

Arte - Acción Directa, Performance y Política en Chile
1970-2013

Jorge Alex Hernández Esguep

Tesis depositada en cumplimiento parcial de los requisitos para el
grado de Doctor en

Doctorado en Humanidades

Universidad Carlos III de Madrid

Director:

José Luis de la Nuez Santana

Tutor:

José Luis de la Nuez Santana

2021

Esta tesis se distribuye bajo licencia “Creative Commons **Reconocimiento – No Comercial – Sin
Obra Derivada**”.



A los cuerpos invisibles que habitan nuestras almas.

AGRADECIMIENTOS

La familia ha sido un verdadero soporte y, a la vez, un estímulo para emprender esta travesía. En primer término, quiero agradecer a Carmen Paz Medina, mi compañera desde el inicio de este viaje, al que se sumó nuestro hijo José Manuel. A la tribu que me acompaña con sabiduría, Alicia Esguep Jalaff, mi madre, y a mis queridos suegros, Elena Parra Navarrete, que ya no está con nosotros, y Sergio Medina Zanetta, por sus consejos permanentes y, especialmente, por apoyar el proyecto de cruzar el charco para perfeccionarnos.

Luego, quisiera expresar mis sinceros agradecimientos a mi director de tesis, Dr. José Luis de la Nuez Santana, quien me ha acompañado en este proceso que ha tenido momentos difíciles y que, gracias a los certeros consejos, indicaciones y palabras comprensivas me alentaron a seguir adelante, iluminando el camino para el término de este trabajo. Sólo tengo palabras de reconocimiento por su profesionalismo, constancia y apoyo al seguimiento de este trabajo.

Reconozco la generosidad de Nelly Richard, quien me abrió las puertas de su casa y compartió su experiencia en el campo de la crítica cultural. También es fundamental reconocer los aportes de mi excolega en los tiempos de trabajo universitario en el sur de Chile, Dr. Iñaki Ceberio de León, quien me alentó con consejos que han permitido llevar este trabajo adelante.

También agradezco a los directores de la Galería Metropolitana, Ana María Saavedra y Luis Alarcón, por su permanente acompañamiento en este trabajo. Así también, reconozco el apoyo del Hemispheric Institute, de la Universidad de Nueva York que, a través de su exdirectora, Diana Taylor, y actual director, Marcial Godoy-Anatívia, apoyaron esta investigación.

Finalmente, manifiesto mi reconocimiento a los artistas visuales, activistas, académicos, fotógrafos, poetas, antropólogos y abogados, que generosamente compartieron su experiencia y materiales de archivo sobre el proceso social, político y cultural chileno.

CONTENIDOS PUBLICADOS Y PRESENTADOS

Artículos PUBLICADOS

“Lecturas de una Tragedia” en *Diálogos Culturales II: Interfaces viciadas, comunicación visual y otras mediaciones*. 2008. Ed. Bluecom -Sao José do Rio Preto / Facultad de Filosofía y Humanidades Universidad Austral de Chile (UACH)/ Universidad Paulista (UNIP). ISBN 978-85-61942-02-1, p.p. 43-65. (autor). Parcialmente ocupado en Capítulo IV.

Textos de catálogos PUBLICADOS

“Bastardos” en Catálogo *Bastardos*. 2006. Texto sobre exposición colectiva en Galería Ojo de Buey, Santiago, Chile, p. 5. (autor). Parcialmente ocupado en Capítulo IV, página 305.

“Dos puntas en el Mapa” en Catálogo *Dos Puntas*. 2003. Texto sobre exposición colectiva en Galería de Artes Visuales de la Universidad Complutense de Madrid, España. p.3. (autor). Parcialmente ocupado en Capítulo IV, página 284.

Artículos PRESENTADOS

“Las Yeguas del Apocalipsis: arte-acción directa y sexualidades disidentes en el ocaso de la dictadura pinochetista”, 2019. Presentado a Revista E-misférica (<https://hemisphericinstitute.org/en/emisferica>) Autores Jorge Hernández Esguep, Iñaki Ceberio de León y Clara Olmedo. (coautor). Parcialmente ocupado en Capítulo III, página 228.

OTROS MÉRITOS DE INVESTIGACIÓN

Videos PRODUCIDOS

“Dictadura en Chile Activismo y Performance”. Video dirigido por Gonzalo Rabanal; Jorge Hernández, Productor General. 2016, Edición Universidad Austral de Chile, Instituto de Artes Visuales. En Internet: <https://youtu.be/-s0gs54BSLQ>. Visitado: 12-05-2021. Parcialmente ocupado en Capítulo II.

“Bienal Deformes”. Video dirigido por Gonzalo Rabanal; Jorge Hernández, Producción. 2010, Edición Universidad Austral de Chile, Instituto de Artes Visuales. En internet: https://www.youtube.com/watch?v=_opdXs5Z8oM&t=535s. Visitado: 12-05-2021. Parcialmente ocupado en Capítulo V.

Índice

INTRODUCCIÓN.....	9
Metodología de la investigación en arte	13
CAPÍTULO I.....	20
CONCEPTOS DE IDENTIDAD Y MODERNIDAD EN CHILE	20
1. La hibridación como un factor de identidad y de modernidad inconclusa en Chile.....	22
2. Introducción al campo de las artes visuales en Chile en la primera mitad del siglo XX.....	33
3. Las transformaciones sociales, políticas en las artes visuales en los años sesenta y setenta	54
4. La historia del mural en Chile y su contexto político.....	64
5. El arte brigadista en el contexto político chileno	68
CAPÍTULO II	75
EL GOLPE DE ESTADO Y LAS ARTES VISUALES EN CHILE	75
1. El Estado de las artes visuales bajo el Régimen Militar.....	80
2. La performance y la intervención urbana como campo de resistencia. El CADA y la Escena de Avanzada	87
3. Antecedentes del Performance en las artes visuales	119
4. La Investigación en performance.....	131
5. El cuerpo como soporte de identidad, género y subjetividades.....	135
6. Agrupación de Mujeres Por la Vida	151
CAPÍTULO III	160
EL MOVIMIENTO CONTRACULTURAL (1983-1989)	160
1. Introducción	160
2. Lectura del mapa político cultural 1987-1989	168
3. Agrupación de Plásticos Jóvenes.....	175
4. Los Ángeles Negros	182
5. Las Yeguas del Apocalipsis.....	197
6. Luger de Luxe o El Piano de Ramón Carnicer	208
CAPÍTULO IV	216
EXPERIENCIAS EN INTERVENCIONES URBANAS, PERFORMANCE, ARTE-ACCIÓN DIRECTA (1990-2007)	216
1. Introducción	216
2. Perspectivas y percepciones de un artista	222
3. Zonas de sacrificio, un lugar para intervención urbana y acción directa.....	227
4. Intervención urbana: Autopista de alta velocidad El Sol	233
5. El Naufragio de la Esperanza	242
6. Dos Puntas.....	250
7. Territorio Triple X.....	265

8. Bastardos	270
CAPÍTULO V	277
UNA MIRADA A LA PRODUCCIÓN DEL PERFORMANCE DE ARTISTAS CHILENOS Y EL TRABAJO DE COOPERACIÓN CON ARTISTAS A NIVEL INTERNACIONAL (2006-2013)	277
1. Introducción	277
2. Bienal Internacional Deformes	285
3. Activismo y ocupación pública: Víctor Hugo Robles “ <i>El Che de los Gay</i> ”	301
4. Guillermo Cifuentes Espinoza	311
5. Trabajo colectivo de “Clínica Modo de hacer: Arte/acción directa”	318
CONCLUSIONES.....	324
BIBLIOGRAFÍA.....	335

INTRODUCCIÓN

Esta investigación se articula a partir de un problema teórico sobre la resignificación del cuerpo y su relación como categoría estética en las artes visuales (pintura, fotografía, grabado, escultura) y los campos más experimentales como son: la performance, la intervención urbana y el arte/acción directa. El cuerpo como objeto de obra es entendido como cuerpo reprimido, torturado, violado, asesinado, ocultado, negado, proyectado, en medio de cambios políticos trascendentales. Todo ello en un contexto de modernidad difusa y cuestionada, y en un marco económico neoliberal que ha permeado el arte y la cultura chilenos. De ahí que el principal objetivo de la investigación es analizar el protagonismo del cuerpo en las diferentes expresiones artísticas desde los años 60 hasta la primera década del siglo XXI.

La lectura realizada posee diversos ejes teóricos que confluyen en un marco teórico multidisciplinar a partir principalmente de las siguientes propuestas: los estudios culturales (Nelly Richard), los estudios de performance (Diana Taylor), los conceptos de identidad y culturas híbridas (Néstor García Canclini), estudios del arte chileno actual (Federico Galende), entre otros. Todos ellos permiten una lectura crítica de la importancia, de la resignificación del cuerpo como instrumento de expresión estética que ha revolucionado los modos de hacer en el arte chileno.

Desde esta mirada crítica, el cuerpo se presenta como metáfora discursiva que va a representar una identidad inconclusa, híbrida, nómada, rizomática, que deambula entre intersticios existenciales, culturales y estéticos convirtiéndose en un instrumento político, performático y de acción. Así, el arte, en el contexto chileno, cobra una especial relevancia al presentarse como la voz de un pueblo mutilado, violado y asesinado.

A lo largo de la investigación, las categorías de trauma, identidad, modernidad e hibridación adoptan diversas resignificaciones en función de los contextos sociales, políticos y culturales que han ido surgiendo en los últimos años; años de tragedia, sangre y fuego, de exilios y regresos, configurando una construcción artística de singulares características. El arte se convirtió en la voz política de la sociedad, en base a unos valores éticos que cuestionaron las atrocidades de la dictadura y que se expresaron de manera clara en el campo del accionismo, la intervención urbana, y la performance, en un contexto contracultural y contra hegemónico en plena (post) dictadura.

Con el nacimiento de Chile como República (1808 - 1833), la modernidad entró a sangre y fuego, y con la dictadura de Pinochet (1973 -1990) entró una modernidad tardía con un proyecto neoliberal que afectó directamente al cuerpo social, político y cultural. Durante el período de transición democrática (1990 hasta el presente), se institucionalizaron y domesticaron las prácticas artísticas y culturales debido a los programas del Fondo Nacional de la Cultura y las Artes (FONDART). Desde estos programas institucionales manejados por las políticas del gobierno de turno (Concertación y Alianza), los cuerpos sociales, políticos y culturales están condicionados por la letra marcada y forjada con una fuerte carga simbólica y sobre todo ideológica. Los bloques de identidad y las conductas normadas y determinadas por la (post) dictadura desencadenaron una nueva escenificación. El cuerpo se vuelve a resignificar en esta nueva institucionalidad política, tanto en los niveles formales como materiales, es decir, de lo individual a lo colectivo, de lo privado a lo público, “abriendo líneas de fuga en los bloques de identidades y conductas”¹.

¹ Richard, Nelly. *Crítica de la Memoria 1990-2010*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, 2010, p. 21.

El enfoque teórico de esta investigación se centra en el análisis del cuerpo en las artes visuales (pintura, fotografía, grabado, escultura) y en los campos más experimentales, como son: la performance, la intervención urbana, el arte/acción directa que se desarrollan en plena dictadura y, con el tiempo, se han transformado en vinculación con una nueva institucionalidad del campo de las artes visuales. Es por lo anterior que la rearticulación de estos colectivos, en sus formas de creación, tiene una complejidad que ha impactado hasta nuestro tiempo en la conceptualización de la relación entre arte y política y de su ejecución.

La idea original de la tesis surge en el interés de recobrar una memoria desde la experiencia práctico-teórica. Investigar sobre este período es fundamental para la comprensión del arte chileno actual y constituir un aporte en el actual debate en torno al cuerpo en las artes visuales. La relevancia está en la recuperación histórica de los procesos creativos desde una doble mirada: artista-investigador. Esta mirada coincide con el creciente interés de los propios artistas, que comienzan a converger hacia la investigación teórica como explicitación del quehacer artístico.

La experimentación performática o el concepto de “performance” se encuentran estrechamente ligados a los estudios actuales sobre el concepto de cuerpo; entendiendo el cuerpo como una proyección del sujeto político en el campo urbano: “Esta tendencia acuña el concepto clave de «in-corporación»: el cuerpo tiene su propio saber, su sensibilidad, sus flujos y emociones, su receptividad y comunicabilidad empática, cuerpo a cuerpo dentro de la comunidad, el que no es reductible ni pasa necesariamente por lo simbólico y lo inscrito (escritura)”².

² Hurtado, María de la Luz. “Productividad de la mirada como performance”, en *Cátedra de Artes* N°3, 2006, Facultad de Artes Pontificia Universidad Católica de Chile, p. 61.

La experiencia personal del autor de este trabajo, en su calidad de artista visual, está en que ha sido parte del movimiento contracultural que se gestó en parte en la década de los 80 y que se ha proyectado en el período siguiente, produciendo, creando, gestionando y comisariando obras. Así, buscando un análisis del campo de las artes visuales en Chile, se entrega una mirada desde sus propios protagonistas, desde el origen de las primeras manifestaciones contra el militarismo pinochetista hasta el período que abarca desde 1990 a 2013. En este período, conocido como transición democrática o la postdictadura, se configuran nuevas estructuras de representación, sociales, políticas y culturales que abarcan nuevas formas de hacer en el campo de la producción visual y específicamente del campo de la performance, la intervención urbana y el arte acción directa. En el contexto chileno, el cuerpo del sujeto carga en sí el trauma de una sociedad, que transcurre desde una dictadura militar a una postdictadura, aún sin resolver.

Como primer paso, se propone interpretar, en los contextos social, político y cultural, los elementos que den cuenta del origen de la obra; para desvelar los significados que envuelven a la obra y al sujeto. A partir de este contexto específico se define el cuerpo o los cuerpos que son protagonistas en su (re)presentación, tanto a nivel individual como colectivo, así como interesarnos por su relación con las técnicas asociadas a las artes visuales (fotografía, pintura, video, instalación, escultura, nuevos medios, *net art*, entre otros). Desde esta definición de cuerpo o cuerpos se analizan los conceptos de trauma, identidad y modernidad, claves en la comprensión del arte chileno y latinoamericano.

El trauma que produce el golpe de Estado en Chile el 11 de septiembre de 1973, dirigido por las Fuerzas Armadas en alianza con grupos fascistas de ultraderecha y con las complicidades de la CIA (Agencia Central de Inteligencia de los Estados Unidos de Norteamérica), permitió el desarrollo de políticas de terrorismo de Estado que afectaron

la construcción de la identidad y el desarrollo de una modernidad caduca que se expresa a través de las vanguardias encuadradas en lo posmoderno.

Las preguntas que han marcado la investigación y que se han ido contestando a lo largo de este proceso son: ¿Es la performance en Chile el primer signo de modernidad o vanguardia en el campo de las artes visuales? ¿Qué sucede con las artes visuales y sus dispositivos de creación en Chile? ¿Qué se entiende por el cuerpo performático en la obra de arte en Chile, en la (post) dictadura? ¿La performance ha perdido su carga simbólica en democracia? ¿La democracia ha neutralizado el cuerpo del sujeto performático? ¿Es una tragedia y farsa el campo de la performance o la acción de arte en Chile? ¿Se ha mediatizado el cuerpo con la democracia de los acuerdos? ¿Las nuevas manifestaciones estudiantiles son una carga política de una consecuencia del vacío en el campo de las artes visuales?

Para contestar a estas preguntas se tendrá en cuenta el cuerpo tanto a nivel individual como colectivo, y su relación social, política y cultural. También se rescatarán los orígenes de la categoría de “cuerpo” como soporte de obra en el campo de las artes visuales cuya relación se retrotrae a los orígenes de la Academia de Bellas Artes (S. XIX), que jugó uno de los roles más importantes en la formación de académicos y artistas que dieron como resultado el germen de las primeras vanguardias del siglo XX en Chile.

Metodología de la investigación en arte

En el diseño metodológico se han tenido en cuenta los aportes metodológicos y epistemológicos que realiza Fernando Hernández-Hernández en su artículo “La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en

educación”³. En dicho artículo se presenta un estado de la cuestión en torno a las diferentes metodologías que actualmente se están empleando en el ámbito de las artes visuales.

Resulta pertinente para esta investigación lo señalado respecto de la perspectiva performativa que:

“(…) forma parte de una metodología de investigación que se centra en la práctica, en la acción artística, desde lo que se ha venido a denominar como ‘Estudios performativos’. Lo relevante de esta perspectiva es que presta atención de manera preferente al papel del cuerpo en la narrativa auto etnográfica; relación que resulta clave para quienes pretenden investigar la experiencia performativa relacionada con la música, las artes escénicas, las artes visuales o la docencia. Este campo de estudios está sirviendo para reconsiderar el sentido de la investigación en las artes -y de las propias prácticas artísticas- y puede tener importantes repercusiones para la investigación sobre las relaciones en la Escuela”⁴.

Este enfoque metodológico es doble. En primer lugar, el investigador es artista y ha sido protagonista de gran parte del período histórico que se analiza en la investigación. En segundo lugar, el investigador forma parte de la Academia, donde ha intervenido en los principales debates en torno a la irrupción y el protagonismo del cuerpo en las artes visuales chilenas. Destacamos esta doble faceta del investigador por su carácter epistemológico en la construcción de conocimiento, pero también de obra, porque condiciona una investigación desde la perspectiva performática. La construcción metodológica obliga a conectar el objeto de estudio (el cuerpo en el arte) con el contexto cultural, entendiendo éste como: “toda información que se deriva de la actividad cotidiana del individuo inserto en la dimensión de lo social. Esto es, desde la perspectiva de toda

³ Hernández Hernández, Fernando. “La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación”, en *Revista Educación Siglo XXI*, N° 26, 2008, pp. 85-118.

⁴ *Ibidem*, p. 105.

significación generada y percibida”⁵. Esta metodología aborda el objeto de estudio de una manera multidisciplinar, como se puede observar en el marco teórico que ofrece una mirada caleidoscópica centrada en el cuerpo y sus múltiples expresiones como una proyección del sujeto político en el campo urbano. Esta investigación se ha estructurado a partir de las preguntas realizadas en el inicio de los capítulos:

¿Es la hibridación un factor de la identidad y modernidad inconclusa en Chile?
¿Cuándo nacen los primeros visos de modernidad en el campo de las artes visuales en Chile? ¿Son las artes performáticas en Chile el primer signo de modernidad o vanguardia en el campo de las artes visuales?

Para responder a la primera pregunta, se parte del concepto de identidad y su relación con la fundación del Estado nación, lo que implica una mirada al surgimiento de la República en Chile bajo la influencia de la Revolución francesa de la que heredará los principales principios valóricos; a la independencia de Estados Unidos que será el modelo por imitar en todas las incipientes repúblicas americanas; y al pensamiento propiamente latinoamericano deseoso de emanciparse de la madre patria española.

A la segunda pregunta, podemos señalar que el arte, la modernidad y la sociedad son parte importante del campo de las artes visuales en Chile, pero desde una vertiente de artes plásticas, y, por ende, no es una escuela política, ni un movimiento y la debemos entender a nivel de artistas que, desde la autonomía, comenzarán a ser protagonistas de las transformaciones sociales en las artes visuales en Chile y el mundo. De este modo, los primeros visos de modernidad de las artes visuales en Chile, se pueden observar en las obras de Juan Francisco González, Pablo Burchard, la Generación del 13, la Generación

⁵ Fajardo González, Roberto. “La investigación en el campo de las Artes Visuales y el ámbito académico universitario. (Hacia una perspectiva semiótica)”, p. 4. En Internet: <https://www.yumpu.com/es/document/read/27528734/la-investigacion-en-el-campo-de-las-artes-visuales-en-el-ambito->. Visitado 06-05-2021.

de Montparnasse, etc., son inicios de la modernidad, desde fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Con esta incipiente modernidad, se fundan los modos de hacer en el arte y en el campo de las artes visuales (pintura, fotografía, grabado, escultura). En estos espacios se dieron un conjunto de reflexiones que transformaron el campo social, político y cultural. Parte de esa transformación fue gracias a artistas e intelectuales, tales como: Vicente Huidobro, Pablo Neruda, Roberto Matta, Gabriela Mistral. Y, a mediados de los años 50s, con el grupo de estudiantes del 46, conformado por Gracia Barrios, José Balmes, Eduardo Martínez Bonati, Gustavo Poblete, dando nacimiento al Grupo Signo y Grupo Rectángulo y otros.

Luego, y asociado a la tercera interrogante planteada, podemos señalar que el desarrollo de las artes visuales desde un campo más experimental, como la performance, la intervención urbana, el arte/acción directa, el mural y el arte brigadista se produce en el contexto de las transformaciones sociales en la década de los 60-70, en donde las artes visuales, bajo la dictadura militar, resignifica los signos como parte de la transformación del campo de la creación que va desde los espacios públicos y privados, y que cruzó la política y la cultura. Los textos de *Márgenes e Instituciones* de Nelly Richard, *Desacato* (sobre la obra de Lotty Rosenfeld) con ensayos de Raúl Zurita, Diamela Eltit, Pablo Oyarzún, María Eugenia Brito, entre otros y, últimamente, *Filtraciones I, II y III* de Federico Galende, son fundamentales para responder a la interrogante y abordar la creación, desde la lectura y la voz de sus protagonistas.

A partir de los años 80, se aborda los principales representantes del movimiento contracultural chileno desde la concepción marginal periférica. Estos movimientos contraculturales y el campo de las artes visuales fueron fundamentales para poder entender el cuerpo del sujeto que se transformará en protagonista del cambio político social y cultural. La independencia y la autogestión fueron claves en la articulación de la

democracia, que tuvo como estrategia la ocupación de los centros políticos, culturales, sociales de la capital chilena (Santiago de Chile), pues fue ahí donde se condensaron las políticas públicas de la dictadura. En ese espacio de circulación político se desarrolló un sinfín de actividades, que tuvieron como objetivo la parodia, la ironía como herramientas de creación y que apuntaron a las políticas de la represión del régimen militar. En ese contexto nace una nueva generación de artistas y colectivos. El trabajo de las Yeguas del Apocalipsis, los Ángeles Negros, los Rififfi, los Wuoman in wou yeah, el Piano de Ramón Carnicer, Luger de Luxe, entre otros, revitalizaron el campo de la creación en Chile.

La asimilación de una nueva administración, es decir, el paso de una dictadura militar a una democracia tutelada, llevó a los colectivos de arte y a los propios artistas a la disolución, a la desilusión y a la desolación. Se pasó del trabajo colectivo a un individualismo en sintonía con la ideología neoliberal; fueron tiempos de fragmentación que llevaron a desplazamientos hacia los márgenes institucionales. Los protagonistas de la lucha contra la dictadura fueron desplazados de la academia y los puestos políticos. Los márgenes se convirtieron en una institución alternativa. Muchos de sus integrantes ingresaron al servicio público, síntoma de la institucionalidad de las artes. En ese período los artistas visuales se encontraron entre la disyuntiva de ser parte de la nueva institución o emprender su propio camino de creación e investigación en las artes visuales. En los años 90, muchos artistas que lucharon contra la dictadura fueron absorbidos por las instituciones del Estado. Los que fueron oposición y estuvieron proscritos por el régimen militar, se convirtieron al oficialismo. Los artistas pensaron ingenuamente que, al pasar a la democracia, Chile cambiaría sus políticas públicas neoliberales.

¿Cuáles son los antecedentes históricos de la performance en Latinoamérica? ¿Es el cuerpo un soporte del trauma y la tragedia social del pueblo latinoamericano? ¿Son las

organizaciones sociales y políticas los guardianes de la memoria y la tragedia en Latinoamérica?

Avanzando en estas interrogantes de la investigación, el cuerpo humano es el protagonista en los rituales de contenido mágico-mítico, en relación con la explotación y la codicia del hombre: los cuerpos tatuados, mutilados, pintados, sacrificados, explotados, torturados, buscan calmar la ira de los dioses o satisfacer la avaricia del hombre. El cuerpo intervenido asume un rol y un carácter funcional en la sociedad. Ciertas intervenciones, como la circuncisión a modo de ejemplo, determinan la inserción de una persona en una comunidad racial y religiosa. La presentación simbólica del cuerpo queda debilitada en la sociedad occidental. Paralelamente, la experimentación performática se encuentra estrechamente ligada a los estudios actuales sobre el concepto de cuerpo, entendiéndose como una proyección del sujeto político en el campo urbano.

En relación con lo anterior, podemos preguntarnos: ¿existirá una profesionalización del campo del arte y los sistemas de producción? ¿Se ha mediatizado el cuerpo con la democracia de los acuerdos? ¿Las nuevas manifestaciones estudiantiles son una carga política como una consecuencia del vacío en el campo de las artes visuales?

Después de dos décadas de una democracia tutelada posterior a la dictadura, en los años 90, la sociedad civil se organizó en forma autónoma. En efecto, en dicho período muchos artistas visuales que estuvieron trabajando durante años en la base social volvieron a configurar nuevas estructuras de representación social, política y cultural, con producciones autónomas alejadas de las políticas oficiales de la democracia de los acuerdos. Se constituyó un nuevo margen, que abarcó varios puntos de fuga de la producción visual y específicamente del campo de la performance, la intervención urbana, el arte/acción directa. Se observa cómo el cuerpo del sujeto cargó en sí el trauma de una sociedad que transcurrió desde una dictadura militar a una post dictadura. Los

nuevos protagonistas del arte chileno levantaron las banderas de la diversidad sexual, de la autonomía y de la reivindicación social. Este nuevo cuerpo social, político y cultural fue protagonista de las más grandes movilizaciones ciudadanas, que entregaron una construcción estética y ética, en sintonía con las movilizaciones que simultáneamente estaban ocurriendo en otros lugares del mundo como Madrid, Nueva York, El Cairo, etc.

CAPÍTULO I

CONCEPTOS DE IDENTIDAD Y MODERNIDAD EN CHILE

Los conceptos de identidad y modernidad son claves para entender el arte chileno desde la configuración de la República de Chile en 1818 hasta la actualidad. En este capítulo abordamos el periodo histórico que va desde el origen de la República hasta la dictadura de 1973, ya que la dictadura supuso un quiebre en la expresión artística con una dimensión política muy fuerte a diferencia del periodo anterior a la dictadura.

Hasta la dictadura de 1973, el arte chileno muestra una tensión entre las vanguardias procedentes de Europa y la búsqueda de una identidad inconclusa e híbrida. Con la modernidad también se observa una tensión entre el proyecto ilustrado con el cual se erigió la República y las estructuras coloniales que se mantuvieron después de la independencia de Chile. Estas tensiones que emanan de la identidad y la modernidad se reflejan en la fundación de las primeras instituciones republicanas, con especial énfasis en la fundación de la Escuela de Bellas Artes, ocurrida el año 1849, y que fue importante para el desarrollo de las políticas culturales, sociales e intelectuales, a partir de las cuales surgieron una serie de obras artísticas que fueron un nuevo referente frente al pasado del arte colonial.

Asimismo, estas tensiones estuvieron presentes en las primeras vanguardias del siglo XX con el nacimiento de la generación del año 1913 (Generación del 13) que marcó el campo de la creación de las tres primeras décadas del siglo XX, y del Grupo Montparnasse en los años veinte (1920). Posteriormente, el nacimiento de la Escuela de Artes Aplicadas dio paso a la Generación de Estudiantes de 1946, quienes fueron los que lideraron el cambio de los planes de estudios y las transformaciones en el campo de la educación en bellas artes. La generación de 1946 produjo una sólida obra en el campo de

las artes visuales, dando origen al nacimiento del Grupo Signo, correspondiente a la segunda vanguardia del siglo XX. En la década de los años 60 (1960) fue importante el aporte del movimiento del informalismo en Chile. Luego, hacia finales de la década de los años 60, entró en acción la Brigada Ramona Parra que, en sintonía con los movimientos de izquierda y de liberación, se empezó a cuestionar la modernidad y a empezar a reflexionar y crear desde lo latinoamericano, iniciando una búsqueda de la identidad chilena, al margen de una modernidad que empezaba a cuestionarse.

1. La hibridación como un factor de identidad y de modernidad inconclusa en Chile

Néstor García Canclini señala que la hibridación ocurre en condiciones históricas, sociales y políticas, las cuales se desarrollan en consonancia con los medios de producción y de consumo. El mestizaje, sincretismo y criollización son fundamentales para el factor de identidad que cruzan a la sociedad latinoamericana., donde se mezcla lo europeo, lo americano y sus cruces. Pero también se cruzan los valores, y entre ellos se encuentra el de la modernidad que, para el caso de América Latina, es inconcluso, pues las estructuras coloniales se mantuvieron de manera solapada a lo largo de toda la historia⁶.

Si extrapolamos estas condiciones a Chile, podríamos sostener la hipótesis de que la hibridación fue un proceso que comenzó en el mismo momento en el que llegaron los conquistadores, e incluso antes. En el arte mapuche se puede observar la influencia de la cultura incaica. Pero si nos remitimos al Chile actual, el gran punto de inflexión se situó con el proceso de los líderes del movimiento independentista que sustituyeron a los representantes de la corona española.

En efecto, la hibridación se constituyó en una mezcla de lo criollo (mapuche y europeo) a partir de lo cual se ensalzó el valor de lo mapuche bajo figuras legendarias como Lautaro, uno de los líderes mapuche más legendarios de la guerra de Arauco durante la primera fase de la conquista española (1556-1557).

De Europa vinieron dos mundos enfrentados entre sí. El mundo que representaba a la corona española, de carácter agrícola y conformado por familias con títulos nobiliarios

⁶ García Canclini, Néstor. *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires, Editorial Paidós, 2012, p. 22.

que se asentaron en estancias latifundistas, y el mundo de la modernidad, representado por el espíritu de la Ilustración, el protestantismo y la revolución industrial, que cayeron en manos de alemanes e ingleses. Estos dos mundos europeos que contienen parte del Antiguo Régimen, y parte de la modernidad se hibridaron con los pueblos originarios (mapuche principalmente) y construyeron una identidad difusa y llena de contradicciones hasta el día de hoy. El territorio chileno fue dividiéndose mayormente en función de su origen europeo, estableciendo lo alemán en el sur de Chile, lo inglés en los alrededores de Valparaíso, y lo español-vasco en los alrededores de la capital de Santiago de Chile. Cada pueblo tuvo sus privilegios. Por ejemplo, en el sur de Chile fue el territorio predilecto de la colonización alemana que gozó de la bendición del gobierno chileno. La colonización alemana estuvo a cargo de Vicente Pérez Rosales⁷, quien decía: “Señalado, de tiempo atrás, el elemento extranjero como el más poderosa i rápido auxiliar de cuantos pudieran encontrarse, para satisfacer, la necesidad de aumentar nuestra, población i con ella el prestigio i la riqueza de la república, cupo al gobierno del ilustre general Bulnes la honra de iniciar los medios de atraer hacia Chile tan codiciado bien, con la publicación de la leí de 18 de noviembre de 1845”⁸.

Las leyes chilenas facilitaron la colonización alemana que constituyó un impulso para el desarrollo y la construcción de una clase media emergente muy diferenciada con lo criollo, en un contexto ambiental muy duro en cuanto a condiciones climáticas. Así lo transmiten los testimonios de los primeros colonos apostados en el sur de Chile:

“Mucho se asemeja la Patagonia Occidental a lo peor que puede encontrarse en la Tierra del Fuego... Cada pulgada de tierra, cada árbol, cada matorral es una esponja saturada de agua... es probable que de los doce meses de que consta el año solo puedan contarse diez

⁷ Vicente Pérez Rosales (Santiago, 1807 - 1886). El presidente Manuel Montt fue el encargado de colonizar el sur de Chile. Más información en: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-7677.html>. Visitado 06-05-2021.

⁸ Pérez Rosales, Vicente. *La colonización de Llanquihue, su origen, estado actual y medios de impulsar su progreso*. Santiago de Chile, Imprenta Libertad, 1870, p. 5.

días libres de nevazones i de aguaceros; i jamás se contarán treinta en que no se experimenten vientos huracanados. Puede decirse en verdad que al sur de Chile no se encuentra ni un solo lugar donde el hombre civilizado pueda establecerse”⁹.

El centro de Chile fue preeminentemente inglés, donde las empresas inglesas utilizaban el puerto de Valparaíso como salida y entrada de productos. Las empresas inglesas fueron las que iniciaron la explotación del salitre, considerado en el siglo XIX como el oro blanco.



Imagen N° 1. Vista de Santiago desde Peñalolén, Alejandro Cicarelli, Óleo sobre tela 85 x 125 cm, 1853 pinacoteca Banco Santiago, Santiago, Chile. En Internet: <https://centroderecursos.educarchile.cl/handle/20.500.12246/40232>. Visitado: 06-05-2021.

En el proceso de hibridación chileno se enfrentan tres mundos: El mundo de los pueblos originarios, el mundo de la corona española y el mundo de la Ilustración. Tres mundos que van a colisionar y transmutar en una sociedad moderna con estructuras

⁹ *Ibidem*, p. 8.

claramente coloniales representadas por un reducido número de familias que han perdurado hasta el día de hoy.

La Ilustración en América Latina fue muy contradictoria. Como señala Alcira Argumedo: “Baste recordar que, en los mismos años en que Kant se preguntaba “¿Qué es la ilustración?”, Tupac Amaru moría descuartizado por liderar la rebelión indígena que precediera a la independencia de América Latina”¹⁰. Más adelante, Alcira Argumedo señala la concepción que Kant tenía de los pueblos originarios afirmando: “El pueblo de los americanos no es susceptible de ninguna forma de civilización. No tiene ningún estímulo, pues carece de afectos y de pasiones. Los americanos no sienten amor, y por eso no son fécondos. Casi no hablan, no se hacen caricias, no se preocupan de nada y son perezosos... incapaces de gobernarse, están condenados a la extinción”¹¹.

En este sentido, la Ilustración llegó a América Latina exclusivamente en los círculos de intelectuales y movimientos independentistas, pero con una negación absoluta hacia los pueblos originarios que eran considerados como seres inferiores. Eso explica las masacres de los colonos y criollos hacia estas comunidades, extinguiendo a la mayoría de las comunidades que vivían anteriores a la colonización. Hoy en día sabemos de la complejidad y desarrollo que alcanzaron muchos de estos pueblos, como por ejemplo, el maya, cuyo desarrollo arquitectónico fue muy superior al occidental en su contemporaneidad.

Tales conocimientos no estaban presentes en Kant, quien formuló: *¿Qué es la ilustración?*: “La ilustración es la liberación del hombre de su culpable incapacidad. La imposibilidad significa la imposibilidad de servirse de su inteligencia sin la guía de otro.

¹⁰ Argumedo, Alcira. *Los silencios y las voces en América Latina. Notas sobre el pensamiento nacional y popular*. Buenos Aires, Ediciones del Pensamiento Nacional, 1996, p. 19.

¹¹ Gerbi, Antonello. *La disputa del nuevo mundo: historia de una polémica (1550-1900)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982, en Argumedo, Alcira. Op. Cit., p. 19.

Esa incapacidad es culpable porque su causa no reside en la falta de inteligencia sino de decisión y valor... ¡ten el valor de servirte de tu propia razón! He aquí el lema de la ilustración.”¹².

Kant plantea una historia universal cosmopolita desde su mirada eurocéntrica, despreciando las culturas de los pueblos originarios, e incluso dudando si estos pueblos son realmente humanos. Podría decirse incluso que la discriminación racial emana de estas concepciones modernas e ilustradas a partir de la cual, lo europeo es superior con respecto a las culturas no europeas, y de ahí, su justificación racional para la colonización y el adoctrinamiento de la cultura europea, como único modelo a seguir.

La hibridación chilena queda reflejada en el escudo chileno donde se lee “Por la Razón o la Fuerza”. La “razón” proveniente de la Ilustración, y la “fuerza” proveniente de los pueblos originarios que no sucumbieron ante la corona española como el pueblo mapuche; pero también, refleja la imposición de un modelo que vino de afuera y se impuso por “la fuerza”. Así lo híbrido, según García Canclini¹³, es la principal característica que va a configurar la identidad en América Latina, aludiendo al mestizaje como un proceso fundacional en el nuevo mundo, con la construcción de una identidad difusa y confusa a la vez. ¿Qué es lo propiamente americano? ¿Qué es lo propiamente chileno? Preguntas retóricas que aún están sin resolver y que traslucen todas las capas de la sociedad chilena.

Dentro de esta hibridez, la estructura profunda de la sociedad chilena, extensible a las otras nacionalidades americanas, es una estructura colonial, que se mantuvo durante el proceso de independencia. Es así que se constata cómo un grupo selecto de personas

¹² Kant, Emmanuel. *¿Qué es la ilustración? Filosofía de la Historia*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 25.

¹³ García Canclini, Néstor. Op. Cit.

constituidas primero por núcleos familiares y clanes políticos, dominan el territorio, bajo la primicia de ser los herederos y legítimos dueños de las tierras evangelizadas en este lado del mundo. Es el argumento de los que por “derecho natural” deben dirigir, administrar el capital político, social y humano, así como los recursos naturales que constituyen este territorio.

La organización postcolonial administrada por la clase criolla oligárquica castellana/vasca chilena es una mezcla de los valores de la Ilustración francesa, con la cual van a construir la constitución chilena (1833). Con una estructura social clasista concentrada en los hacendados, los estancieros (constituidos por un grupo de políticos conservadores organizados en torno a la figura de Diego Portales), quienes se dedicaron a comercializar las materias primas como la sal. La costa del Pacífico se convirtió en una gran autopista de distribución de productos a bajo costo. La importancia que tuvieron las expediciones es reconocida hasta el día de hoy por la historia de las ciencias y el estudio de la evolución de las especies, etc. Las bitácoras de viaje se fueron constituyendo en un patrimonio material e inmaterial de la humanidad. Los ejemplos más claros y precisos son los cuadernos de viaje de Claudio Gay, Mauricio Rugendas y Charles Darwin¹⁴. El trabajo de Claudio Gay y sus observaciones del espacio geográfico del cono sur, así como la descripción de los habitantes, costumbres y hechos históricos de las diferentes zonas del continente fueron la base de la construcción del primer Atlas de la Flora y Fauna de Chile (Ver Imagen N°2).

¹⁴ Darwin, Charles. *Diario del viaje de un naturalista alrededor del mundo*. Madrid, Espasa Calpe, S.A., 2009.

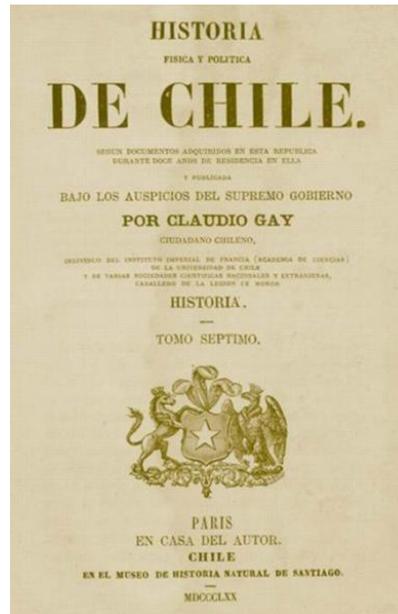


Imagen N°2. Atlas La Historia Física y política de Chile, Claudio Gay. Paris: En casa del autor; Chile: Museo de Historia Natural de Santiago, 1844-1854. En Internet: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-8000.html>. Visitado: 06-05-2021.

El ordenamiento estructural chileno vendrá de la mano de la construcción de una sociedad básica, en su ordenamiento social, bajo los modelos de la Ilustración francesa; colocando en marcha un proceso de orden social y cultural con más forma que contenido. Uno de esos objetivos es la fundación de una serie de instituciones que acerquen al mundo institucional chileno a los principios republicanos; entre ellos está la construcción de la biblioteca, la promulgación de una constitución 1833 y la fundación de las prácticas artísticas. En este sentido, García Canclini se refiere a la estructuración social de la siguiente manera: “En un mundo tan fluidamente interconectado, las sedimentaciones identitarias organizadas en conjuntos históricos más o menos estables (etnias, acciones,

clases) se estructuran en medio de conjuntos interétnicos, transclasistas y transnacionales”¹⁵.

Aquí estamos frente a un modelo de administración postcolonial con estructuras autoritarias que irán en fuerte y progresiva decadencia. La sociedad chilena se derivó en una construcción de identidades y alteridades híbridas y confusas. De ahí surgió el carácter difuso de los modos de hacer política, cultura, arte, desde la fundación de Chile hasta nuestros días.

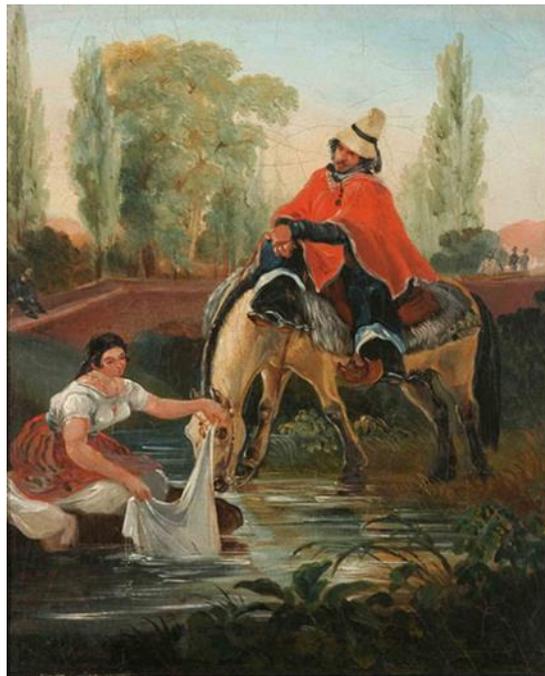


Imagen N°3. “El huaso y la lavandera”. Juan Mauricio Rugendas, 1835, Óleo, sobre tela 30 x 23 cm Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile. En Internet: https://www.mnba.gob.cl/617/articles-8645_imagen_01.jpg. Visitado: 06-05-2021.

Desde la mirada de los estudios culturales, la identidad está marcada en el plano simbólico por fenómenos sociales como, por ejemplo, las fiestas, donde se dramatizan los

¹⁵ García Canclini, Néstor. Op. Cit., p. 18.

rituales cotidianos. El folclor, tan característico en la construcción de la identidad de un pueblo, refleja lo esencial de la identidad y el patrimonio cultural de cada país.

A su vez, García Canclini señala:

“Los países latinoamericanos son actualmente resultado de la sedimentación, yuxtaposición y entrecruzamiento de tradiciones indígenas (sobre todo en las áreas mesoamericana y andina), del hispanismo colonial católico y de las acciones políticas, educativas y comunicacionales modernas. Pese a los intentos de dar a la cultura de élite un perfil moderno, recluyendo lo indígena y lo colonial en sectores populares, un mestizaje interclasista ha generado formaciones híbridas en todos los estratos sociales”¹⁶.

El ordenamiento estructural chileno se construyó bajo el modelo de la Ilustración francesa; pero con la salvedad que quedó más en la forma de un híbrido que en los contenidos propios de la Ilustración. Aun así, la Ilustración impactó en el acercamiento de la cultura y los valores republicanos a la sociedad, como, por ejemplo, la construcción de la Biblioteca Nacional, la promulgación de la Constitución, y la fundación institucional de las prácticas artísticas como la Academia de Pintura fundada, en 1849, a cargo del pintor italiano Alejandro Cicarelli.

Sin embargo, en el ámbito de la educación chilena no todos tuvieron el privilegio de sentir el espíritu de la Ilustración. Los datos de comienzos del siglo XX nos presentan que la mayoría de la población era analfabeta y sólo el 10% sabía leer. El acceso a la educación, y sobre todo el acceso a la universidad fue exclusivo de la oligarquía. Por un lado, la oligarquía trajo los postulados ilustrados; pero, por otro lado, se opuso a las reformas sociales acordes con la Ilustración. En relación con la gestión educacional en Chile es importante mencionar que ésta no estuvo exenta de la influencia política ya que, según Cox y Courard, han señalado que: “la estructuración interna de las relaciones de

¹⁶ *Ibidem*, p.71.

autoridad y gobierno de estas instituciones es casi del todo dependiente del poder político, y son los avatares de éste, más que la especificidad de cada institución, los que son reflejados en las estructuras del caso”¹⁷.

Se dio el extraño caso que, mientras las clases populares incrementaban de modo sustancial su poderío histórico y político, el movimiento intelectual del que, supuestamente, debía surgir la “teoría” de esas clases, se rezagaba, alargándose en una etapa precientífica. Sólo en 1948 el historiador J.C. Jobet se atrevió a denunciar que la Historia de Chile se escribió: “en función de la pequeña oligarquía gobernante, con descuido del “papel primordial” jugado por las clases populares”¹⁸.

El desarrollo a nivel industrial que tuvo Chile desde la mitad del siglo XIX hasta comienzos del XX, comenzó a generar una serie de revueltas populares que trajeron una violencia social que puso en crisis el orden oligárquico. Se produjo una movilización de los sectores populares en todo el territorio nacional: movimientos obreros, revueltas en las ciudades mineras, un centenar de huelgas generales lideradas por los sindicatos de artesanos, obreros, campesinos, pequeños comerciantes, profesionales de las diferentes áreas del quehacer productivo. Resultado de esta nueva geografía social, la creciente clase media resultó responsable de las transformaciones sociales del país. Se cristalizó la aparición de diversos movimientos de carácter obrero (mutuales, sociedades en resistencia, sociedades de artesanos, mancomunales, sindicatos, etc.).

El panorama político durante esta primera etapa perdió el clásico prisma que lo originó, es decir, el sistema de partidos políticos ya no estaba solamente basado en partidos de notables, o de la elite nacional. Dentro del sistema político social y partidario,

¹⁷ Cox, Cristian; Courard, Hernán. *Formas de Gobierno en la Educación Superior: Nuevas Perspectivas*. Santiago de Chile, Flacso, 1990, p. 98.

¹⁸ Salazar Vergara, Gabriel. *Labradores, peones y proletariados*. Santiago de Chile, Ediciones Sur, 1985, p. 7.

se abrió paso de manera sostenida un nuevo actor social: los partidos políticos de raigambre obrera. Se fundó el *Partido Radical de Chile* (1863), el *Partido Comunista* (1922), el *Partido Socialista de Chile* (1933), partidos políticos que estructuraron la política chilena hasta 1952.

Esta hibridación mantuvo estructuras coloniales bajo la apariencia de una ilustración que solo operó en las clases dirigentes de raigambre europea. Por estas características de la hibridación chilena, la modernidad quedó inconclusa ante una estructura colonial que impidió que el espíritu de la Ilustración llegase a toda la sociedad chilena. Con el surgimiento de los partidos políticos de corte socialista se inició las demandas por una sociedad igualitaria, demandas que hoy siguen clamando la sociedad chilena.

2. Introducción al campo de las artes visuales en Chile en la primera mitad del siglo XX

En el año 1890 estuvo marcado por la formación de movimientos sociales que desarrollaron políticas de cohesión que afectaban a los miles de trabajadores asalariados que, en su mayoría, trabajaban en las salitreras del norte de Chile. Los dueños de estas mineras respondían a los capitales ingleses o norteamericanos, utilizando a los obreros bajo condiciones de explotación humana, lo que llevó a que éstos clamaran por demandas laborales y económicas. En palabras de Jorge Barría sobre este período:

“El 2 de julio de 1890, en vísperas de la Revolución de 1911, estalla espontáneamente una huelga general de todos los obreros sala pampa del Tamarugal, promovida por el gremio de lanqueros de Iquique. La causa del movimiento es la petición de mejoramientos económicos, vale decir, el pago mensual de sus salarios en pesos y no en fichas, libertad de comercio, abolición de multas y otros beneficios sociales. El presidente recomienda prudencia y el estudio de estas peticiones; sin embargo, la fuerza armada disuelve las concentraciones obreras ocasionando muertos y heridos y destruyendo este movimiento social. En ese tiempo, se registra una huelga ferroviaria en Antofagasta que se soluciona sin incidentes. En Valparaíso también se producen huelgas en algunos gremios, y durante los días 20 a 22 de julio, se generan manifestaciones que son disueltas por la policía. Igual suerte corren una serie de protestas laborales en Santiago, Concepción y la zona del carbón”¹⁹.

Por su parte, la empresarial dueña de los medios de producción y dueña de la prensa tuvo una de sus primeras huelgas en 1907, cuando la federación de imprentas con sedes en Santiago y Valparaíso llamó a una huelga a sus asociados, tras meses de conflictos. Les dieron mejoras laborales como la reducción de la jornada laboral a 48 horas semanales. La actividad de la imprenta involucraba a tipógrafos, prensistas, encuadernadores y otros oficios en la repartición de los periódicos que circulaban en la

¹⁹ Barrías, Jorge. *El movimiento obrero en Chile. Síntesis Histórico – Social*. Ediciones Universidad Técnica del Estado, 1971, p.17.

época, que en su mayoría eran afines a la prensa de la oligarquía que gobernaba el país. De esta manera, se dio inicio un periodo de crisis económica en correlato a los acontecimientos internacionales. Se conmemoró a nivel nacional y en forma masiva el Día del Trabajo. Hubo numerosas huelgas, constituyendo su punto de quiebre la huelga de la red ferroviaria estatal que duró doce días. Se enviaron tropas desde la capital que ametrallaron a los obreros hospedados en la Escuela Santa María, asesinando a varias centenas de obreros y familias enteras. Esta represión hundió por un tiempo al movimiento obrero, acallando parcialmente la lucha social. Posteriormente, las organizaciones obreras se reagruparon y contribuyeron a cimentar los lineamientos de los partidos políticos que se fundaron en la primera década del siglo XX, entre ellos, en 1909 la Federación Obrera de Chile, en 1912 el Partido Obrero Socialista, dirigido por Luis Emilio Recabarren²⁰, quien fue un aporte fundamental en el trabajo contra el analfabetismo. Como señaló Luis Emilio Recabarren: “*El que no lee no es un hombre libre*”, con esto se impulsó la lectura y el trabajo para sacar a la población del analfabetismo. En palabras de Castillo Espinoza: “Recabarren puso especial cuidado en cada una de las ediciones realizadas para los trabajadores; el mismo modo, fundó varios periódicos en distintas ciudades próximas a los centros obreros del norte”²¹.

Las imprentas fundadas por los movimientos sociales obreros tuvieron el poder de comunicar las demandas y los anhelos de la clase obrera. Estos periódicos, panfletos, facsímiles con demandas circularon de mano en mano hasta llegar a las mismas faenas, fueron un soporte que creó un espacio para que los mismos obreros pudieran desarrollar ideas y petitorios sindicales, un medio de comunicación que les entregaba una identidad de clase, y con el pasar de los años, se vincularon con el desarrollo de la enseñanza de las

²⁰ Luis Emilio Recabarren (1876-1924) Tipógrafo, Socialista y Revolucionario.

²¹ Castillo Espinoza, Eduardo. *Puño y Letra, Movimiento social y comunicación gráfica en Chile*. Santiago de Chile, Ocho Libros Editores, 2016, p.32.

artes aplicadas. Aquí se planteó la dicotomía entre arte e industria y el sentido de la edición artística con fines prácticos. Al respecto Castillo Espinoza rescata del diario El Mercurio la siguiente cita: “...la escuela de artes aplicada a la industria sería, pues, no solo un elemento poderoso para elevar el nivel general de la cultura, tendiendo a formar el gusto, sino que, además, constituiría la manera más practica e inmediata de fomentar la producción industrial del país, mejorando sus resultados, i haciéndolas, en consecuencias, valer más”²².

En el ámbito del arte, se fundó la Escuela de Artes Decorativas que dependía de la Escuela de Bellas Artes en junio de 1907. El interés en las bellas artes fue grande congregando a un alumnado de 97 hombres y 67 mujeres. Su primer director fue el periodista y crítico de arte Manuel Rodríguez Mendoza.

El plantel de académicos estuvo conformado por escultores ornamentales y decorativos con especialidad en modelado en mármol decorativo y destinado a la arquitectura. Se desarrolló la especialidad de grabadores en madera, el trabajo en metal, el diseño de moldes y vaciado. Los egresados de esta Escuela fueron la mano de obra calificada para la construcción de una ciudad que emuló la arquitectura de las casonas de París, ciudad modelo para una oligarquía conservadora chilena. En efecto, se construyeron palacios, barrios con grandes avenidas con adoquines, sistemas de alumbrado, añorando a París, como modelo de modernidad en un Santiago donde las calles aún eran de tierra, adobe y teja. De esta manera, nos situamos ante la hibridez del paisaje, entre calles que tendían al diseño de la ciudad de la luz, y calles de tierra, adoquín y teja que reflejaban la otra cara de Chile. Un buen ejemplo era la calle de las Agustina con su Teatro Municipal de Santiago, que fue uno de los primeros palacios

²² Sin autor. “Arte aplicado a la industria”, *El Mercurio*, Santiago de Chile, 06 de octubre de 1904, p. 3, en Castillo Espinoza, Op. Cit., p.39.

inaugurados junto con la Casa de Impresión de la Moneda, lugar donde actualmente funcionan las oficinas del Presidente de la República.



Imagen N°4. Calle de las Agustinas, Teatro Municipal de Santiago, Arquitecto François Brunet de Baines, 1857 estilo Neoclásico. Foto anónima. En Internet: <https://mas.municipal.cl/brunet-de-baines-el-arquitecto-del-municipal/>. Visitado: 06-05-2021.

Volviendo al campo de las bellas artes, el comienzo del siglo XX y sus transformaciones sociales, políticas y culturales no estuvieron ajenas a los artistas visuales chilenos, incluso éstos fueron protagonistas de una rebelión contra las viejas estructuras académicas del modelo de enseñanza de la pintura y su relación con los objetos, pues se pasó a una pintura en que lo que importaba era el gesto, la mirada del artista, por sobre la realidad que lo rodeaba. Los artistas se interesaron por expresar su propio mundo, a entender su espacio, su época, sus angustias, sus luchas, sus frustraciones, una expresión, una nueva forma de entender la existencia humana.

Es aquí donde la generación del 1913 fue protagonista de ese cambio conformado por un grupo de estudiantes liderados por el maestro Juan Francisco González²³, la

²³Juan Francisco González Escobar nació el 25 de septiembre de 1853 en Santiago, Chile. Gracias a sus viajes a Europa pudo introducir las tendencias impresionistas. En 1916 formó parte del Grupo vanguardista de Los Diez. Más información en: <https://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-78055.html>. Visitado 06-05-2021.

Generación del 13²⁴, también conocida como la generación del centenario, generación trágica o generación Álvarez Sotomayor²⁵. Se refieren a toda la generación formada por el artista y maestro español Fernando Álvarez de Sotomayor, contratado como director de la Escuela de Bellas Artes en 1912. Como principal logro, rompió con la tradición academicista romántica francesa e impuso los fundamentos de la Escuela Clásica Española, con un estilo realista de contenido social, cuyas características se centraban en el tratamiento del color, la luz y el trabajo de los empastes. Pablo Neruda los bautizó como “*La heroica capitania de pintores*”. Sus integrantes provenían de la emergente clase media nacida en Chile que compartían una vida austera y bohemia.

La obra post impresionista “*Las carretelas de la vega*”, del maestro Juan Francisco González, rompió con la tradición realista impuesta por la Academia de Bellas Artes. En esta obra se observa la desconstrucción del objeto, la explosión de colores, donde son predominantes los colores claros y formas que construyen un paisaje donde el caballo y la carreta son protagonistas. Esta obra es significativa pues marca el inicio de una nueva forma de interpretar el arte en el país, alejándose de los patrones clásicos, con una composición postimpresionista.

²⁴ Generación del 13 o la *Heroica Capitania de Pintores*. Más información en: <https://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-45583.html>. Visitado 06-05-2021.

²⁵ Fernando Álvarez de Sotomayor nació el 25 de septiembre de 1875 en El Ferrol, Galicia, España y falleció el 17 de marzo de 1960 en Madrid, España. Más información en: <https://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-39939.html>. Visitado 06-05-2021.



Imagen N°5. “La carretela de la vega”, óleo sobre tela 58 x 65 cm. Juan Francisco González. Extraído de la página del Museo Nacional de Bellas Artes. En Internet: <https://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-78055.html>. Visitado: 06-05-2021.

Para la segunda década del siglo XX y terminada la I Primera Guerra Mundial y con la caída del salitre, principal recurso natural chileno en la época, Chile vivió una profunda crisis política, social y económica. El principal efecto fue una recesión económica junto al sistema político oligárquico conservador, quien gobernó con mano dura. Esta forma de gobernar produjo descrédito y decadencia, que provocó la baja de las exportaciones de los minerales: oro, cobre, a la que se sumó, posteriormente, la caída del precio del trigo y el valor de la moneda en la bolsa internacional. El Estado Chile se vio envuelto en un desorden fiscal pues no tuvo reservas para enfrentar la crisis, lo que condujo a un intervencionismo en el gobierno por parte del ejército.

“La crisis económica producía, a su vez, una impactante “cuestión social”: pobreza, altísima mortalidad infantil, masivas enfermedades sociales, violencia delictiva, alcoholismo, prostitución, impotencia de la “caridad cristiana”, huelgas, masacres de trabajadores, etc. Todo lo cual se tradujo en el desprestigio total de la “oligarquía” gobernante, de los partidos políticos, del ejército e incluso de la Constitución de 1833

que regía al país. El cuadro global sugería la inminencia de una explosión revolucionaria”²⁶.

La crisis se venía incubando hacía tiempo, pero la incompetencia de la clase conservadora gobernante rechazaba cualquier mejora que modernizara al Estado o enfrentar la necesidad de mejorar la situación económica. Esto llevó a una movilización social de la población, la que se organizó llamando a huelgas, a las que se sumaron los trabajadores, portuarios, obreros mecánicos, tipográficos, asalariados, etc. Consecuentemente, entre 1920 y 1926 se produjeron una serie de conflictos políticos, arrastrando la caída de dos presidentes, Arturo Alessandri y su sucesor, el ministro del interior Luis Altamirano, a través de un golpe militar.

Luego de este período convulsionado, en el año 1927, asumió el gobierno Carlos Ibáñez del Campo, luego de ser el único candidato, por lo que su periodo es conocido como una dictadura. A pesar de este gobierno de tinte dictatorial y la represión que imperó, pudo detenerse la crisis económica que vivía el país, y dicho presidente terminó renunciando en el año 1931.

La importancia de lo señalado radica en que en este vertiginoso acontecer político se produjo el cierre las Escuelas de Artes Aplicadas y de Bellas Artes, lo que ocurrió en el año 1928, cuando el Ministro de Hacienda decretó su clausura temporal, por orden del gobierno de Ibáñez. Se entregaron becas a Europa a profesores y alumnos, con la idea de poder destrabar la situación en el campo de las artes nacionales. La idea era que los becados volvieran de Europa más comprometidos con las tendencias de los maestros del siglo XIX, es decir, con una mirada clásica del arte. En cierto sentido, resultaba muy elocuente el relato del profesor José Perotti a finales de los años veinte, que señalaba: “En el sótano de la Academia de Bellas Artes, existía una Escuela de Artes Aplicada.

²⁶ Salazar Vergara, Gabriel. *Movimientos Sociales en Chile Trayectoria histórica y proyección política*. Santiago de Chile, Editorial Uqbar, 2014, p.83.

Vegetaba al margen del panorama educacional. No se le asignaba importancia de ninguna especie. ¡Era el reinado del arte puro! Su enseñanza, de acuerdo al ritmo estético de la época, se limitaba a reproducir invariablemente el insustancial y frío modelo de los estilos históricos”²⁷.

Posteriormente, una nueva generación de artistas cuestionó la forma de enseñanza de las artes en la Academia de Bellas Artes, quienes fueron conocidos como el Grupo Montparnasse²⁸, liderado por Luis Vargas Rosas. Se le unió José Perotti, director de la Escuela de Artes Aplicadas, Enriqueta Petit (ver Imagen N° 6), y Julio Ortiz de Zárate. Todos estudiaron a los grandes maestros en Louvre en París, y se involucraron con las corrientes de vanguardia de comienzos del siglo XX imperantes en Europa. Unos de los principios del grupo fue rechazar lo figurativo académico para buscar la creación con la máxima libertad, la autonomía del artista y la valoración propia del artista. Consideraban que el arte estaba inmovilizado por el modelo impuesto por el realismo académico del maestro Álvarez de Sotomayor. El grupo Montparnasse, más cercano al cubismo y a los colores fauvistas, sentó las bases de la nueva estética chilena. Sin embargo, este gusto estético fue repudiado públicamente, pues se les acusó de rupturistas y rebeldes. Este grupo definido como antiacademicista, antinaturalista, antirrealista, ausente de un estricto estilo plástico, se plantea como una apuesta vigorosa, libertaria y de espíritu para crear leyes propias de espacio y tiempo en el arte, sin repetir ni copiar a los maestros.

²⁷ Perotti Ronzonni, José. “Las artes aplicadas en Chile”, en *Revista de Arte* N°4, Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, Santiago, diciembre 1934-marzo1935, p.7.

²⁸ Grupo Montparnasse. Más información en: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3445.html>. Visitado 06-05-2021.

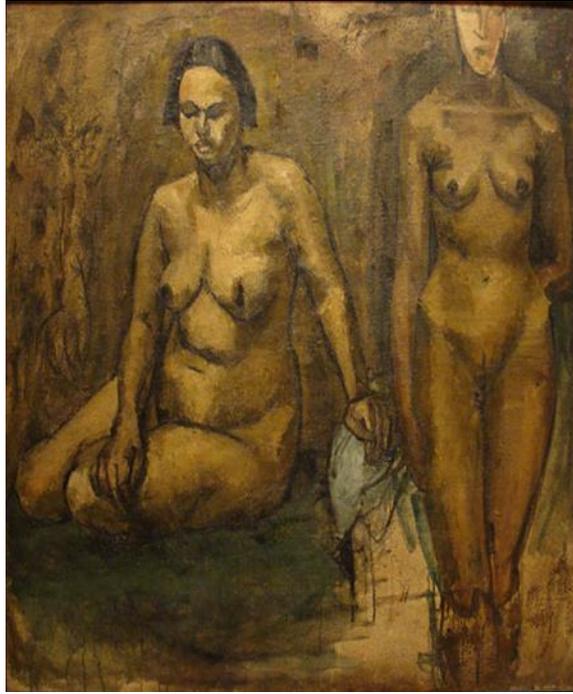


Imagen N°6. "Dos Desnudos", Enriqueta Petit. Óleo sobre tela 130 x 138 cm, 1925, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile. En Internet: <https://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-39944.html>. Visitado: 06-05-2021.

El grupo Montparnasse tuvo el apoyo incondicional del escritor Juan Emar abierto a las nuevas vanguardias cuyas amistades contemplaban a Picasso, Derain y Gris, convirtiéndose en un puente entre el círculo vanguardista y los artistas chilenos que buscaban conocer y aprender, para posteriormente implantar los nuevos conceptos estéticos en el país. El apoyo constante de Juan Emar a las nuevas corrientes de arte, a través de sus artículos en el diario La Nación fueron fundamentales para el nuevo movimiento de la plástica chilena, a pesar de que la crítica chilena y los académicos de la Escuela de Bellas Artes tenían una posición sólida en defensa de la academia tradicional y un duro cuestionamiento contra todas las vanguardias.

Paradójicamente, los becados a Europa, que en este período de la historia viajaron para perfeccionar el estilo clásico, regresaron mucho más comprometidos con las nuevas tendencias en el campo de las artes lo que les generó marginación, aislamiento, sumado

a un campo de censura que, no obstante, no pudo afectar a su creatividad y a la fuerza en la forma de hacer y pensar su arte, fortaleciendo, de este modo, al grupo Montparnasse y creando un antes y un después en el campo artístico chileno.

“A su regreso a Santiago se agruparon muchos de ellos, lanzaron un manifiesto y celebraron exposiciones colectivas. En las páginas de arte de “La Nación” han quedado historiados estos momentos de inquietud re- novadora. La actividad no se limita a la simple creación. -los artistas aspiran también a hacer proselitismo difunden sus ideas y son sus propios críticos. Algunas de las más encendidas polémicas entre los Aristarcos de la falsa tradición y los jóvenes pintores se producen en ese tiempo. Camilo Mori, uno de los principales animadores del grupo”²⁹.

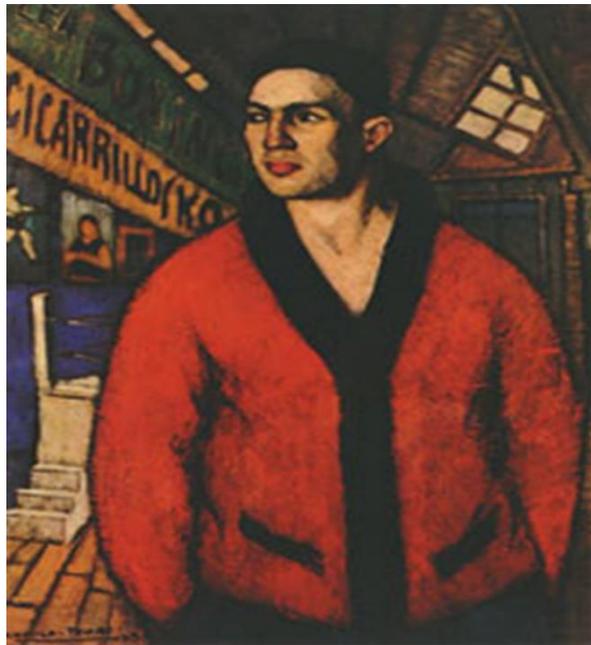


Imagen N°7. “El boxeador”, Camilo Mori, 1923, óleo sobre tela 99 x 79 cm. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile. En Internet: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-78779.html>. Visitado: 06-05-2021.

De este modo, los artistas con influencias europeas de la década de 1920 tuvieron una renovaron la forma de entender y hacer en el arte, lo que se tradujo en nuevas prácticas

²⁹ Romera, Antonio. *Historia de la Pintura Chilena*. Santiago de Chile, Editorial del Pacífico, 1951, p.185.

experimentales, entre ellas tendencias futuristas que renovaron la escena plástica latinoamericana contribuyendo a la formación de un arte abstracto que, en Chile, su mayor representante será Gustavo Poblete.

Otro hecho histórico de profunda importancia para la conformación del arte chileno es la Guerra Civil española (1939), que permitió la llegada de una oleada de exiliados en el barco Winnipeg³⁰. En este barco llegaron una gama amplia de personajes que influyeron en diversos ámbitos de la historia de Chile, destacando la llegada de futuros artistas como José Balmes y Roser Bru, entre otros intelectuales que aportarán a la hibridación del país.

Al finalizar la Segunda Guerra Mundial, los artistas chilenos, muchos de ellos estudiantes, iniciaron una organización en 1948 liderada por Gustavo Poblete³¹. Entre esos estudiantes se encontraban Gracia Barrios, José Balmes, James Smith, Emilio Cánepa, Juan Egenau, Roser Bru, y Eduardo Martínez Bonati. Todos ellos se reunieron y convocaron a una discusión abierta, realizando conferencias, lecturas sobre arte, exposiciones, pues consideraban una obligación como generación de postguerra conocer las orientaciones de las nuevas tendencias en las artes internacionales. Por otra parte, puesto que la Academia de Bellas Artes, estaba alejada de establecer cualquier cambio, se comienzan a establecer gradualmente modificaciones a los planes de estudio en el ingreso de cursos como historia y teoría del arte, lo que supone el comienzo de una reestructuración del modelo de la enseñanza en el campo de las artes visuales en Chile. De este modo, la posición manifestada por el Grupo de Estudiantes Plásticos señaló que:

“El Grupo de Estudiantes Plásticos, formado por alumnos de la Escuela de Bellas Artes considera que existe una obligación ineludible para todo aquel que siente, real y

³⁰ En 1939 el cónsul chileno Pablo Neruda gestionó la llegada a Chile de un barco con refugiados españoles de la guerra civil. Más información: https://www.archivonacional.gob.cl/616/w3-article-65315.html?_noredirect=1. Visitado: 08-05-2021.

³¹, Gustavo Poblete. Pintor chileno. Nació en Curicó en 1915. Falleció en Santiago en 2005. Fue uno de los primeros cultores del arte constructivo en Chile, y que durante décadas dedicó su trabajo artístico a la creación de una imagen plástica que en los años 50 se fraguó en el Grupo Rectángulo. Más información en: <http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40244.html>. Visitado: 06-05-2021.

profundamente, una inquietud artística de unirse para combatir por medio del estudio permanente, de un trabajo sincero y constante, ese estado de dejación y falta de preocupación por su oficio, que está invadiendo los círculos artísticos jóvenes”³².

En la década de los cuarenta, Gustavo Poblete aventuró lo que se venía en el campo de la creación sosteniendo que: “La actual generación de estudiantes de plástica, que ha empezado con entusiasmo a adquirir las nociones necesarias que le permitan expresar sus inquietudes artísticas y encontrar un camino seguro hacia la verdad creativa, se debate en medio de una desorientación y una despreocupación que los lleva al desaliento y a la inacción, o la especulación fácil y al falseamiento de la plástica”³³.

Para la formación del Grupo Rectángulo (1955) fueron fundamentales las revistas y publicaciones interesadas por el desarrollo del arte geométrico como sucede con la de Joaquín Torres García, titulada *Universalismo constructivo* y la fundación de la revista *Arturo* en Argentina³⁴. Esta revista fue dirigida por un grupo de artistas jóvenes, entre los cuales estaban Gyula Kosice, Arden Quin, Tomás Maldonado. Colaboraron también artistas extranjeros y escritores como el propio Torres García, Viera da Silva y Vicente Huidobro³⁵.

La exposición Forma y espacio (1962) fue el momento culminante de la relación de Rectángulo con otros artistas de igual estilo del cono sur. En dicho catálogo, Luis Oyarzún se refirió a las matemáticas en la especulación y praxis humana, para concluir lo siguiente:

³² Ivelic, Milan; Galaz, Gaspar. *Chile Arte Actual*. Valparaíso, Editorial Universitaria, 1988, p. 35.

³³ *Ibidem*, p. 34.

³⁴ Los artistas que fueron parte del arte concreto representado en la Revista Arturo, se rigieron por los siguientes mandamientos: “1. El objeto del arte es crear un lenguaje universal. 2. La obra debe estar formada y concebida por el Espíritu antes de su ejecución. 3. No debe recibir nada de los elementos formales de la naturaleza ni de los sentidos. 4. El cuadro debe estar construido enteramente con elementos plásticos puros. 5. La construcción del cuadro, así como sus elementos, debe ser simple y controlable visualmente. 6. La claridad de la obra debe ser absoluta”. En Ivelic, Milán y Galaz, Gaspar. *Op. Cit.*, p. 37.

³⁵ Ivelic, Milan; Galaz, Gaspar. *Op. Cit.*, p. 36.

"Aún antes que los pitagóricos y platónicos dieran forma universal rigurosa al primado del número y la figura geométrica en la representación del mundo, así como en su expresión y en su operación física o anímica, los más viejos mitos solían ocultar símbolos que encarnan el designio de ordenar interiormente el propio ser e inteligir las cosas, limpiando hasta el propio horizonte el campo de la experiencia de toda singularidad caprichosa que pudiera no ser sino escoria adventicia de la vida"... "Fieramente erguidos contra el lirismo expresionista o informalista, que suele perderse en una simple anarquía interjectiva, estos artistas quieren revalorar el gesto inicial de la pintura como voluntad de intelección, es decir, de creación en el sentido de ordenación del caos"³⁶.

Esta "ordenación del caos" como gesto para ordenar el caos político social imperante en Chile y bajo una mirada materialista dialéctica, como en el caso de Gustavo Poblete, donde el arte se revela ante lo figurativo a través de la máxima abstracción.

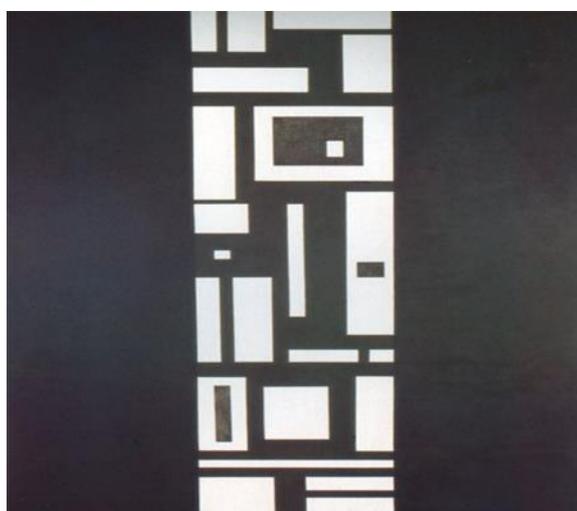


Imagen N°8. "Serie Negra N° 6", Gustavo Poblete, 1965, 93 x 150 cm, Óleo sobre tela colección privada. En Internet: <https://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40244.html>. Visitado: 06-07-2021.

El grupo Signo (1962) estuvo constituido por José Balmes³⁷, Gracia Barrios, Eduardo Martínez Bonati y Alberto Pérez. Su principal característica develó una ruptura con el

³⁶ *Ibidem*, p. 47.

³⁷ José Balmes Parramón nació el 20 de enero de 1927 en Montesquieu, Cataluña, España. Llegó a Chile en 1939, huyendo de la Guerra Civil Española. Más información en: <https://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-39918.html>. Visitado 6-05-2021.

característico postimpresionismo por medio de un arte informalista y abstracto. El empleo de los nuevos medios suponía una específica modalidad expresiva, orientada por irreprimibles impulsos emocionales que desembocaron en la ejecución instantánea como procedimiento de trabajo. Sus miembros desarrollaron una nueva estética con materiales diversos específicos que son parte de los dispositivos de creación: pasta de muro sobre el soporte, maderas pegadas, papeles de diario, fotografías de periódicos, corte en la superficie, telas rasgadas, entre otras acciones. Revisaron los conceptos de lenguaje y visualidad; trabajaron la pintura y su materialidad, desarrollando nuevas realidades, dejando de lado la representación del mundo. Buscaban romper con el ilusionismo pictórico, y hacerlo todo de nuevo. Paradójicamente, el trabajo resultante poseía más realidad que la mayoría de la producción de entonces. La materialidad de las cosas será importante en la construcción de obras que romperán con la tradición pictórica e interpelarán como cita modernizante de la historia del arte internacional, las fechas importantes de consolidación del grupo signo son: 1961, con la exposición en la sala de la Universidad de Chile y en 1962, en la exposición en la sala Darro de Madrid, que serán fundamentales para la consolidación del grupo. Es importante rescatar que tendrán un sello informalista, se constituirán en una oposición a la abstracción del grupo rectángulo, y en la fase siguiente, hacia 1963, se vincularán con el hombre y su contingencia histórica, dando origen a una nueva y compleja relación entre arte y política, marcada por la revolución cubana, la guerra de Vietnam, la invasión de Santo Domingo, etc. En este sentido, recoge el contexto del llamado a politizar la relación con el arte, la siguiente reflexión de Oyarzún: “el arte se concibe como arte militante, como “arte comprometido”, contestatario y protestatario, se sabe también, si cabe decirlo así al servicio de la

revolución sintomática es a este respecto “el trabajador de la cultura”, como denominador común para artistas y escritores intelectuales en general”³⁸.

El Grupo Signo se convirtió en la segunda gran vanguardia en el arte chileno, después del Grupo Montparnasse postimpresionista de los años veinte. Esa actitud revelaba una autocrítica que se manifestó explícitamente en la “*crisis de la pintura*”, si bien las búsquedas de un nuevo lenguaje presentarían características distintas en cada uno de los integrantes del Grupo Signo. José Balmes con el tiempo señaló que “La pintura figurativa que realizaban había perdido vitalidad y relación con la realidad, ya que se estaban quedando sólo con las apariencias”³⁹.

El informalismo del grupo Signo es la constitución del gesto en el soporte de obra, produciendo el cambio desde el interior de la academia mediante la inversión del lenguaje en sus respectivas cátedras, desde lo privado a lo público y desde el activismo revolucionario, siendo la gestualidad y la expresión el sello del grupo.

José Balmes entiende que el artista es un sujeto que tiene una responsabilidad política, que debe estar sujeta a una investigación permanente de los acontecimientos que lo rodean. El artista es un activista al servicio de su comunidad, no puede estar ajeno o a los acontecimientos políticos, el artista debe ser también un constructor de memoria.

³⁸ Oyarzún, Pablo. *Arte visualidad e historia*. Santiago de Chile, Editorial la Blanca Montaña. Facultad de Artes Universidad de Chile, 1999, p. 203.

³⁹ Galaz, Gaspar. Destellos de Memoria: Vida y Arte, a 50 años de la Fundación de la Escuela de Arte, 1959-2009, 50 Años, Facultad de Artes, Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile, p.42. En Internet: <https://docplayer.es/82872067-Vida-y-arte-a-50-anos-de-la-fundacion-destellos-de-memoria-de-la-escuela-de-arte.html> Visitado 17-05-2021.



Imagen N°9. "Santo Domingo, mayo 65", José Balmes, 1965, técnica mixta y collage sobre tela. Medidas: 180 x 150 cm. Localización: Colección particular. En Internet: <https://i.pinimg.com/originals/29/48/e0/2948e070c150d62fd2d8af5140f6df57.jpg>. Visitado: 06-05-2021.

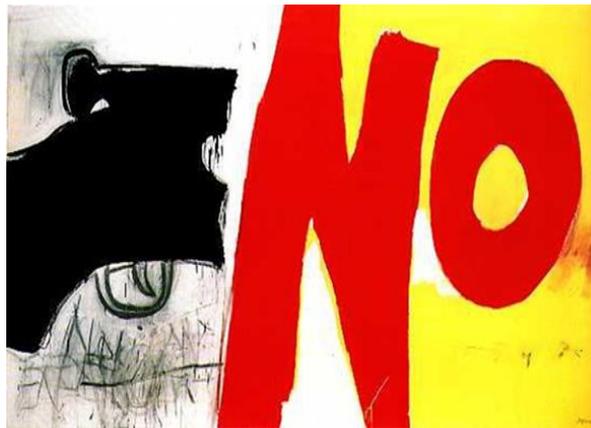


Imagen N°10. No a la sedición, José Balmes, 1973, pintura 2.00 x 3.00 mts. En Internet: https://www.mnba.gob.cl/617/articles-76891_archivo_01.pdf. Visitado: 06-05-2021.



Imagen N°11. El doble Exilio de las pinturas 2011, José Balmes, pintura técnica mixta. En Internet: <https://www.elquintopoder.cl/cultura/pintura-y-exilio-el-arco-argumental-en-la-vida-de-jose-balmes/>. Visitado: 06-05-2021.

La iconicidad de la obra que conforma el trabajo de Gracia Barrios⁴⁰ proviene de los medios de comunicación. Ella comienza recortando periódicos, textos de la prensa, registros fotográficos positivos o negativos. Todos son elementos con los cuales construye un procedimiento pictórico, que, al resemantizar los significados de la memoria, encuentra las diferentes fórmulas visuales para las articulaciones de significantes.



Imagen N°12. América no invoco tu nombre en vano, Gracia Barrios, (160 × 301 cm) Museo de Arte Contemporáneo (MAC), Facultad de Artes Universidad de Chile, 1970. En Internet: <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/america-no-invoco-tu-nombre-en-vano-america-i-dont-invoke-your-name-in-vain>. Visitado: 06-05-2021.

⁴⁰ Gracia Barrios Rivadeneira nació el 27 de junio de 1927 en Santiago de Chile. Más información en: <http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40247.html>. Visitado: 06-05-2021.

La obra de Eduardo Martínez Bonati⁴¹ se define por un hacer permanente desde el grabado, el mural pictórico monumental que interviene en la arquitectura con nuevas tecnologías, el encofrado, las técnicas mixtas en la pintura, la instalación visual, el trabajo transdisciplinario entre arquitectura y arte. Su proyecto emblemático está ubicado en el paso bajo nivel situado en el céntrico barrio de Santiago, en la calle Lira con la Alameda, donde, junto a los arquitectos Carlos Ortúzar e Iván Vial, entregaron una obra para el sistema vial.



Imagen N°13. Un Arte Para la ciudad: Mural en paso bajo nivel sector Santa Lucía, obra de Julio Ortúzar, Andrés Vial y Eduardo Martínez Bonati. En Revista “Qué pasa en Chile, revista de viajes”, N° 449-1971 mensual editado por la Empresa de Ferrocarriles del Estado, Chile.p.25

Martínez Bonati también hizo un trabajo fundamental para la descongestión vial de la época, que fue su coordinación del Edificio Unctad III, en el cual efectuó una intervención del edificio conjugando arte y arquitectura con un centenar de obras visuales y escultóricas en conjunto con otros artistas. Martínez Bonati se refirió a la técnica de su obra de la siguiente manera:

⁴¹ Eduardo Martínez Bonati nació en Santiago, Chile, en 1930. Más información en: <http://artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40213.html>. Visitado: 06-05-2021.

“Me molesta la ficción, la técnica profesional...puede seguir pintando sin paleta ...pero, ya digo, nada dura para cuando el yo-yo se mueve ...sentía como si el pincel se moviera ...puse mis acrílicos en los bien lavados envases (de una hamburguesería) y me lie a pintar. Los monstruos salieron disparados, telas llenas de rayas gordas y chorreantes, fue la paz”⁴²



Imagen N°14. Alegría de la carpeta, "5 Grabados Bonati", Eduardo Martínez Bonati, 1956, Xilografía sobre papel 34 x 25 cm Museo Nacional de Bellas Artes Santiago, Chile. En Internet: <http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40256.html>. Visitado: 06-05-2021.

Alberto Pérez,⁴³ al igual que sus compañeros de grupo, radicalizó el trabajo bajo el informalismo, pues buscó la ruptura con la tradición del arte geométrico. Sus modelos de trabajo propusieron imágenes en los límites de la producción, de modo que la pintura cuestionaba el espacio del cuadro. Como señalan Ivelic y Galaz, en palabras de Umberto Eco: “señala que esta reducción no significa la falta total de comunicación; al contrario, comunica, pero de otra manera, el informalismo hizo que los sujetos concentraran su mirada en su entorno; en los cortes geológicos y en los accidentes naturales en las cualidades físicas de los más diversos materiales”⁴⁴.

⁴² Ivelic, Milan; Galaz, Gaspar. Op. Cit., p. 68.

⁴³ Alberto Pérez nació el 19 de julio de 1926 en Santiago, Chile. Más información: <http://artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40213.html> visitado el 4 de noviembre 2019.

⁴⁴ Ivelic, Milan; Galaz, Gaspar. Op. Cit., p.84.

Un buen ejemplo de desplazamientos del lienzo a otro tipo de soportes experimentales es la obra “Barricada” de modo que la tela ahora es un cajón de madera o de frutas. Alberto Pérez con este gesto construye un desplazamiento al utilizar la imagen de seres anónimos sacrificados en nombre de la revolución.



Imagen N°15. BARRICADA I, Alberto Pérez, 1965, Técnica mixta sobre madera, 100 x 80 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile. En Internet: <http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40213.html>. Visitado: 06-05-2021.

El Grupo Signo alteró sustancialmente el uso de los medios y las formas de hacer arte. Con el empleo de nuevos soportes propuso una modalidad expresiva orientada por impulsos y emociones que desembocaron en la ejecución instantánea como procedimiento de trabajo. Pero no se contentaron con la especulación sobre la materialidad de las cosas, sino que se pasó a la fase siguiente, dando lugar a una nueva y compleja relación entre arte y política. El Grupo Signo lideró a través de sus integrantes lo que será la participación de los artistas en el desarrollo del programa de la Unidad

Popular a comienzos de los 1970. El ejemplo más claro fue la incorporación de José Balmes y Gracia Barrios a los trabajos colectivos de la Brigada Ramona Parra.

3. Las transformaciones sociales, políticas en las artes visuales en los años sesenta y setenta

Los años 60 en Chile comenzaron con uno de los terremotos más grandes registrados en la humanidad, ocurrido en la ciudad de Valdivia, con una escala Richter de 9. 5°. El terremoto tuvo una duración de 10 minutos, la ciudad literalmente se hundió bajo las aguas de los ríos Calle calle, Valdivia y San Pedro. Las placas tectónicas del Pacífico produjeron una serie de maremotos y tsunamis en toda la costa del Pacífico, que alcanzaron las costas del Japón.

Esta década trajo consigo también un terremoto político que afectó a la sociedad a nivel mundial, con movilizaciones sociales que se repartieron por todo el orbe. En Chile lo político estuvo marcado por la presidencia de Jorge Alessandri Rodríguez, (hijo del expresidente Arturo Alessandri Palma), quien gobernó el país desde 1958. Este periodo está marcado por los embates de la naturaleza, por las consecuencias del terremoto que llevó al país a una reconstrucción y a una inflación galopante. Por un lado, El presidente Jorge Alessandri Rodríguez disfrutó de un amplio respaldo ciudadano en los sectores empresariales, agrícolas, industriales de la asociación de grandes comerciantes, que, junto a las empresas extranjeras dedicadas a la minería, le entregaron su apoyo político. Por otro lado, mantuvo una sólida alianza conformada por parlamentarios que pertenecen a los partidos Conservador, Liberal y Radical. Con estos apoyos mantuvo una estabilidad aparente y sin grandes problemas bajo una democracia formal conservadora. Así también, manejó una política de estructura económica capitalista ortodoxa, inspirada en la libre empresa bajo el eje liderado por los Estados Unidos de Norteamérica.

El triunfo de la Revolución cubana en 1959 liderada por Fidel Castro y el Ernesto Che Guevara, sorprendió al mundo y supuso un duro golpe para los intereses norteamericanos. En 1961, el gobierno norteamericano rompió relaciones con el gobierno

cubano e impuso un bloqueo a la Isla hasta la actualidad. La revolución cubana contó con el apoyo de gran parte de los movimientos emancipadores de América Latina y del mundo intelectual. Los partidos de izquierda del continente vieron en esta revolución un salto a la independencia del gobierno norteamericano, inspirando a un gran número de jóvenes a la revolución, que demandaba un hombre nuevo, y una sociedad más justa. A este propósito, Jorge Barrías afirmaba:

“En nuestro continente, y dentro de la tendencia señalada, el Punto cumbre es el comienzo de la Revolución cubana el 1º de enero de 1959, que ha iniciado la construcción de una sociedad Socialista en esta parte del mundo. Por otra parte, Estados Unidos esboza por entonces, la política que se denomina Alianza para el Progreso, planteamiento que estuvo vigente durante la vida de su inspirador y que fenece de hecho en 1965 cuando las tropas norteamericanas invadieron la República Dominicana”⁴⁵

Al otro lado del océano Atlántico, las políticas colonialistas también estaban llegando a su fin. Sin embargo, la voluntad de independencia de las colonias en África fue suplantada con gobiernos títeres o afines a políticas postcoloniales. Con intereses afines a las políticas de la Europa de postguerra, ratificado, en la Organización del Tratado del Atlántico Norte (OTAN). En este sentido, Barrías señala: “La otra gran tendencia de la humanidad es la lucha contra los resabios del colonialismo y del imperialismo, cuyo punto culminante es la guerra del Vietnam, donde un pueblo asiático libra una heroica lucha por su liberación nacional haciendo frente a una de las grandes potencias del mundo”⁴⁶.

El campo de la cultura no es sólo el reflejo de las estructuras económicas y sociales, sino también tiene relación directa y específica de sus productores con el momento en que se desarrolla, es decir, debemos tener en cuenta las variables (tiempo y

⁴⁵ Barrías, Jorge. Op. Cit., p. 111.

⁴⁶ *Ibidem*, p.111.

espacio) en la producción de obras. Carlos Marx consideraba que la creatividad, comprometida en la transformación del entorno material, es una de las principales características que distinguen a los hombres de los animales. Como afirma Janet Wolf, “En condiciones no alienadas, la gente tiene capacidad y potencial de actuar conscientemente y usando el pensamiento abstracto y la imaginación, para cambiar la naturaleza y su entorno. Por tanto, si el trabajo es creativo, surge la necesidad e intenciones humanas, es ejercicio libre sobre el objeto y resultado constructivo y transformador”⁴⁷.

Para el periodo 1964-1970 asumió el gobierno de Chile el Demócrata Cristiano, Eduardo Frei Montalva⁴⁸. Este gobernante lideró a una clase media emergente con el eslogan “Revolución en Libertad”, del partido demócrata cristiano que tuvo su base en la falange nacional. Sobre sus características explica Jorge Barrías:

“Llega al poder encabezando un vasto movimiento populista de sectores de clase media, obreros calificado, empleados, pequeños agricultores, grupos de campesinos y un gran apoyo femenino. Todo este movimiento es dirigido por un grupo de clase media unido alrededor del catolicismo como pensamiento original e inspirado en las ideas socialcristianas europeas. Su programa político le permitir captar a vastos sectores, ofreciendo "modernizar" al país con métodos gradualistas o reformistas y con una perspectiva nacional y continental”⁴⁹.

Sus principales contribuciones se pueden resumir en el inicio de un proceso de reforma agraria; se organizaron comités de vivienda para pobladores marginales; se

⁴⁷ Wolff, Janet. *La producción social del arte en La teoría de Carlos Marx*. Madrid, Istmos, 1997, p. 28.

⁴⁸ Eduardo Frei Montalva, presidente de la República de Chile entre 1964 y 1970, fue uno de los políticos más importantes del siglo XX. Más información en: https://www.bcn.cl/historiapolitica/resenas_biograficas/wiki/Eduardo_Frei_Montalva. Visitado 06-05-2021.

⁴⁹ Barrías, Jorge, Op. Cit., p.118.

desarrollaron políticas viales; se organizó a los sectores con una mínima instrucción escolar; se crearon centros comunitarios de unidades vecinales; se impartió la instrucción mínima escolar. Estas políticas fueron desarrolladas en todas las regiones de Chile. El presidente Eduardo Frei Montalva se dirigió a los jóvenes señalando: “Este movimiento y este hombre que está aquí para hablarles representa la realización de grandes tareas en el porvenir de la Patria. Tareas que significan una revolución en libertad. Una transformación profunda de Chile”⁵⁰.

Teniendo en cuenta que la relación entre economía e ideología y los grados de autonomía del arte pasan por entender la obra y su contexto, histórico, social, político y cultural, puesto que las estructuras sociales estarán en constante movimiento a partir de las influencias del sujeto, tanto a nivel colectivo como individual, son un elemento a tener en cuenta en las lecturas del significado en el desarrollo de la obra para entenderlas en su contexto.

En este sentido, se observa desde mediados de los años 60 la utilización de nuevos soportes, nuevas materialidades para la construcción de un marco teórico que pueda textualizar el acontecer histórico nacional; estos puntos fueron discutidos al interior del campo de las artes visuales. Como ejemplo y como se expuso respecto del Grupo Signo, fue fundamental el desplazamiento de nuevas estéticas para presentar o representar la realidad. Las obras de los artistas que se desarrollaron estaban directamente ligadas con los anhelos de un pueblo que se organizaba para exigir demandas, para salir de la extrema pobreza que azotaba al país, por justicia social, por el derecho a la vivienda y, en definitiva, por siglos de postergación.

⁵⁰Eduardo Frei Montalva. Discurso de la Patria Joven, Parque Cousiño, 21 de junio de 1964. En Internet: <https://www.bcn.cl/obtienearchivo?id=recursolegales/10221.3/23375/1/Leg354Ses126.DOC>. Visitado 06-05-2021.

El año 1967 será de las movilizaciones estudiantiles de las mayores universidades chilenas, la Universidades de Chile, la Universidad Católica de Chile y la Universidad Técnica del Estado, que fueron protagonistas del inicio de la transformaciones en el campo de la educación y que irradiaron a toda la sociedad chilena, ya que en estas instituciones se incubó el alma de la República de Chile y una representación de la clase obrera, clase media y la oligarquía. Sus estudiantes tienen una amplia representación social y en un futuro se convertirán en los profesionales que tendrán a cargo las transformaciones y el desarrollo. Estos jóvenes estudiantes se encontraron con universidades constituidas por estructuras rígidas que descuidaron el campo de la investigación científica, humanista y artística y, con ello, la generación de un espíritu propiamente universitario. Dichas deficiencias llevaron a los principales afectados, los estudiantes, a movilizarse en la modernización de sus instituciones. Fueron los propios alumnos -particularmente los adherentes a la juventud demócrata cristiana- quienes lideraron las movilizaciones en la ciudad de Valparaíso. Específicamente el proceso comenzó en la Universidad Católica de Valparaíso y culminó, en agosto de 1967, con un acuerdo entre las autoridades académicas, los profesores y los estudiantes, destinado a poner en marcha la reestructuración. Pero, ya ante la crisis universitaria se podía detectar en el interior del cuerpo docente de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, como había un germen de cambio en relación con la enseñanza que se impartía.

La pretensión prosperó y se incorporaron nuevas disciplinas relacionadas con la teoría y la práctica del arte, con el fin de poner al día a los jóvenes estudiantes en la multiplicidad de cambios que mostraba la actividad artística. Sin embargo, los anhelos de modernización en general y más amplios debieron esperar al advenimiento de la reforma universitaria para concretarse. En ese proceso, el artista no se aisló ni se mantuvo distante de las transformaciones sociales que comenzaban a manifestarse en Chile, sino que

participó activamente, lo que ocasionó una serie de consecuencias que repercutieron en la producción plástica que se volcó en la búsqueda de la reivindicación de lo nacional y lo latinoamericano como expresión de la aspiración de una identidad propia. Esta producción plástica contaba con la adhesión de un gran número de intelectuales y artistas que comenzaron a asumir un compromiso con los cambios sociales. Los efectos de un mundo idealizado en la década de los años 60 dieron como resultado un arte de compromiso y militante por parte del mundo cultural en Chile, y los artistas se pusieron al servicio de las demandas del pueblo y los cambios sociales que cruzan a Chile y a toda América Latina. Como apunta Ivelic, “una de las expresiones fue la novela latinoamericana, con el protagonista de seres que perfilaban a un hombre distinto cuya identidad no pasaba, necesariamente, por el paradigma anglosajón o europeo occidental”⁵¹.

Entre las publicaciones no podemos dejar de citar la obra “*Para leer al Pato Donald*” de Ariel Dorfman y Armand Mattelart⁵². Este libro profundiza acerca del colonialismo basado en la transmisión de valores del capitalismo a través de las historietas de Walt Disney.

Para finales de la década de los años 60, Chile estaba inmerso en un proceso progresista que da como resultado que a comienzos de los años 70 -a través de las elecciones parlamentarias y presidenciales- eligió un gobierno socialista, encabezado por el Dr. Salvador Allende. Este proceso político complejo afectó la producción y discusión interna en la producción plástica de vanguardia, es decir, con la llegada al poder de un gobierno progresista, el país se convirtió en un espacio fecundo para la politización de la sociedad en su totalidad. Tal situación no sólo involucró a los sistemas económicos y

⁵¹ Ivelic, Milan; Galaz, Gaspar. Op. Cit., p.154.

⁵² Dorfman, Ariel; Mattelart, Armand. *Para leer al Pato Donald. Comunicación de masas y Colonialismo*. México DF, Editores Siglo XXI, 1972.

políticos sino también a la producción plástica, estableciendo relaciones afectivas entre el proceso de transformación social y el cambio radical que el programa del gobierno socialista que Allende planteaba. En este sentido, uno de los síntomas más palpables en la producción cultural fue el compromiso de artistas que se incorporaron al proceso de transformación social más conocido como la vía del socialismo; proyecto que recorrió transversalmente a toda la sociedad chilena e involucró a una serie de artistas que en los años sesenta eran identificados como artistas de renombre internacional, académicos y formadores de nuevas generaciones. Entre ellos, se encuentran Roberto Matta, José Balmes, Gracia Barrios, Eduardo Martínez Bonati o Alberto Pérez. Algunos participaron activamente e ilustraron las 40 primeras demandas que la sociedad exigía al gobierno de Allende, lo que se materializó a través de la exposición “Las cuarenta medidas de la Unidad Popular” (del año 1970).

Estas demandas comprometieron a todos los campos de la cultura y una de sus características fue el sentido de lo “nuevo”, como lo muestran las expresiones de “*Chile nuevo*”, “*hombre nuevo*” y “*canto nuevo*”, que van en dirección de la lucha contra la dependencia cultural y que exigen ser entendidas en un contexto de lo nacional, popular y latinoamericano.

En esa época, desde el poder político se trató de transformar a fondo el marco institucional de la cultura o más bien de radicalizar las tendencias históricas que se venían flexibilizando en dicho marco.

Los artistas debieron enfrentar una cerrada lucha contra las fuerzas burguesas y la mercantilización de la obra de arte y comprometerse con las demandas y transformaciones del proceso social que promulga el gobierno del Dr. Salvador Allende. Un ejemplo claro son las exposiciones de los años 70 en Chile que tuvieron carácter de acontecimiento político-cultural, tales como: *El pueblo tiene arte con Allende* y la citada *Las 40 medidas*

de la Unidad Popular. En ambas exposiciones se conjugó el deseo de acercar el arte al pueblo y de extender los circuitos de recepción de las obras hacia lo masivo, para que el arte penetre en todo el cuerpo social, gracias al desarrollo de nuevas tecnologías de bajo costo de reproducción serial, como la serigrafía, que desmentían el fetichismo burgués de la obra única al multiplicar su distribución y democratizar así el consumo de los bienes culturales.

Resulta importante mencionar que el ideologismo imperante y panfletario llegó al extremo de hacer una diferencia entre la “*pintura útil para la revolución*” y “*la pintura revolucionaria*”. A esto se refiere la crítica de cultura Nelly Richard, que señala sobre la obra de Mario Carreño lo siguiente:

“La tensión entre, por un lado, la instrumentalidad del arte que defiende la toma de posición ideológica del artista y, por otro, la independencia creativa de las formas de la obra. El artista subraya así, aunque sea involuntariamente, una potencial contradicción entre la pragmática de la acción revolucionaria entregada a la contingencia histórico-social por un lado y, por otro, el derecho del arte a autorreflexionar críticamente sobre sus lenguajes y procedimientos internos.”⁵³

En este período se rescata la irrupción de la apropiación de la palabra cultura que se posicionó en la sociedad, que conforme señala Cristine Frèrot: “Las consecuencias que estos cambios deberían tener a nivel cultural: una de las cuales es que todos seamos partícipes, que no sea sólo la forma de entenderse de una elite, sino que llegue a todos, sea compartida por todos y sea a la vez expresión íntima de nuestro ser histórico. Una cultura que sea integradora, que esté por encima de mezquindades y diferencias y que abarque nuestra realidad histórica como totalidad: cultura latinoamericana”⁵⁴.

⁵³ Richard, Nelly. Ensayo En “*Lo político en el arte: arte, política e instituciones*” en Revista Emisférica, Cultura+ Derechos+ Instituciones, New York, University, Volumen 6.2, año 2009.

⁵⁴ Frèrot, Cristine. *Chile vive, el arte al pueblo con Allende*. Santiago de Chile, CÉNECA, 1982, p. 38.

Para finales de 1970, la creación del Instituto de Arte Latinoamericano unió al Museo de Arte Contemporáneo y al Museo de Arte Popular Americano, una descentralización cultural que buscó estimular lo popular.

Otras de las experiencias más interesantes fueron *el Tren de la Cultura y el Tren de la Solidaridad*, un programa de muestras itinerantes multidisciplinarias que recorrieron Chile, llevando plástica, poesía, música y folklore por todo lo ancho y largo del país. Ese ánimo de participación y democratización impulsó la creación y la instalación de una gran carpa de artistas plásticos en el Parque Forestal (1971), donde se expusieron y vendieron obras gráficas. Gracias a ello, la disciplina del arte alcanzó un importante protagonismo y desarrollo, tanto en lo popular como en lo mercantil, con repercusiones tanto a nivel nacional como internacional. Es así como el grabado se convirtió en una producción al servicio de las masas y que sirvió como herramienta multiplicadora de las demandas sociales y políticas.

Como consecuencia del proceso, se realizaron dos bienales de grabado en los años 1970 y 1972, respectivamente, así como la *Primera Bienal Internacional de Arte* en la ciudad de Valparaíso, organizada por la Municipalidad de la Quinta región. De todas las iniciativas anteriormente nombradas, la más relevante y que sobrevive hasta hoy es el Museo de la Solidaridad de Chile, que dirigía en esa época el crítico brasileño Mario Pedrosa y que recibió obras de artistas de todo el mundo, como Miró, Calder, Picasso, Siqueiros, Tapies o Moore, quienes se identificaron con el proceso de cambio cultural chileno. Con la caída del gobierno de Salvador Allende, este Museo desapareció e incluso sus obras tuvieron que ser guardadas en el interior del Museo de Arte Contemporáneo, dependiente de la Universidad de Chile y en el Museo Nacional de Bellas Artes. Posteriormente, con el regreso a la democracia, dicho patrimonio volvió a tener su lugar en el hoy denominado Museo de la Solidaridad Salvador Allende. Otra muestra de la

transformación social y cultural de este período es el Museo Nacional de Bellas Artes, que durante el gobierno de Salvador Allende (1970-1973) o gobierno de la Unidad Popular jugó un papel importante en lo que podría denominarse “democratización de la cultura” a través de la apertura de iniciativas nuevas, que lo llevó a explorar un sentido más experimental, pues abrió las puertas a creaciones más jóvenes. Sólo durante 1973 se montaron más de 50 exposiciones, prácticamente una por semana. El Museo de Bellas Artes comenzó a autofinanciarse con aportes de la empresa privada en beneficio de sus salones, lo que generó que con el tiempo se fuera eliminando gradualmente el concurso auspiciado por el capital privado, siendo reemplazado por exposiciones temáticas, como “*La imagen del hombre, Chile dice no al fascismo, América, no invoco tu nombre en vano, entre otras*”⁵⁵.

⁵⁵Aguiló, Osvaldo. *Neo vanguardia en la plástica chilena*. Santiago de Chile, CÉNECA, 1983, p. 5.

4. La historia del mural en Chile y su contexto político

La historia del mural en Chile se asocia al contexto social y político que se ha vivido, pues, el 24 de enero de 1939 un gran terremoto azotó la región del Biobío, teniendo como epicentro la ciudad de Chillán, que quedó completamente destrizada. Las autoridades internacionales expresaron su solidaridad a través de diferentes donaciones, como la escuela que el gobierno mexicano aportó para la afectada ciudad. La Escuela de México fue decorada en su interior con dos grandes murales ejecutados por los célebres maestros mexicanos David Alfaro Siqueiros y Xavier Guerrero (1941-1942). Dada la magnitud de las obras, los artistas fueron asistidos por el artista y profesor Laureano Guevara y sus alumnos, los que pudieron complementar sus enseñanzas con esta práctica junto a los dos grandes exponentes del muralismo mexicano. Entre los que colaboraron se encontraban dos alumnos de la cátedra de Guevara: Erwin Werner (alemán) y Alipio Jaramillo (colombiano), más los chilenos Gregorio de la Fuente, Camilo Mori, Luis Vargas y José Venturelli.

Gracias a las gestiones de Pablo Neruda, Cónsul chileno en México, hizo posible la presencia de Siqueiros en el país, ayudándolo a escapar de una condena carcelaria por un presunto atentado que el artista habría cometido contra León Trotsky, exlíder soviético asilado en suelo mexicano.

Laureano Guevara⁵⁶, en esa época retornado al país (1932) tras una permanencia en Europa, donde creció su interés por el mural, práctica que pudo conocer con mayor profundidad en Dinamarca. Este pintor, que comenzó su taller de pintura mural en 1935, comentó al respecto: “El taller de pintura mural tendrá por entonces como principal actividad la práctica del fresco, alternada con algunos ejercicios a la tempera o al temple. La flexibilidad curricular permitía al alumnado continuar el curso por más de un año; así,

⁵⁶ El pintor Laureano Manuel Ladrón de Guevara Romero, conocido como Laureano Guevara (1889- 1968) fue uno de los integrantes de la Generación del Trece, tras una estancia en Europa (1924) se adhirió a las vanguardias de la pintura francesa como el cubismo. Mas información en: <http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-39909.html>. Visitado 06-05-2021.

mientras son varios los que al completar el período académico pasan a otros talleres, otros incluso abandonan al poco tiempo de ingresar. Algunos permanecen allí sus últimos tres años, lo que les permite trabajar largamente en torno a sus proyectos”⁵⁷.

Fernando Marcos Miranda⁵⁸, uno de los principales precursores del muralismo, señaló que: “Muchos llegaban con entusiasmo por el mural; eran alumnos de diferentes cursos, pero después veían que era una obra de mayor esfuerzo y sacrificio donde era menor la creación de obra y desertaban”⁵⁹. Este pintor, uno de los grandes impulsores del muralismo chileno, desarrolló técnicas de reproducción gráfica de carácter popular, a través de serigrafía y fotograbado, entre otras. A su regreso al país desarrolló una intensa labor en la formación de nuevos muralistas y en la creación de nuevas formas estéticas.

La Escuela de Bellas Artes en Chile tenía desde el año 1936, una cátedra sobre el mural. Lo extraordinario es que el director era Laureano Guevara, que nunca estuvo en México. Lo conoció por sus recorridos por el norte de Europa, donde los murales tenían una expresión diferente. Él llegó a Chile planteando que se debía enseñar el mural con ideas europeas. El curso en Chile trascendió en toda América, y la mayor cantidad de alumnos de la cátedra no eran chilenos, sino peruanos, bolivianos, colombianos y hasta panameños. El Frente Popular liderado por Pedro Aguirre Cerda hizo un concurso en el año 1943, para hacer un mural en la Estación de Trenes de Concepción, concurso que ganó Gregorio de la Fuente⁶⁰, ayudante de Laureano Guevara. La pintura mural chilena se hizo conocida. En una entrevista realizada a Fernando Marcos Cuadra, muralista chileno, discípulo de Diego Rivera, señaló:

“Los primeros murales se realizaron allí con dineros de la Universidad de Chile, gracias a la intervención de Juvenal Hernández. Mi mural es porque Gabriela había recibido el

⁵⁷ Castillo Espinoza, Eduardo. Op. Cit., p.49.

⁵⁸ Fernando Marcos Miranda, pintor muralista chileno (1919-2015), fue alumno de Laureano Guevara y tuvo la influencia de los muralistas mexicanos Javier Guerrero y David Alfaro Siqueiros. Más información en: <https://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-39638.html>. Visitado 06-05-2021.

⁵⁹ Castillo, Eduardo. Op. Cit., p.49.

⁶⁰ Gregorio De la Fuente, pintor y muralista chileno (1910–1999). Más información en: <https://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40221.html>. Visitado 06-05-2021.

premio Nobel. El mural me permitió viajar a México y trabajar con Diego Rivera. Esa era una época de entusiasmo y optimismo. Antes del año 1973 yo había realizado varios murales. Desde los años 50s a los 70s florece la cultura del mural, se continúa el legado de Siqueiros... la pintura abandona el museo”⁶¹.

En el comienzo de la década de los años 60 se observó un desarrollo progresivo del muralismo en Chile, con una fuerte influencia de la escuela mexicana, asociada a una producción artística que desarrolla una visión social y popular. Lo anterior, se pudo constatar con la irrupción de brigadas de propaganda política, que se organizaron en los años 60 y que se vincularon a las elecciones presidenciales del Chile de 1964. En dichas elecciones, la colaboración de los brigadistas en la candidatura presidencial del Dr. Salvador Allende no le condujeron al triunfo, sin embargo, en las de 1969 generó un gran apoyo popular a la candidatura de Salvador Allende que, entre otros factores, permitieron que éste fuera elegido. En 1970 Allende asumió la presidencia de Chile. Entre las brigadas chilenas más conocidas en este período se encontraban *la Brigada Ramona Parra del Partido Comunista Chileno (PCC)*; *la Inti Peredo* y *la Elmo Catalán, del Partido Socialista chileno (PSC)*⁶². Gracias a ellas, se instauró un lenguaje mural particular basado en rellenos con fondos y colores puros que vibran en el interior de gruesas líneas realizadas con brochazos, presentación de símbolos (palomas, puños, rostros, estrellas) que conformaron unas imágenes impactantes, las cuales transformaron el paisaje urbano de los sesenta y comienzos de los setenta.

⁶¹ Cuadra Marcos, Fernando. Entrevista realizada el 7 de octubre de 2004 por Carlos Salazar Arredondo, en Internet: <http://www.lamuralla.cl>. Visitado 06-05-2021.

⁶² Aguiló, Osvaldo. *Plástica neo vanguardista: antecedentes y contextos*, en Ivelic, Milan; Galaz, Gaspar. Op. Cit., pp. 46-47.



Imagen N° 16. Mural de Brigada Ramona Parra expuesto en el Museo de Arte Contemporáneo en exposición efectuada entre abril y mayo de 1971. Santiago, Chile. En Internet: <http://www.abacq.net/imaginaria/exp12.htm>. Visitado: 10-05-2021.

Tras el triunfo de Salvador Allende en 1970, funcionaron como mensajes que presentaban las responsabilidades del Estado y la sociedad. Con el golpe de Estado de 1973, el movimiento se interrumpió, subsistiendo apenas como resistencia política, y, con el retorno a la democracia, se volvieron a realizar murales en universidades, edificios del centro de la capital, estaciones de metro y en Valparaíso, donde actualmente hay un circuito turístico que recorre estos emplazamientos.

En suma, este movimiento estético y político tuvo tal impacto que hoy en día sigue siendo la inspiración de los jóvenes muralistas chilenos, por lo que se rescata que el muralismo en este período que logró, mediante un lenguaje propio, incorporar nuevas de estéticas de intervención de la ciudad y su arquitectura.

5. El arte brigadista en el contexto político chileno

La interpretación histórica que se pone aquí sobre las brigadas muralistas busca reconocer de qué forma los caminos distintos del mural y de propaganda callejeras, motivados por una práctica política artística, encuentran su paralelismo. Uno de los líderes de la brigada muralista a mediados de la década de los 60, fue Alejandro González⁶³, quien venía del mundo de las artes visuales y era un activo miembro de las juventudes comunistas. Estas brigadas nacieron como organizaciones, en principio precarias, que buscaron diseminar su mensaje entre la población. Con ello se enfrentaban a los medios de comunicación tradicionales y conservadores (radio, televisión y prensa) que no representaban las reivindicaciones populares, o el avance social y político que se esperaba, por lo tanto, impregnaron en los muros de las ciudades chilenas su propaganda para promover sus ideas. Es decir, el muro se transformó en el soporte de comunicación de masas (simples eslogan o rayados) que representaban y antecedían la agenda política de toda la izquierda en la oposición hasta 1970.

La mayoría de las ideas del arte muralista eran para el pueblo y provenían del pueblo, pues permitieron reconocer en los muros el avance de la lucha de clase contra el capitalismo. Las brigadas muralistas tuvieron el valor de concientización de imágenes que representaban los valores nacionales, motivaciones e inquietudes que el pueblo toma como estandarte, haciendo de los muros un canal de comunicación directa una ventana combatiente que alertó y vitalizó el quehacer en la base de la comunidad.

En 1954 nació la Brigada Ramona Parra, perteneciente al Partido Comunista de Chile, que fue una de las organizaciones más notables, puesto que en ella participaron simples ciudadanos, obreros y estudiantes. Su nombre se debe a una joven militante

⁶³ González Alejandro "Mono", muralista, artista visual, escenógrafo de teatro, cine y televisión (1947). Es uno de los principales representantes del muralismo chileno. Más información: <http://www.monogonzalez.com/>. Visitado 06-05-2021.

asesinada en la Plaza Bulnes de Santiago, en las manifestaciones de abril de 1947, durante el gobierno de Gabriel González Videla.

Posteriormente, aparecieron las *brigadas Inti Peredo y Elmo Catalán*, que tuvieron su máxima representación pictórica y teórica en la muestra que se denominó, *El Arte Brigadista*, realizada en el Museo de Arte Moderno, en 1971. Estas brigadas muralistas con el paso del tiempo se convirtieron en la expresión de la vitalidad de la juventud chilena de finales de los sesenta, pues a través de sus obras se representó la agitación social imperante en la sociedad chilena.

Oswaldo Aguiló recoge, de una manera muy acertada, los resultados de estos muralistas:

“El brigadismo es la viva expresión de la vitalidad que atravesaba a una juventud activa y creadora, que vivía como protagonista de la agitación social y que, sin detenimiento, se entregó a la lucha política que, copando día a día, en posiciones encontradas, tensadas, todo el ámbito social ... Sus primeras manifestaciones como grupos propagandísticos fueron motivadas por las campañas electorales de 1958 y, particularmente, la de 1964, en las que divulgaban los lemas y consignas de sus candidatos. Este trabajo, fruto de grupos anónimos, o nacidos al margen del arte profesional, irá despertando el interés por la calle como soporte, interés que sumado a la influencia del muralismo mexicano lleva a artistas chilenos a asumir lo que denominarán "arte público"⁶⁴.

La necesidad de expresar e impregnar las aspiraciones populares y dar soluciones a sus frustraciones los llevó a implicar a la ciudadanía, tradicionalmente marginada del sistema político, y que así fue partícipe activo del cambio social. Con el triunfo de Salvador Allende se da un fuerte impulso a las brigadas gracias a la incorporación de artistas profesionales reconocidos como: José Balmes, Gracia Barros, Alberto Pérez, Guillermo Núñez o Roberto Matta, entre otros muchos. Dichos artistas fueron partícipes de esta nueva forma de hacer arte y asumieron esta práctica como un compromiso con el

⁶⁴ Aguiló, Oswaldo. *Neovanguardia en la plástica chilena*. Op. Cit., p. 6.

cambio social. Ejemplo evidente de esta vinculación social fue la participación de este grupo de artistas en la ilustración mural “Las 40 medidas de la Unidad Popular”. El pintor José Balmes clarificó cómo esa vinculación con lo popular debía ser presentada de la especial forma que suponía el mural: “...sentíamos la necesidad de un lenguaje sintético, monumental... están las mil competencias de lo que pasa en la realidad... una forma de expresión en ese contexto no puede expresarse para una pequeña galería, tiene que ser para las grandes masas, puesto que se trata de un arte para las masas”⁶⁵.

Uno de los artistas más importantes a nivel mundial que participó de este movimiento brigadista fue Roberto Matta, quien, junto con otros colaboradores brigadistas, en 1971 realizó un mural en el sur de Santiago, en la comuna obrera La Granja, obra que fue instalada en la piscina municipal de esa comuna hasta que la dictadura militar la eliminó con sucesivas manos de pintura blanca superpuestas. Recientemente restaurado, después de 40 años, el mural de Matta es también una presentación práctica de la traumática historia política chilena.



Imagen N°17. Detalle de Mural “El Primer Gol del Pueblo de Chileno”, Roberto Matta y la Brigada Ramona Parra, Comuna de la Granja, 1971. En Internet: <https://apuntesderabona.com/roberto-matta-futbol/>. Visitado: 06-05-2021.

⁶⁵ Balmes, José. “El desafío de una pintura política”, *Revista Araucaria de Chile*, N°1, Madrid, 1978, p. 139.

Cuando un artista de renombre se unía a una brigada muralista se creaba un doble vínculo. En primer lugar, el artista otorgaba legitimidad artística y, en segundo lugar, las bases sociales de las que había surgido el brigadismo permitían que el artista tuviera una vinculación con lo político-social de primer orden. Como se puede ver, se construyó una relación social múltiple entre el artista y el mundo político - cultural. Este tipo de vínculos se presentaron de una forma muy clara en los murales que se hicieron en los locales de sindicatos (CIMET y IANSA en Linares o FIAT Chile y Goodyear Chile) y en otros lugares altamente connotados desde un punto de vista popular, como canchas de fútbol, estadios deportivos, juntas de vecinos u hospitales, o el Hospital del Trabajador (1972). Las brigadas contaron con un fuerte apoyo de la intelectualidad chilena y en el panorama de las artes plásticas de la década de los 60 y 70. Roberto Matta, al trabajar con estos jóvenes, señalaba lo siguiente:

“A mí me parece que lo más importante en el contexto de Chile, en el momento en que estamos, es que el artista salga a la calle. Que salga a la calle en forma simple. Porque no somos nosotros los que vamos a hacer aparecer esta ideología nueva: va a venir de abajo ... No hacer propaganda para que compren una cosa inútil, hacer propaganda para que cambien la forma de vivir. Esa es la importancia de estas brigadas que han nacido en Chile y que no existen en otra parte, ni siquiera en Cuba”⁶⁶.

No hay duda de que las brigadas muralistas fueron fundamentales en Chile. Su nivel de implicancia en la realidad social llevó al poeta Pablo Neruda a leer el siguiente comunicado radiofónico en agradecimiento a la Brigada Ramona Parra:

⁶⁶ Recogido por Saúl, Ernesto. *La pintura social en Chile*. Santiago de Chile, Editorial Quimantú, 1972, p. 20.

“Por primera vez en la historia política de América Latina se había llevado la propaganda a una altura extraordinaria. No se puede pensar sin ternura en la muchacha y muchachos que, de noche, a la fría intemperie con líneas y colores trazaron en plena calle esta estampa maravillosa. No se puede pensar sin profundo sentido patriótico que las calles que sirvieron antes para la anónima procacidad se vieron de pronto embellecidas, floreciendo en el brumoso invierno. Surgieron las figuras de niños y mujeres, de obreros y campesinos que marcharon. Todo el mundo se detenía a mirar esta configuración de la patria; dábamos una lección al mundo con este mural, una lección que significaba las mismas ideas del movimiento popular”⁶⁷.

Una vez llegada la dictadura, muchos de los gestores y jóvenes tuvieron que partir al exilio, desde donde continuaron realizando gráficas que denunciaron la realidad de lo que sucedía en Chile. De esta manera, se dio a conocer el muralismo chileno en el arte internacional.

A partir de los años ochenta, los barrios más emblemáticos de Santiago volvieron a estar clandestinamente tapizados de murales, ya que las fuerzas policiales reprimían esta expresión popular. Las brigadas retrataron el abuso de la dictadura; también retrataron la tortura, la represión y la falta de justicia. Posteriormente, las brigadas muralistas tuvieron un rol preponderante en el plebiscito del año 1988, que permitió derrocar a la dictadura. En 1989, se conformó la “*Coordinadora Metropolitana de Brigadas Muralistas*”, cuya finalidad era la recuperación y la organización del espacio público para pintar, y, en consecuencia, darle un sentido de imagen común combativa contra la dictadura. Una vez retornada la democracia, muchas brigadas muralistas desaparecieron. Sin embargo, la Brigada Ramona Parra continuó siendo la voz de los sin voz, haciéndose cargo de la propaganda del Partido Comunista y de los grupos excluidos o renegados, como los indígenas mapuches.

⁶⁷ Pablo Neruda, intervención radial por cadena parcial de emisoras de Valparaíso, en el marco de la campaña electoral, 12 de junio de 1964. En Internet: <http://www.abacq.net/imaginaria/puente.htm>. Visitado 06-05-2021.

En consecuencia, las brigadas muralistas no fueron un fenómeno de minorías, sino una experiencia colectiva mayoritaria. Además, gestaron una serie de ideas que se han mantenido en el tiempo:

1. El arte para el pueblo proviene del pueblo.
2. Los murales representan el avance en la lucha social.
3. La ocupación del espacio público por y para el arte.
4. La educación del pueblo a través del color y forma de murales.

Por todo ello, estas obras están cargadas con los valores de lo nacional, así como son portadoras de las motivaciones y las esperanzas del pueblo. El mural es un estandarte de las necesidades del pueblo que se refleja en los muros del pueblo. Durante esa época, el mural pasó a ser un producto esencialmente urbano, conformando parte del lenguaje de la ciudad junto con los afiches, los avisos luminosos y las carteleras cinematográficas. El muralismo se convirtió en el idioma de los muros y su mensaje didáctico o político se impone por la fuerza del color y de la simplicidad. Estos trabajos urbanos siguen siendo anónimos y pasajeros. Su disposición en el espacio de todos permite que su mensaje cambie y se modifique al ritmo de los acontecimientos. Estos jóvenes llamaban a la lucha contra el fascismo durante tres años de Unidad Popular, el pueblo chileno se inventó un lenguaje que desapareció al mismo tiempo que desapareció la democracia. Las bayonetas del golpe de Estado de septiembre de 1973 blanquearon los muros, limpiaron las fachadas, hicieron desaparecer la democracia, las obras, los cuerpos.



Imagen N°18. Afiche Brigada Ramona Parra, Museo de Arte Contemporáneo, Universidad de Chile, 1971. En Internet: <https://www.eldesconcierto.cl/opinion/2018/10/19/el-tarro-y-la-brocha-la-historia-de-la-brigada-ramona-parra.html>. Visitado: 06-05-2021.

CAPÍTULO II

EL GOLPE DE ESTADO Y LAS ARTES VISUALES EN CHILE

El golpe militar del General Augusto Pinochet ocurrido el 11 de septiembre de 1973 contra régimen constitucional de la Unidad Popular, gobernado por el Dr. Salvador Allende, fue el triunfo de una contrarrevolución oligárquica que implicó la progresiva exclusión de los sectores más populares y la posterior entrega de la mayoría de las empresas del Estado a manos de transnacionales y grupos económicos representados por las familias más ricas de Chile.

Uno de los objetivos del régimen militar fue repartir el Estado e implantar una política de exterminio de la oposición al régimen militar, mediante asesinato, tortura, fusilamiento de opositores, desaparición forzosa de mujeres, hombres y niños, y del envío de familias enteras al exilio. Es así como se fue imponiendo un nuevo modelo socioeconómico.

Con la desclasificación de archivos secretos de la CIA⁶⁸ se ha podido determinar la intervención que tuvo en el golpe de Estado en Chile el gobierno del presidente de los Estados Unidos, Richard Nixon. En efecto, se ha afirmado que dicho gobierno entregó dinero a agentes de inteligencia coludidos con grupos de empresarios chilenos para que efectuaran sabotaje a los sistemas de comunicación, abastecimiento de alimentos y así provocar el derrocamiento del gobierno del presidente Dr. Salvador Allende G. En efecto, en una investigación efectuada por el Centro de Investigación Periodística (CIPER-CHILE) se ha podido establecer que: “La CIA contó entre sus agentes chilenos con, al menos, un líder Democracia Cristiana, dos directivos del periódico El Mercurio y un alto

⁶⁸ Central Intelligence Agency de los Estados Unidos de Norteamérica fundada en 1947.

oficial del Ejército. También indican que la DC envió a Venezuela a tres militantes para entrenarse en explosivos y comunicaciones clandestinas. Además, aportan un dato inédito: la compra de una estación de radio –US\$25.000– para hostigar al gobierno de la UP”⁶⁹.

Esto ocurrió pues Norteamérica, desde que Allende fue elegido presidente, consideró un peligro la existencia de políticas socialistas del gobierno de la Unidad Popular, pues ya era una amenaza la revolución cubana, y peligraban ahora, con más motivos, sus intereses económicos.

Con las medidas adoptadas por el gobierno de la Unidad Popular, que nacionalizó el cobre y otras materias primas, se afectó a los intereses de empresas norteamericanas, por lo que el gobierno de Norteamérica actuó en consecuencia, con el apoyo al golpe militar.

La política de exterminio, exclusión, regulación y control sobre la población civil implantada a raíz del golpe permitió que se cometieran atrocidades contra el pueblo desarmado por parte del régimen militar, estos graves atropellos a los derechos humanos quedaron inscritos en la memoria de Chile⁷⁰.

La condena mundial no se dejó esperar antes los crímenes, y fue así como la pronta reacción de la Organización de Naciones Unidas condenó al régimen militar. No obstante, pese a la negativa a reconocer su participación en el golpe, posteriormente se pudo comprobar la injerencia que tuvieron los norteamericanos en éste. Finalmente, en el año 1977 en el diario español “El País” se dio a conocer que en el seno de Comisión de

⁶⁹ CIPER CHILE, Reportaje: “Nuevos cables de la CIA revelan dinero encubierto para una radio, El Mercurio y la DC”. En Internet: <https://ciperchile.cl/2017/11/09/nuevos-cables-de-la-cia-revelan-dinero-encubierto-para-una-radio-el-mercurio-y-la-dc/>. Visitado 06-05-2021.

⁷⁰ El Museo de la Memoria resguarda miles de testimonios de las atrocidades de la dictadura de cívico-militar liderada por el dictador Augusto Pinochet. Más información: <https://ww3.museodelamemoria.cl/>. Visitado 06-05-2021.

Derechos Humanos de las Naciones Unidas se debatió sobre la violación de los derechos humanos en Chile, estableciéndose respecto del delegado del gobierno norteamericano de la época lo siguiente:

“Brady Tyson delegado del gobierno de Estados Unidos había pedido disculpas ante la Comisión por el papel jugado por algunos funcionarios gubernamentales, agencias y grupos privados norteamericanos en la subversión del Gobierno chileno democráticamente elegido, que fue derrocado por el golpe del 11 de septiembre de 1973. El presidente Carter se vio obligado a precisar que no existían pruebas que demostraran la complicidad del Gobierno estadounidense en la conspiración contra el régimen constitucional de Salvador Allende, aunque sí de que había financiado a determinados grupos políticos chilenos”⁷¹.

En consecuencia, a cuatro años del golpe de Estado en Chile, los norteamericanos ya habían reconocido el haber financiado el golpe. Lamentablemente, en el diseño del Estado chileno a partir del golpe, se asumieron las políticas neoliberales. En otras palabras, el botín de guerra se repartió en unas pocas manos, en desmedro de la gran mayoría de población chilena, uno de cuyos ejemplos es la privatización del derecho al agua⁷².

Mientras que la pobreza iba creciendo, las clases oligárquicas y conservadoras acumularon riquezas manteniendo al ejército y la marina como un aliado permanente. La construcción de una clase cívico-militar, con lemas como “*patria, nación, orden*”, se instalaron en la sociedad. Estos dos sectores, el empresariado y el ejército, impusieron un

⁷¹ https://elpais.com/diario/1977/03/10/internacional/226796418_850215.html. Visitado 06-05-2021.

⁷² En Chile, como en pocas partes del mundo la privatización del agua es total, pues se entrega el recurso (agua), la distribución y la gestión. En otros países (Bolivia, Francia,) se entrega la distribución pero no los derechos de agua. Evidentemente, con la privatización hubo un alza de las tarifas en todo el país. De la Constitución Política de 1980 se desprendieron leyes emblemáticas como el Código de Aguas en 1981 y la Ley General de Servicios Eléctricos en 1982, como “un solo paquete” del sistema neoliberal”. En Infanti de la Mora, Luis. *Danos hoy el agua de cada día*. Aysén: Carta Pastoral, 2008, p. 35.

nuevo orden político a punta de decretos, consolidando el modelo neoliberal que posteriormente se extenderá al resto de países a modo de “*Doctrina del Shock*”⁷³.

Con una doctrina de control de seguridad nacional en marcha, el modelo económico se encaminó hacia la posibilidad de crear un Estado corporativo y nacionalista. Como mencionamos anteriormente, las fuerzas de seguridad del régimen jugaron un importante papel en esta situación puesto que estuvieron encargadas de neutralizar cualquier alteración de este nuevo pacto de orden, nación y familia. Para el control ciudadano utilizaron la intimidación y la represión permanente. Con estos métodos de represión intervinieron y desarticularon las principales organizaciones sociales, tales como la Central Unitaria de Trabajadores, los partidos políticos, las organizaciones vecinales. Suprimieron la libertad de informarse, la libertad de expresión, la censura a los medios de comunicación. El Congreso de la República fue cerrado y disueltas sus dos cámaras, senadores y diputados. El Poder Judicial fue intervenido. Esta política fue acompañada con la implementación de un modelo que sería conocido como el modelo “neoliberal” o de los Chicago Boys⁷⁴.

Las estructuras políticas fueron conformando un sistema de exclusión social comenzando por clausurar los espacios de debate público, federaciones universitarias fueron intervenidas por estudiantes afines al régimen, los partidos políticos fueron proscritos, se cortaron los recursos económicos a las instituciones universitarias en especial a las cátedras de filosofía, humanismo y artes. En pocas palabras, se dismanteló

⁷³ Klein, Naomi. *La doctrina del Shock. El auge del capitalismo del desastre*. Buenos Aires: Paidós, 2010.

⁷⁴ “La Pontificia Universidad Católica de Chile y la Universidad de Chicago firman un convenio en 1956, lo que llevó a alumnos a hacer estudios de postgrado en Chicago, donde el destacado Milton Friedman era profesor. Se conoció entonces, como “Chicago Boys”, a un grupo de cerca de 25 economistas chilenos, la mayoría titulados en la Pontificia Universidad Católica de Chile, y con postgrado en la Universidad de Chicago durante la década de los años 1960”. Milton Friedman acuñó el término “El milagro de Chile” (The miracle of Chile)” En Internet: <https://regeneracion.mx/chicago-boys/>. Visitado 06-05-2021.

el pensamiento crítico en los estamentos universitarios y en la formación del campo de las artes visuales.

Los agregados militares fueron puestos en cargos directivos en las escuelas de todo Chile. Paralelamente, comenzaron a circular listas negras en las instituciones públicas, para detener y expulsar a los opositores al régimen. Los oficiales del régimen intervinieron los museos, las galerías, los centros culturales, los centros deportivos, los centros de creación populares, con el objetivo de construir y diseñar nuevos referentes simbólicos con los cuales operar sobre la sociedad bajo íconos como “*Dios, patria y bandera*”, pilares que se constituirán en verdaderas camisas de fuerza al pensamiento crítico. La familia y la tradición se constituirán en los moldes de esta nueva etapa política.

La represión directa sobre la sociedad de intelectuales y artistas no se dejó esperar. Muchos fueron expulsados del mundo académico produciendo uno de los primeros quiebres intergeneracionales, con miles de maestros exonerados en todo el país, con lo que se cortó la tradición formativa. Los maestros o estudiantes o jóvenes que pudieron asilarse en embajadas tuvieron la suerte de no ser fusilados. Los que pudieron asilarse fueron posteriormente expulsados del país. La generación de la dictadura tuvo la obligación de reorganizarse, reformular sus referentes teóricos y prácticos para poder reconstruir y trabajar en un estado de excepción y censura.

Se vivieron años de silencio guardados por el trauma de un silencio casi cómplice. Se debía actuar con cautela en el hacer, se tuvo que repensar y madurar, buscar otros marcos de creación. El golpe militar remeció profundamente a la cultura y las artes, produjo una grieta, social, política y cultural, que acompañó hasta nuestros días a más de tres generaciones de chilenos.

1. El Estado de las artes visuales bajo el Régimen Militar

Bajo el régimen militar en Chile (desde el año 1973 al año 1990), también llamado dictadura cívico –militar, y al estar intervenidos los espacios universitarios, el campo creativo-social de las artes visuales se estructuró sobre nuevas formas de hacer. En efecto, se desplegaron nuevos lenguajes para evitar y contrarrestar la censura por parte de las políticas oficialistas, donde se consagró el imaginario de la familia, la patria, lo religioso y lo costumbrista. Durante este periodo, además, se produjo una fuerte represión directa sobre intelectuales y especialmente sobre los artistas populares. Uno de los casos más emblemáticos es la tortura y posterior asesinato del cantautor Víctor Jara, quien fue dramaturgo, actor y académico de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile.

La situación del país llevó a una reformulación de las formas de hacer arte en las diferentes disciplinas a fin de sortear la permanente intervención en las artes del régimen de facto que se instauró en Chile. La represión que afectó a las artes en general permitió que se desarrollaran otras formas de representación más experimentales. Es así como la performance, la intervención urbana y la fotografía se convirtieron en campos nuevos de resistencia contra la dictadura cívico-militar.

Respecto a la pintura, debemos señalar que ésta quedó muy debilitada al igual que su principal centro de educación, la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Como nos narra Gaspar Galaz:

“Se hizo un relevo a marchas forzadas; reemplazar a exiliados y exonerados, para revisar contenidos y depurar bibliografías y neutralizar al máximo al personal docente como cualquier aspecto conflictivo de la enseñanza artística. En la Facultad de Artes ingresaron decanos proclives al régimen militar, nombrados en forma vertical por rectores delegados de turno. Aquí estamos frente a una universidad vigilada por el régimen en donde la

docencia artística sólo podía aspirar a algo más que una enseñanza escolar con alumnos pasivos, sin espacios de diálogo, discusión y crítica”⁷⁵.

Ante la crítica situación del campo cultural bajo el régimen militar, surgió en el año 1976, la Escena de Avanzada⁷⁶. Este colectivo, se convirtió en un movimiento que conjugaba los deseos de un arte que pretendía esquivar la censura del régimen y crear nuevos espacios para la creación experimental con un sentido crítico. De este modo, dicho colectivo a través de los textos de Nelly Richard, se constituyeron en una de las voces más visibles de este período, junto con los teóricos Ronald Kay, Adriana Valdés⁷⁷ y Pablo Oyarzun; a los escritores Enrique Lihn, Raúl Zurita, Diamela Eltit; al sociólogo Fernando Balcells y los artistas visuales Carlos Leppe, Eugenio Dittborn, Loti Rosenfeld, Carlos Altamirano, Juan Castillo, entre otros.

De este modo, la Escena de Avanzada se constituyó en un campo de creación interdisciplinario de la plástica (las artes visuales, la literatura, la poesía, el video, el cine y el texto crítico) cruzando los soportes técnicos de las artes plásticas conformando nuevas acciones procesuales donde el cuerpo del sujeto circulaba y habitaba en una ciudad intervenida por una aparato cívico-militar. Las artes visuales comenzaron a transitar hacia la performance, un espacio que permitió liberar al cuerpo del sujeto y de la censura del régimen, pues éste no entendía el modo de hacer de estas nuevas formas de hacer arte, no

⁷⁵ Galaz, Gaspar. *Chile 100 años: 1950-1973. Entre la modernidad y utopía*. Santiago de Chile, Editorial Museo de Bellas Artes, 2000, p. 29.

⁷⁶ En palabras de Nelly Richard el término Escena de Avanzada: "...designa un grupo de prácticas que se caracterizó -dentro del campo antidictatorial- por su experimentalismo neovanguardistas. Esas prácticas se generaron -después de 1977- desde la plástica y desde la literatura, planteando una reconceptualización crítica de los lenguajes, técnicas y géneros, del arte y de la literatura heredados de la tradición artística y literaria" En internet: <https://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-45598.html>. Visitado 06-05-2021.

⁷⁷ Escritora ensayista y teórica del arte su último trabajo recupera la memoria con una serie de artistas chilenos en conversaciones Valdés, Adriana. *Memorias Visuales. Arte Contemporáneo en Chile*. Santiago de Chile, Editorial Metales Pesados, 2006.

existía capacidad de codificar estos cuerpos, los signos y significantes que el campo de las artes visuales genera. Sobre los orígenes de esta situación apunta Nelly Richard:

“El año 1977 marca la convergencia (expositiva, editorial) de hechos que favorecen la conformación de una nueva visualidad en Chile, debido a la intervención la imagen fotográfica en los soportes del arte; habiendo sido ya introducida por manifestaciones antecedentes (Balmes, Barrios, Brugnoli, Errázuriz, etc.) la reformulación de la imagen logra sistematizar la aparición de nuevas proposiciones visuales (Dittborn, Bru, Smyth, Parra, Leppe, Altamirano) que cobran entonces vigencia polémica-logra efectivizarse como irrupción formal (como corte)”⁷⁸

La especulación y la manipulación de los objetos de los artistas y el desplazamiento del trabajo del arte al espacio urbano tanto público como privado, ya no es el discurso codificado para la población de masas. Al contrario, nos encontramos frente a una serie de obra que intervienen el espacio urbano, resignificando el signo de la obra y sus proyecciones, es decir, construyendo cruces conceptuales.

La necesidad de hacer frente a la represión cultural dio como resultado varias iniciativas particulares a finales de 1974. Entre ellas estaba el Taller Bellavista, con una de las pocas salas de exposiciones que existían en Santiago y que en 1976 pasó a conformar el Taller de Artes Visuales (TAV), dirigido por el exonerado profesor Francisco Brugnoli. Entre los años 1974 y 1976 nacieron la Galería Central de Arte, la Galería Época y el Instituto de Arte Contemporáneo. Igualmente, tuvieron un rol protagónico los Institutos Binacionales de Cultura que abrieron sus puertas a los artistas que reclamaban espacios donde exponer. Del mismo modo se abrieron espacios para el debate, aunque también se cerraron galerías y centros culturales, debido tanto a la represión del régimen como a la precariedad de medios con los cuales operaban. Un

⁷⁸ Richard, Nelly. “Una mirada sobre el arte en Chile”, octubre de 1981 en Aguiló, Osvaldo. Plástica y Neo-vanguardista. Antecedentes y Contexto. Santiago de Chile, Editorial Ceneca, 1983. 1983, p.19.

ejemplo de esto es el cierre de la Galería Carmen Waugh (fecha) y la clausura de la exposición de Guillermo Núñez⁷⁹ (fecha) en el Instituto Chileno-Francés de Cultura con una obra que hacía referencia a la situación política del país.

Como contrapartida, en el año 1977 el Museo de Bellas Artes organizó un encuentro patrocinado por la Secretaria General de Gobierno y auspiciado por la Bolsa de Valores de Santiago. La idea del régimen era colocar un patrón de modelo para la creación de las artes plásticas y, de esta manera, mostrar una línea institucional dentro de las técnicas tradicionales, como es la pintura de caballete. Los artistas convocados a dicho encuentro se las ingeniaron para desarrollar una línea que buscaba una expresión más experimental, conjugando pintura y escultura, traduciendo este gesto como una trasgresión directa del llamado al encuentro que se organizaba.

En el contexto nacional chileno, este período marcó un segundo momento del régimen autoritario pues puso en movimiento las políticas neoliberales, de modo que los economistas del régimen vieron este año como el año fundacional de un “nuevo modelo” que impuso avasalladoramente su proyecto sin encontrar ninguna oposición. Este período tuvo su culminación con la aprobación mediante un plebiscito de la Constitución de 1980. Luego, un par de años más tarde una crisis económica sacudió al país que había adoptado este nuevo modelo neoliberal.

Es interesante mencionar, que, en esta época, a partir del concurso organizado por la Galería Módulos y Formas en el año 1975, denominado “Senografía” (el seno femenino como tema) marcó un referente una obra titulada *El Perchero* (1975), de Carlos Leppe.

“...le permitió a Carlos Leppe intensificar la temática de la sexualidad, donde su cuerpo como soporte desnudo, fue intervenido y bloqueado con vestidos, vendas y gasas, que

⁷⁹ Guillermo Núñez trabajó con jaulas de pájaros y con diversos objetos doméstico, posteriormente a dicha exposición fue detenido por las Fuerzas de Seguridad y, posteriormente, expulsado del país el año 1975.

cubrieron y disimularon su identidad sexual y simularon un acto de castración. A través de la fotografía se documentó el trabajo y las fotos, ampliadas a tamaño natural y conservadas entre dos planchas de acrílico herméticamente cerradas, se transformaron en objetos expuestos al ser colgadas como si se tratara de ropa que se cuelga en un perchero, en objeto-fotografía⁸⁰.

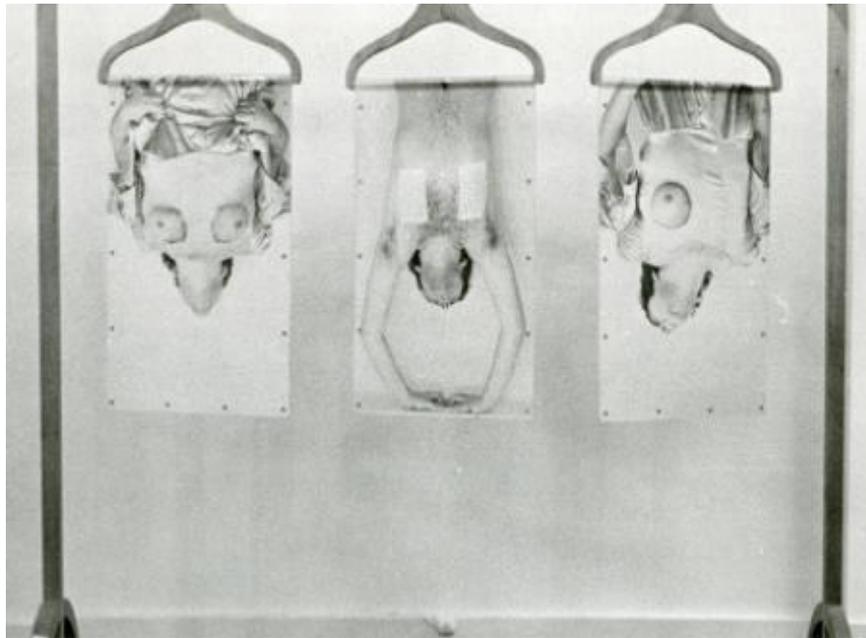


Imagen N°19. “El perchero”, Carlos Leppe, 1975, Galería Módulos y Formas. Santiago de Chile. En Internet: <http://carlosleppe.cl/1975-perchero-instalacion/>. Visitado: 06-05-2021.

⁸⁰ <http://www.portaldearte.cl/autores/leppe2.htm>. Visitado 06-05-2021.

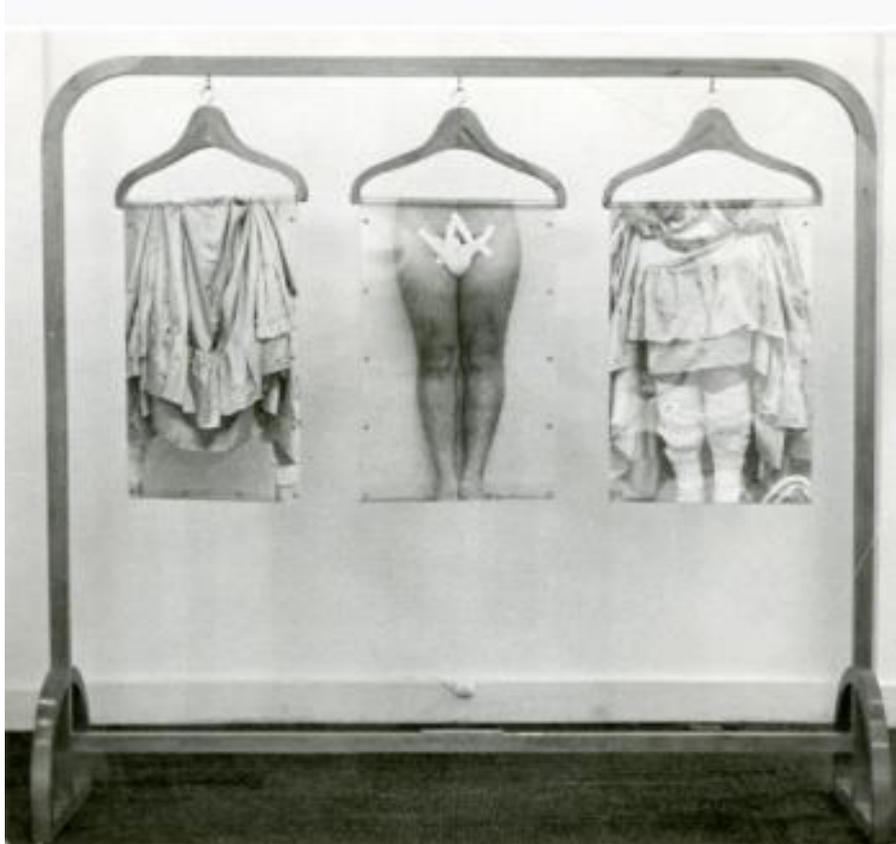


Imagen N°20. “El perchero”, Carlos Leppe, 1975, Galería Módulos y Formas. Santiago de Chile. En Internet: <http://carlosleppe.cl/1975-perchero-instalacion/>. Visitado: 06-05-2021.

En cuanto a la fotografía, debemos señalar que, a mediados de la década del setenta, ésta se convirtió en una herramienta de mecanismo usual de registro en las artes visuales, siendo el soporte del activismo contra el régimen, existiendo un corte entre pintura y fotografía. A este respecto, asegura Nelly Richard:

“El recurso fotográfico interrumpe bruscamente el historial académico nacional: marca la discontinuación de la tradición de la pintura chilena y apertura de su campo referencial. Emancipa la imagen respecto al pasado iconográfico transformando sus coordenadas representativas al reformar el estatuto técnico de la imagen en el arte, la fotografía rebasa un campo social de apreciación estética según nuevos esquemas perceptivos de montaje de una realidad ahora sancionada en su cotidianidad por aparatos de comunicación masivos”⁸¹.

⁸¹ Richard Nelly “Redistribución de las coordenadas visuales en el arte chileno” Una mirada crítica, octubre de 1981, en Ivelic, Milan; Galaz, Gaspar. Op. Cit., p.100.

Este nuevo estatus técnico de la imagen por medio de la fotografía rebasó un campo social que politizó la producción plástica en los años 70. Como consecuencia de esta situación que cruzó a una sociedad entera y en donde la creación tuvo su importancia a través del registro. Sin embargo, la pintura seguía siendo el centro de atención del análisis teórico, aunque ahora los pintores más importantes vivían en el extranjero, como Roberto Matta, Nemesio Antúnez, José Balmes, entre otros. Además, muchos pintores jóvenes habían desaparecido de la escena artística o habían sido expulsados del país. De modo que, como aseguraba Gaspar Galaz, “Mientras más se vigilaba la creación artística, más se investigaba y se exploraban nuevos sistemas de producción que metaforizaban, a partir de nuevos signos, la dura realidad chilena. Por eso señalamos que los procedimientos para ocupar nuevamente el territorio cultural fueron completamente transgresores respecto a los procedimientos que hasta ese momento prevalecían en la plástica nacional”⁸².

⁸² Galaz, Gaspar. *Chile 100 años: 1950-1973. Entre la modernidad y utopía*. Op. Cit., p. 29.

2. La performance y la intervención urbana como campo de resistencia. El CADA y la Escena de Avanzada

Bajo el escenario descrito en este capítulo, existió una irrupción de obras conceptuales contra el régimen militar, las que estuvieron lideradas por grupos de artistas de diferentes campos que dieron cuenta, a través de su obra, de la resistencia a los complejos momentos políticos y sociales que vivía el país.

En primer término, surgió el colectivo el CADA, que se constituyó en el año 1979, y que es el fruto de los diversos trabajos y reflexiones que se iniciaron en los años 50 con la irrupción de las neovanguardias como Fluxus, el Accionismo Vienés, el Performance, el Happening, y el Body Art, que se estaban desarrollando en Europa y América del Norte.

Para comprender a este colectivo hay que adentrarse en las aportaciones de sus predecesores, como Alejandro Jodorosky⁸³, más conocido a nivel internacional que a nivel local, y el escritor Enrique Lihn⁸⁴. En lo concerniente a Enrique Lihn, su obra *El Paseo Ahumada (1983)* es todo un referente para entender el Chile de comienzos de los ochenta. Otro poeta interesante que influyó notablemente en la estética chilena de los años ochenta fue el artista visual Juan Luis Martínez⁸⁵, desde la ciudad de Viña del Mar, cuestionó la tradición poética chilena con solo la publicación de dos obras: *La nueva novela (1977)* y *La poesía chilena (1978)*. Juan Luis Martínez tuvo una gran influencia

⁸³ Alejandro Jodorowsky, nació en 1929, en Antofagasta, Chile. Es artista polifacético: poeta, mimo, cineasta de culto, tarotista, creador del teatro pánico, karateca, etc. Vivió en México y gran parte de su vida la ha pasado en París, donde actualmente vive. En su obra *La danza de la realidad*, se puede vislumbrar gran parte de su vida y sus andanzas con Enrique Lihn y el ambiente bohemio de Santiago de Chile. Más información en: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3281.html#presentacion> . Visitado 06-05-2021.

⁸⁴ Enrique Lihn Carrasco (1929- 1988). Uno de los poetas más representativos de la generación de los 50. Más información en: <https://www.escritores.org/biografias/3978-lihn-enrique>. Visitado 06-05-2021.

⁸⁵ Juan Luis Martínez (1942-1993), escritor y artista visual. Todo un referente en sus propuestas poéticas como objetos y poesía visual. Más información en: <https://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-39605.html>. Visitado 06-05-2021.

en las obras de Raúl Zurita, pues tuvieron una fuerte amistad vinculada al campo de la creación, al vivir en la conurbación que conforman las comunas Valparaíso y Viña del Mar. Ambos contribuyeron a crear una suerte de mitología de su trabajo que fue interrumpido por el golpe militar y que llevo a Raúl Zurita⁸⁶ a dejar sus estudios de ingeniería en la Universidad Santa María de la ciudad de Valparaíso, para posteriormente trasladarse a Santiago de Chile. Es importante rescatar la obra teórica, poética y visual de Ronald Kay⁸⁷, quien venía trabajando sobre una serie de publicaciones, entre ellas la Revista el *Quebrantahuesos*, (1952), en la que se publicaron textos de Nicanor Parra, Alejandro Jodorosky, Enrique Lihn. El trabajo de Ronald Kay fue fundamental para desarrollar las reflexiones sobre la fotografía (a partir de la obra de Walter Benjamin “*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*”) a su regreso de Alemania en el año 1972. Las ideas teóricas de Ronald Kay sobre la poética visual y el collage, donde los recortes de periódicos, las imágenes, se articulaban con otras realidades, exploró nuevas formas de expresión. La importancia de la fotografía como mecanismo de reproducción enfrentada a la tradición pictórica, contribuyó a nuevas lecturas sobre la realidad. Su trabajo agrupará a parte de la escena avanzada, en particular a la obra de Eugenio Dittborn⁸⁸. Para Ronald Kay, “La fotografía se instala antes que la pintura en América. Retrospectivamente la pintura pierde su virtualidad de desarrollarse independientemente del hándicap de los mecanismos de reproducción mecánica. Por ello se puede afirmar que no hay un solo cuadro en el nuevo mundo que haya determinado de

⁸⁶ Raúl Zurita Canessa (1950). Es uno de los poetas chilenos vivo más importantes de Chile. Fue uno de los fundadores del grupo CADA (Colectivo de Acciones de Arte) con gran protagonismo durante la dictadura de Pinochet por su carácter crítico y contestatario. Más información: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3669.html> Visitado 06-05-2021.

⁸⁷ Ronald Christoph Kay Mahn (1941-2017). Nació en Alemania en 1941. Fue integrante del grupo CADA. Más información: <https://artishockrevista.com/2017/09/22/muere-poeta-teorico-artista-visual-ronald-kay/> Visitado 12-05-2021.

⁸⁸ Eugenio Dittborn Santa Cruz (1943). Gran artista chileno de reconocimiento internacional por su innovaciones estéticas de corte experimental. Más información: <http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-printer-39921.html> Visitado 06-05-2021.

un modo socialmente vigente un “paisaje americano”. Sabemos en forma colectiva del espacio americano por una cantidad diseminada de fotos”⁸⁹.

El encuentro de la mayoría de los integrantes del CADA fue gracias a un seminario que se realizó en el Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile. En dicho seminario Ronald Kay abordó la obra “*La Tentativa-Antonín Artaud*”, que “fue lo que nos dio en una situación fuera del lenguaje en un momento en que Chile estaba totalmente traumatizados”⁹⁰.

A este respecto, Raúl Zurita añade:

“Después del golpe, estuve preso me vine de Valparaíso a Santiago, y que cuando conoció a Ronald Kay, ingresó a su seminario que se dictaba en departamento de estudios humanísticos de la Universidad de Chile, el trabajo del seminario era sobre la obra de *La Tentativa-Antonín Artaud*, a quien lo había leído con Juan Luis Martínez en Valparaíso, en el seminario que se realizaba dos veces por semana recitábamos el poema Antonín Artaud “el rata tátatara rata”, era un espacio que comenzó a convertirse en una práctica transformadora en una suerte de práctica de la performance, de la acción de arte, trabajábamos en el altillo de la casa de estudios con el tiempo, ese espacio paso hacer parte de los organismos de seguridad de la Dina y un lugar de tortura”⁹¹.

Entonces, es a partir de ese momento, cuando el grupo CADA se configuró como un colectivo de Acciones de Arte, conformado por Diamela Eltit⁹², Juan Castillo⁹³, Raúl

⁸⁹ Kay, Ronald. *Del Espacio de Acá, Señales para una Mirada Americana*. Santiago de Chile, Editores Asociados, 1980, p. 28.

⁹⁰ Entrevista en video *Dictadura en Chile Activismo y Performance*. Entrevista de Gonzalo Rabanal a Ronald Kay; Gonzalo Rabanal director; Hernández, Jorge, Productor General, Edición Universidad Austral de Chile, Instituto de Artes Visuales, 2016. En Internet: <https://youtu.be/-s0gs54BSLQ> Minuto 1:50 Visitada 06-05-2021.

⁹¹ Entrevista en video *Dictadura en Chile Activismo y Performance*. Entrevista de Gonzalo Rabanal a Raúl Zurita, Gonzalo Rabanal director; Hernández, Jorge, Productor General, Edición Universidad Austral de Chile, Instituto de Artes Visuales, 2016. En Internet: <https://youtu.be/-s0gs54BSLQ> Minuto 2:22. Visitada 06-05-2021.

⁹² Diamela Eltit (1949). Artista chilena, Fundadora del Colectivo de Acciones De Arte C.A.D.A. En 2018 recibió el Premio Nacional de Literatura. Más información en: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3353.html> Visitado 06-05-2021.

⁹³ Juan Miguel Díaz Castillo (1952). Artista visual, integrante del Colectivo de Acciones de Arte C.A.D.A. Más información en: <https://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40267.html> Visitado 06-05-2021.

Zurita, Lotty Rosenfeld⁹⁴ y Fernando Balcells⁹⁵. Es muy probable que las ideas teóricas de Kay hayan contribuido a desarrollar las estrategias semióticas del CADA, al reexplorar las nuevas formas de expresión. Antes de la formación del CADA, los también integrantes Juan Castillo y Lotty Rosenfeld venían trabajando en otros colectivos interdisciplinarios, llamado Obra Colectivas, trabajo que fracasó, según sus participantes, debido a la falta de una visión única entre los miembros.

El colectivo CADA también reconoció la influencia de la Brigada Ramona Parra. Los trabajos de colaboración colectiva contribuyeron a la construcción de un imaginario de ocupación del espacio público, las murallas como extensión del lienzo, o las publicación impresa en las murallas y en los sectores periféricos de Chile.

El trabajo del CADA se establecía a partir de un trabajo colectivo, lo que quedó plasmado en la pregunta que realiza Robert Neustadt a Lotty Rosenfeld:

“RN: ¿Como se dividieron la tarea? ¿Todos hacían de todo o había una especialidad dentro del colectivo?: Lotty Rosenfeld: En un colectivo con las características del CADA creo que es complicado señalar con certeza cuál es el aporte específico de cada uno en las obras realizadas, al menos yo lo pienso así, no puedo hablar por los demás. Por lo que recuerdo, ninguno tenía inhibición en opinar y hacer propuestas más allá de su práctica específica. Ahora, por razones obvias, si se trataba de escribir un texto quienes lo podían hacer mejor era Diamela, Raúl o Fernando”⁹⁶.

La primera acción del CADA, se llamó “Para no morir de hambre en el arte” y se realizó en varias etapas. El 3 de octubre de 1979 entregaron cien bolsas de medio litro de leche, pidiendo de vuelta las bolsas para entregarlas a artistas con el objeto de que las usaran como soporte de obras que serían posteriormente exhibidas en la Galería Centro

⁹⁴ Carlota Rosenfeld Villareal (1942-2020). Artista visual conocida como Lotty Rosenfeld. Más información en: <https://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40360.html> Visitado 06-05-2021.

⁹⁵ Fernando Balcells (1950). Sociólogo y crítico de arte, cofundador del C.A.D.A. Más información: <http://www.ceda.cl/fernando-balcells-1979-el-ano-del-cuerpo-en-el-arte/>. Visitado 06-05-2021.

⁹⁶ Neustadt Robert. *CADA día: La Creación de un Arte Social*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2001, p.49.

Imagen; el mismo día publicaron una imagen de esta acción. En la revista de tiraje nacional *Hoy*, donde se publicó: “Imaginar esta página en blanco como la leche diaria a consumir /imaginar/imaginar cada rincón de Chile privado del consumo diario de leche como páginas blancas llenas”⁹⁷.

Este grupo politizó la acción explícitamente con un discurso que pronunciaron en frente del edificio de la CEPAL (Comisión Económica para América Latina, dependiente de la ONU). Estas bolsas de leche venían impresas con la frase “*Medio litro de leche*”, en referencia a una de las cuarenta medidas del derrocado expresidente Salvador Allende. Por lo tanto, se aludía a la memoria de lo que fue el gobierno de la Unidad Popular. Las entregas del medio litro de leche fue un gesto que garantizaba la leche diaria para cada niño chileno; en consecuencia, este gesto artístico significaba resucitar el idealismo inicial del gobierno de Allende en el imaginario popular y público. Durante el mes de octubre de 1979, CADA exhibió los videos y los registros de las acciones realizadas, se instaló una caja de acrílico que contenía *bolsas de leche*, las cintas con el texto leído frente a la ONU, todo esto acompañado del siguiente texto: “Para permanecer hasta que nuestro pueblo acceda a sus consumos básicos de alimento. Para permanecer como el de un cuerpo carente, invertido y plural”⁹⁸.

La realización de este trabajo plástico incluyó a un amplio grupo de gente que colaboró a varios niveles en el desarrollo de la obras e involucraron a sectores de la población que no tenían relación directa con el campo de las artes visuales.

El resultado de la acción también se difundió en Colombia, Bogotá y Canadá. En Bogotá, Cecilia Vicuña ató una cuerda a un vaso de leche y la derramó. En la ciudad de

⁹⁷ Richard, Nelly. *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973*. Santiago de Chile, Editorial Metales Pesados, 2007 p.67.

⁹⁸ *Ibidem*.

Toronto, el artista Eugenio Téllez bebió un vaso de leche y leyó un texto frente al edificio del ayuntamiento. Este trabajo fue replicado en Santiago de Chile bajo el título “*Inversión de escena (1979)*”, en la fachada del Museo de Bellas Artes de Santiago de Chile. En este lugar se desplegó un lienzo blanco de unos 15 m x 15 m aproximadamente, mientras pasaban frente al Museo de Bellas Artes, diez camiones de la compañía de Leche Soprole. Este trabajo de intervención contó con una documentación acuciosa de todo el proceso de construcción de la obra realizado por el CADA. El material de registro fue presentado en la Galería de Arte Centro Imagen.

El trabajo de acción *No es una aldea (1979)* consistió en un discurso del CADA en los cinco idiomas oficiales de las Naciones Unidas. Estos discursos estaban impresos (chino-español-francés-inglés y ruso) al que se adjuntaba una redacción, en el estilo poético que caracteriza al CADA, que ampliaba las diferentes lecturas de la obra y su discurso.

El 12 de julio de 1981 el CADA, con una producción a nivel cinematográfico y de corte documental intervino la ciudad de Santiago de Chile desde el aire con la obra *¡Ay, Sudamérica!* Dicha obra tuvo la participación de seis aviones Cessna desde donde se dejaron caer 400.000 mil panfletos sobre la periferia de la ciudad. Los volantes llevaban inscrito un texto que señalaba, en parte, lo siguiente: “El trabajo de ampliación de los niveles habituales de vida es el único montaje de artes válido / la única exposición / la única obra de arte que vale; cada hombre que trabaja para ampliación, aunque sea mental de su espacio de vida es un artista.”⁹⁹

⁹⁹ *Ibidem.*



Imagen N°21. “¡Ay, Sudamérica!”, 1981: fotografía tomada desde uno de los seis aviones que sobrevolaron Santiago de Chile. En Internet: <https://hemisphericinstitute.org/es/hidvl-collections/item/503-cada-ay-sudamerica.html> Visitado: 06-05-2021.

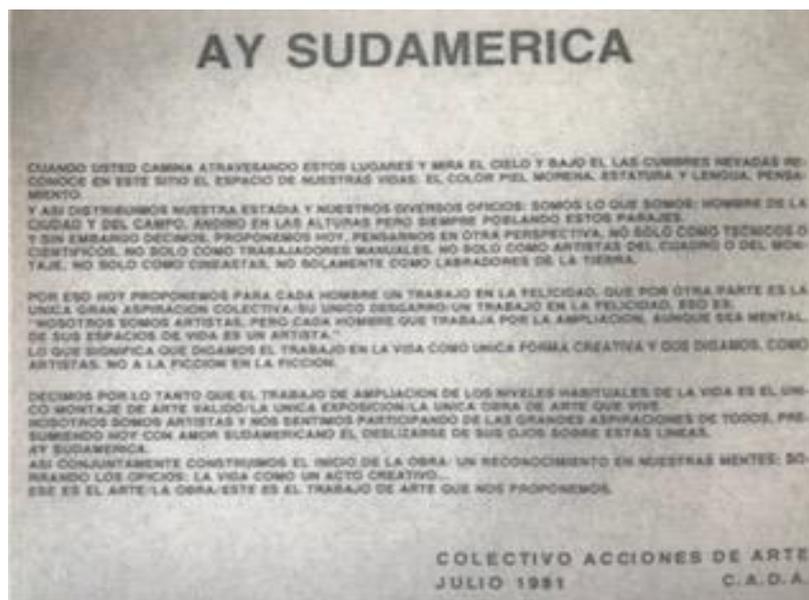


Imagen N°22. Colectivo CADA, 1981, uno de los 400 mil volantes lanzados sobre la Capital Chilena. En Internet: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/ay-sudamerica-16> Visitado 06-05-2021.



Imagen N°23. Colectivo CADA, 1981, 400 mil volantes lanzados sobre la Capital Chilena, en la fotografía integrantes del CADA: Lotty Rosenfeld y Juan Castillo. Archivo CADA. En Internet: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/ay-sudamerica-2> Visitado: 06-05-2021.

En el año 1983 el CADA se presentó en Washington, D.C., Estados Unidos, con la instalación “*Residuos americanos*”, como parte del programa “In/Out: Four Projects”. Dicha instalación consistió en un equipo de ropa de segunda mano que llega a bajo precio a Sudamérica, y que se conoce como “*ropa americana*”, que es vendida a bajo precio. Con esta muestra se representaba la idea de volver los cuerpos ausentes y representar a los miles de detenidos desaparecidos, este fue un proyecto colectivo donde también participaron las obras de Alfredo Jaar, Eugenio Dittborn y Juan Downey.

En 1983-1984 se desarrolló el trabajo “NO +”, uno de los trabajos que más ha sido recordado por la ciudadanía. Con el “No +” se abrían las puertas a una pregunta-respuesta que muchos chilenos se hacían en esa época de dictadura. Las murallas de la ciudad fueron el soporte para esta inscripción que realizó como un grafiti, o con brocha. Era una invitación a una obra colectiva que busca la pulsión en el otro: NO+ muerte, NO + Desaparecidos, NO + Asesinatos, + NO Dictadura.

El NO + se convirtió en el grito por la libertad, fue una intervención urbana que se realizó a diez años del golpe Militar. Esta intervención del CADA sumó adeptos, comenzó con la colaboración de amigos, y luego llegó a las organizaciones sociales que lo hicieron suyo y que comenzaron a organizarse. La marca NO + es una acción que se reprodujo en todo Chile.



Imagen N°24. NO +, intervención urbana en el Rio Mapocho, Santiago Chile, Fotografía Jorge Brantmayer. En Internet: <https://hemisphericinstitute.org/es/hidvl-collections/item/501-cada-no-mas.html#gallery6b5007525b-5> Visitado: 06-05-2021.



Imagen N°25. NO +, protesta mapuche durante la celebración de los 500 años del descubrimiento de América, Diario La Época, 1993. En Internet: <https://hemisphericinstitute.org/es/hidvl-collections/item/501-cada-no-mas.html#gallery6b5007525b-1> Visitado: 06-05-2021.

La masificación de este signo que cruzó e identificó a gran parte de la sociedad de la dictadura en Chile, puede encontrar correlato en lo señalado por García Canclini al referirse a la transmisión del lenguaje del artista: “Hablamos de artistas y escritores que abren territorios de la pintura o el texto para que su lenguaje migre y se cruce con otros. Pero hay géneros constitucionalmente híbridos, por ejemplo, el grafiti y la historieta, son prácticas que desde su nacimiento se desentendieron del concepto de colección patrimonial. Lugares de intercepción entre lo visual y lo literario. Lo culto y lo popular, acercan lo artesanal a la producción industrial y la circulación masiva.”¹⁰⁰

En 1985, el CADA junto a la Agrupación de Mujeres por la Vida publicaron en una serie de revistas nacionales (*Apsi*, *Cause* y *el Diario La época*), medios que con timidez se oponían al régimen con la obra “*Viuda*”. Esta obra buscaba sensibilizar a la comunidad nacional e internacional sobre la temática de los detenidos desaparecidos y de los miles

¹⁰⁰ García Canclini, Néstor. Op. Cit., p.306.

de viudas que ha generó la dictadura. La inserción en el medio gráfico iba acompañada del siguiente texto:

"Traemos entonces a comparecer una cara
Anónima, cuya fuerza de identidad es ser
Portadora del drama de seguir habitando
Un territorio donde sus rostros más
Queridos han cesado.
Mirar su gesto extremo y popular. Prestar
Atención a su viudez y sobrevivencia.
Entender a su pueblo"¹⁰¹

Por otro lado, y en forma colaborativa, la Escena de Avanzada se enfrentaban al poder de la dictadura con otras estrategias. Estaba, por un lado, la dupla compuesta por Ronald Kay y Eugenio Dittborn; por otro lado, estaban Nelly Richard, Carlos Leppe, Juan Dávila y Carlos Altamirano. De igual importancia será el trabajo del artista visual y académico exonerado Francisco Brugnoli, quien dirigía el Taller de Artes Visuales, ubicado en el barrio Bellavista, en Santiago de Chile. Se sumarán a estas iniciativas, la creación del Taller 666 y el Taller El Sol. Por consiguiente, estos espacios, con una infraestructura precaria, comenzaron a aglutinar a los artistas que buscaban un espacio para la creación y el diálogo, en un contexto adverso por el control que existía sobre las organizaciones e instituciones. Uno de los productos de esta etapa es el lanzamiento conjunto de los libros *Del espacio de acá*, que contenía la obra de Eugenio Dittborn y el texto de Ronald Kay, junto a *Cuerpo correccional* de Nelly Richard, sobre la obra de Carlos Leppe¹⁰². Sobre la obra de Leppe, Richard señala: "Las transformaciones del

¹⁰¹ Grupo CADA, Acción de Arte, "Viuda", 1985.

¹⁰² Carlos Francisco Leppe Arroyo (1952-2015). Artista visual y performance chileno, es considerado uno de los principales artistas de la "Escena de Avanzada". Más información en <https://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40265.html> Visitado 06-05-2021.

estatuto discursivo: La teoría general de la significación y prácticas creativas que participan de su contemporaneidad, reivindican la función de sujeto como función dinámica en la economía de los discursos: sujeto no trascendental, no sintetizado por una unidad clausurada de conciencia, sino sujeto fracturado por fuerzas de coacción exteriores a la conciencia, sino sujeto dividido y excedido por pulsiones corporales o biológicas, por presiones materiales o históricas”¹⁰³

La complicitad de los escritos de Ronald Kay y Nelly Richard delinearon el campo de prácticas en las artes visuales, caracterizado por la capacidad de crear sus propias condiciones de validación, guardando independencia con respecto a la oficialidad cultural y a las orgánicas partidarias de oposición. Sus acciones mantuvieron una posición de distancia con las estructuras de poder. La presentación de estos libros y la inauguración simultánea de las exposiciones de Dittborn y Leppe, en la Galería Sur, son el resultado de la articulación de una serie de situaciones.

En primer lugar, se estableció una alianza entre dos grupos de trabajo que estaban potenciando el campo plástico en Chile. Es así como, desde 1976, los editores Mario Fonseca y Francisco Zegers se comprometieron con una alianza para imprimir y difundir lo que estaba aconteciendo, en un período donde la censura y los medios escritos estaban vetados. De este modo, se dio una colaboración interdisciplinaria entre performance fotografía, pintura, grabado, video arte y pensamiento crítico. Podría señalarse que la gran articuladora entre el grupo CADA y Escena de Avanzada fue Nelly Richard, quien contribuyó a la cohesión de ambos grupos, y los articuló bajo la comprensión de lineamientos, incorporando una mirada transdisciplinaria de las artes visuales. En su análisis sobre la escena nacional, Nelly Richard describe:

¹⁰³ Richard, Nelly. *Cuerpo Correccional*, Edición: Francisco Zegers Concepto y diagramación: Nelly Richard y Carlos Leppe, Montaje, Carlos Altamirano, Santiago de Chile, 1980. p.13.

“La escena de “avanzada” hecha arte, de poesía y literatura, de escritura, se caracterizó por extremar su pregunta en torno a las condiciones límites de la prácticas en el marco totalitario de una sociedad represiva; por apostar a la imaginación crítica disruptora del orden administrado que vigila la censura; por reformular el nexo “arte y “política” fuera de toda dependencia ilustrativa al repertorio ideológico de la izquierda sin dejar, al mismo tiempo, de oponerse tajantemente al idealismo estético como esfera desvinculada de lo social y exenta de responsabilidad crítica en la denuncia de los poderes establecidos”¹⁰⁴.

El texto sostenía que la realidad de la época debía ser vista desde una perspectiva más amplia, lo que implicaba que no se trataba sólo de Pinochet, sino de una situación global que ni siquiera se limitaba explícitamente a la política, sino que la cruzaba transversalmente. Sin embargo, la tarea no fue fácil ya que la represión dificultó la práctica de la expresión artística, y según Richard se manifestó en que: “La censura no sólo consistió en ponerle límites -de circulación pública- a la comunicación artística y cultural. La censura y, sobre todo, la autocensura hizo que los operadores de signos tomaran conciencia de la riesgosa materialidad del lenguaje al sentirse bajo constante vigilancia cuando experimentaban sus usos y fabricaban sus códigos de elaboración del sentido.”¹⁰⁵.

La prensa de la época no divulgaba este tipo de experiencias, como es de esperarse en los regímenes autoritarios; además, los márgenes de la creación no se ampliaban desde lo clásico, y no se salía de un espacio concreto del campo de las artes visuales. No había repercusión en los medios de las otras formas de hacer arte, por ejemplo, la muestra colectiva del Taller de Artes Visuales realizada en el Instituto Goethe, tampoco las acciones de arte de la artista Lotty Rosenfeld, *Una milla de cruces sobre el pavimento*, que dicha artista venía realizando desde 1979 en diferentes espacios urbanos, desde el

¹⁰⁴ Richard, Nelly. *Márgenes e instituciones*, Op. Cit., p.15.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 35

desierto a grandes ciudades. En este sentido Richard cita lo señalado por Francisco Balcells respecto de la obra de Rosenfeld: “Los ejes dividen las pistas de circulación son atravesadas por una tela blanca, transformando el signo original en una cruz que reitera a lo largo de la carretera formas de una cadena que transgrede el código de señales que norman la circulación callejera.”¹⁰⁶



Imagen N°26. Intervención urbana, Lotty Rosenfeld, 1984, Casa de Gobierno La Moneda, fotografía Gloria Camiruaga, Santiago de Chile. En Internet: <https://quid.cl/2020/07/24/lotty-rosenfeld-fallece-artista-visual-chile/> Visitado: 06-05-2021.

¹⁰⁶ Balcells, Francisco, en Richard, Nelly. *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973*, Editorial Metales Pesados, Segunda Edición, 2007, p.73.



Imagen N°27. Una milla de cruces Lotty Rosenfeld, 1985, Santiago de Chile, En Internet: <https://www.latercera.com/culto/2020/07/24/a-los-77-anos-muere-lotty-rosenfeld-la-artista-que-dibujó-cruces-contra-el-poder/> .Visitado: 11-05-2021.

Es importante señalar que los encuentros en los institutos binacionales, tanto en el Centro Cultural Chileno-francés y el Instituto Goethe, institución cultural de la República Federal de Alemania, fueron fundamentales para el encuentro del arte con nuevas tecnologías y a la experimentación artística de nuevas generaciones de artistas formados en espacios no oficiales. Ese mismo año 1981, las integrantes del colectivo CADA, Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld, obtuvieron el premio de honor en el concurso de video instalación *Traspaso Cordillerano*. Los encuentros de videoarte en el Instituto Chileno-francés abrieron un campo de producción y de nuevas tecnologías al servicio del arte como registro de acciones e intervenciones urbanas. Estos aportes abrieron una línea de reflexión en torno al rol social de los medios de comunicación masivos.

Efectivamente, el tema de la producción del video en Chile fue tratado intensamente en los encuentros de video arte realizados y organizados por el Instituto Chileno-francés, de modo que el soporte del monitor de televisión nos enfrentó a nuevas realidades y a nuevas técnicas, donde los cuadros por segundo constituyeron una nueva la realidad. Al

respecto, en palabras de Néstor Olhagaray: “El real se constituye simplemente como proposición paradigmática, pero el sintagma se constituye en la imagen, por lo tanto, la sintaxis usada le pertenece a esta última. Esta es la base para comprender el estatuto del lenguaje de la imagen. Es así como el video se constituye en un lugar privilegiado para tensionar, cuestionar la imagen, la imagen genérica, venga inclusive de otros campos (foto, plástica, cine, etc.).¹⁰⁷

Carlos Leppe fue uno de los artistas más gravitantes de la escena de avanzada, que utilizó el videoarte, la performance, el video instalación, el cuerpo como soporte, como materialidad, y puso en tensión su yo íntimo y los parámetros culturales que regulaban el compartimiento social. Hubo una dialéctica interrumpida entre su modo de producción de arte (cuerpo-obra) y el modo de reacción de la comunidad social (cuerpo-social). Podríamos decir que este artista generó una tensión estética entre dos modalidades de comprensión del fenómeno artístico, la que propone el artista y la que el público entiende como arte. En este sentido, Leppe radicaliza los límites de la institucionalidad cultural y la presentación de sus trabajos se convierten en un rito privado en la intimidad de una galería. Por ejemplo, en la Galería Cal (1979) Leppe realizó una performance llamada *Acción de la Estrella*, efectuando una suerte de reconstitución de escena de la obra de Duchamp, esta cita pretende efectuar un desplazamiento de la estrella de Duchamp y la estrella de la bandera chilena, descontextualizando un símbolo de la vanguardia europea. Es así que Richard se refiere a la obra de Leppe señalando: “Leppe lleva la cita de la estrella de Duchamp tonsurada en su cabeza a ocupar el lugar declarado vacante de la otra estrella que figura den la bandera chilena, “refuncionaliza críticamente el significado de una de las obras emblemáticas de la vanguardia europea haciéndola chocar con un motivo

¹⁰⁷ Olhagaray, Néstor. *Catálogo 5° Festival franco-chileno de Video Arte*. Santiago de Chile, Instituto Chileno-Francés de Cultura, octubre 1985.

nacional que exhibe -en negativo- la confiscación y usurpación de una identidad política.”¹⁰⁸

Por otra parte, el trabajo de Catalina Parra,¹⁰⁹ quien trabajó el arte povera, o arte pobre, nos condujo nuevamente a la década de los años 60 al reocupar periódicos, alimentos en descomposición, sacos usados. Catalina Parra presentó su obra *La Prensa*, obra donde ataba un fajo de periódicos del diario *El Mercurio*, construyendo una obra llamada *Imbunches* que era una cita a las leyendas del sur de Chile, a los brujos que dominan el paisaje austral.



Imagen N°28. Imbunches, obra con el periódico golpista El Mercurio, Catalina Parra, 1977. En Internet: <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/diario-de-vida-diary-of-life> Visitado: 06-05-2021.

¹⁰⁸ Richard, Nelly, Op. Cit., p. 105.

¹⁰⁹ Catalina Parra (1940). Artista visual chilena, hija del poeta Nicanor Parra. Más información en: <https://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40503.html>. Visitado 06-05-2021.

Eugenio Dittborn utilizó para su trabajo el concepto de fotografía del sistema de identidad; mediante este concepto sacó a la “foto oficial” de su condición de documento público, pasándola a la categoría de obra, de modo que su propósito era que personajes anónimos pasaran a ser íconos visuales del arte, efectuando un calce con la obra de Andy Warhol en relación con la ocupación de fotografías de los íconos del cine y la cultura pop norteamericana, como Marilyn Monroe, Elvis Presley, entre otros. La diferencia es que Dittborn trabajó con las fotografías de los marginales, aquellos personajes olvidados y que sólo era posible tener un lugar en las paginas rojas o delictuales. La obra de Eugenio Dittborn fue un gesto creativo de una acción que intervino el espacio público y privado en que habitaba la dictadura.

De este modo, las obras de la Escena Avanzada eran intervenciones y desmontajes que buscaban denunciar los abusos de la dictadura, constituyendo en Chile el llamado “*arte político-arte crítico*”, que cuestionaba a los poderes y hegemonías que detentaba la dictadura. Para finalizar debemos entender que la Escena Avanzada eran obras que alteraron los signos y conceptos, fue la búsqueda de nuevos lenguajes que vitalizaron el arte y la realidad en Chile.

Al observar la obra de Eugenio Dittborn, vemos “lo político en el arte”, un campo de resistencia en que vemos como el artista trabaja desde lo íntimo, construyendo una relación con la matriz histórica, y que es contractado con los artificios de los modos de hacer. Eugenio Dittborn tomó de los héroes anónimos, los marginados, los que están fuera de la ley, y con ellos construye una historia, retro. Esto corresponde a la acción de recuperar el sacrificio de los derrotados. Como dice Ronald Kay, “Dittborn no vuelve al

pasado, ni para resarcirse en él, ni para perpetuarlo, más bien se mueve en el tiempo a la pesquisa del presente¹¹⁰.

El artista debe sus trabajos a la prolongada observación de las fotografías de cuerpos humanos, y en ellos estamos frente a la recuperación del procedimiento de la fotografía, es decir, las luces, sombras, medias tintas claroscuro, monocromos (tiempo-espacio). Por ejemplo, en la obra gráfica recupera la imagen de un cuerpo humano con los ojos vendados, que corresponde a una fosa común que contenía los restos de ejecutados políticos encontrados en el desierto de Atacama. La imagen del cuerpo apilado con sus ojos vendados y manos amarradas son testimonio de la brutalidad de la dictadura de Pinochet. Son imágenes crueles que Dittborn recupera desde los periódicos, para después reconstruir esos cuerpos fragmentados en una obra, a través de un procedimiento fotográfico que conjuga el desmontaje del paisaje y del rostro de sujetos anónimos encontrados en medio del desierto.

Dittborn se refiere en su catálogo al tratamiento del cuerpo en la fotografía y los efectos que éste atribuye a la copia, señalando que: “El cuerpo de obra pasa por la fotografía, desde el procedimiento del embalsamado a la fotocopia depositada en las fotografías. Es una intervención de la fotocopia sobre la fotografía, intervención que automáticamente empalidece, calcina, perfora, yoda, drena, congestiona, fragiliza, deshidrata, reviene, encoge, asfixia, oxida, quema, saliniza, contamina, azumaga, alquitrana, deshilacha y erosiona la corteza del cuerpo fotográfico, preservándolo destruido¹¹¹”.

¹¹⁰ Kay, Ronald. Op. Cit., p. 43.

¹¹¹ Catálogo Galería Época, exposición de Eugenio Dittborn, diciembre de 1977.

En suma, la obra de Dittborn trabajó la yuxtaposición de distintos modelos como pintura, dibujo y fotografía, haciendo una vinculación histórica social que se expresa en el no calce de los modelos culturales.



Imagen N°29. Pietá, Eugenio Dittborn, Pietá (pre-sydney), 1983. En Internet: <https://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-printer-75720.html> Visitado: 11 -05-2011

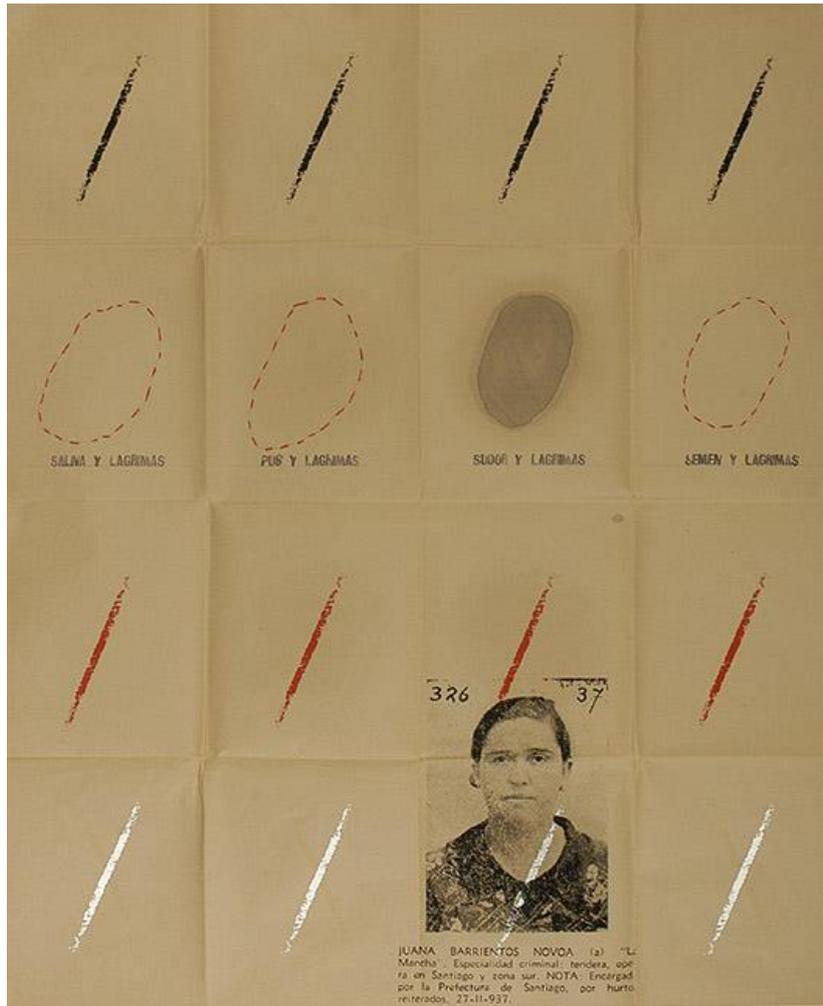
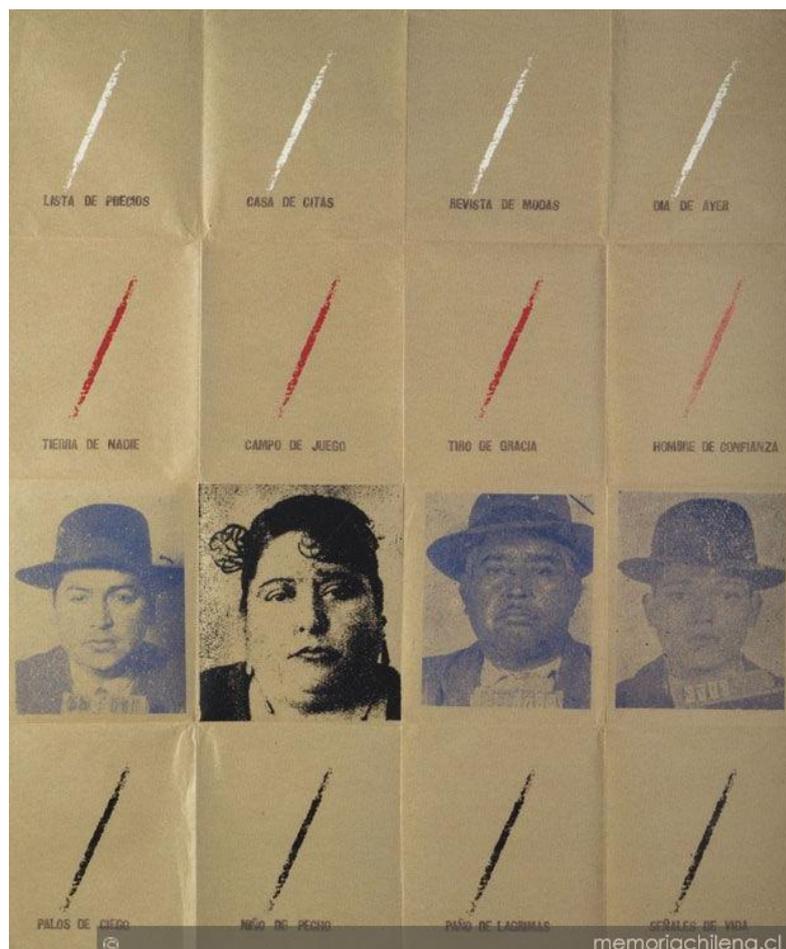


Imagen N°30. Juana Barrientos Novoa, Pintura Aeropostal N° 3 (detalle), Eugenio Dittborn, 1984. En internet: <https://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-printer-75720.html> Visitado: 11-05-2011.



ImagenN°31. Lugares comunes Pintura Aeropostal N° 8, 1984, Eugenio Dittborn. En internet: <http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/thumb750/MC0054827.jpg> Visitado: 11 -05-2011.

En 1981 se inauguró el Centro Cultural Estación Mapocho, espacio abierto y destinado a diferentes disciplinas artísticas, con una cartelera y variadas actividades. Este espacio se constituyó en una trinchera para el movimiento cultural, que encontró un espacio para poder crear y plantear nuevas iniciativas. Con el tiempo comenzó a vislumbrarse la necesidad de difusión y reflexión en soportes escritos, esto dará pie al nacimiento de publicaciones alternativas en materia de las artes visuales. Entre ellas

podemos nombrar el boletín del Taller de Artes Visuales, “TAV”, que nació en 1981, como una de las más importantes de la época.

En 1982, la obra de Gonzalo Díaz¹¹² en Galería Sur, simultáneamente con su instalación en el Centro Cultural Estación Mapocho, será considerado como uno de los más importantes ejemplos de trabajo individualista, pues enfrentó y dialogó con la historia de la pintura chilena, a pesar de que propone una relectura crítica de lo pictórico y de las últimas formas que se venían desarrollando en el arte chileno. Su obra *Historia Sentimental de la Pintura Chilena* constituye un gran reclamo, un gran llamado a lo pictórico, intentando devolverle, su perdida capacidad de subversión mediante la sátira a la pintura chilena, utilizando lugares comunes, como la famosa publicidad de los detergentes de cocina Klenzo (trabajando la imagen de la “chica Klenzo”), cuya imagen cotidiana, doméstica y de carácter banal se perdía al entrar en el corazón de la pintura chilena. Sobre ella escribe Ivelic señalando: “Esta imagen -alterada permanentemente en sus dimensiones- es sometida a continuas intervenciones que traen, como consecuencia, deslizamientos semánticos para connotar significados ajenos a dicha matriz (en su función publicitaria). La niña Klenzo es llevada al papel como tema de pintura y, a la vez, negada en su pura condición pictórica al ser interceptada por múltiples recursos gráficos...”¹¹³

Gonzalo Díaz propuso una salida crítica de los límites del discurso de la pintura desde dentro de su dispositivo de producción, internalizando sus figuras, narrando la pintura desde sus mismos tópicos, capturando la mirada en la materialidad de sus propias señales pictóricas, donde el espacio urbano es resaltado y colectivizado como un producto

¹¹² Gonzalo Díaz Cuevas, artista visual. Nació en Santiago, Chile, en 1947. Gonzalo Díaz fue galardonado con el Premio Nacional de Arte el año 2003. En Internet: <https://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-39920.html> Visitado 06-05-2021.

¹¹³ Ivelic, Milan; Galaz, Gaspar. Op. Cit., p.312.

crítico para el arte. Richard señala al respecto que: “La calle, al ser el escenario en el que el gesto elige exhibirse, por contraste a la galería como espacio ritualizado, implica más bien que el sujeto llamado por el arte a descifrar la potencialidad crítica del gesto creativo le responde a la obra desde la cadena de hábitos que lo atan a su contexto social, desde la suma de condicionamientos físicos y mentales que la obra pretende des automatizar, desde la programabilidad de los roles y funciones ciudadanas que la obra pretende liberar”¹¹⁴



Imagen N°32. Historia sentimental de la pintura, Gonzalo Díaz, 1982, 110 x77 cm. En Internet:<https://www.artnexus.com/en/magazines/article-magazine-artnexus/5f8e8f5cc6a763059deba932/103/gonzalo-diaz> Visitado: 11-05 -2021 -05-2021.

¹¹⁴ Richard, Nelly. “Inversión de escena en documentos”, en Ivelic, Milan; Galaz, Gaspar. Op. Cit., p. 100.



Imagen N°33. Pintura por Encargo, Gonzalo Díaz. 1985. Óleo y látex sobre tela, látex sobre madera prensada 280 x 164, 168 x 90 cm. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile. En internet <http://www.rauschenbergchile.cl/archivo/gonzalo-diaz-pintura-por-encargo/>. Visitado: 11/05/2021.

Por otro lado, tenemos el trabajo de Elías Adasme¹¹⁵, quien realizó una cartografía del dolor a través de cuatro acciones de arte o acciones de arte acción directa (entre 1979 y 1980), donde el cuerpo es también protagonista. La primera acción era su cuerpo colgado hacia abajo (desde los pies) en el espacio privado, junto al mapa territorial de

¹¹⁵ Elías Uldarico Adasme Apablaza, grabador, fotógrafo, artista visual. Nació en Illapel, Chile el 16 de enero de 1955. Más información en: <http://www.eliasadasme.net/biografia> Visitado 06-05-2021.

Chile en paralelo a su propio cuerpo. La segunda acción, con el artista colgado nuevamente al revés, suspendido desde el letrero de la estación de metro Salvador, de Santiago de Chile (remitiendo al presidente Salvador Allende). La tercera acción, mostraba su cuerpo desnudo, de espaldas, con el mapa de Chile grabado en la piel. La cuarta fotografía llevaba el cuerpo del artista Elías Adasme con la palabra “Chile” inscrita en el pecho y junto a él un mapa territorial de Chile, colgado en paralelo, con la palabra Chile tachada con una X. Este montaje es una puesta en valor del dolor del cuerpo mártir sacrificado en el Chile de la dictadura que controlaba el territorio y sus cuerpos; también podríamos realizar un calce con los grabados de Goya de la serie *Desastres de la Guerra*, de 1810-1815 (¡Grande hazaña! ¡Con muertos!), aunque la distancia es evidente.



Imagen N°34. Acción de arte “El arte debe ser Ineludible”, Elías Adasme, 1979-1980. Santiago de Chile. En Internet: <http://www.eliasadasme.net/acciones-de-arte/el-arte-debe-ser-ineludible-1980> Visitado: 06-05-2021.

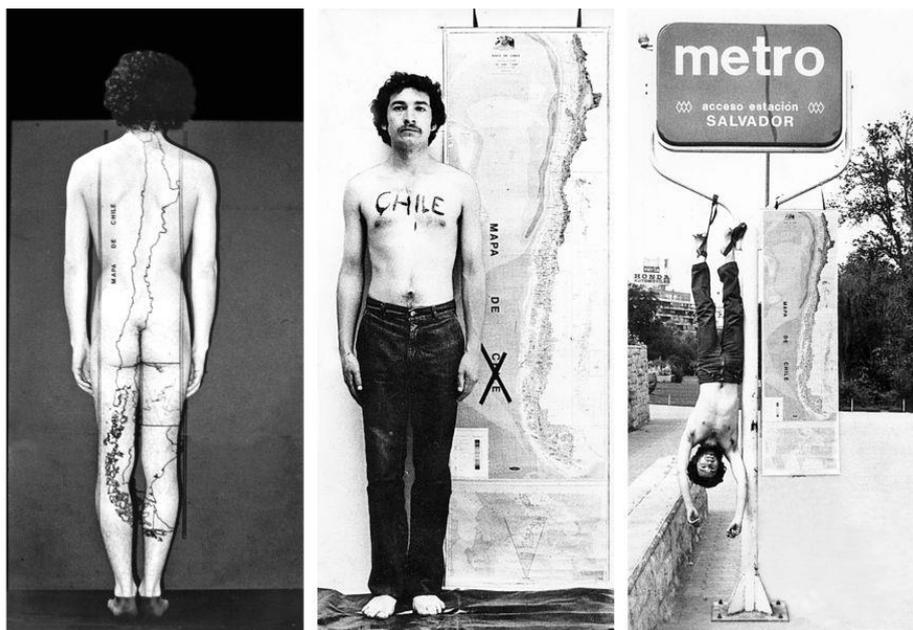


Imagen N°35. Acción de arte a Chile “Metro Estación Salvador”, Elías Adasme, 1979-1980. Santiago de Chile. En Internet: <https://www.latercera.com/culto/2018/05/23/elias-adasme-mi-obra-estuvo-invisibilizada-en-chile-30-anos> Visitado: 06-05-2021.

También podemos encontrar en este período la obra de Hernán Parada,¹¹⁶ cuya acción “*Obra Abierta*”, realizada en el espacio público (1974-1986), era una acción directa que invitaba a intervenir los espacios urbanos desde un accionar cotidiano, desarticular la naturalidad con la que dictadura tenía sometida a la sociedad. El trabajo fue registrado y acompañado por la artista Luz Donoso, quien registró la intervención pública en la que también participó el artista Víctor Codocedo. Hernán Parada recorrió las ciudades con la fotografía ampliada a imagen de 1:1 del rostro de su hermano, Alejandro Parada, detenido desaparecido por agentes de seguridad de la dictadura. Es por esta intervención que Hernán Parada recobra la memoria de su hermano y de los miles de desaparecidos. Su cuerpo ocupa el cuerpo de un ausente, busca dejar memoria de un

¹¹⁶ Hernán Parada, (1953). Más información en: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-65827.html>. Visitado 06-05-2021.

crimen. El trabajo contó con la colaboración de Luz Donoso quien lo acompañaba con una máquina grabadora para registrar la voz de un ausente que se busca;

“Me llamo Alejandro Parada, soy estudiante de Veterinaria, hoy se cumplen diez años desde que soy detenido desaparecido. Vengo a visitarlos para pedirles que no se olviden de nosotros, las personas que hemos sido detenidas y desaparecidas. No merecemos vivir en esta situación; se nos niega la vida y se nos niega la muerte. Tenemos derecho a una cosa: queremos saber si estamos vivos, si estamos muertos; es doloroso vivir en la incertidumbre. No se olviden de nosotros.”¹¹⁷



Imagen N°36. Acciones de arte en el Paseo Ahumada, en la Escuela de Veterinaria de la Universidad de Chile y en la Plaza de Armas. Hernán Parada, Años 1983-1984. Santiago de Chile. En Revista de Critica Cultural, 2004. En internet: <http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0014794.pdf> Visitado: 10.05.2021.

La obra de Carlos Altamirano¹¹⁸ es una obra experimental en la que conjugaba el videoarte con la cámara de video, como una herramienta que registraba el paisaje con el objetivo de entender el presente, donde habitaba el artista. Este artista también buscaba investigar sobre los procedimientos del pasado para entregar una información previa

¹¹⁷ Parada, Hernán. Transcripción de audio documental del primer Seminario del Taller de Artes Visuales, el 23 de noviembre de 1984. Cortesía Felipe Baeza http://mac.uchile.cl/content/ficha_razonada/2020/agosto/parada_hernan_ficha_razonada.pdf Visitado 06-05-2021. También visitar: Rabanal Gonzalo director, productor general Hernandez Jorge, Dictadura en Chile Activismo y performance, Edición Universidad Austral de Chile, Instituto de Artes Visuales, 2016, <https://youtu.be/-s0gs54BSLQ>. Visitado 06-05-2021.

¹¹⁸ Carlos Ernesto Altamirano Valenzuela, (1954) artista visual chileno. Más información en: <https://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-printer-40262.html>. Visitado 06-05-2021.

acerca del arte y de su lenguaje artístico empleado para facilitar una mayor comprensión de la obra de arte por parte del espectador. Por otro lado, sus instalaciones buscaban alterar los sentidos de los signos en los espacios urbanos, así quedó registrado en su obra *Tránsito Suspendido*, en la Galería Sur, en el año 1981. A propósito de esta obra, Altamirano declaró que “El artista debe ser un sujeto con una inteligencia despierta, atenta y crítica frente a lo que lo que pasa a su alrededor, aprendí finalmente que el arte como toda actividad cultural es responsable ante la sociedad que lo acoge”¹¹⁹



Imagen N°37. Tránsito Suspendido, Carlos Altamirano, 1981. Fotografía: Enrique Aracena. Archivo, Revista Hoy. En Internet: http://www.rchav.cl/fotografia_y_performance.htm Visitado: 10-05-2021.

Juan Dávila¹²⁰ fue uno de los artistas más importantes tanto a nivel nacional como internacional. Su trabajo fue gravitante en la Escena de Avanzada, con una obra sólida obra en el campo de la pintura; además, fue clave su participación en las primeras performances Leppe. De hecho, conformaron un grupo de trabajo que perduró hasta la

¹¹⁹ Altamirano, Carlos en Ivelic, Milan; Galaz, Gaspar. Op. Cit., p.63.

¹²⁰ Juan Domingo Dávila Willshaw, pintor y artista visual chileno, nació en Santiago, Chile, el 6 de octubre de 1946. En Internet <https://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-39682.html>. Visitado 06-05-2021.

muerte de Carlos Leppe. Por su parte, Juan Dávila fue el primer artista en trabajar la temática “queer” en las artes visuales chilenas, recuperando el cuerpo de los travestis, los homosexuales, la pintura erótica, la fotografía erótica, el comic, que conjugaba con los fragmentos de la historia de la pintura universal con una técnica realista en sus obras, que son de un gran formato. Recuperó esa identidad híbrida de lo latinoamericano, con una obra tan significativa como la pintura postal de Simón Bolívar, retratado y pintado como un travesti, la mejor forma de presentar a América Latina, obra que causó polémica por parte de los gobiernos bolivarianos en los años 90.

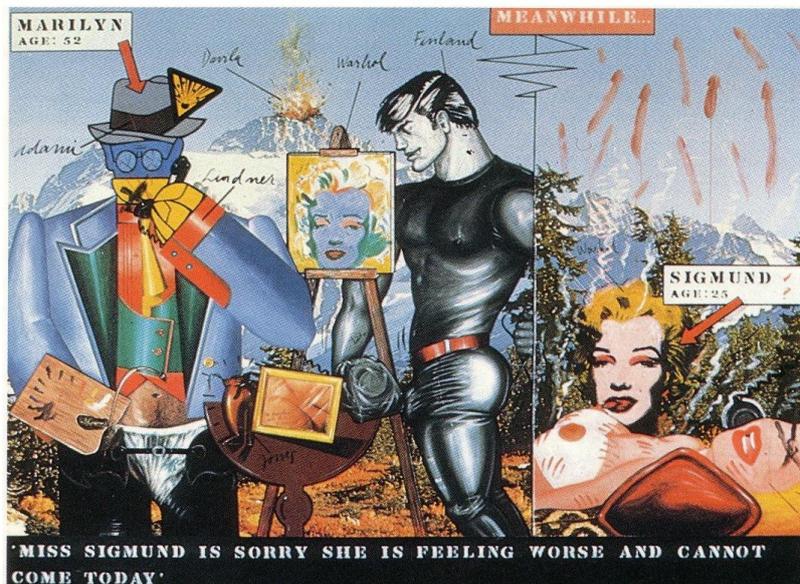


Imagen N°38. Miss Sigmund, Juan Dávila, 1981, Acrílico con fotografía mural, 200 x 263 cm. En Internet: <https://artishockrevista.com/2016/07/11/davila-tres-tiempos/> Visitado: 11-05-2021.

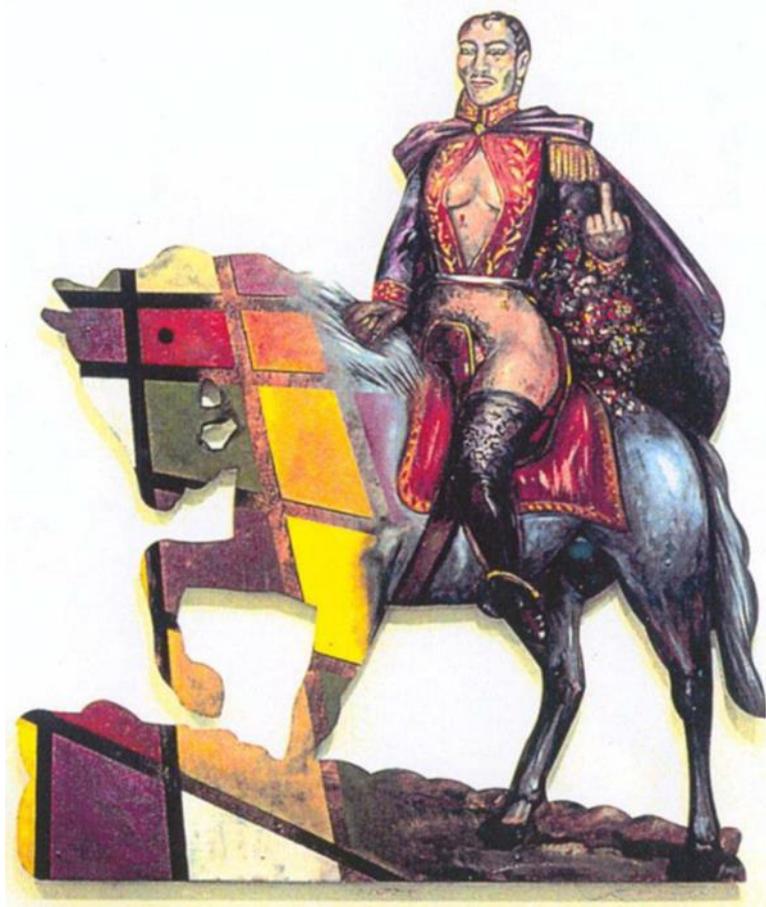


Imagen N°39. El Libertador Simón Bolívar, Juan Dávila, 1994. En internet: <http://banderahueca.blogspot.com/2009/05/disturbios-culturales.html> Visitado:11-05-2021.

En esta parte resulta interesante incorporar lo señalado por el filósofo Patricio Marchant en relación con la obra performática y texto de Nelly Richard y Ronald Kay, reflexionando sobre trabajo asociado al cuerpo, señalando:

“Necesario: necesidad de un cuerpo individual, necesidad de un cuerpo social, necesidad también de un movimiento de textos. Como el movimiento de textos que en los textos de Kay y Richard acepta exponerse en la historia (que no asume la historia, como dice el divertido lenguaje idealista, sino que se expone a ella), movimiento que ha mostrado al menos -y eso es ya historia- esta capacidad: que de sus (entendemos por texto todo lo inscrito) se hayan engendrado otros textos”¹²¹.

¹²¹ Marchant, Patricio. *Escritura y Temblor*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2000, p.30.

Para finalizar, podemos señalar que tanto el CADA como la Escena de Avanzada lograron expandir los espacios transdisciplinarios de la escritura, las artes visuales, la performance y el activismo, siendo más que una configuración de artistas y teóricos trabajando colaborativamente, pues su trabajo aglutinó y abrió espacios de libertad para la creación cultural y el pensamiento crítico en Chile.

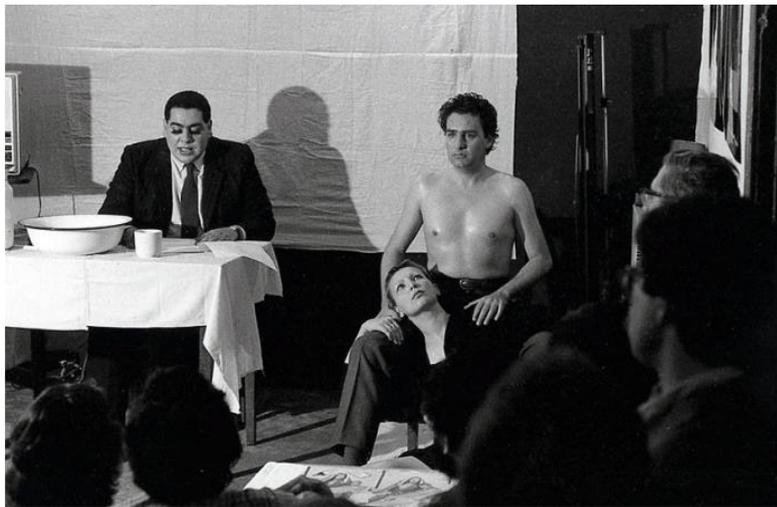


Imagen N°40. Performance Biblia / Pietá, de Carlos Leppe, Juan Dávila y Nelly Richard, 1982. Fotografía Julia Toro. En internet: <https://static1.squarespace.com/static/5d93621cc1ed84125185a315/t/5f909383f0c74c2ce63f761c/1603310474609/Carlos+Leppe+Aninat+Galeri%CC%81a.pdf> Visitado: 11-05-2021.

3. Antecedentes del Performance en las artes visuales

Conforme a lo que se ha venido analizando, resulta necesario efectuar algunas reflexiones previas respecto los estudios del performance en el campo de las artes visuales al objeto de entregar un mejor análisis sobre la contribución de esta disciplina al presente estudio.

En primer lugar, es necesario señalar que el término performance, no tiene un equivalente en el idioma español ni en el portugués, sin embargo, dicho término tradicionalmente se ha usado en el campo de las artes, para referirse a *arte vivo*, *arte acción* o *accionismo*. Performance, pese a que no tiene una traducción apropiada a esta lengua, y ha sido calificado de palabra “intraducible”, ha conseguido un lugar importante en estudios diversos como las artes, ciencias, política, cultura, marketing. Sin embargo, cuando hablamos de performance en artes, es claro que la noción de cuerpo está involucrada en un hacer arte.

“El cuerpo, materia prima del arte del performance, no es un espacio neutro o transparente; el cuerpo humano se vive de forma intensamente personal (*mi* cuerpo), producto y copartícipe de fuerzas sociales que lo hacen visible (o invisible) a través de nociones de género, sexualidad, raza, clase, y pertenencia (en términos de ciudadanía, por ejemplo, o estado civil o migratorio), entre otros. Los performanceros son los que escenifican el cuerpo como parte central de su propuesta, pero los teóricos (feministas, marxistas, postestructuralistas, etcétera) son los que complican toda noción a priori del cuerpo como algo “natural” o dado”¹²².

Es decir, la performance se refiere también a muchos tipos de acciones incorporadas que se repiten, en un aquí y ahora, tanto como en actos estéticos o acciones en espacios sociales.

¹²² Taylor, Diana; Fuentes, Marcela (Eds.). *Estudios Avanzados de Performance*. México D.F, Fondo de Cultura Económica, 2011, p.12.

En segundo lugar, existe dificultad para encontrar un concepto unívoco de performance, ya que este comprende a su vez muchas cosas, y muchos lugares. Una de las primeras nociones del concepto de performance se refiere a una “acción que se ejecuta y se representa”. De este modo, podríamos decir que toda forma cultural es también una representación performática desde la vida cotidiana a la escenificación de obras dramáticas o actuación, en este caso el campo del teatro (matrimonios, funerales, danza, etc.). Uno de los precursores de los estudios de performance, es Richard Schechner, quien se ha acercado a establecer una definición en base a las secuencias de conductas, o conductas restauradas, que para él es la principal característica del performance: “La conducta restaurada es simbólica y reflexiva: no es una conducta vacía, está llena de significados que se transmiten polisémicamente. Estos términos difíciles expresan un solo principio: el yo puede actuar en otro o como otro; el yo social o transindividual es un rol o conjunto de roles... *Performance* significa “nunca por primera vez”: significa “por segunda vez y hasta “n” número de veces”. *Performance* es “conducta realizada dos veces”¹²³.

Schechner sistematiza la performance en cuatro momentos: “1. El ser o estar, es decir la existencia misma. 2. El quehacer de dicha entidad, es decir, su actividad en continuo flujo, lo que implica estar alerta. 3. Cuando la entidad intenta mostrar el hacer, lo que implica estar alerta a que se está en un proceso comunicativo, con otro que lo refracta y significa. 4. El esfuerzo por explicar el proceso anterior, lo que equivale a intento crítico y auto reflexivo, en el caso del artista, por comprender su propio quehacer”¹²⁴.

¹²³ Schechner, Richard. “Restauración de la Conducta” en Taylor, Diana; Fuentes, Marcela (Eds.). *Estudios Avanzados de Performance*. México D.F, Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 36.

¹²⁴ Hurtado, María de Luz. Op. Cit, p.66.

En base a lo expuesto, performance es un concepto complejo, que está compuesto por acciones, elementos y procesos de reflexión crítica que resignifican el cuerpo del artista y su medio, y que es dado a conocer en base a un proceso de hacer en el arte. El performance no sólo está dado por la acción del cuerpo y de los objetos entre sí, sino también está mediado por la perspectiva del observador, es decir, la relación del cuerpo y los objetos y cómo se presentan, cómo interactúan y se relacionan con otros objetos o cuerpos.

En las artes, el performance se encuentra estrechamente ligado a los estudios actuales del cuerpo, en los cuales el ser humano no tiene *un cuerpo, sino que es un cuerpo*. Debido a esto, el performance difícilmente será un concepto que deje de lado al cuerpo en su intento de definición. Como señala Diana Taylor: “El concepto de performance permite observar las practicas simbólicas y corporales a través de las cuales los pueblos transmiten sus normas y creencias, y exponen y tramitan sus conflictos”¹²⁵. Es decir, el cuerpo del artista se convierte y se autopresenta como puente provisorio de un proceso teórico y práctico, ambos elementos nos sitúan frente a la teoría y la práctica del performance. Continúa Taylor: “Las prácticas de la performance cambian tanto como su finalidad, a veces artística, a veces política, a veces ritual. Es decir, la performance surge de varias prácticas artísticas, pero trasciende sus límites; combina muchos elementos para crear algo inesperado”¹²⁶.

La condición de movimiento permanente del performance ha facilitado su relación con los movimientos sociales y políticos, pues es permeable a los influjos de los lugares donde habitan los cuerpos que las protagonizan. Para el académico Antonio Prieto¹²⁷, la performance es una “esponja mutante” que absorbe ideas y metodologías de varias

¹²⁵ Taylor, Diana; Fuentes, Marcela (Eds.). Op. Cit., p.34.

¹²⁶ Taylor, Diana. *Performance*. Buenos Aires, Editorial Asuntos Impresos, 2012. pp. 61-62.

¹²⁷ Taylor, Diana; Fuentes, Marcela (Eds.). Op. Cit., p. 28.

disciplinas, para provocar mediante el cuerpo una conceptualización del mundo y de la vida.

De conformidad a esto, se ha podido establecer el carácter multidisciplinario de la performance, al confluir ciertas características que identifican el performance en sus representaciones en el campo estético, como respecto de acciones que forman parte de los performances culturales (ceremonias y rituales, entre otros). En este sentido, Schechner es quien ha realizado uno de los más extensos estudios de los estudios de performance, dentro de la escena experimental en Estados Unidos en la década de los años 60, y que junto a un trabajo de colaboración con el antropólogo Víctor Turner, contribuyeron a una forma de pensar el performance desde una mirada multidisciplinaria, convirtiéndose en las voces más importantes dentro del campo de los estudios performance^{128 129}. Los autores antes citados presentaron una multiplicidad de puntos de encuentro del performance con el teatro y la antropología, que convirtieron sus investigaciones en una de las matrices fundamental de los estudios del performance. Al respecto Taylor señala: “Víctor Turner basa su comprensión del término en la raíz etimológica francesa *parfournir*, que significa “completar” o “realizar de manera exhaustiva”. Para Turner, los performances revelan el carácter más profundo, genuino e individual de una cultura. Guiado por la creencia en la universalidad y relativa transparencia comunicativa de performance como acto simbólico, Turner, afirmó que los pueblos podían llegar a comprenderse entre sí a través de sus performance”¹³⁰.

El carácter transdisciplinario¹³¹ o multidisciplinario del performance ha dificultado que su estudio académico se atribuya a un área más que a otra, por lo que se ha hablado

¹²⁸ Schechner, Richard. *Between theater and anthropology*. University of Pennsylvania press, 1985.

¹²⁹ Turner, Victor Witter y Schechner, Richard. *"The anthropology of performance"*, PAJ Publications, 1988.

¹³⁰ Taylor, Diana; Fuentes, Marcela (Eds.). Op. Cit., p. 20.

¹³¹ Podemos hablar de transdisciplinario en el sentido que nos ofrece León Olivé que entiende la Transdisciplina como el abordaje teórico procedente de disciplinas académicas y disciplinas que no son

que en éste hay un carácter posdisciplinario, por trascender fronteras y disciplinas, que según Taylor: “Los múltiples significados de performance tal vez compliquen una definición clara, pero, a la vez, esta multiplicidad pone en evidencia no solo las profundas interconexiones que se dan entre todos estos sistemas sino también sus fricciones productivas. Así como las distintas aplicaciones del término en diversos ámbitos (artístico, académico, político, científico, comercial)”¹³². Si bien desde lo teórico ha dificultado el desarrollo disciplinar, este cruce de saberes ha enriquecido notablemente los abordajes performáticos cuyo rol ha girado de lo académico a lo político.

En la evolución del performance, en los años 70, la disciplina se utilizó de una manera más regular, en conexión con las nuevas tendencias conceptuales que salieron a la luz como una nueva representación. Es así como *el arte corporal*, *el arte de la tierra*, *el arte procesual*, ya sea en su versión europea (performance) o en su versión norteamericana (new performance). En suma, según Taylor: “La palabra performance no ha sido aceptada universalmente para referirse a arte en vivo *live art* como se le llama en Inglaterra. Aunque habido más aceptación en los últimos años, no todos los artistas utilizan la palabra para hablar de su trabajo. Algunos artista se refieren a proto-*happenings*, o “efímeros pánicos”, o arte acción, *body -painting*, o rituales Fluxus, entre otros nombres”¹³³.

Para el teórico español Simón Marchán Fiz, los precedentes históricos los podemos encontrar entre 1950 y 1958. Este autor señala que: “John Cage venía utilizando tanto el azar o los sonidos “no artísticos” (Concierto en Black Mountain, Collage

académicas pero que pueden aportar un conocimiento determinado. En Olivé, León. “Interdisciplina y transdisciplina desde la filosofía”. *Ludus Vitalis*, 2016, vol. 19, no 35, p. 251-256. Esto es lo que sucede en los estudios de performance donde se encuentran académicos, artistas y activistas. Un buen ejemplo son los Encuentros Hemisféricos organizados por la Universidad de Nueva York. Más información en: <http://archive.hemisphericinstitute.org/hemi/es/encuentro>. Visitado 06-05-2021.

¹³² Taylor, Diana; Fuentes, Marcela (Eds.). Op. Cit., p.24.

¹³³ *Ibidem*, p.9.

1951/52). En 1959, en la Galería Reuben de Nueva York, tuvo lugar el primer *happening* de Kaprow, titulado posteriormente: *18 happenings in 6 parts*. Se trataba de elementos combinados de los diferentes dominios del arte: construcciones de paredes, esculturas de ruedas, música concreta, monólogo, proyecciones de diapositivas, movimientos de baile y un cuadro realizado durante la demostración”¹³⁴.

Sobre este primer happening de Allan Kaprow, que se realizó en tres espacios y seis partes sucesivas, Paul Schimmel se refirió a la obra en que el artista estuvo concentrado en construir una creación de características de espectáculo donde se conjugaba una diversidad de elementos, convirtiendo la obra en un verdadero guiño a las acciones de la vida. Al respecto señaló:

“Cada parte contiene tres sucesos que ocurren a la vez. El comienzo y el final de cada uno serán señalados por una campana. Al final de la presentación se escucharán dos golpes de campana ... No habrá aplausos después de cada set, pero puedes aplaudir después del sexto set si lo deseas. Estas habitaciones estaban formadas por láminas de plástico semitransparentes pintadas y combinadas con referencias al trabajo anterior de Kaprow; por paneles en los que las palabras estaban pintadas aproximadamente, y por hileras de fruta plástica. (...) A diferencia de Cage, cuyo estímulo a la participación de los miembros de la audiencia fue motivado por su deseo de renunciar al control de la autoridad, los miembros de la audiencia en muchos de los acontecimientos de Kaprow se convirtieron en accesorios a través de los cuales se ejecutó la visión del artista”¹³⁵.

En Europa, por otra parte, las primeras *performance* propiamente tales, se hicieron en la vertiente corporal (body-art) el italiano, Benjamin Vautier con la obra *Ben Vautier* (1959-66). En cambio, otros teóricos consideran que Yves Klein sería el iniciador del arte corporal (1962) en la ciudad de Niza, con su obra *Salto al vacío*, lanzándose a la calle desde lo alto de un edificio, lo que habría marcado el inicio del *performance*. Sobre el

¹³⁴ Marchán Fiz, Simón. *Del Arte Objetual Al arte De Concepto*. Madrid, Editorial Akal, 1997, p. 194.

¹³⁵ Schimmel, Paul. “Leap into the Void: Performance and the Object”, en: *Out of Actions: between performance and the Object, 1949–1979*, MoCA Los Angeles, New York / London, 1998, p.61. En Internet: <http://www.medienkunstnetz.de/works/18-happenings-in-6-parts/>. Visitado 06-05-2021.

salto de dicho artista, podemos señalar que éste no se estrelló sobre el pavimento, ni se rompió la cabeza o se fracturó los huesos, pues cayó limpiamente sobre unos colchones, los que posteriormente fueron borrados de la fotografía en la post producción en laboratorio.



Imagen N°41. Performance un hombre en el espacio, Yves Klein, 1960. Publicado el domingo 27 de noviembre 1960, acción publicada en Le Journal of soul jour. Fotomontaje Harry Shunk-Jones Kender. En Internet: <http://santaanabellasartes.blogspot.com/2017/06/yves-klein.html> Visitado: 11-05-2021



Imagen. N°42.Sculpture Garden Martha Jackson Yard, Allan Kaprow, 1961. New York Photo Ken Heyman. En Internet: <http://proyectoidis.org/allan-kaprow/> Visitado: 06-05-2021.

En Norteamérica, otro precursor del *performance* o arte de acción es Bruce Nauman, que algunos teóricos del arte lo han considerado el iniciador del arte corporal y del nuevo performance, pues sus obras fueron registradas por su cámara súper ocho instalada y donde el artista, frente a la cámara, comenzaba a realizar una serie de movimientos básicos de su cuerpo, titulados *De pie*, *Sentado*, *Inclinado*, *Agachado*, *En cuclillas*, *Acostado* (1965).

Si el cuerpo del sujeto es el protagonista del arte performance, o la acción de arte, *el performance o arte de acción directa* es parte de la tradición de las vanguardias de comienzos del siglo XX, pues estas vanguardias desataron los procesos más creativos, donde el cuerpo irrumpía espontáneamente perturbando la cotidianidad. Luego, con el

transcurrir del tiempo el cuerpo se relacionó con la componente política, como una demostración de irrumpir contra lo establecido y las instituciones, también para ir contra las prácticas de política en casos de las dictaduras latinoamericanas, o de los movimientos de activistas contra la guerra, todos reprimidos por el *establishment*. Antonio Prieto señala sobre la relación de performance con el cuerpo: “El arte acción fue escenario idóneo para articular una corporalidad que se enfrenta al poder mediante una piel transformada en pergamino diseminador de interrogantes. Es sabido que el performance tiene como soporte básico el cuerpo mismo del artista, un cuerpo que se despliega públicamente en sus dimensiones materiales y sensibles, capaz de gozar, pero también vulnerable al dolor; un cuerpo simultáneamente personal y político”¹³⁶.

De este modo, vale la pena señalar que cuerpo y performance no están disociados, pero tampoco juntos, ya que el cuerpo es político en sí, o por esencia político, ya que el cuerpo no es monolítico, sino que está en interacción con los conceptos que los rodean, como sexo, discriminación, raza, edad, etc. Sobre esto, sentencia Taylor:

“El performance, antinstitucional, anti elitista, anticonsumista, viene a constituir una provocación y un acto político casi por definición, aunque lo político se entienda más como postura de ruptura y desafío que como posición ideológica o dogmática. El performance, como acto de intervención efímero, interrumpe circuitos de industrias culturales que crean productos de consumo. No depende de textos o editoriales; no necesita director, actores, diseñadores o todo el aparato técnico que ocupa la gente de teatro; no requiere de espacios especiales para existir, sólo de la presencia del o la performancera y su público”¹³⁷.

Otro aspecto para considerar en el estudio del performance o acciones de arte es su carácter efímero, ya que el cuerpo se presenta de manera breve y sorpresiva, buscando

¹³⁶ Prieto Stambaugh, Antonio. “Corporalidades políticas: representación, frontera y sexualidad en el performance mexicano.” En Taylor, Diana; Fuentes, Marcela (Eds.). Op. Cit., p. 609.

¹³⁷ Taylor, Diana. En Taylor, Diana; Fuentes, Marcela (Eds.). Op. Cit., p. 8.

interrumpir el diario vivir de una o más personas. Esta naturaleza efímera, más allá de esta condición se ha enfrentado a una serie de reflexiones relativas a las formas y formatos de registro que van desde lo textual, lo testimonial y lo oral. Es importante, de este modo, valorar las herramientas de archivo o registros audiovisuales que permiten resguardar el testimonio del artista, pero que es sólo un registro, es decir, no obstante, se discute por algunos teóricos que el registro es otra performance. Al respecto Phelan Peggy señala: “La única vida del performance se encuentra en el presente. El performance no se guarda, registra, documenta ni participa de ninguna otra manera en la circulación de representación de representaciones: una vez que lo hace, se convierte en otra cosa: ya no es performance. El performance (...) llega a ser lo que es mediante la desaparición”¹³⁸.

En suma, lo efímero contribuye a la esencia de la performance y también es uno de los pilares del artista que está en constante lucha en contra de la manipulación comercial, ya que esta característica desmaterializa el fetiche de la obra de arte, que puede comprarse y distribuirse por los circuitos de producción tradicionales. La performance es aquí y ahora.

Para Galaz e Ivelic: “Gracias a este carácter efímero se torna fugaz y no alcanza a generar una vida propia, permitiendo su control desde su génesis hasta su desaparición. En otras palabras, se clausura la manipulación mercantil y se elimina el concepto de permanencia como notas distintivas de las obras de arte”¹³⁹.

Luego, es interesante hacer presente que hoy contamos con diversos dispositivos de extensión para el control del movimiento social que el performance, artistas visuales y activistas están utilizando como extensión de sus cuerpos. Es así como las cámaras de

¹³⁸ Phelan, Peggy citada por Schneider, Rebecca “El Performance Permanece” en Taylor, Diana; Fuentes, Marcela (Eds.). Op. Cit., p. 225.

¹³⁹ Ivelic, Milan; Galaz, Gaspar. Op. Cit., p. 160.

acción portátiles, los teléfonos móviles, las tabletas e incluso las cámaras de vigilancia, hoy son métodos de registro y control social del cuerpo.

De este modo, podemos señalar que los artistas manejan los nuevos dispositivos, los cuales se utilizan en acción directa de intervención en los medios de producción. Una acción directa de los tiempos en que vivimos pudo ser efectuada por medio de los nuevos dispositivos como en el caso de la masiva distribución de información que el ciberactivista Assange efectuó con información de gobiernos, grupos y corporaciones de la plataforma de wikileaks. Si bien es cierto la acción directa no fue con sentido artístico, sí tuvo una connotación política y social a nivel mundial, sin tocar, por cierto, el complejo lado judicial de su activismo. En dichos de Fernández Quesada: “No es de extrañar que el *performance* haya sido muy empleado, debido a su apertura e inmediatez que invita a la participación pública y que puede actuar como un reclamo para los *mass-media*. Independientemente, la composición de muchos de estos grupos cambia con el tiempo y también la autoría de proyecto a proyecto”¹⁴⁰

Para concluir, estamos en un mundo hiperconectado, donde cualquier acción o evento puede ser registrado por los *mass media* y enviado o subido a la red. Estamos en una sociedad donde el activismo ha sido facilitado por los dispositivos de comunicación, por lo que el acto performático se ha fundido con el ciberespacio, la performance y las herramientas de registro conviven activamente. Taylor aporta la siguiente reflexión: “Aunque la exigencia de performar haya infiltrado todos los espacios en todo momento, hay que recordar que el performance, por su inestabilidad, es tan vital para desafiar los sistemas de poder como lo es para sostenerlo”¹⁴¹.

¹⁴⁰ Fernández Quesada, Blanca. *Nuevos Lugares de Intención*, Intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales: Estados Unidos 1965-1995, Tesis Doctoral Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura, 2000, p.138.

¹⁴¹ Taylor, Diana. *Performance*. Op. Cit., p.106.

Finalmente, se puede observar que las nuevas generaciones de artistas del siglo XXI, cuya obra está constituida íntegramente por dispositivos tecnológicos, están considerando al cuerpo como un dispositivo más en la experiencia de creación de nuevas formas de hacer.

4. La Investigación en performance

El performance es objeto de investigación y ha sido abordado ligado al arte conceptual¹⁴², lo que implica que la abstracción que trae implícita el performance puede ser objeto de estudio de diversas formas y en distintos espacios. Es así como los espacios de investigación y las actividades artísticas sobre performance han denotado la existencia de un espacio creativo y de reflexión privilegiada a nivel individuos o colectivos, pues la diversidad de experiencia artísticas que se enfrentan arrastra consigo algunas contradicciones vitales.

Una de esas contradicciones, que como señala Schiller, está en la concepción de la belleza y la vida, atendido que la belleza es, para algunos, “forma”, y, para otros, “experiencia” y vida es “todo ser material y todo lo que aparece inmediatamente ante los sentidos”, afirmando que: “El ideal de belleza que erige la razón impone también un ideal del impulso de juego que el hombre debe tener presente en todos sus juegos”¹⁴³.

Luego, se ha relacionado a la performance con el juego, o performance lúdica, la que sólo cobra sentido si se hace son sentido artístico. En palabras de Marchán Fiz, si se realiza una “mediación” entre vida real/ideal, trabajo/juego, señalando que: La experiencia artística tematizada como lúdica, arrastra consigo una contradicción entre la belleza y la vida real, como diría el propio Schiller. Los espacios y cualquier otra actividad lúdica apuntan a lo estético y artístico como *forma posible* de una sociedad libre. Pero

¹⁴² “El arte conceptual exige nuevos métodos de elaboración. En esto es donde ha habido mayores discrepancias y mayor imposibilidad de juicios formalistas; los medios concreción pueden ser: fotografías, películas, cintas magnetoscopia obras telefónicas (*Art by Telephone Exhibition*, Chicago, 1969), documentos clavados en la paredes, entrevistas, textos, proyectos presentados como documentos sin significados formal, envíos de tarjetas postales (S. Brown, H. Hoffmann) telegramas, premisas matemáticas, estadísticas (D. Burgy, Borry, T. Ulrichs) representaciones de actos públicos. Para algunos, el soporte, el objeto físico tradicional conserva vestigios, como sucede en Arakawa, Venet o el propio Kousuth. Otras veces se justifica como medio de difusión: Huebler utiliza revistas, Venet expone y agranda páginas de libros científicos. Y cada vez más se inscriben en los nuevos medios: films, videos. No está claro el predominio del medio estático del dinámico”. En Marchán Fiz, Simón. *Del Arte Objetual al Arte de Concepto*. Madrid, Editorial Akal, 1997, p. 252.

¹⁴³ Schiller, Friedrich. “Carta XV”, en *Cartas sobre la educación estética de la humanidad*. Barcelona, Editorial Acantilado, 2018, p.76.

una sociedad del *ludismo total* sólo puede concebirse y existir cuando hayan sido superadas las contradicciones de la “vida real”. De este modo, *lo estético se identificaría sin estridencias con la vida*¹⁴⁴.

En este sentido también se puede reflexionar sobre los juegos, la fantasía y el arte, respecto al ya mencionado rol del juego en la performance, ya que la performance crea satisfacción para el sujeto, y en este sentido también crea satisfacción para otros. Xavier Giner señala que: La obra de arte lo es en la medida en que sirve como fuente de goce para otros, y por servir a otros sirve a la satisfacción del artista. Así el objeto creado, por ser objeto y por haber sido creado, es portador y testimonio de la huella de lo humano en el vasto territorio de lo imposible¹⁴⁵.

La investigación en performance nos lleva a un amplio abanico de formas posibles de performar o reflexionar sobre la práctica performática y su metodología. El trabajo de los artistas que rompieron con la tradición monolítica de las bellas artes, convirtiéndose en performance, los llevó también a ser investigadores, cuestión que, a su vez, es un trabajo sobre el “propio cuerpo”, un casi narcisismo, o también un análisis del “yo” transformado, que nos demuestra cómo, a través de la experiencia en nuevas formas de hacer en el arte se posibilitó la creación de una de las actividades artísticas más innovadoras y transdisciplinarias que se ha conectado como un mapa rizomático¹⁴⁶ con una diversidad de investigadores de diferentes áreas del conocimiento y otros saberes procedentes de la religión y el activismo político. Para Amelia Jones: “El narcisismo que representan los artistas corporales es fundamentalmente intersubjetivo y destaca la dinámica psíquica

¹⁴⁴ Marchan Fiz, Simón. Op. Cit., p. 191.

¹⁴⁵ Giner Ponce, Xavier. “Entre Naufragos: Notas sobre Fotografía” en *Las tres estéticas de Lacan (psicoanálisis y arte)*. Buenos Aires, Ediciones del Cifrado, 2006, p.151.

¹⁴⁶ Rizomático en el sentido de las redes que los propios artistas han creado al margen de las instituciones, Universidades y los propios circuitos del arte. También podríamos hablar de un arte “underground”, soterrado a los convencionalismos académicos.

mediante la cual se constituye el yo/artista/obra de arte en relación con el otro/intérprete (y viceversa)”¹⁴⁷.

Otras investigaciones nos conducen a la negación del cuerpo en el body art aduciendo que éste se aleja del fetiche de intereses comerciales, ya que la reflexión propia de este campo se ha encaminado hacia aspectos psicológicos y sociológicos como un campo emancipador del yo. En este sentido Marchan Fiz señala:

“En su frecuente negación de la actual imagen corporal, el “body art” sintoniza históricamente con el descubrimiento moderno del cuerpo realizado por las investigaciones psicoanalíticas y por el capitalismo monopolista... Nuestra sociedad no se ha satisfecho con explotar el cuerpo como fuerza de trabajo, con desintegrar su expresividad en la división social del trabajo y el cambio, sino que le ha convertido en un universal encubridor de contradicciones sociales, en una especie de sacralización y perversión fetichista manipulada, incompatible con el cuerpo instrumento de trabajo alienado”¹⁴⁸.

De este modo, la investigación en performance nos sitúa frente a nuevas estructuras del arte con fronteras abiertas y difusas, pues no hay un comienzo ni un final establecido. Es así como encontramos un sinfín de propuestas en torno a performance/nuevos medios, performance/antropología, performance /política, performance/ género, performance/globalización, etc. Y donde cada una de estas propuestas puede iniciar en un área y terminar en otra, esto denota un proceso de transformación permanente.

Sin embargo, siempre esta estructura de arte se yuxtapone a objetos y cuerpos, que son los elementos protagonistas. En suma, el performance nos invita a conocer los límites del cuerpo y las dinámicas de interacción entre el artista y espectador y donde se conjugan

¹⁴⁷ Jones, Amelia. “Posmodernismo, Subjetividad y Arte Corporal”, en Taylor, Diana; Fuentes, Marcela (Eds.). Op. Cit., p.170.

¹⁴⁸ Marchan Fiz, Simón. Op. Cit., p. 247.

subjetividades con dispositivos u objetos que interactúan con en el espacio real o virtual.

Phelan se refiere a esto señalando que:

“El performance emplea el cuerpo del *performer* para plantear la pregunta sobre la incapacidad de asegurar la relación entre subjetividad y el cuerpo *per se*; el performance usa el cuerpo para poner de manifiesto la carencia de Ser que se promete mediante el cuerpo y a través de él , aquello que no puede ser visto sin un complemento...El performance marca al cuerpo mismo como pérdidaPara el espectador, el espectáculo del performance es en sí mismo una proyección del escenario en donde tiene lugar su propio deseo”¹⁴⁹.

En consecuencia, cuando hablamos de performance, body art, accionismo u otras de las muchas e interminables vertientes que en éstas desembocan, estamos frente a un campo del arte que constituye en sí mismo conocimiento, saberes, experiencias, juego e improvisación, que se centra en el cuerpo como acción y prolongación de este arte.

¹⁴⁹ Phelan, Peggy. *Unmarked: The Politics of Performance*. Nueva York, Londres, Routledge, 1993. Citado en Jones, Amelia, “Posmodernismo, Subjetividad y Arte Corporal”, Taylor, Diana; Fuentes, Marcela (Eds.). Op. Cit., p.148.

5. El cuerpo como soporte de identidad, género y subjetividades

Como se ha venido señalando, el cuerpo es el soporte central de los estudios en performance, así como también nos remite a diversas consideraciones como género, raza, diversidad, dolor, etc. De este modo, la performance experimenta con estas consideraciones donde el cuerpo es el protagonista, por lo que examinaremos a continuación acciones performáticas que exploran con sus cuerpos al límite, en busca de identidad de género o, en algunos casos, al límite del dolor, o bien en búsqueda de una sanación entrando al campo del ritual. De este modo, el cuerpo es el sitio donde se ubica, representa y desafía la identidad definida por el género, la raza y la sexualidad. El cuerpo del artista se utiliza como superficie para la inscripción de un lenguaje visual de identificación.

En esta parte veremos cómo lo real es proyectado a partir de los estereotipos, las nociones del yo e identidad se representan en público o salen a la luz a través del uso de accesorios, máscaras y disfraces por parte del artista para travestir y convertirse en una mascarada de identidad, particularmente en lo que respecta al cruce de género tradicional. Luego, veremos roles, mediante la puesta en escena y la adopción de una identidad mediante el uso de signos y significantes. Al respecto, Fuentes ha señalado respecto de la investigación de Judith Butler que:

“La actuación y repetición (performatividad) de “performances” de diferencia sexual y de género (la actuación reiterada de acuerdo con la norma) revela, según Butler, que el cuerpo no tiene nada de natural, y muestra que precisamente en esta contingencia del cuerpo sexuado respecto de su actuación en géneros se encuentra la posibilidad de otro tipo de comportamientos (performances) que develan la manera en que unos cuerpos resultan viables y otros son marcados como abyectos. En el centro de la teoría de Butler reside la idea de “valor” de los cuerpos que (no) importan, la cual resulta operativa para denunciar

la normatividad que constituye los cuerpos que nombra como naturales y de este modo asegurar el imperativo heterosexual”¹⁵⁰.

Por otra parte, cuando los artistas comienzan a construir su obra a partir de un trauma que han vivido, estamos frente a una variante que ha sido analizada en su tendencia más radical como estética negativa, toda vez que rompe con la concepción contemplativa o de representación de identidad, y, por cierto, con los marcos institucionales del arte.

El artista R. Schwarzkogler¹⁵¹ efectuó actos violentos contra su propio cuerpo. En efecto, en *El acto Total* (1969), se amputó el pene en un solo acto, y que, según Marchán Fiz, se ha convertido en el Van Gogh del arte del cuerpo europeo. El mismo autor nos señala que el trabajo G. Brus¹⁵², A. Rainer¹⁵³ y R. Schwarzkogler, son los herederos directos del accionismo vienés. Podemos destacar también el trabajo de Marina Abramovic¹⁵⁴, quien ha trabajado el tema de la identidad del cuerpo, al que utilizó como tela y que, en un acto performático, dibujó en su vientre con un elemento cortante la estrella de la bandera de Yugoslavia. Esta acción de dibujar la estrella fue registrada y se puede observar en su cuerpo las líneas de sangre que constituyen la estrella roja como metáfora de un país que sufrió la invasión de la Alemania nazi y, posteriormente, una guerra civil que vivió la desintegración de Yugoslavia.

Este tipo de obras relativas a lo feminista, y que podríamos llamar de arte-activismo en el campo del performance, tuvieron su mayor auge a mediados de los años

¹⁵⁰ Fuentes, Marcela. En Taylor, Diana; Fuentes, Marcela (Eds.). Op. Cit., p.54.

¹⁵¹ Rudolf Schwarzkogler (1940–1969), artista de performance vienés. Más información: http://www.juntadeandalucia.es/cultura/b/caacdesa/caac/artista/rudolf_schwarzkogler.html Visitado 25-08-2020.

¹⁵² Günter Brus (1938), artista visual austriaco, Más información: <https://proyectoidis.org/gunter-brus/> Visitado el 06-05-2021.

¹⁵³ Arnulf Rainer (1929), pintor austriaco. Más información: <https://proyectoidis.org/arnulf-rainer/> visitado el 06-05-2021.

¹⁵⁴ Marina Abramović (1946), artista del performance de la ex Yugoslavia Más información: <https://proyectoidis.org/marina-abramovic/> Visitado 11-05-2021.

70 y principios de los 80, y ha ocupado los espacios públicos y privados conocidos como la esfera pública. Nina Felshin sentencia: “El arte de la performance es una forma híbrida, efímera, que conlleva un alto grado de cruce de disciplinas y está dotado de una gran capacidad para implicar al público. Como tal, no sólo abre las fronteras estéticas dentro de las artes visuales, sino que también desafía las del teatro tradicional. Aunque la performance tuvo una gran eclosión en los 70, también merece señalarse un modelo más temprano que tiene un papel relevante en este orden de cosas”¹⁵⁵

El arte feminista remeció los cimientos culturales y políticos del arte, así como el mercado del arte, generando desconcierto, lo que, sumado al activismo político, fue creando obras cada vez más complejas a la que los circuitos no estaban acostumbrados. Felshin apunta a que:

“Los artistas activistas emplean las actividades performativas por muchas razones, pero sobre todo porque su apertura e inmediatez invita a la participación pública y porque su carácter espectacular puede actuar como un imán para los medios de comunicación. El arte feminista, a través de una gran variedad de medios, se ha hecho eco de los problemas e intereses de un nuevo feminismo emergente dando forma estética al credo “lo personal es político”, una idea que guio gran parte del arte activista en su examen de la dimensión pública de la experiencia privada. Muchas artistas feministas adoptaron el *performance art* en los 70 resignificando el género de acuerdo con las estrategias del feminismo”¹⁵⁶.

De este modo, la diversidad performativa comenzó a gestarse con mujeres en búsqueda de eliminar estereotipos de género, como en el caso de Judy Chicago¹⁵⁷ con *Boxing ring* o “boxeando” (1970), quien es una de las artistas feministas más reconocidas con un trabajo que buscó articular nuevas construcciones de identidad en el arte. Así

¹⁵⁵ Felshin, Nina. “¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo”, en Blanco, Paloma; Carrillo, Jesús; Claramonte, Jordi; Expósito, Marcelo (Eds.). *Modos de Hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, p.82.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 83.

¹⁵⁷ Judy Chicago o Judith Sylvia Cohen (1939) artista norteamericana del performance. Más información: <https://historia-arte.com/artistas/judy-chicago> Visitado 25-08-2020.

también encontramos a Faith Wilding¹⁵⁸, con *Waiting* (1971) quien conjugó la teoría feminista del arte transdisciplinario y los nuevos medios. Lynda Benglis,¹⁵⁹ por otra parte, con *untitled (delail)* (1974), se enfrentó al patriarcado y al dominio falocéntrico en las artes, dominadas por hombres. Benglis ironizó la obra masculina construyendo dispositivos que, por ejemplo, citaban la acción pictórica de Pollock, entre otras obras, también se puede observar en su obra una gran cantidad esculturas de gran tamaño. También el trabajo de Carolee Schneemann,¹⁶⁰ quien en *Interior scroll* (1975) sacó desde su vagina un rollo de textos y lo leyó en voz alta en medio del público en una acción performática. Schneemann, quien trabajó desde el cine experimental pornográfico, realizó obras de videoarte a partir del concepto del Péndulo de Foucault, de modo que, mientras se sostenía del péndulo dibujaba sobre las telas al movimiento de la tierra, la conexión con la tierra la llevó a realizar una performance cubierta por serpientes.

Sus últimas obras se refieren al atentado a las torres gemelas de New York, el 11 de septiembre de 2001, donde utilizó una serie de fotografías de víctimas del atentado que caían al vacío desde las dos torres.

En cuanto a identidad y travestismo nos encontramos con la artista Jurgen Klauke¹⁶¹, quien con *Transformer* (1973) buscó, con su obra, eliminar el concepto de identidad construyendo dispositivos sexuales, buscando construir una poesía del cuerpo. Su obra pasa por la ruptura conceptual y visual de las representaciones mentales y de la imágenes que los *mass media* entregan a la sociedad. También utilizó los conceptos de melancolía, humor e ironía en respuesta a la estetización del mundo que nos rodea.

¹⁵⁸ Wilding Faith (1943) artista paraguaya. Más información: <http://www.womenartistsreaction.com/faith-wilding.html> Visitado 25-08-2020.

¹⁵⁹ Lynda Benglis (1941) artista estadounidense. Más Información: <https://www.moma.org/artists/471> Visitado el 11-05-2021.

¹⁶⁰ Carolee Schneemann, (1939 – 2019) artista multimedia estadounidense. Más información: <https://www.britannica.com/biography/Carolee-Schneemann> Visitado 26 -08- 2020.

¹⁶¹ Jurgen Klauke (1943) artista alemán. Más información: <http://www.juergenklauke.de/> Visitado 11-05-2021.

Otro artista de performance que trabaja con el cuerpo desde otras miradas o subjetividades es Cris Burden¹⁶² en *trans -fixed* (1974), buscó forzar los límites del cuerpo desde la concepción del peligro, ya que en esta obra se disparó en nombre del arte y también se crucificó en la parte de atrás de un Volkswagen. En *Five Day Locker Piece*, este artista se encerró durante cinco días en un *locker* o casillero número cinco de su escuela, a fin de llamar la atención sobre la guerra de Vietnam, el control de armas, y una sociedad deshumanizada.

Stelarc¹⁶³, en *evento for stretched skin* (1976), considerado uno de los primeros artistas ciberpunk buscó constituir un cuerpo nuevo cuerpo sobre su propio cuerpo, fue así que implantó una oreja en su brazo. También diseñó un exoesqueleto de 600 kilos, que se convirtió en un dispositivo que adosó a su cuerpo.

La artista Gina Pane¹⁶⁴ (1975) trabajó directamente sobre su cuerpo como si fuera este una tela. La artista se realizó una serie de inscripciones que van desde cortes sobre su propia piel con hojas de afeitar, las que dejaron cicatrices permanentes, como una suerte de grabados o incisiones permanentes, acción que podemos conectar con los rituales e incisiones que realizan algunas tribus.

En 1973, Gina Pane se hirió con un rosal sus brazos, las espinas del rosal le produjeron incisiones en su cuerpo. Luego, en 1974 en su performance *Psyche* realizó una acción sentimental en la cual se cortó con una hoja de afeitar su vientre dibujando una cruz cuyo punto central es el ombligo. De la misma manera, en 1975, en su acción *Cuerpo Presente*, eligió cortarse el dorso del pie para después caminar con el pie sangrando, dejando una huella. Su obra nos recuerda la violencia contra la mujer, los

¹⁶² Christopher Lee Burden (1946-2015), un artista estadounidense. Más información: <https://historia-arte.com/artistas/chris-burden> Visitado 26-08-2020.

¹⁶³ Stelarc (Stelios Arcadiou) (1946), artista de performance de Chipre y Australia. Más información: <https://proyectoidis.org/stelarc> Visitado 26-08-2020.

¹⁶⁴ Gina Pane (1939-1990), artista francesa. Más información: <https://pezconejo.wordpress.com/2011/11/14/ginapane/> Visitado 26-08-2020.

millones de femicidios que ocurren a diario en el mundo y la violencia sexual, lo cual enfrenta al dolor como cuerpos de artista que vive al límite.

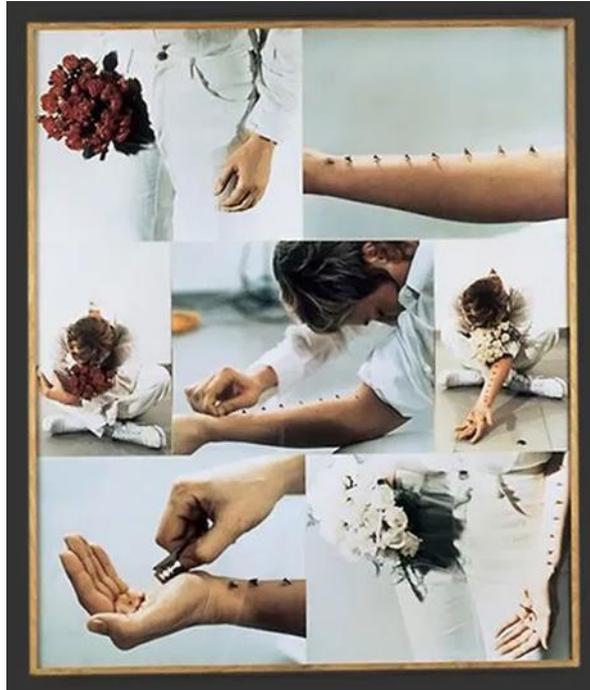


Imagen. Nº43. Acción sentimental, Gina Pane, 1973, Fotografías en colores sobre madera. Foto: Françoise Masson. En internet: <http://www.geifco.org/actionart/actionart01/secciones/01-cuerpo/artistas/exponer/gina/h-gina.htm> Visitado: 12-05-2021.

Sobre violencia de género encontramos a la artista cubana Ana Mendieta¹⁶⁵ con la *Escena de Violación* (1973). Ocupó su departamento para presentar la acción directa en torno al tema de una violación ocurrida en el interior del campus universitario en Iowa, donde una compañera de estudios había sido violada y asesinada. A partir de este crimen la artista comenzó a convocar a sus compañeros de estudios a visitarla a su departamento, los invitados se encontraron al llegar a la casa de la artista con la puerta del departamento semiabierta.

¹⁶⁵ Ana Mendieta (1948–1985) artista cubana-estadounidense. Más información: <https://historia-arte.com/artistas/ana-mendieta> Visitado 26-08-2020.

La artista se encontraba con su cuerpo amarrado a una mesa, mientras sus brazos se encontraban amarrados al otro extremo de la mesa, sus piernas se encontraban abiertas y ensangrentadas con sus calzones bajo sus tobillos. Ante esta escena de terror, en una habitación semi oscura, con platos rotos y ensangrentados, se reconstruyó una violación al interior del campus universitario.

Esta acción marcó a la artista y su obra, ya que fue un grito de protesta ante la violencia que profesaban las cofradías universitarias, cuyos pactos de silencio, dejaban estos ilícitos impunes y donde la mujer era sólo un objeto del deseo de la cultura del patriarcado.



Imagen N°44. Rape Scene, Moffit Street, Ana Mendieta, Iowa city, 1973. En internet: <http://revista.escaner.cl/node/1434> Visitado: 12-05-2021.

En términos teóricos, la historiadora Kathy O ‘Dell se ha referido al “*performance masoquista*” en el que los artistas que trabajan se autoflagelan e incluso invitan a los

espectadores a ser parte de golpizas colectivas, señalando la importancia del material fotográfico del trabajo performático en estos artistas. Kathy O'Dell señala que:

“Quien mira la documentación de una performance toca la fotografía tomada por el fotógrafo que toca el disparador de la cámara, del mismo modo que el performer tocó su piel, utilizando su propio cuerpo como instrumento táctil y material para su performance. Esta cadena de experiencias, operando retroactivamente en el tiempo, atrapa al espectador en una complicidad tanto con el fotógrafo como con el performer. Estos vínculos crean en gran medida tácitos lazos que permiten situar la acción del performer en primer plano. De este modo, la fotografía se convierte en una forma pseudolegal de prueba —término que relaciona fotografía y legalidad— de que un acuerdo ha tenido lugar”¹⁶⁶.

Es interesante la obra de un artista provocador, Ron Athey¹⁶⁷, quien es portador de la enfermedad del Síndrome de Inmunodeficiencia Adquirida o SIDA. La obra de este artista, que ha sido un activista contra la discriminación de los enfermos de SIDA, gira en torno a la provocación, la que demostró en una obra en el año 1994, en la que humedeció cientos de toallas de papel con sangre, toallas que colgó encima del público en una sala, el público quedó estupefacto ante el peligro de ser contagiado, sin saber que la sangre pertenecía a otro artista que no era portador del temido virus. Sin embargo, el público no sabía al comenzar la performance que la sangre pertenecía a otro artista que no tenía la enfermedad, en consecuencia, el público nunca estuvo en peligro. El artista buscó generar terror y, por cierto, reflexión en cuanto a su condición de portador de SIDA.

En otras performances, el mismo artista Ron Athey ha llegado al extremo de cortar su piel en varios actos, una suerte del ritual del dolor, lo que, debido a su condición médica, agrava más la sensación y provocación al público.

¹⁶⁶O'Dell, Kathy. *Contract with the Skin. Masochism, Performance Art and the 1970s*. Minneapolis, University of Minnesota, 1998, p. 14.

¹⁶⁷ Ron Athey (1961) artista de performance estadounidense. Más información: <https://www.ronathey.org/> Visitado 11-05-2021.

El artista, al mezclar su cuerpo con su particular subjetividad es capaz de expresar sus pulsiones más íntimas, que transforman el arte como acción de vida. Los artistas en este punto se encuentran ejecutando un ritual, conjugando acciones chamánicas transgrediendo lo sagrado a lo profano. En otras palabras, los cuerpos de los artistas son intermediarios que comunican reflexiones sobre su propio ser y su entorno. Desde el punto de vista psicoanalítico y mirando a Lacan, se puede señalar que:

“El arte, como la experiencia del psicoanálisis no evita, ni obtura, pero si bordea el vacío central de la Cosa. La tesis de arte como “organización del vacío” coloca a la obra de arte en una relación decisiva con lo real de la cosa. La estética del vacío es una estética de lo real -una estética en relación con lo real, que no se degrada jamás en un culto realístico de la cosa como sucede en gran parte del arte contemporáneo.

El culto realístico de la cosa -el realismo psicótico del arte contemporáneo- se manifiesta en la tendencia actual del experimentalismo post-vanguardia que, con particular referencia al considerado body art, alcanza una exhibición del cuerpo del artista como encarnación pura, directa y ausente de mediación simbólica de lo real obscuro de la Cosa”¹⁶⁸.

¹⁶⁸ Recalcati, Massimo. *Las Tres Estéticas de Lacan (psicoanálisis y arte)*. Buenos Aires, Ediciones del Cifrado, 2006, p. 12.



Imagen N°45. Bordelinde Bienalle de Lyon, Ron Athey, Francia, 2011. En internet: <http://ronatheynews.blogspot.com> Visitado: 12-05-2021.

La obra del artista norteamericano, Bob Flanagan,¹⁶⁹ a pesar de que padeció durante toda su vida fibrosis quística, no fue un impedimento para construir una obra provocadora, que lo conducía al límite entre la vida y la muerte, en un viaje sin retorno, y, en donde su cuerpo fue la obra de arte. Este artista, el año 1989, se cosió su órgano sexual, el pene, para después clavarlo en una tabla, y posteriormente fotografiarlo (fotografía-video), como obra performática. En esta obra el artista se autoflageló en una conducta masoquista, en la que el dolor le causaba placer, liberándolo de su condición de enfermo. En base a las experiencias de autoflagelación, la vida del artista se convirtió en

¹⁶⁹ Bob Flanagan (1952- 1996), artista de performance norteamericano. Más información: <https://www.lacasaencendida.es/audiovisuales/sick-life-and-death-bob-flanagan-supermasochist-kirby-dick-2293> Visitado el 1-09-2020.

una suerte de ruleta rusa, en la que el placer se conjuga con la vida y la muerte, al límite de la existencia. Flanagan convirtió su propio cuerpo en obra de arte, en un homenaje al sobreviviente o personaje íntimo que habitaba en sí mismo. Su obra también nos invita a reflexionar sobre la solidaridad y apoyo a los enfermos que sobreviven en estas condiciones inhumanas.



Imagen N°46. Actuación supermasoquista, Bob Flanagan, Berlín, 1995. En internet: <https://one.usc.edu/news/bob-flanagan-and-sheree-rose-collection> Visitado: 12-05-2021.

El trabajo de este artista fue extensamente documentado dando lugar a un largometraje dirigido por Kirby Dick con el nombre *Sick: The Life and Death of Bob Flanagan, Supermasochist* (1997).

Desde el punto de vista de la utilización del cuerpo como soporte de identidad en Chile, podemos hacer presente la obra de Carlos Leppe, quien abordó el travestismo en su obra *Perchero* (1975) ya tratada previamente, que buscaba invertir e intervenir las partes sexuadas de su cuerpo deconstruyendo las categorías sociales de identidad de género.

Por otra parte, más adelante analizaremos la obra del chileno Pedro Lemebel, como parte de un colectivo llamado *Las Yeguas del Apocalipsis*, quien tuvo un importante papel al trabajar sobre los límites del cuerpo y su relación con el travestismo, ya que escribió una serie de crónicas entre ellas: *Loco afán*, *Crónicas de un sidario*, espacio en el que conjugó las crónicas con la escritura performática. Al respecto Nelly Richard apunta: “El travestismo rompe el binarismo de la oposición sexual al superponer y descalzar la representaciones de género; al producir un desequilibrio de términos en el sistema dual categorizaciones fijas hablado por la cultura oficial y su dicotomía masculino-femenino. Además, el travestismo desliga la identidad sexual del realismo del cuerpo originario para reconjugar las marcas de lo masculino y lo femenino mediante una retórica del artificio, de la máscara y de la simulación”.¹⁷⁰



Imagen N°47. Alacranes en la marcha, Pedro Lemebel, Nueva York, 1994. Fotografía: Gabriela Jara. En internet: <https://atlasiv.com/2016/11/25/arder-no-es-desaparecer-sobre-la-muestra-de-pedro-lemebel-en-el-museo-de-la-memoria-y-los-derechos-humanos/> Visitado: 12-05-2021.

¹⁷⁰ Richard, Nelly. *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre Chile de la transición)*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 1998, p.190.

Lemebel desarrolló una importante obra performática que interesa relevar en este capítulo, y que está basada en la conmemoración de los veinticinco años de los disturbios ocurridos en el bar Stonewall, en Nueva York. En dicho lugar el artista marchó acompañado de Sigifredo Barra¹⁷¹. Este trabajo, conocido como *Alacranes* (1994), consistió en desfilar con un lienzo donde se lee en inglés: “CHILE RETURNS AIDS”, que -en un mal utilizado lenguaje anglosajón- pretendía decir: “CHILE (LES) REGRESA EL SIDA”. Lemebel llevaba una corona de jeringas con sangre y un corsé que tenía pintado sus órganos internos desnudos o una suerte de radiografía de su sistema digestivo. El corsé era un homenaje a Frida Kahlo. La acción fue intervenida por un par de policías, que consideraron que las jeringas podrían poner en peligro a los asistentes a la marcha. En entrevista a Lemebel, éste señaló: “Pongo mi corazón escritural junto a la travesti por una razón social. El SIDA aniquila mucho más a los sectores más desprotegidos, tal como la tuberculosis y la sífilis eliminaron a los pueblos primitivos. En el mundo travesti prostibular es donde el SIDA, provoca mayores llagas, y donde no hay ni se ejercita ninguna prevención”¹⁷².

De este modo, las crónicas de Lemebel buscaban visibilizar al mundo homosexual y travesti, que sobrevivió en la dictadura en las poblaciones marginales, quienes, en palabras del artista, eran llamados *locas, homosexuales, travestis, putos, maricones*, todos culpables de la peste del SIDA.

¹⁷¹ Sigifredo Barra fue todo un referente en la visibilización del SIDA y un activista por la reivindicación por los derechos de los seropositivos. Fundó el Centro de Apoyo para personas seropositivas.

¹⁷² Ñíguez, Ignacio. (1 de octubre de 1996). “Entrevista con Pedro Lemebel: Pecar por ser diferente”. Diario La Nación. Alacranes en la marcha (1994). Pedro Lemebel en Nueva York a propósito de la conmemoración de los veinticinco años de los disturbios ocurridos en el bar Stonewall. La manta se propone esgrimir: “Chile (les) regresa el sida”. En Internet: <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-168898.html>. Visitado 06-05-2021.

Por otra parte, en el año 1975 el poeta chileno Raúl Zurita hizo una performance titulada *Purgatorio* en la cual se autoflageló, quemando su mejilla con un fierro caliente. El artista calentó un fierro en el calefón de su casa para después de poner el fierro en su rostro. Esta acción fue registrada por una máquina fotográfica, enmarcándose en un acto de protesta ante la violencia de la dictadura que azotaba al país. El registro fotográfico de la acción de Raúl Zurita se convirtió la portada de su libro de poesía titulado "*Purgatorio*"¹⁷³ (1979).

Por estos mismos senderos, la poeta chilena, Diamela Eltit, con su obra performática "*Zonas de dolor*" (1980), se autoinfligió cortes en su cuerpo. En dicha performance, la poeta se situó en la puerta de un prostíbulo, procediendo a efectuar una serie de cortes con hojas de afeitar en ambos brazos y piernas. También utilizó químicos sobre su cuerpo. Estas heridas autoinfligidas las realizó mientras leía fragmentos de su obra literaria "*Lumpérica*"¹⁷⁴ (que fue publicada en 1983). La obra de Eltit buscaba intervenir el cuerpo de los olvidados, esto es, la periferia, prostitución, patriarcado, etc., conjugando lo femenino y sus márgenes, a fin de recuperar el valor de la identidad de los cuerpos bajo el estado de vigilancia imperante en su país. Esta acción fue acompañada por un registro fotográfico y audiovisual, dando cuenta del dolor que se instalaba en su obra, en su cuerpo y en todo lo que la rodeaba. Se refiere al dolor Vilma Cocoz, quien escribe al respecto que: "El dolor es un tema recurrente para todos aquellos artistas que usan su propio cuerpo como soporte o elemento artístico. Todos ellos intentan mostrar algo que el ojo no ve puede ver, algo que va más allá de la contemplación, de la representación. El dolor en sí mismo, sin metáfora, como una somatización de la acción

¹⁷³ Zurita, Raúl. *Purgatorio*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1979.

¹⁷⁴ Eltit, Diamela. *Lumpérica*. Santiago de Chile, Ediciones del Ornitorrinco, 1983.

que ejerce la política, la religión, las identidades sobre el cuerpo en el estado actual de la sociedad”¹⁷⁵.

De este modo, podemos observar cómo el cuerpo humano se convierte en protagonista en diferentes culturas, desde los rituales de contenido espiritual, mágico-mítico, a los cuerpos pintados, tatuados, mutilados, lacerados, sacrificados, con diversos objetivos políticos, ya sea para tomar conciencia de desigualdades de género, condición, sexo, o para relevar desigualdades, violencia, u otros temas como lo religioso, o simplemente con el fin de demostrar el placer de utilizar el propio cuerpo como soporte de obra. Señala Coccoz: “El cuerpo se proyecta como conciencia de ser, como subversión del cuerpo cotidiano”.¹⁷⁶

En consecuencia, la performance, las acciones y prácticas de arte cargan sobre sí una infinidad de procesos de construcción de signos, significados y significantes que tienen al cuerpo como protagonista y que dan forma a una obra que se basan en encadenamientos y superposiciones de acciones que cumplen la función de dar a la obra una estructura *performativa*.¹⁷⁷

“El azar objetivo se parece a la belleza convulsiva en cuanto se trata de esta “histórica” confusión entre impulso interno y signo externo; a diferencia de la belleza convulsiva, sin embargo, el azar objetivo señala el mecanismo que subyace a esta confusión: la compulsión a la repetición.

En la compulsión que opera en el azar del objetivo, el sujeto repite una experiencia traumática que no recuerda, sea actual o fantasmagórica, exógena o endógena. La repite

¹⁷⁵ Coccoz, Vilma. “El cuerpo-mártir en el Barroco y en el *body art*”. En Recalcati, Massimo. Op. Cit., p. 130.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p.131.

¹⁷⁷ Para Judith Butler “la performatividad no es un acto único, si no una repetición y un ritual que consigue su efecto a través de su naturalización en el contexto de un cuerpo, entendido, hasta cierto punto, como duración temporal sostenida culturalmente”. En Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Santiago de Chile, Editorial Planeta, 2018, p.17.

porque no la puede recordar: la repetición ocurre a causa de la represión, en lugar del recuerdo”¹⁷⁸.

En resumen, en el continente americano la performance, la acción directa y la intervención urbana se han convertido en un campo minado de nuevas formas culturales y económicas. Estas prácticas del arte nos sitúan frente a nuevas lógicas como la desmaterialización de la obra por un cuerpo comprometido con diversas e interminables causas, algunas de las cuales han sido mencionadas anteriormente, como la política, el feminismo, la violencia de género, la diversidad sexual, con el fin de reconstruir lógicas de identidad en el campo de las artes, configurando territorios más amplios y diversos en el campo cultural.

¹⁷⁸ Foster, Hal. *Belleza compulsiva*. Buenos Aires, Editorial Adriana Hidalgo, 2008, p.73.

6. Agrupación de Mujeres Por la Vida

En el período de la dictadura en Chile, es importante analizar y rescatar el trabajo performativo y de acción directa de la agrupación de Mujeres Por la Vida, que fue un colectivo liderado por la escritora y periodista, Mónica Echeverría¹⁷⁹, quien fue activista por los derechos humanos. Este colectivo, ante las violaciones a los derechos humanos en Chile, tuvo el coraje y la valentía de mantener viva la dignidad del pueblo, haciendo presente con su accionar cómo miles de mujeres fueron encarceladas, torturadas, violadas o sus familias fragmentadas.

Los efectos del Golpe de Estado en Chile cuyo quiebre institucional democrático llevó a una fractura del cuerpo social en el campo de las artes visuales, obligó a los artistas a desplegar nuevas formas de articulación bajo un cambio, una resignificación de las formas de hacer arte. En efecto, la dictadura obligó a los proyectos de arte y política a redefinirse en función de un nuevo contexto, los llevó a una asociatividad para en conjunto poder esquivar y sobrevivir a la censura del régimen.

Este colectivo nació en 1983, época en que gran parte de los hogares en Chile estaba compuesto por mujeres jefas de hogar y principal sustento de éste, siendo ellas las llamadas a liderar y a rebelarse contra la tiranía. Uno de los hitos que marcó su creación fue la detención de los hijos de Sebastián Acevedo, dos jóvenes que fueron detenidos por la Central Nacional de Inteligencia (C.N.I). Ante esta acción arbitraria, el padre de los jóvenes Acevedo buscó una respuesta a la detención y solicitó la libertad inmediata de sus hijos. Frente a la negativa a la solicitud de libertad, Sebastián Acevedo en un gesto

¹⁷⁹ Ver entrevista en video *Dictadura en Chile Activismo y Performance*. Entrevista de Rabanal, Gonzalo; Hernández Jorge, Productor General, Edición Universidad Austral de Chile, Instituto de Artes Visuales, 2016. En Internet: <https://youtu.be/-s0gs54BSLQ> Minuto 9:35. Visitado 06-05-2021.

inédito, se inmoló en medio de la plaza de Concepción, un espacio público y con la idea de hacer visible la persecución y el silencio del régimen militar.

En esa época, paralelamente, la propaganda de la dictadura a través de la Secretaría Nacional de la Mujer, que era presidida por la esposa del dictador, señora Lucía Hiriart, invitaba a la mujer a ejercer protagonismo en la reconstrucción económica del país a través de la buena administración de los recursos familiares en el hogar. En el recuento anual efectuado por Augusto Pinochet el año 1976, se dirigió a las esposas de militares, quienes por agrupaciones de mujeres prorrégimen militar, a través de una fundación de Centros de Madres llamada “Cema – Chile”. señalaba: “La mujer chilena tiene como objetivo principal difundir los valores patrios y familiares, para formar en la mujer una conciencia nacional y una correcta comprensión de la dignidad e importancia de su misión como transmisora de los valores culturales, sociales y morales.”¹⁸⁰.

Como contrapartida al discurso paternalista del gobierno se alzaron las Mujeres por la Vida, quienes visibilizaron las atrocidades del régimen a través de acciones directas. Entre las más arriesgadas y provocativas fue la acción efectuada el año 1981, llamada *Acción Chanco*, que consistió en soltar un chanco disfrazado con el nombre del dictador Augusto Pinochet por los barrios céntricos de Santiago de Chile, a unas cuadras del Palacio de Gobierno. También realizaron acciones al interior los Tribunales de Justicia, que se caracterizaban por gestos simples como subir a los pisos superiores y

¹⁸⁰ Extracto de discurso de Augusto Pinochet. “Desde 1974 los Centros de Madres estuvieron coordinados por la Fundación Graciela Letelier de Ibáñez CEMA-Chile, de derecho privado, sin fines de lucro, presidida por Lucía Hiriart de Pinochet, esposa del general Augusto Pinochet Ugarte. Como institución privada, de corte paternalista y asistencial, significó un retroceso en el proceso de constitución de relaciones independientes y horizontales que establecieron los anteriores Centros de Madres. Tuvo entre sus propósitos la coordinación de actividades entre mujeres de escasos recursos, a través de las acciones tuteladas por “voluntarias” (la mayoría, esposas de militares o partidarios de la dictadura) y orientadas a proporcionar a las “socias” (mujeres de base) capacitación técnica-manual, moral e intelectual tendientes a la superación física y espiritual de las mujeres. En 1981 esta fundación cambió de nombre y desde entonces se le conoce como Fundación CEMA-Chile”. En Internet: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-95680.html>. Visitado 06-05-2021.

gritar por la falta de justicia en Chile, lanzamiento de panfletos o pescado en descomposición a los pasillos de los Tribunales, simbolizando con esto cómo el poder judicial y sus jueces eran cómplices y títeres de la dictadura militar. El día 29 de agosto de 1988, las Mujeres por la Vida salieron del interior de la Vicaría de la Solidaridad, portando sus integrantes un cuerpo de cartón de 1:1, pintado de negro con el nombre en blanco de un familiar detenido y desaparecido por la dictadura militar. Esta acción directa desafió al régimen militar a visibilizar la represión y los miles de desaparecidos que fueron víctima de la violencia del Estado. Como se especifica en un texto del Museo de la memoria y los derechos humanos, “La movilización de las mujeres ganó en calidad y cantidad. La creatividad y capacidad organizativa fueron características de su accionar, y la convocatoria iba interpretando con mayor certeza a las mujeres, aun a aquellas que no pertenecían a ninguna organización. El uso de la No Violencia Activa como método, el lenguaje simbólico y expresivo de los sentimientos involucrados le dio consistencia como forma de hacer política desde las mujeres, desde lo femenino”¹⁸¹.

¹⁸¹ Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. Archivo de Mujeres por la Vida. En Internet: <http://archivomuseodelamemoria.cl/index.php/68341;isaar>. Visitado 06-05-2021.



Imagen N°48. Manifestación para exigir justicia por el asesinato de José Manuel Parada, Manuel Guerrero y Santiago Nattino. De izquierda a la derecha: María Maluenda, Estela Ortiz y Owana Madera, Santiago de Chile, 1985. En internet https://www.mhn.gob.cl/618/w3-articulo-73330.html?_noredirect=1 Visitado: 11-05 -2021.



Imagen N°49. Marcha de familiares de detenidos desaparecidos y ejecutados políticos. En primer plano. Ana González, Santiago de Chile, 1989. En Internet: https://www.mhn.gob.cl/618/w3-articulo-73330.html?_noredirect=1 Visitado 06-05-2021.

Otra acción de este colectivo de mujeres fue la campaña de pegado de afiches sobre la pena de muerte a la que se enfrentaban varios presos políticos, tratando de despertar

conciencia en la comunidad nacional sobre los procesados por la Ley de Seguridad Interior del Estado. Esta acción fue avalada por la comunidad internacional se manifestaba contra la dictadura de Pinochet.

Con la llegada de la democracia se creó *La Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación*¹⁸² el año 1990 (mediante Decreto Supremo 355 del Ministerio de Interior) con el objetivo de contribuir al esclarecimiento de las principales violaciones de los derechos humanos cometidas entre el 11 de septiembre de 1973 y el 11 de marzo de 1990. En el Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación, entregado al ex presidente de Chile Patricio Aylwin el 8 de febrero de 1991, constan 3.550 denuncias, de las cuales 2.296 se consideraron casos de gravedad calificada, tal como se indica en dicho documento que visibiliza la gravedad de las violaciones de los derechos humanos que se cometieron en la época señalada¹⁸³.

¹⁸² Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación. Informe Rettig. Diciembre, 1996. En internet: <http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0053679.pdf> Visitado: 12-05-2021.

¹⁸³ La siguiente información es parte del Informe de Verdad y Reconciliación, el cual está resguardado en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en Santiago de Chile. Se presentan 5 testimonios:

1) Mujer, detenida en octubre de 1973. Relato de su reclusión en el Regimiento Arica. *“Embarazada de cinco meses, fui detenida y hecha prisionera. Estuve un mes y medio incomunicada en la Cárcel del Buen Pastor, y sometida en el Regimiento Arica a vejámenes y torturas, entre las cuales debo, como denuncia, mencionar: Instada a tener relaciones sexuales con la promesa de una pronta liberación; obligada a desvestirme, acariciada en los pechos y amenazada de recibir las visitas nocturnas del interrogador; golpes de electricidad en la espalda, vagina y ano; uñas de las manos y pies fueron arrancadas; golpeada en varias ocasiones con bastones de plástico y con culatas de rifles en el cuello; simulacro de fusilamiento, no me mataron pero debí escuchar como las balas silbaban a mi alrededor; obligada a tomar e ingerir medicinas; inyectada en la vena con pentotal, bajo la severa advertencia que sería hipnotizada como único medio de declarar la verdad; colocada en el suelo con las piernas abiertas, ratones y arañas fueron instaladas y dispuestos en la vagina y ano, sentía que era mordida, despertaba en mi propia sangre; se obligó a dos médicos prisioneros a sostener relaciones sexuales conmigo, ambos se negaron, los tres fuimos golpeados simultáneamente en forma antinatural; conducida a lugares donde era violada incontables y repetidas veces, ocasiones en que debía tragarme el semen de los victimarios, o era rociada con sus eyaculaciones en la cara o resto del cuerpo; obligada a comer excrementos mientras era golpeada y pateada en el cuello, cabeza y cintura; recibí innumerables golpes de electricidad”*

2) Mujer 16 años, Región Metropolitana, 1975.

“Fui violada, me ponían corriente, me quemaron con cigarrillos, me hacían “chupones”, me pusieron ratas. Creo que estuve en [recinto secreto de la DINA] me amarraron a una camilla donde unos perros amaestrados me violaron. Estaba siempre con scotch, después una venda y después una capucha. Se reían,

Luego de los desgarradores relatos se puede señalar que el colectivo las Mujeres por la Vida fue clave en la lucha contra la dictadura con sus acciones de resistencia y silencio. Como afirma Raquel Olea, “La ordenanza militar son comportamientos sociales inéditos en nuestra convivencia nacional: el principio de la sobrevivencia potenciado al máximo, ya con miedo a perder la vida expresado en el silencio y en el repliegue, o el gesto de arriesgarla en conductas de resistencia a los códigos de supresión de libertades individuales y sociales.”¹⁸⁴

En suma, la importancia de esta agrupación radica en que, en primer término, visibilizó la situación de violación a los derechos humanos en Chile, para luego, con su accionar, constituirse en una denuncia permanente y viviente. Luego, esta agrupación reocupó los espacios públicos que estaban intervenidos por el aparato represivo de la

nos ofrecían comida y nos daban cáscaras de naranjas. Nos despertaban de noche para perder la noción del tiempo.”

3) Niña de 14 años, VII Región, 1973. Estuvo detenida 12 días en la cárcel sin registrar proceso.

“Fui llevada a un recinto del Ejército y fui objeto de abuso sexual. Nos llevaron detenidas con mi hermana y una amiga. Yo fui la primera en ser interrogada. Me hicieron pasar a una pieza donde había tres milicos con su rostro tapado, tenían una bolsa negra en la cabeza, uno por uno me hacía preguntas, pero yo no sabía nada por lo tanto no podía responderle nada. Entonces uno de ellos se bajó los pantalones y sacó su pene y me obligó a que se lo tenía que enderezar con mi boca. Después vino el otro y el otro. En total fueron tres milicos que tuve que enderezárselo, el último se fue en mi boca, no sé quiénes fueron o cómo eran porque estaban encapuchados. Lo único que sé es que mi vida nunca volvió o volverá a ser como antes, ya que en ese tiempo era solo una estudiante. Por lo ocurrido no pude continuar estudiando hasta ese momento (...) lo único que sé es que no puedo olvidar nada.”

4) Mujer, detenida en septiembre de 1974. Relato de su reclusión en la casa de la DINA de José Domingo Cañas.

“Fui golpeada en diversas partes del cuerpo. Nuevamente fui manoseada y obligada a presenciar la tortura de mi esposo. Fui desnudada y amarrada a un catre metálico en el que fui golpeada. Estaba embarazada con 6 meses de gestación.”

5) Mujer. Región Metropolitana, 1975.

“En un recinto secreto fui torturada, amarrada y vendada. Me dieron de golpes de pies y puños. Me aplicaron electricidad en diversas partes del cuerpo. Me volaron los dientes delanteros de un culatazo. Sufrí abusos sexuales y reiteradas violaciones que resultaron en un embarazo.”

En Internet: <http://www.derechoshumanos.net/lesahumanidad/informes/informe-rettig.htm>. Visitado 06-05-2021.

¹⁸⁴ Olea, Raquel. “La redemocratización: mujer, feminismo y política”, en *Revista de Crítica Cultural*, N°5 año 2008, p. 145.

dictadura, destacándose el valor y coraje desplegado por sus acciones que tuvieron eco en diversos ámbitos de la escena política y cultural chilena.

De este modo, con sus acciones de rebeldía, *las Mujeres por la Vida* lucharon por la recuperación democrática por una construcción de memoria, sin olvidar a los miles de detenidos desaparecidos, a los torturados y a los familiares de las víctimas. Este activismo resignificó los espacios, al igual que su referente argentino, las Madres de Plaza de Mayo, que continúan en su marcha hasta que aparezcan los cuerpos de los miles desaparecidos y el último de sus nietos o como “*los primeros escraches en argentina que se realizaron desde la agrupación H.I.J.O.S (hijos de desaparecidos, exiliados y ex detenidos del genocidio argentino, iniciado en los años 70) son una necesidad de denunciar la impunidad de la justicia institucional.*”¹⁸⁵



Imagen N°50. Acción de agrupación H.I.J.O.S. Archivo Infojus, Noticias de los escraches a las políticas de Estado:10 hitos de H.I.J.O.S. En Internet: <http://www.archivoinfojus.gob.ar/nacionales/de-los-escraches-a-las-politicas-de-estado-10-hitos-de-hijos-8163.html> Visitado: 06-05-2021.

¹⁸⁵ La palabra *escrache* significa en lunfardo “sacar a la luz lo que resta oculto”, “develar lo que el poder esconde”: que la sociedad convive con asesinos, torturadores, apropiadores de bebés, que hasta aquel momento permanencia en cómodo anonimato. Carras, Rafael. *Pensamientos Prácticas Acciones*. Buenos Aires, Editorial Tinta Limón, 2009, pág.57.

Para finales de los años ochenta y al comienzo de la postdictadura, parte de la masa crítica del campo del arte aprenderá rápidamente a dialogar con una nueva institucionalidad. La construcción de pactos de cohabitación, dejando la polarización del arte de lo político en el arte de lo políticamente correcto, llevó a una serie de artistas a tomar distancia de este nuevo escenario político-cultural, que significó reconstruir nuevas alianzas. Es así como algunos artistas aceptaron esta nueva alianza, como una oportunidad para la inscripción de sus obras en esta nueva escena; para otros artistas, sin embargo, esto fue considerado una traición, una radicalización en nuevas alianzas tráfugas que sólo evidenciaban un pacto espurio entre el arte y la nueva institucionalidad política.

Estos otros artistas visuales y sus proyectos colectivos se reagruparon en espacios periféricos, donde la performance, el arte de acción directa o el de arte acción poética mantuvieron una actitud crítica con la nueva escena cultural que sobrevivió a la dictadura.

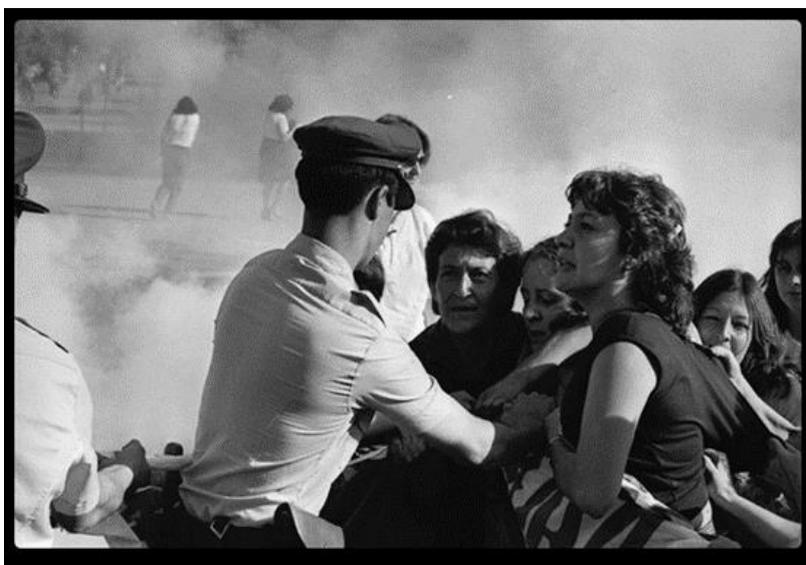


Imagen N°51. Fotografía de manifestación de Mujeres por la vida, 1984, fotografía de Kena Lorenzini. En Internet: https://www.mhn.gob.cl/618/w3-article-73330.html?_noredirect=1 Visitado: 11-05-2021

DECLARACION PUBLICA

LA URGENTE TAREA DE HOY

1. Nuestro drama se prolonga ya por demasiado tiempo. Nuestra nación se desangra por las heridas de José Manuel, Santiago, Manuel, Rodrigo, Carmen Gloria, Sebastián y tantos chilenos que ahora yacen en los cementerios.
2. Nuestro pueblo se estremece con indignación frente a un fallo demencial de un Ministro de Justicia. Tan injusta esta Justicia que, mientras deja en libertad a los uniformados involucrados en el martirio de dos adolescentes, encarcela a funcionarios de la Vicaría de la Solidaridad, a dirigentes de la Asamblea de la Cívica, a estudiantes universitarios, a periodistas consecuentes y a todos los que la dictadura califica como "peligrosos" para su supervivencia.
3. Este estremecimiento de indignación es, sin duda, un signo que traducido en palabras equivale a un "¡No es posible!, Basta ya!" Una indignación y un horror que golpeó a la opinión pública del mundo entero, la que no puede creer que los chilenos sigamos viviendo en esta barbarie sin reaccionar como debemos.
4. En octubre de 1983, conmovidas ante la autoinmolación de un padre que pedía por la libertad de sus hijos en Concepción, hicimos un urgente llamado. Dijimos entonces que "se exige un cambio urgente, necesario e indispensable. Un cambio que exige la suma de voluntades porque ninguna diferencia puede ser tan grave y tan seria como para dividir a quienes nos oponemos a este sistema de muerte".

Desde entonces se ha profundizado el dolor y la violencia, así como nuestra rebeldía y nuestra convicción de que todos -sin exclusiones- nos necesitamos para poner fin a este drama nacional.

Consecuentes con esta convicción, las mujeres hemos sido capaces de trabajar juntas y participamos en la Asamblea de la Cívica, la instancia más amplia donde ya hemos probado que

todos juntos podemos ser más eficaces en esta lucha.

5. Por todo ello es que INTERPELAMOS A LOS RESPONSABLES DE TODOS LOS PARTIDOS QUE LUCHAN POR LA DEMOCRACIA PARA REUNIRSE PUBLICAMENTE, EN UNA HISTORICA CITA CUMERE, EN LA QUE SE DEMUESTRE AL PUEBLO CHILENO LA CAPACIDAD POLITICA DE SUS CONDUCTORES, CON LA ELABORACION CONJUNTA DE UNA PROPUESTA QUE NOS PERMITA TERMINAR CON LA DICTADURA E INICIAR EL CAMINO HACIA LA DEMOCRACIA.
6. No pedimos nada imposible. Porque el futuro de Chile, como nación, está en juego y porque de la simple observación de los planteamientos de los diferentes sectores se deducen consensos básicos. Estos consensos son los siguientes:
 - a) Fin del régimen del general Pinochet;
 - b) Instalación de un gobierno de emergencia que implemente las medidas inmediatas del Acuerdo Nacional, que ponga en acción un Plan de Emergencia, tomando como base la Demanda de Chile elaborada por la Asamblea de la Cívica, y concrete las más urgentes medidas de redemocratización del país.
 - c) Llamado a elecciones al más breve plazo.
 - d) Para lograr lo anterior, hay acuerdo respecto al camino: movilización permanente y paro nacional.
 - e) Hay consenso también acerca de que será necesario dialogar con las Fuerzas Armadas para llegar a un acuerdo respecto del futuro democrático.
7. Los chilenos y los ciudadanos del mundo observan y esperan. Confiamos, en que los conductores políticos estarán a la altura de esta histórica responsabilidad.

MUJERES POR LA VIDA

Santiago, 31 de julio de 1986.

Imagen N°52. Declaración Pública, "Mujeres por la vida de 31 de julio 1986. Publicada en Revista Flacso, Santiago de Chile, 1987. En Internet <http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0067521.pdf> Visitado: 05-05-2021.

CAPÍTULO III

EL MOVIMIENTO CONTRACULTURAL (1983-1989)

1. Introducción

Durante el período de 1983 a 1989 se produjo un proceso de cohesión de los movimientos políticos, culturales y sociales que luchaban contra la dictadura de Augusto Pinochet. En el campo del arte, podemos destacar que existieron dos posiciones claramente definidas que, a través de movimientos, influyeron en el devenir social, político y cultural del país.

Por una parte, podemos encontrar posiciones que proponían un movimiento cultural popular que representaban la expresión legítima de la cultura del pueblo contra la dominación impuesta por la dictadura militar, y cuyo sello estaba definido por el compromiso democrático y por la participación de sectores populares que privilegiaban el trabajo cultural. Por otra parte, estaba una segunda posición constituida por fuerzas de resistencia política y militar, estas últimas tenían una comunicación directa con las organizaciones de base, lo cual se materializaba a través de acciones directas contra el régimen militar.

Ambas posiciones citadas anteriormente tendrán su mayor protagonismo en julio de 1983, cuando las organizaciones populares, sindicales y juventudes universitarias convocaron a un llamado a protestas populares en todo el territorio nacional, a las que se sumarán los sindicatos de la Confederación de Trabajadores del Cobre y otras centrales de trabajadores. Estas manifestaciones fueron masivas, sorprendiendo al régimen y a la comunidad internacional que seguía con atención el acontecer de este país latinoamericano.

En el contexto de la organización en contra de la dictadura, los estudiantes universitarios se organizaron principalmente a través de la FECH¹⁸⁶, instancia que convocó a la toma de todos los campus universitarios del territorio nacional. Esto propició una serie de intervenciones en las calles, que, a través de una serie de manifestaciones y revueltas callejeras, tuvieron como protagonistas a estudiantes, trabajadores y a la comunidad civil.

En esta forma de demostración de descontento con el régimen imperante, la construcción de barricadas se multiplicó hacia todas las poblaciones. Luego a esto se sumó el sabotaje a los sistemas de transmisión eléctrica, provocando apagones en las principales ciudades del país. A dichas acciones, se sumaron organizaciones partidistas con instrucción política-militar, entre ellas podemos nombrar las lideradas por las juventudes del MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria) y el FPMR (Frente Patriótico Manuel Rodríguez), entre otros.

Como consecuencia de las diversas manifestaciones, la represión no se dejó esperar, gestándose una estela de crímenes contra civiles por parte de agentes del Estado en todas las regiones del país. Los medios de comunicación alternativos rápidamente se organizaron para informar a la población de las violaciones de los derechos humanos por

¹⁸⁶ La Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile (FECH), “fundada el 21 de octubre de 1906, es la organización estudiantil más antigua de América Latina. Cuando se produjo el golpe de Estado de 1973, la FECH, debilitada por sus conflictos internos, fue proscrita y reemplazada por la Federación de Centros de Estudiantes de Chile (FECECH), organismo controlado por agentes de la dictadura cívico-militar. Su clausura no significó, sin embargo, la desaparición del movimiento estudiantil. A finales de la década de los setenta, la resistencia de los estudiantes contra el régimen se expresó a través de festivales culturales realizados por la Agrupación Cultural Universitaria (ACU). Esta última organización representó la pervivencia de la FECH durante la dictadura, la que mantuvo un carácter político y opositor, al desafiar la censura y la represión que caracterizaron al periodo. En 1984, la FECH pudo celebrar las primeras elecciones democráticas desde su proscripción, un evento que le permitió, junto con otras organizaciones civiles, participar de un movimiento por la recuperación de la democracia. En las últimas décadas, la FECH ha encauzado una serie de movilizaciones sociales de alcance nacional que han tenido por fin la desmercantilización de los derechos sociales bajo un programa cuyo eje es la recuperación de un sistema de educación público, gratuito y de calidad”. En Internet: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-547182.html>. Visitado 06-05-2021.

parte del Estado, así como para informar y divulgar a la comunidad internacional de los actos de terrorismo cometido por el régimen de Augusto Pinochet.



Imagen N°53. Voceros del Frente Patriótico Manuel Rodríguez. En Internet: <https://acciondirectachile.blogspot.com/2013/12/frente-patriotico-manuel-rdriguez.html>. Visitado: 06-05-2021.

Durante la década de los años ochenta la dictadura cívico-militar privatizó la banca y las pocas empresas públicas que hasta antes existían comenzaron a ser subastadas a bajo costo entre los empresarios afines al régimen. En el caso de la educación a partir de la reforma de 1980, ésta fue concebida como una empresa con fines de lucro coincidente con el modelo neoliberal, que entendía la educación como una empresa cuyos valores giraban en torno a la rentabilidad y la competitividad. La nueva filosofía educacional que hasta hoy impera, y que se basó en la primacía del mérito individual del ser humano en contra de una educación igual para todos, tuvo como su impulsor a Jaime Guzmán, ideólogo de la Constitución de la República de Chile de 1980, y que señaló: “La competencia constituye un poderoso estímulo de superación personal en el ser humano. [...] la llamada solidaridad, al margen de estímulos competitivos, siempre ha redundado

en mediocridad y fracaso. Nadie pretende que el espíritu competitivo sea el único y principal motor de la excelencia académica [Hay] algunos maestros e investigadores de superiores cualidades intelectuales y morales”¹⁸⁷.

En atención a esto, podemos comprobar cómo se extiende la desigualdad en todos los ámbitos, pues en dicho período la concepción neoliberal de la sociedad estaba presente también en la educación, la salud y el sistema de seguridad social de pensiones, que comenzó a ser desbaratado a través del traspaso de los ahorros de pensiones a manos privadas, dejando la sobrevivencia de los trabajadores al vaivén de los mercados, empobreciendo a la clase trabajadora chilena, y cuyos efectos se han trasladado hasta hoy. En suma, las desigualdades descritas agudizaron la crisis económica, social y política, incrementando, el descontento de gran parte de la sociedad. A este respecto. Tomás Moulian dice: “el transformismo político comenzó en plena dictadura y se fortaleció en 1980 con la aprobación plebiscitaria de la Constitución y su puesta en marcha al año siguiente; pero asegura que culminó entre 1987 y 1988 “con la absorción de la oposición, en el juego de alternativas definidas por el propio régimen y legalizadas en la Constitución de 1980”¹⁸⁸.

En base al contexto precedentemente descrito, formaron parte de este movimiento contracultural los colectivos de artes visuales que serán tratados en el presente capítulo y que corresponden a grupos de arte-acción, performance, entre los cuales podemos destacar la *Asociación de Plásticos Jóvenes (APJ)*, *Los Ángeles Negros*, *Las Yeguas del Apocalipsis* y *El Piano de Ramón Carnicer / Luger de Luxe*.

¹⁸⁷ Guzmán, Jaime y Larraín, Hernán. “Debate sobre la nueva legislación universitaria”, *Revista Realidad*, Año 2, N°22, 1981, p.29.

¹⁸⁸ Moulian, Tomás. *Chile actual: Anatomía de un mito*. Santiago de Chile, Universidad Arcis y LOM, 1998, p. 146- 147.

También fueron importantes en este período un grupo de *tribus urbanas*¹⁸⁹ que no serán objeto de análisis en profundidad, pues no obstante tener un circuito similar a los colectivos de arte mencionados, su producción fue dispersa y efímera, lo que se escapa del objetivo de la presente investigación.

En base a lo señalado, se tratarán los colectivos de arte que tuvieron mayor influencia y que fueron gravitantes, con propuestas distintas que propiciaron la cohesión de un campo disperso y dio origen al surgimiento de una cultura subterránea del *underground* criollo chileno, en un contexto marcado por las protestas y, a su vez, tomando parte del descontento social imperante. Estos grupos visibilizaron nuevas simbologías, nuevas utopías, nuevas estéticas en el hacer artístico, dando así vida al movimiento contracultural en Chile, que era consecuencia de la profunda crisis social política cultural y económica, al a que tenía sometido al país el régimen autoritario.

Para esta parte del trabajo llamamos contracultura a la férrea oposición que existía respecto de los valores culturales e ideológicos establecidos en la dictadura de Chile, así como lo señalado por Jameson en “*Entre la alta cultura y la llamada cultura de masas o comercial*”¹⁹⁰. Asimismo, debemos entender que la condición estética, política y cultural

¹⁸⁹ Olgún Hevia, Raúl. “Ciudad y tribus urbanas: El caso de Santiago de Chile (1980-2006)”. En *Revista Electrónica DU&P*. Diseño Urbano y Paisaje, Volumen IV N°10. Centro de Estudios Arquitectónicos, Urbanísticos y del Paisaje, Universidad Central de Chile. Santiago, Chile. Abril 2007, p.9. “Los estudios sobre Tribus Urbanas datan de los años treinta del siglo pasado dentro de la tradición sociológica, en la Escuela de Chicago o escuela de ecología urbana en EEUU, centrándose en temas, que en esa época eran considerados como marginales como la delincuencia, la marginación social, la prostitución, las culturas juveniles (pandillas, bandas), temáticas que emergen en el nuevo ecosistema urbano de Chicago. Uno de los exponentes de dicha escuela que más ha influido en generaciones de sociólogos, geógrafos y urbanistas en general es Louis Wirth. Al respecto consultar su artículo: El urbanismo como modo de vida: en Bifurcaciones N.º 2.” En Internet: http://dup.ucentral.cl/pdf/10_ciudad_y_tribus.pdf. Visitado 06-05-2021.

¹⁹⁰ “Entre la alta cultura y la llamada cultura de masas o comercial, y surgen nuevos tipos de textos imbuidos de las formas, categorías y contenidos de esa industria de la cultura que con tanta vehemencia han denunciado los ideólogos de lo moderno, desde Leavis y la Nueva Crítica norteamericana hasta Adorno y la Escuela de Frankfurt”. Jameson, Fredric. *La lógica Cultural del Capitalismo Tardío*. Madrid, Editorial Trotta, 1996, pág.25.

de este movimiento contracultural se verá desplegado al interior de las ciudades, a modo de una subcultura caracterizada por su condición nómada.

Es conveniente tener en consideración que el contexto político y social influyó en este movimiento más allá de poder visibilizar lo que sucedía, toda vez que en este período los artistas también eran objeto de la represión por parte de agentes del Estado. Como dice el anteriormente citado Tomás Moulian “durante 17 años se inmovilizó a una sociedad bajo un control desplegado desde el Estado, a través de un aparato de inteligencia y de represión militar (DINA-CNI), que estaba a cargo de neutralizar las organizaciones y movilizaciones, políticas, sociales y culturales (sindicatos, universidades, colegios profesionales, etc.) que se daban al interior de la República”¹⁹¹.

A partir de este hecho, el temor fue normalizándose, y permitió que en este período las manifestaciones comenzaran a ser más habituales al interior de los tejidos urbanos, lo que favoreció la diversidad de acciones en el campo de las artes plásticas, la visualidad, el rock, el teatro popular, la performance y la cultura de resistencia. Para Moulian: “se sabía también que a la caída del crepúsculo en los barrios y poblaciones se iba a desarrollar lo que aún era vivido como fiesta catártica”¹⁹².

En este período en que el movimiento contracultural se desarrolló, podemos destacar una línea importante de material de soporte del arte, mediante la existencia de producciones en talleres de serigrafía, grabado, afiches populares y de técnicas del muralismo conjugados con intervenciones urbanas. Estos talleres, que comenzaron a multiplicarse través de las redes de pobladores y campus universitarios, permitieron

¹⁹¹ Moulian, Tomás. Op. Cit., p. 294.

¹⁹² *Ibidem*.

posicionarnos frente a esta subcultura de nuevos imaginarios que dieron vida al nacimiento de una la resistencia cultural.

Para finalizar, podemos decir que un hito en el que confluyó y en el que se inspiró el movimiento contracultural chileno de los años ochenta, fue la designación por parte de la dictadura del pro decano de la Facultad de Ciencias Económicas José Luis Federici como rector de la Universidad de Chile. Este hecho plantearía la más grande movilización por parte de los funcionarios, activando las alarmas por el proceso de privatización de la universidad pública más antigua de Chile y generando la unidad de los tres estamentos: académicos, estudiantes y funcionarios.

El 24 septiembre 1987, los estudiantes convocaron a un carnaval por el día de la defensa de la educación superior, y contra el nombramiento de José Luis Federici. Mientras los estudiantes marchaban por el centro de la ciudad, llegando a las puerta del Teatro Municipal de Santiago, el cabo primero de carabinero Orlando Tomás Sotomayor Zúñiga, disparo su arma de servicio sobre la cabeza de María Paz Santibáñez, estudiante de piano de la Universidad de Chile, dejándola al borde de la muerte, este hecho que detonó la movilización de toda la comunidad universitaria y social del país.

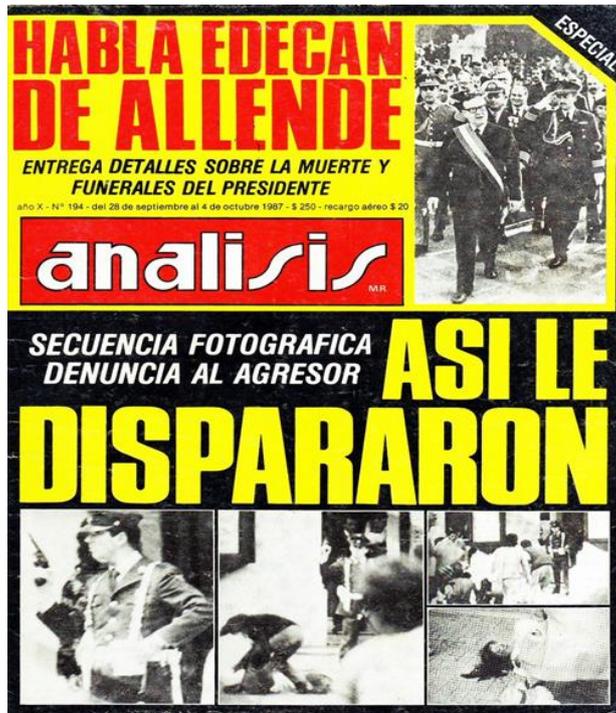


Imagen N°54. Portada de Revista Apsi, en la que se informa sobre disparo a estudiante de piano Paz Santibañez, Semana del 28 de septiembre, 1987. En Internet: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-78543.html> Visitado: 06-05-2021.

2. Lectura del mapa político cultural 1987-1989

Las manifestaciones de mediados del año 1987 dieron lugar, a una reagrupación de las fuerzas opositoras a la dictadura de Pinochet. Este hecho dio origen al nacimiento de una serie de obras visuales que se desplegaron en un nuevo mapa social y político. Estas propuestas de creación artísticas se forjaron desde las vivencias autobiográficas de sus autores y tuvieron un carácter experimental, con una gran influencia de las nuevas tecnologías de la época, que ayudaron a configurar nuevas subjetividades, metáforas y alegorías en las artes visuales. Estas obras tenían en común su carácter efímero y no estaban diseñadas como dispositivos para el coleccionista, ni para la museología, marcando un claro distanciamiento con los espacios institucionales de la tradición pictórica, en donde el objeto artístico se presenta como un fetiche en las galerías de arte, museos o centros culturales.

De esta manera, el devenir social y político del país propició que los artistas emergentes de este período privilegiaran la calle, los sitios eriazos, las fábricas abandonadas como su espacio y soporte de proyección de una nueva experiencia en el campo de las artes visuales, la música y el performance.

Entre los espacios de mayor relevancia encontramos el Garage Matucana 19, dirigido por Jordi Joret, que fue un espacio emblemático donde se realizaron, las primeras fiestas del underground de Santiago de Chile, y en la que irrumpieron diversas de tribus urbanas, entre las cuales se encontraban los grupos *punk*, los *new wave*, los *artestas* o *new hippies*.

El espacio de arte Matucana 19 comenzó a consolidarse como un referente del movimiento contracultural, acogiendo a las primeras manifestaciones de arte de contracultura. En este sentido, fueron importantes las exposiciones de colectivos de artes

visuales en pintura, protagonizada por el colectivo de pintores de la Contingencia Psicodélica liderados por Hugo Cárdenas, Carlos Araya, Mauro Jofré y Rodrigo Hidalgo. En el campo de las artes gráficas, el lanzamiento de la revista de cómic *Beso Negro*, dirigida por Luis Venegas y Gladys Alcaino, marcó un hito en la producción de este género. Se sumaron después la revista de cómic *El Trauko*, Las performances de Vicente Ruiz y Patricia Rivadeneira, que llevaron a cabo varias acciones. En palabras del director de Matucana 19, Jordi Joret: "Matucana 19 aceptó la pluralidad de expresiones fragmentadas que brotaron tímidas, en medio de la arena movediza del miedo, la desinformación y el rotundo error de algunos partidos y sectores políticos que creía hacia 1986 que la solución al estado de cosas que vivía el país requería la vía armada. Debíamos confiar en las nuevas expresiones juveniles que se manifestaban, principalmente, a través de la cultura, las fiestas y el deporte"¹⁹³.

Otros espacios importantes que podemos citar es el *Sindicato Trolley*, el *Teatro San Miguel*, el *Taller Urbano* y la *Casona del General Velásquez*, en donde se presentaron entre otros, los grupos musicales *Los Dadá*, liderado Sergio Sáez TV Star, Leonardo Aller, Alberto Roa, Rodrigo Hidalgo; *Los Fiscales ad Hoc*, liderado por Álvaro España y Roli Urzúa; *Los Prisioneros*, liderado por Jorge González, Claudio Narea y Miguel Tapia; *The Pinochet Boys*, liderado por los hermanos Conejeros; *Los Josefina Rock*, *Los Vida o Muerte* y *Santiago Rebelde*, entre muchos otros.

La mayoría de las obras y producciones de arte, estaban construidas bajo patrones de autogestión que abarcaron desde el diseño de afiches, la producción de papelería de

¹⁹³ Lloret, Jordi. *Garage Internacional*. Santiago de Chile, La Calabaza del Diablo, 2005. p. 13. En Munsell Liz, (Sub)culturas visuales e intervención urbana, Tesis de Grado de Magister, Santiago de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades Centro de Estudios Latinoamericanos, Universidad de Chile, 2009, 1989.

carátulas de casete, la exposición de artistas visuales, los recitales de poesía de rock entre otros.

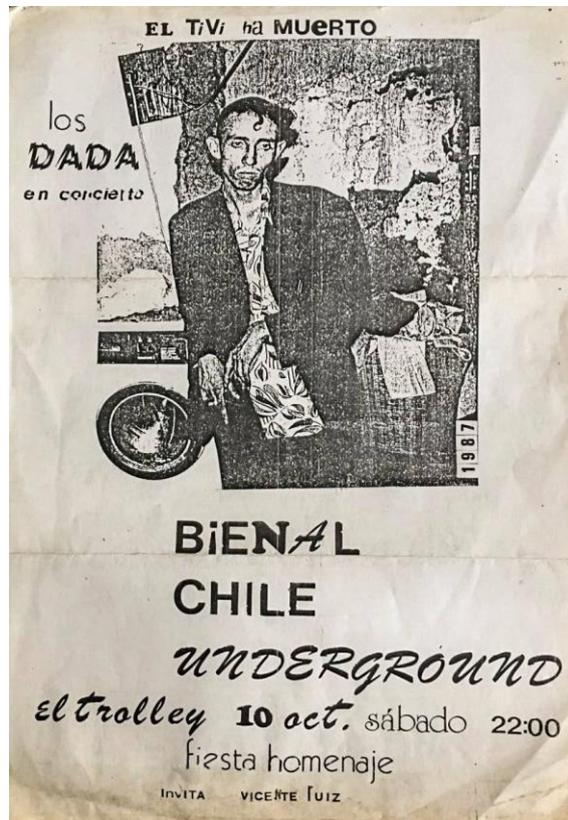


Imagen N°55. Afiche sobre convocatoria a la primera Bienal Chile Underground, año 1987. Colección del autor. 12 -05-2021.

Los dispositivos eran armados a través de un montaje en línea de producción, utilizando las fotocopias en blanco y negro como soporte de identidad.

El carácter artesanal de la gráfica, que era pintada manualmente, la convertía en una pequeña obra gráfica de originales. Con una tirada de impresión de 1/1000 de afiches, invitaciones, panfletos que eran rápidamente distribuidos y pegados en diferentes espacios de circulación. Se comenzó a profesionalizar cada día más el diseño gráfico, dando un sello de identidad al movimiento contracultural.

Por otro lado, una de las letras más populares de la época era “*la voz de los ochenta*”, perteneciente al grupo musical *Los prisioneros*¹⁹⁴, con la cual se identificó una gran parte de la juventud chilena que se resistía a las políticas sociales y culturales del régimen. Un fragmento de la letra de ese tema se transcribe a continuación:

“Algo grande está naciendo
En la década de los ochenta
Ya se siente la atmósfera
Saturada de aburrimiento
Los hippies y los punks tuvieron la ocasión
De romper el estancamiento
En las garras de la comercialización
Murió toda la buena impresión

Las juventudes cacarearon bastante
Y no convencen ni por solo un instante
Pidieron comprensión, amor y paz
Con frases hechas muchos años atrás
Deja la inercia de los setenta abre los ojos ponte de pie...

Escucha el latido sintoniza el sonido
Agudiza tus sentidos date cuenta de que estas vivo
Ya viene la fuerza
La voz de los ochenta
Ya viene la fuerza
La voz de los ochenta... La voz de los ochenta...”

¹⁹⁴ “Los prisioneros el germen de su formación fue la amistad que desde la adolescencia unió a Jorge González (voz y bajo), Claudio Narea (guitarra) y Miguel Tapia (batería). Tres compañeros de curso en el Liceo 6 Andrés Bello de la comuna de San Miguel, que compartían el interés por la música de bandas de rock extranjeras como Kiss, The Beatles y The Clash. La banda constituida por los tres amigos debutó bajo el nombre Los Prisioneros en julio de 1983, en un festival organizado por el Liceo Miguel León Prado”. En Internet: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3574.html> Visitada 06-05-2021.

Para finales de 1989, el grupo de rock *Los Prisioneros* se consolidó como un genuino representante del movimiento de rock de fusión latina. La aparición de estas nuevas estéticas musicales y culturales tuvo un fuerte contenido social. El intercambio cultural que se desarrolló con músicos y grupos transandinos (Argentina) que también sufrieron la represión de una dictadura militar, entre los músicos más influyentes al otro lado de la cordillera encontramos a *Charly García*, *Luca Prodan*, *Soda Stereo*, *Virus*, *Los Violadores* y *Los Abuelos de la Nada*. Todos compartieron la lucha por la libertad y la democracia en Latinoamérica.

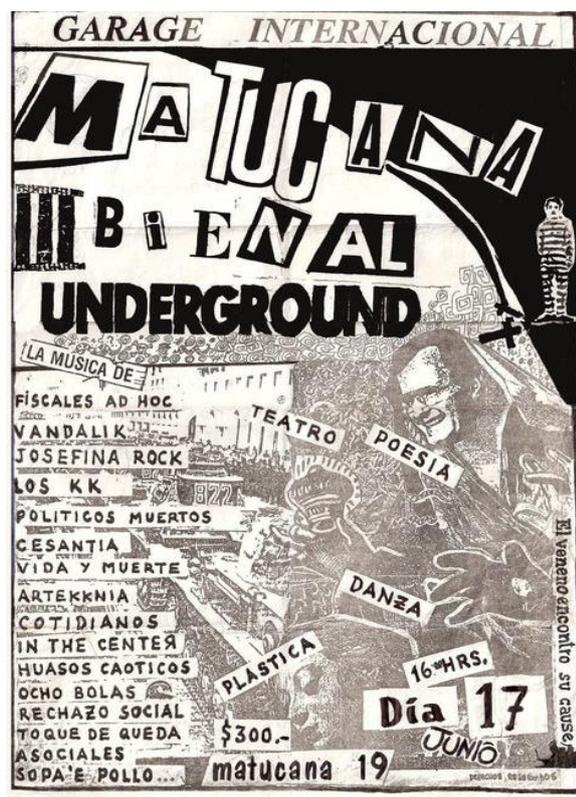


Imagen N°56. III Bienal Chile Underground, Matucana 19, 1989. En Internet: <https://lamaquinamedia.wordpress.com/2019/05/29/matucana-19-rayos-de-sol-entre-tanta-oscuridad-chilena/> . Visitado: 06-05-2021.

A contar del 1° de septiembre de 1988, fecha en que se decretó el fin de la medida de exilio dispuesta por el gobierno de Pinochet, comenzó el retorno masivo de muchas

familias que vivían en el extranjero, siendo el retorno de chilenos exiliados que venían masivamente de países de Europa central, Norteamérica y Asia Occidental. Su llegada contribuyó a la creación de nuevas pulsiones, nuevos códigos, nuevas subjetividades que con el tiempo se fueron fusionando en propuestas colectivas que dieron origen a una hibridación creativa, produciendo la renovación en las artes visuales que, en palabras del filósofo Sergio Rojas: "En ese lenguaje lúdico, que ejerce la ironía, la parodia, la burla y el grotesco de las formas oficiales, el pueblo se apropia de su propia exterioridad con respecto a lo oficial, se transforma en el sujeto estético de su no correspondencia con las formas"¹⁹⁵.



Imagen N°57. Portada de Revista Beso Negro N°7, verano de 1990. En Internet: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-121695.html> . Visitado: 06-05-2021.

¹⁹⁵ Rojas, Sergio. *Escritura Neobarroca. Temporalidad y cuerpo significante*. Santiago de Chile, Editorial Palinodia, 2009. p. 75.

Para finales de 1988 y con el retorno al país de los maestros José Balmes, Gracia Barrios, Guillermo Núñez, Mario Toral y Eduardo Martínez Bonati, se marcó el reencuentro de dos generaciones, los maestros consagrados y los artistas emergentes. Algunos artistas jóvenes, tendrán una posición resiliente con la llegada de los artistas del exilio, otros tendrán una posición más distante, gatillada por el carácter experimental de sus obras. De esta manera comenzó el desmembramiento de este movimiento cultural o contracultural, y que será conocido en una lectura a contra pelo desde comienzos de la década de 1990.

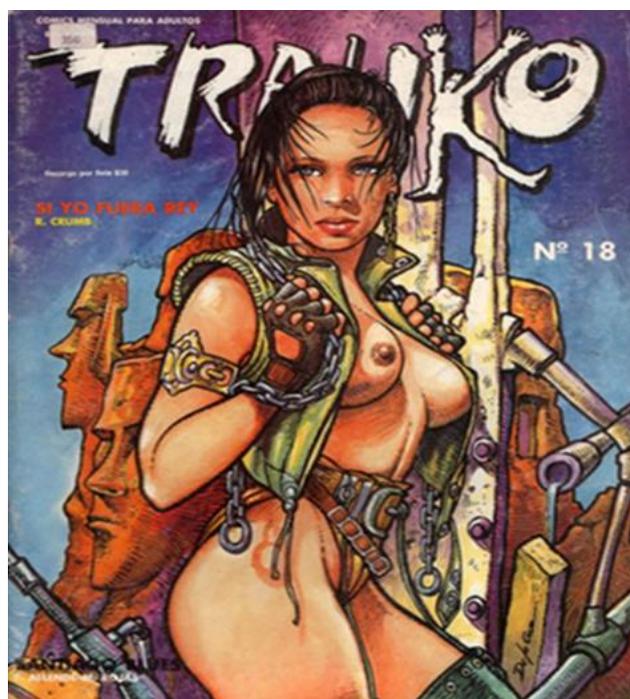


Imagen N°58. Fantasía, Portada de Revista Trauko volumen N° 18, 1989, Imprenta España, Santiago. En Internet: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-81094.html> Visitado: 06-05-2021.

3. Agrupación de Plásticos Jóvenes

La Agrupación de Plásticos Jóvenes (APJ) surgió en los primeros años de la década de 1980 en Santiago de Chile. Estaba encabezada por Havello Pérez y conformada, principalmente, por estudiantes universitarios que se constituyeron bajo una crítica práctica estética disidente de la producción artística. La APJ, estuvo marcada por una fuerte producción en las actividades culturales y de protesta contra el régimen militar, con prácticas de artes que vitalizaron el quehacer plástico. Es importante destacar la activa participación de artistas visuales, pintores, gráficos que no se abstuvieron de denunciar mediante sus trabajos los horrores de la dictadura.

La trayectoria de la APJ estuvo marcada por un su arte creativo, militante, subversivo y de compromiso con la creación popular. En palabras de Havello Pérez, la APJ es el “*resultado de la libertad reprimida*”, es por ello que dicha agrupación se concibió como espacio para el arte y la libertad.

Como antecedente, las dictaduras latinoamericanas detonaron lo que ya había ocurrido en *Tucumán Arde*¹⁹⁶, es decir, una configuración de una visualidad de la crítica de la resistencia de la economía doméstica, pues es en *Tucumán Arde* es donde surgió, algo que, más adelante, los movimientos de resistencia radicalizaron con el uso de los medios de masa como herramienta crítica. Es por lo anterior que *APJ*, y sus dimensiones pedagógicas de propaganda desplegadas, abrieron un nuevo campo estético con nuevos recursos visuales.

¹⁹⁶ “Fue una obra concebida y realizada colectiva y multidisciplinariamente que se montó en 1968 en las sedes de la “CGT de los Argentinos” de Rosario y Buenos Aires. Fue realizada por intelectuales y artistas de diferentes disciplinas, que se propusieron crear un fenómeno político- cultural trascendiendo a las vanguardias de las que ellos fueron parte. En este trabajo se realiza una reseña de experiencias anteriores a la obra “Tucumán arde”. Se identifican los artistas que formaron parte de este fenómeno y finalmente se indaga en la producción de estos y su impacto en el circuito artístico modernizador de Buenos Aires y Rosario”. Albaracín Leticia, Viviana. “Arte y Política: El caso del “Tucumán Arde” (1968 - 1969)”. *Revista nuestraAmérica* 2013, 1 (January-June). En Internet: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=551956257006>. Visitado 06-05-2021.

Su trabajo estuvo enfocado en recuperar los espacios públicos a través de acciones de arte con un sello creativo en donde desarrollaron estas prácticas bajo la lógica de vivir bajo un Estado intervenido por un aparato militar.

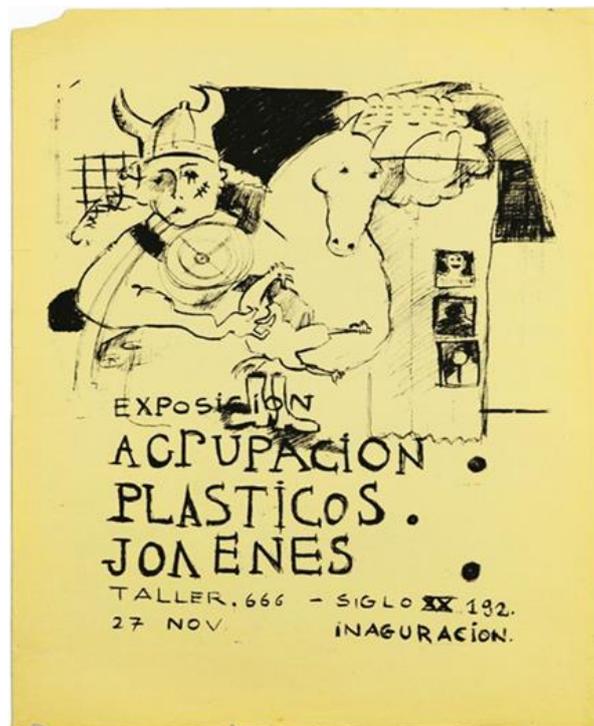


Imagen N°59. Afiche serigrafía, 50 x 72 cm
Exposición Agrupación Plásticos Jóvenes, APJ,
Sammy Benmayor y Jorge Tacla, 1979. En Internet:
<https://artishockrevista.com/2016/06/13/resistencia-grafica-dictadura-chile-apj-tallersol/> Visitado: 11-05-2021.

La APJ fue tildada de ser una “*guerrilla visual*” que se opuso al régimen con una práctica simbólica de ocupación, que debió hacerse cargo de la clandestinidad como escenario de su quehacer, ya que a través de tácticas de seguridad sus técnicas de producción, sus modos de emplazamiento de las obras o el desarrollo de publicaciones clandestinas buscaron contaminar una sociedad militarizada que debía ser infectada.

La APJ utilizaba ilustraciones gráficas, fotografía e imágenes sacadas de la prensa escrita, trabajando con una gran gama de colores. Un importante rol tendrá el diseño de afiche en técnicas de grabado y serigrafías. El dispositivo artístico de la *APJ* tuvo una gran aceptación en la cultura popular, pues como apunta Fernando Carvajal, se trataba de un “ejercicio colectivo que transgrede y agrade a un estado policiaco que pretende bloquear los cauces del arte. Durante los nueve años de trayectoria de la APJ, su arte fue acto delictivo y militante, de subversión y compromiso”¹⁹⁷.

Se observa en la obra de este colectivo de arte un marcado correlato con la obra del Clemente Padin, quien venía trabajando desde los años 60 una serie de libros de poesía visual experimental, como es *Ovum* (1969-1975). Según Patricia Betancur “la producción de Padin es en todos los casos una respuesta, una estrategia de acción frente a una problemática concreta. Algunas de esas acciones son producto de la reflexión personales, y otras responden a una de estos u otros países que comparten un mismo objetivo, Padin no trabaja para los museos o las galerías, signos que propone salir a mezclar los recursos con públicos y convertir a ese “espectador” en un “constructor creativo.”¹⁹⁸

La situación que se vivía en Chile no era muy diferente a lo que ocurría en el Uruguay, donde los artistas y jóvenes se organizaban en torno al campo de la creación visual; es así como el intercambio y la ayuda mutua no se dejara esperar: “La publicación cooperativa que se editaba con materiales de poetas y artistas visuales de todo el mundo. Bajo la censura dictatorial, deslizó la labor editorial hacia el arte postal, creando desde Uruguay una de las mayores redes mundiales del momento.”¹⁹⁹

¹⁹⁷ López, Miguel A.; Cristi, Nicole; Manzi, Javiera; Keller, Andrés y Carvajal, Fernanda. “Delincuencia Visual”. *Perder la forma humana en América, una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2013, p. 32.

¹⁹⁸ Betancur, Patricia. “La práctica como crítica”. *Clemente Padin*, Banco Central del Uruguay, 2006, pp.13-50.

¹⁹⁹ Padin, Clemente. “Calendario para una toma de conciencia”, en *Revista Ovum*, N.º 9, diciembre 1971, pág. 2.



Imagen N°60. Afiche del Encuentro de Afiche Abierto, de la Agrupación de Pintores Jóvenes, APJ, serigrafía 22,5 x 36, 5 cm., 1985. En Internet <https://artishockrevista.com/2016/06/13/resistencia-grafica-dictadura-chile-apj-tallersol/> Visitado: 06-05-2021.

El trabajo que se lideró desde el arte postal sudamericano traspasó las zonas periféricas del continente, instalándose en los centros de poder, es decir, se constituyó en dos polos (Periferia -Centro) y contaba con la participación de destacados creadores visuales del continente entre los que podemos nombrar a Luis Camnitzer y Liliana Porter. Sus trabajos marcaron una impronta en las artes visuales, la poesía, la acción de arte, la creación gráfica, traspasaron más allá de una generación en particular.

Los aportes de los artistas en la lucha en favor de los derechos humanos, estuvo marcada por el compromiso, la colaboración y la participación y sus implicancias cruzaron, los valores de la libertad y los derechos humanos, el ejemplo más claro y conciso será el trabajo liderado BOEK, 861²⁰⁰ cuya convocatoria buscaba los mismos

²⁰⁰ “Las movilizaciones de acción urgente nacieron para coordinar mejor los esfuerzos individuales en acciones grupales de mayor eficacia. Podría señalarse la fecha del 20 de octubre de 1998, con motivo de la detención del dictador chileno en Londres que, un grupo de artistas correo internacionales (Tartarugo, Fernando García Delgado, Hans Braumüller y Clemente Padín a los cuales se sumaron Elías Adasme, Montse Fornós y José Emilio Antón) convocados por el artista César Reglero, director de la web BOEK861, se constituyeron en el grupo de Acción Urgente Mail Art cuya primer acción fue reclamar la reposición en su cargo del Director de la Facultad de Artes de la Universidad de Santiago de Chile, Humberto Nilo, quien fue arbitrariamente despedido por motivos políticos y organizan una exposición de Arte Correo con el tema

propósitos de formas de organización que la que podemos observar en el trabajo de la APJ. Es así que se ha ligado a los colectivos de arte del período por su similitud en objetivos de mostrar la realidad que rodeaba su quehacer. Como señala Javier Maderuelo, “en Latinoamérica son tan contundentes que no es necesario recurrir al efectismo de los fotomontajes y foto collages para transmitir esta historia bastaban las crudas imágenes que ofrecen una realidad sin impostar”²⁰¹.

La tradición del fotomontaje que caracterizó a la APJ tuvo su esencia en el Neodadaísmo, o específicamente en la tradición del collage de denuncia política, que buscó sus raíces en el fotomontaje de John Heartfield, en los años 30. Por otro lado, observando a este colectivo, vemos que su quehacer coincidía on la línea que apuntaba Walter Benjamín en *El Autor como productor*²⁰², que analiza la relación entre la obra, y su contexto, entendiendo en esto el arte de vanguardia y la revolución de modo que con respecto al intelectual señalaba: “Cuanto más adecuadamente sea capaz de orientar su actividad a esta tarea, más justa será su tendencia y, por tanto, necesariamente, más elevada su calidad técnica” ... “Cuanto con mayor exactitud conozca de este modo su puesto en el proceso de producción, menos se le ocurrirá pensar en hacerse pasar por un intelectual”²⁰³.

“Por la libertad en la Enseñanza de las Artes” que alcanzó un apoyo masivo en la red y, en virtud de la cual, se logró la reincorporación del docente a su cátedra”. Clemente Padín, Diciembre, 2011, Montevideo, Uruguay. En Internet: <http://ve.umh.es/blogs/edicionsimemories/catalegs/2012-01-boek861.pdf>. Visitado 06-05-2021.

²⁰¹ Maderuelo, Javier. “Enciclopedia visual de la historia de Latinoamérica”, en Revista *Arte y Parte: revista de arte*. N.º 121, febrero-marzo 2016, pp. 89-118.

²⁰² Benjamin, Walter. *Iluminaciones*. Madrid, Editorial Taurus, 2018.

²⁰³ Benjamin, Walter. Op. Cit., p. 118.

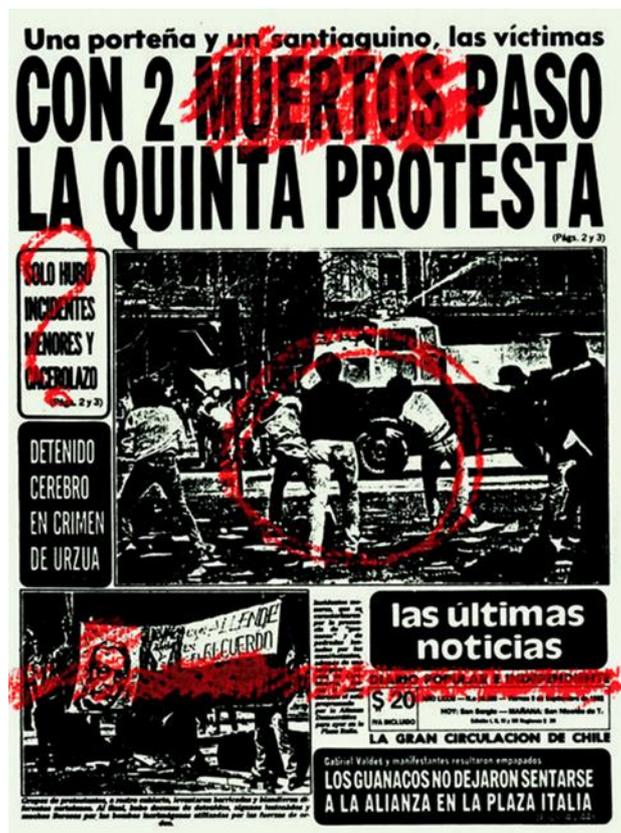


Imagen N°61. Afiche de la Agrupación de Pintores Jóvenes (APJ), 1984. En Internet: <https://artishockrevista.com/2016/06/13/resistencia-grafica-dictadura-chile-apj-tallersol/> . Visitado: 06-05-2021.

El trabajo colaborativo y de comunicación de la APJ al interior de las poblaciones fue parte de una estrategia de cultura popular y resistencia, es decir, fueron agentes articuladores, con dinámicas de trabajo en el campo de las artes visuales que fueron capaces de contribuir a la asociatividad en las comunidades donde operaban. Es por lo anterior que se ha señalado que: “La relación entre gráfica y política durante la dictadura en Chile no se agota en el soporte impreso, una vez que lo entendemos como una práctica de resistencia y producción micropolítica. Atender esta dimensión, nos permite a su vez pensar el modo en que se hace presente esta memoria de resistencia gráfica en la práctica

de generaciones actuales que han vuelto a tomarse y empapelar las calles junto a la movilización social en plena democracia”²⁰⁴.

Finalmente, la APJ conformó nuevos imaginarios de resistencia, nuevas acciones en el campo de la visualidad, nuevas las prácticas en la naturaleza de las nuevas generaciones, supieron reagruparse bajo las complejas variables de los espacios que los rodeaban. Se convirtieron en trabajadores de la cultura, fueron individuos reconocidos por sus pares y en los espacios populares, consiguieron innovar el lenguaje de la creación plástica y visual, construyendo nuevas redes para la creación cultural de una resistencia popular.

²⁰⁴ Rojas, Nicole, Y Manzi, Javiera. "Construcción de una trinchera gráfica: la experiencia de la Agrupación de Plásticos Jóvenes (APJ) y el Tallersol durante la dictadura en Chile", en *RChD: creación y pensamiento* Volumen 2 Número 3 (7 diciembre 2017) p. 13. En Internet: <https://rhd.uchile.cl/index.php/RChDCP/article/view/47690/50193>. Visitado 06-05-2021.

4. Los Ángeles Negros

El colectivo Los Ángeles Negros²⁰⁵ irrumpió en la escena a fines de 1988, representado por los artistas Gonzalo Rabanal, Patricio Rueda y Jorge Cerezo, quienes habían formado parte del Movimiento de Izquierda Revolucionario (MIR)²⁰⁶, del cual se desafiliaron conjugando posiciones disidentes sobre las lecturas políticas sobre la realidad en Chile, emprendiendo nuevos proyectos políticos con el objetivo de buscar otras formas de lucha.

Este colectivo, en palabras de Fernanda Carvajal, fue: “Marcado por el tránsito de la militancia política hacia la subcultura del *underground*, desvinculados de los espacios de formación y legitimación artística regidos en aquellos momentos por el retorno a la pintura, los Ángeles Negros se conectaban con figuras y territorios del arte como *outsiders*²⁰⁷.”.

Estos artistas estuvieron unidos por formaciones comunes en el campo de las artes gráficas y bellas artes, comenzando un trabajo colectivo de cooperación en el campo de las artes visuales, el arte de acción directa, la intervención urbana y la performance. Su trabajo fue señalado como “delincuencia visual” por su carácter disruptivo y al margen de lo legal y estuvo ligado a la acción gráfica y al *décollage* como parodias de la realidad. En palabras de la ya citada Carvajal: “...la fórmula de los Ángeles Negros, como condensación de una “sensibilidad mirista-punk en clave posmo-pastiche”. Postulada por

²⁰⁵ Colectivo de Arte de Acción Directa Los Ángeles Negros “se escribió con J con el objetivo de diferenciarse del grupo musical chileno “Los Ángeles Negros”. Los Ángeles Negros fueron los creadores de uno de los pocos sonidos auténticamente originales que surgieron en Chile. La fórmula de la música romántica con instrumentos de rock constituye hoy día una ecuación universal del género, pero hasta 1968, cuando este grupo nació en un pueblo al sur del país, el formato existía muy excepcionalmente. Los cantantes románticos, por lo general, tocaban acompañados de guitarras acústicas –al estilo de Los Panchos– o con orquestas”. En Internet: <http://www.musicapopular.cl/grupo/los-angeles-negros/>. Visitado 06-05-2021.

²⁰⁶ El Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR, 1965-1990). Más información en: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-31553.html>. Visitado 06-05-2021.

²⁰⁷ López, Miguel A.; Cristi, Nicole; Manzi, Javiera; Keller, Andrés y Carvajal, Fernanda. “Delincuencia Visual” Op. Cit., p. 29.

el trío como acción gráfica antiheroica en clave de género negro, la “delincuencia visual” operaba en los límites del simulacro”²⁰⁸.

El trabajo de los Ángeles Negros presentó una nueva sensibilidad de artistas que trabajaban los espacios públicos mezclando la temática del barrio popular y los géneros de la cultura de la noche, formando parte de la llamada “guerrilla visual”²⁰⁹ de los años ochenta, que, junto a la vocación gráfica de la APJ, marcadas por el compromiso político y social, convergieron en la necesidad de comunicar nuevas visualidades.



Imagen N°62. Artículo de prensa de Diario Fortín Mapocho, periodista: Marco Antonio Moreno, 21 de marzo de 1990, p. 26. Intervención urbana Colectivo Anjeles Negro “Putas o Santa”, Cárcel de Mujeres, 8 de marzo Día Internacional de la Mujer, 1989. Archivo del autor.

El vacío que dejó el grupo CADA fue llenado por los Ángeles Negros, quienes, junto a las *Yeguas el Apocalipsis* (Francisco Casas y Pedro Lemebel), lideraron las

²⁰⁸ *Ibidem*.

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 31.

acciones de arte, performance e intervenciones urbanas de Santiago de Chile. Ambos colectivos se reconocían como agentes transformadores de la realidad y a través de posiciones territoriales diferentes respecto de sus antecesores como el CADA o la Escena Avanzada, en relación a los fundamentos teóricos y conceptuales de sus obras. Sobre esta materia, Nelly Richard señala: “Ellos incrustaron en los tráficos de la noche la pulsión nómada de una sensibilidad desinhibidamente contra cultural, que dejó de lado las fachadas monumentales de la simbología del poder y que prefirió también renunciar a la coherencia argumentativa de una sistematicidad crítica, para ejercer descentradamente una especie de “atención flotante” que se plegaba a la deriva de una trama urbana en reviente y desintegración”²¹⁰

El colectivo de los Ángeles Negros fue catalogado como parte de las tribus formadas a finales de la década de los años 80, y que no pertenecían a ninguna élite social, sin tener ni ser parte del arte chileno. En este sentido, Jaime Lizama apunta que “...son tribus que desacralizaron con el afán de intervenir los espacios, a ratos por el puro placer de la provocación o el montaje de una cadena de acontecimientos sin un régimen preciso de sentido o significación; éstos no quieren nada más de lo que dicen los hechos o los desmontajes”²¹¹. Sin embargo, este colectivo de arte se movió entre las tribus urbanas que circulaban a finales de la década de 1980, y desplegando una obra que tensionó permanente contra los sistemas de vigilancia y represión instaurados por la dictadura.

El modo de producción del arte de este colectivo, en las intervenciones urbanas, las performance, o acción directa, era una irrupción reflexiva y permanente en el espacio público-privado y mediático, sus estrategias se asimilaban a los grupos de guerrilla

²¹⁰ Richard, Nelly. “Trauma Urbana y Fugas Utópicas”, en *Revista de Crítica Cultural* N°19, noviembre 1999, p. 32.

²¹¹ Lizama, Jaime. “El arrebato de la ciudad”, en *Revista de Crítica Cultural* N°19, noviembre 1999, p. 44.

urbana, diferenciándose de la superproducción del CADA, al estar fuera de las llamadas elites del arte de izquierda contra la dictadura.

El colectivo Ángeles Negros, supieron trabajar, la complicidad permanente con un sector de las tribus urbanas, supieron desarrollar un diálogo con la prensa amarilla y sensacionalistas, esto con el objetivo de utilizar los medios de comunicación como eco de sus acciones.

La irrupción de este colectivo el año 1989 se efectuó en el marco de la fallida presentación del artista francés George Rousse, quien había sido invitado por el gobierno francés a intervenir una antigua casona del centro de Santiago; sin embargo, aduciendo un estado depresivo, en vez de estar tres semanas trabajando con los artistas chilenos en un proyecto de arte e intervención urbana y organizado por el instituto chileno-francés denominado “Intervenciones del Paisaje Urbano”, decidió que partiría lo antes posible del país. Los Ángeles Negros ante semejante desprecio hacia Chile y sus artistas, interrumpieron la charla del artista francés junto a la destacada teórica Nelly Richard, interpellando a Rousse entregándole un féretro negro en miniatura de 120 x 80 cm. donde se podía apreciar la pintura de *“La libertad guiando al pueblo”* de Eugéne Delacroix, la que estaba atravesada por un cuchillo y leyeron una pequeña proclama rechazando las declaraciones del francés. Ante esta intervención Rousse quedó sorprendido por la interpelación del colectivo de arte.

Esta acción del colectivo tuvo difusión en los medios sensacionalistas de la época, lo que los ayudó a posicionarse de una escena vacía en el campo de la intervención urbana y el diario vespertino *“La Segunda”* tituló en su portada *“Acción con escándalos se toman Santiago”*. Como apuntan Alejandro de la Fuente y Diego Maureira, “la actitud provocadora que distinguió a los Ángeles Negros constituyó la puerta de entrada para la circulación y recepción de sus acciones. El gesto disruptivo nacido a la sombra de la

institucionalidad artística solo adquiriría presencia pública cuando ingresaba en los medios de comunicación masiva”.²¹²

En el mismo semanario se entrevistó al profesor de estética Milan Ivelic, de la Universidad Católica de Chile, quien señaló que estas acciones con escándalos eran parte del arte en Chile; esto es:

“las acciones o intervenciones callejeras son obras de arte, aunque que eso no signifique que tengan valor estético. El concepto de arte es muy amplio desde principios de siglo XX, y puede ser entendido como bueno o malo” ... “se define como arte el trabajo hecho por una persona en el entorno artístico, en la medida que sea un proceso de transformación de sentido, un espacio habitual, como la calle de pronto adquiere una significación, distinta a la de todos los días. Así los artistas ensanchan el horizonte de la ciudad”²¹³.

De este modo, desde la irrupción del colectivo *Los Ángeles Negros* se produjo una revitalización en la escena local²¹⁴.

Es conveniente destacar que el colectivo *Ánjeles Negros* abordó la recuperación de espacios urbanos y arquitecturas en ruinas, sitios que poseían una indudable carga política, buscando crear un marco teórico y crítico como método de análisis de la realidad, entendiendo además que, en la colaboración para la construcción de obras de arte, había una acción de aprendizaje a nivel poético y estético.

²¹² De la Fuente Álvarez, Alejandro; Maureira Orellana, Diego. “Arte y acción política: intervenciones urbanas en los periodos de dictadura y democracia en Chile, en *Ensayos sobre artes visuales*. Santiago de Chile, Lom Ediciones, 2016, p. 81.

²¹³ Zalaquett, Cherie. “Acciones de arte con escándalo”, en *Diario La Segunda*, Santiago, 7 diciembre 1989, p. 42.

²¹⁴ En entrevista a Nelly Richard por el *Diario La Segunda*, señaló que la aparición de los *Ánjeles Negros* y las *Yeguas del Apocalipsis* eran: “Un signo de revitalización y recambio de la sensibilidad estética. Hay que esperar un tiempo antes de hacer un juicio crítico sobre sus trabajos, muy recientes e inarticulados” Por Zalaquett Cherie, Op. Cit., p. 43.

Así pues, los lugares preferidos para el despliegue de sus obras fueron la cárcel, los prostíbulos, los sindicatos de obreros, los lugares de tráfico de drogas o de exaltación patriótica nacionalista.

Es así, la irrupción en el espacio artístico, con el grito “*sálvese quien pueda*”, se insertó en lo que se denominó, el arte de acción en clara alusión a las prácticas más contemporáneas del arte de acción directa.

Una de las obras que vale la pena destacar es la acción directa *Santa o Puta*, que se encuentra entre las obras más más importantes del colectivo, realizada el día 8 de marzo 1989, con motivo de la celebración del Día Internacional de la Mujer. Este día el colectivo intervino los muros de la cárcel de mujeres desplegando 16 módulos, de 43 x 28 cm., con la imagen de una niña vestida con su traje de primera comunión.

Los módulos ocuparon gran parte del muro y estaban compuestos por soportes de una variedad de materiales: plásticos, lozas, cholguán, cartón, fotocopia, plumavit, zinc, acrílico. Este conjunto de soportes, constituían un collage, que aludía a la construcción de un cuerpo fragmentado una suerte de “Frankenstein femenino”, una suerte de “Eva recluida” por los organismos de control carcelario. Los Ángeles Negros, al referirse a este trabajo señalaron: “Para nosotros, la mujer no es la institución, no es una fecha; es una ‘comadre’ que se mueve junto a uno y está en la misma acción; es la cómplice, la que protege al hijo del padre, la que tiene sentido de la lógica y la razón, la madre juega en ese espacio oscuro. De ahí la ambigüedad del concepto santidad y prostitución; se prostituye con el hijo en función del delito que éste haga, pero con eso también adquiere su grado de santidad.”²¹⁵

²¹⁵ Moreno, Marco Antonio. Reportaje “Ángeles Negros: Cultura del desborde y delincuencia visual”, en Diario Fortín Mapocho, Santiago 21 de mayo 1990, p. 26.

La acción directa buscaba tensionar, ironizar, la celebración del Día Internacional de la Mujer, puesto que todavía existían presas políticas y miles de mujeres torturadas sin que obtuvieran justicia por parte del Estado. Las presas eran las grandes ausentes del gran evento organizado por la nueva institución política que se había concertado en el centro de la capital.

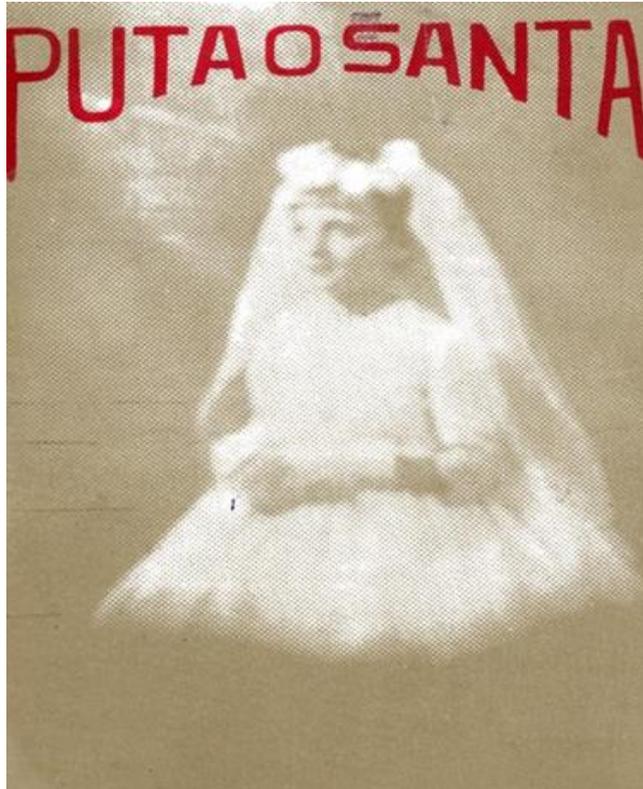
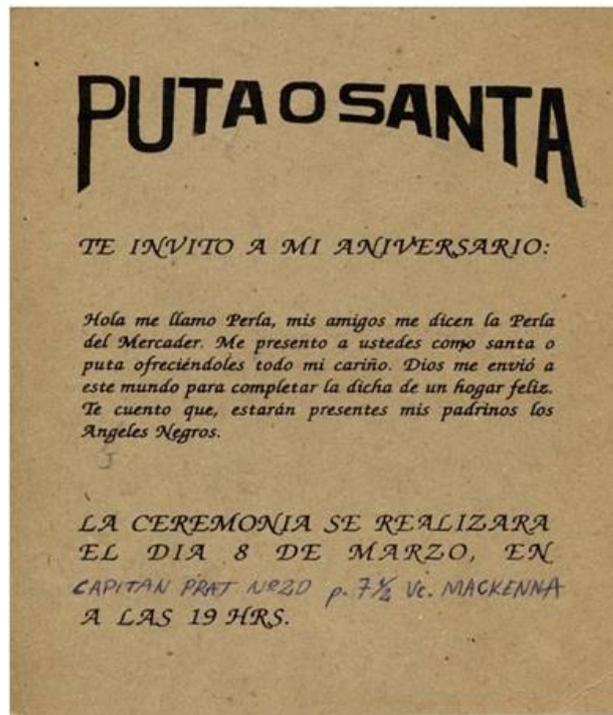


Imagen N°63. Invitación a intervención “Puta o santa”, Colectivo Ángeles Negros, Cárcel de Mujeres, Día Internacional de la Mujer, 1989 (LADO A y B). Archivo del autor.



B

Cabe hacer presente que generalmente las acciones de arte de este colectivo jugaban con un elemento permanente en su trabajo, por la llegada inoportuna de la policía del régimen, que no dejaban terminar la intervención urbana, llegando siempre al filo o al casi término del trabajo que montaban. Algunos seguidores del grupo señalaban que se autodenunciaban, para provocar una reacción de la prensa sensacionalista, es decir una estrategia para ser publicados en los medios de comunicación. No obstante, siempre había periodistas que cubrían los hechos policiales, estos periodistas no estaban acostumbrados a cubrir arte y crónica policial al mismo tiempo pues, y no era muy frecuente este tipo de obras, sobre todo a las puertas de las primeras elecciones después de 17 años de dictadura, lo que nos hace reflexionar sobre el papel de la crítica de arte y el periodismo. En este sentido, apuntaba Pierre Bourdieu que “los críticos e incluso los periodistas aportan al esfuerzo de explicitación y sistematización una contribución que no es necesariamente

negativa, aunque más no fuese porque sus errores y sus contrasentidos llevan a los artistas a intentar manifestar la idea que tienen de lo que quieren hacer.”²¹⁶

Los Ángeles Negros a través de sus acciones ironizaban el discurso patriótico y nacionalista, provocando a grupos de ultraderecha, por hacer analogía a la propaganda que sustentaba el régimen militar con conceptos como patria, familia, bandera, orden y desarrollo.

El constante juego de parodias que eran ironizadas y que los presentaba como “*los genuinos representantes de la cultura punk- mirista*”²¹⁷, cuando desplegaron un gran afiche con la imagen de un chicano (estereotipo del delincuente latino), que tenía en su mano una intimidante navaja, el afiche estaba diseñado en blanco-negro con textos rojos donde se desarrollaban la posición del colectivo ante la realidad que vivía el país. Con un tono irónico abordaron los conceptos de padres e hijos, entre los temas subrayaron el valor del artista como productor de obras en una escena inexistente y, por otro lado, planteaban la recuperación de la tradición de los grandes maestros de la pintura chilena, todo en modo parodia.

²¹⁶ Bourdieu, Pierre. *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. México DF, Editorial Siglo Veintiuno, 2017, p. 97.

²¹⁷ Carvajal, Fernanda; Vindel, Jaime; Expósito, Marcelo; Vidal, Ana. Op. Cit., p. 29.



Imagen N°64. Intervención urbana “Diez Puntos tiene tu Herida”, Colectivo Ángeles Negros, 1989, Fotografía de Jorge Aceituno. Gentileza de Jorge Aceituno.



Imagen N°65. Intervención urbana “Diez Puntos tiene tu Herida”, Colectivo Ángeles Negros, 1989, Fotografía de Jorge Aceituno. Gentileza de Jorge Aceituno.

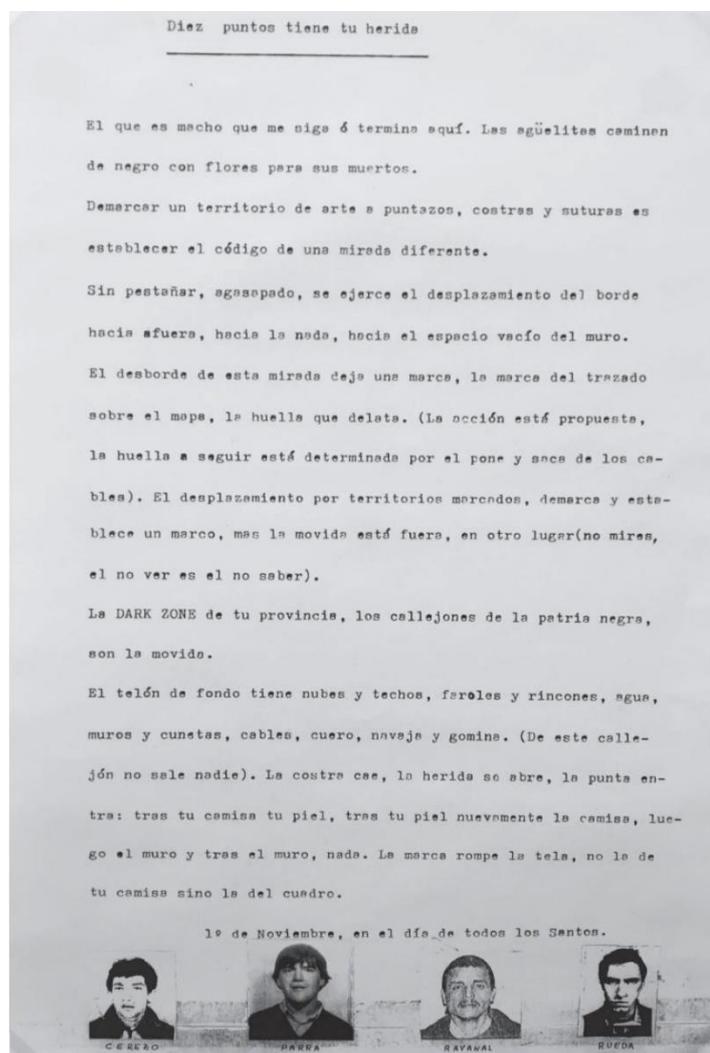


Imagen N°66. Texto que acompaña la Intervención urbana "Diez Puntos tiene tu Herida", Colectivo Ángeles Negros, 1989. Archivo del autor.

Con la obra *"No hay peor ciego aquel que no quiere ver"* Los Ángeles Negros (1990) fueron invitados a participar en la exposición colectiva Museo Abierto, que organizó el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA). En dicha ocasión los Ángeles Negros intervinieron el hall de entrada del museo y realizaron una performance, post

discurso inaugural anfitrión del Museo, el reconocido artista Nemesio Antúnez. En esa ocasión Los Ángeles Negros irrumpieron desde la calle al museo, acompañados por un grupo musical de no videntes que comenzaron a cantar la canción nacional y varias canciones del repertorio de la música popular chilena. Paralelamente, desde el segundo piso del Museo un hombre con megáfono ubicado en el vociferaba en tono irónico “*vengan... vengan ... y suban a ver la obra de los ángeles negros, máximos representante de las artes visuales chilenas*”. Los invitados del Museo pertenecían, al núcleo de las recientes autoridades políticas y sociales de la reciente democracia que estaban totalmente descolocados con este tipo de manifestaciones, y rápidamente comenzaron a subrayar las obras que complicaban a la nueva autoridad aplicando una post censura a los colectivos que participaron en la muestra.



Imagen N°67. Muestra colectiva en museo abierto “No hay peor ciego aquel que no quiere ver”, Colectivo Ángeles Negros, Museo Nacional de Bellas Artes, octubre 1989. Fotografía de Jorge Aceituno. Gentileza de Jorge Aceituno.

Después de esta muestra Los Ángeles Negros se disolvieron y solo se volvieron a reencontrar diez años después, a través de una acción directa frente al Museo Nacional de Bellas Artes. Fue este reencuentro del año 2.000, un día después de la inauguración de la exposición “Chile 100 Años”²¹⁸. La muestra estuvo a cargo del teórico Justo Pastor Mellado, quien a través de ésta buscaba reconstruir una nueva historia oficial del arte en Chile a partir de los conceptos de transferencia y densidad en el campo de las artes visuales.



Imagen N°68. Acción “Unidos en la vida y en la muerte”, Colectivo Ángeles Negros, frente a Museo Nacional de Bellas Artes, octubre 2000. Fotografía de Jorge Aceituno. Gentileza de Jorge Aceituno.

²¹⁸ “Chile 100 Años, Artes Visuales” Transferencia y Densidad son los dos conceptos que el curador Justo Pastor Mellado propuso para abordar la tercera etapa y final (1973-2000) de la retrospectiva “Chile 100 Años, Artes Visuales”, auspiciada por Philips chilena, el Mercurio y Televisión Nacional. En Internet: http://www.portaldearte.cl/publicacion/chile100/etapa3_1.htm. Visitado 06-05-2021.

La exposición generó el rechazo inmediato de gran parte de la comunidad de artistas visuales, entre los cuales se encontraba gran parte del colectivo CADA y de la Escena Avanzada, quienes se negaron a participar por considerar un análisis sesgado de parte del curador. Como apunta Ignacio Íñiguez, “el único artista de la Escena Avanzada que participó de la muestra fue el artista Carlos Leppe. Para todos los que quedan fuera de la muestra Justo Pastor Mellado utilizó la frase: “Mucho amor y comprensión”²¹⁹.

La participación de Carlos Leppe en la curatoría de la muestra aduce al viraje político hacía la derecha del artista y del curador, quienes serán nombrados agregados culturales en la embajada de Argentina del primer gobierno Sebastián Piñera 2010-2014 y además, Justo Pastor Mellado asumirá como asesor de gabinete del Ministro de Cultura y las Artes en dicho período de gobierno.

Finalmente, Los Ángeles Negros practicaron la acción directa, con acciones rápidas, simples y que tenían como objeto la recuperación del espacio público como método de ocupación y de solidaridad, algo en consonancia con la cultura popular. Según mi punto de vista estas son prácticas creativas comprometidas con los movimientos que luchan contra el sistema neoliberal, impuesto por una dictadura, esto lo expresaron a través de la transformación del orden cultural establecido, siendo sus obras de carácter efímero y estuvieron destinadas a ser solo un espejismo ante los bienes de acumulación de una clase dominante.

²¹⁹ Íñiguez, Ignacio. “La madre de todas las batallas, diagrama de una disputa en las artes visuales”, en *Revista Rocinante*, Santiago de Chile, noviembre 2000, p. 47.



Imagen N°69. Intervención urbana “Diez puntos tiene tu herida”, Colectivo Ángeles Negros, Noviembre, 1988
Fotografía Jorge Aceituno. Gentileza de Jorge Aceituno.

5. Las Yeguas del Apocalipsis

Las Yeguas del Apocalipsis²²⁰ fue un colectivo de arte conformado por Pedro Lemebel y Francisco Casas, quienes trabajaron en este colectivo entre los años 1987 y 1993. Sus obras visibilizaron la homosexualidad, el travestismo, la prostitución homosexual y las estéticas del barrio popular en una sociedad patriarcal y homofóbica. Este colectivo se caracterizó por trabajar en la recuperación de la memoria, el trauma y la solidaridad con las víctimas de la dictadura de Pinochet.

En el año 1987 comenzaron un trabajo de colaboración con la poeta Carmen Berenguer, quien posteriormente los invitó a participar en la Feria del Libro de Santiago (año 1988) como parte de la lectura del poema “*A media asta*”. Mientras la poeta leía su obra, Francisco Casas y Pedro Lemebel, caminaron de la mano entre el público dirigiéndose hacia la mesa de lectura y así cubrir a la poeta Carmen Berenguer con un velo de seda negro. Este trabajo performático se enmarcaba en un homenaje de solidaridad con las víctimas de la violencia del Estado de Chile.

Un segundo trabajo colaborativo de las Yeguas del Apocalipsis y la poeta Carmen Berenguer fue la acción de “refundación de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile”, sumando en esta oportunidad a la joven poeta Nadia Prado. En esta ocasión, las Yeguas del Apocalipsis se presentaron desnudos, montando a pelo (sin montura) en un caballo; mientras las poetas Carmen Berenguer y Nadia Prado sujetaron las riendas del equino, el grupo se dirigió a la puerta del campus universitario, queriendo con este gesto

²²⁰ “La palabra “yegua” es sinónimo de “libertina”, “casquivana”, etc. Al usar este adjetivo con glamour lo descargaron de toda la misoginia que implicaba. Sin embargo, el nombre también aludía a los Jinetes del Apocalipsis. Las yeguas se consideran descarriadas no eran artistas, eran homosexuales artistas, videntes hasta el infinito, su arte se define como arte homosexual, usan la sangre como representación del infecto sidoso, como reclamo al partido comunista que nunca los quiso. Para Pedro Lemebel “*la homosexualidad es la manera más fina de vivir*””. “Arte underground contra cultura de artistas oprimidos”, Diario La Tercera, viernes 15 de marzo 1991, p.32.

buscar la recuperación de la casa de estudios para las minorías sexuales y una clara cita a Lady Godiva (y su acción performática en la ciudad de Coventry).



Imagen N°70. Refundación de la Facultad de Artes de Universidad de Chile, Las yeguas del Apocalipsis, Pedro Lemebel y Francisco Casas (Acompañados de Carmen Berenguer y Nadia Prado) 1988. Fotografía Carlos Jerez. Gentileza Carlos Jerez. En internet: <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/1988-refundacion-de-la-universidad-de-chile/>. Visitado: 14-05-2021.

Debemos entender que las performance de las Yeguas del Apocalipsis se deben considerar como acciones directas, donde el cuerpo de las minorías sexuales es protagonista. Con estas acciones buscaban revertir el protagonismo cultural de lo binario, hombre-mujer. Según Diana Taylor: “El cuerpo del artista del performance nos hace repensar el cuerpo y el género sexual como construcción social. La drag (travestismo o transformismo) anuncia que el género sexual es un performance con el que se puede jugar,

aunque en la experiencia cotidiana de la mayoría de nosotros/as el género nos limita a ciertas formas específicas de ser y actuar”²²¹.

La performance realizadas por las Yeguas del Apocalipsis iban, con todo, más allá que un transformismo en sí, pues claramente sus acciones tenían un componente artístico, político, chamánico, mezclando varias formas de hacer el arte e interpretando el contexto en que se presentaban. Un ejemplo de esta mezcla performática fue el evento que aconteció en la casa de la Comisión Chilena de Derechos Humanos el día 12 de octubre de 1989, obra que fue fotografiada por la destacada fotógrafa Paz Errázuriz. Esta obra se enmarca en un homenaje a las mujeres que han sufrido los abusos de sus derechos humanos por parte de agentes del Estado. En esta casona las yeguas bailaron sobre la cartografía del continente americano, que estaba cubierta de pedazos de vidrios.



Imagen N°71. La Conquista de América, Las Yeguas del Apocalipsis, Comisión de derechos humanos, Santiago de Chile, 1989. Fotografía Paz Errázuriz. En Internet: <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/1989-la-conquista-de-america/> Visitado: 06-05-2021.

²²¹ Taylor, Diana; Fuentes, Marcela (Eds.). Op. Cit., p.11.



Imagen N°72. La Conquista de América, Las Yeguas del Apocalipsis, Comisión de derechos humanos, Santiago de Chile, 1989. fotografía Paz Errazuriz. En Internet: <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/1989-la-conquista-de-america/> .Visitado: 06-05-2021.

El baile era una cueca solitaria y al bailar con sus pies descalzos comenzaron a dejar una estela de sangre, sobre el mapa del continente. Esta acción buscaba dialogar sobre la violencia colonizadora del imperio español, la represión cometida por el régimen militar, y la sangre de los miles de infectados con VIH. Por otro lado, las *Yeguas del Apocalipsis* buscaron contribuir a la identidad de la mujer desaparecida, la torturada, la de los cuerpos de los ausentes, la madre, la hermana.

En esta performance estamos frente a una acción que desterritorializa los cuerpos, los flujos de sangre, los que se mezclan y contaminan con el mapa americano y se constituyen en las verdaderas venas abiertas de América Latina que describían la historia del saqueo y colonización europeo, tal como fue reseñado en el escrito del uruguayo Eduardo Galeano²²². Al respecto Lemebel señaló: “elegimos ese lugar travestido de la

²²² Galeano, Eduardo. *Las venas abiertas de América Latina*. Madrid, Siglo XXI Editores, 2008.

mujer para actuar y así nuestro discurso siempre fue político, por eso mismo lo cruzamos con los derechos humanos y los detenidos desaparecidos”²²³

Es por lo anterior, que el trabajo de las Yeguas del Apocalipsis buscaba confrontar la violencia en la construcción de identidades de género, sexualidad y nacionalidad. Según Nelly Richard: “la metáfora crítica del travestismo abrió sus líneas de fuga entremedio de los bloques de significación predeterminada para que lo indeterminado (lo variable y lo fluctuante, lo oscilante) en materia de identidad, género y representación sexuales, reactivaran críticamente el potencial tráfugo de la diferencia”²²⁴

El trabajo de este colectivo estuvo marcado por la colaboración con poetas, artistas visuales y fotógrafos, pero podemos señalar que, en particular, el trabajo más fecundo fue realizado con la cineasta Gloria Camiruaga entre los años 1989 y 1992. Esta colaboración la realizaron con una serie de registros y producciones audiovisuales en intervenciones urbanas. La obra más emblemática de esta colaboración fue “*La última cena*” del año 1990, que fue presentada en la exposición del Museo Nacional de Bellas Artes “Museo Abierto”. Esta obra fue censurada, ya que después de la inauguración de la muestra, el Comité Asesor del director del Museo consideró esta obra como un atentado a las buenas costumbres.

La obra audiovisual “*La última cena*” documentaba una intervención del colectivo en una calle de prostitución, la documentación y la entrevistas a una serie de prostitutas y travestis trabajando en la vía pública y entrevistados en su diario vivir. La edición del material audiovisual terminaba con los trabajadores sexuales y las Yeguas del Apocalipsis recreando la obra *La Última Cena*, de Leonardo da Vinci.

²²³ Robles, Víctor Hugo. *Bandera hueca: historia del Movimiento Homosexual de Chile*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2008, p. 29.

²²⁴ Richard, Nelly. *Residuos y metáforas: Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*. Op. Cit., p. 218.

Ante la censura, el colectivo de las Yeguas del Apocalipsis no dudó en convocar a la comunidad homosexual, travestis y a los agentes culturales del *underground* de Santiago a manifestarse en las puertas del Museo Nacional de Bellas Artes, en lo que fue conocida como la “*noche de trajes y lentejuelas*”.

Los artistas se presentaron en portal del museo, travestidos con trajes largos y tacos de noche, dibujaron una estrella de neopreno de un diámetro de dos metros, posteriormente ingresaron al interior del círculo, prendiéndole fuego.



Imagen N°73. La Última Cena, *Las Yeguas del Apocalipsis*, Francisco Casas y Pedro Lemebel. Calle San Camilo 1990. Fotografía-video Gloria Camiruaga. . En Internet: <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/1989-la-ultima-cena-video-casa-particular/> Visitado: 06-05-2021.



Imagen N°74.El fuego de una estrella. *Las yeguas del Apocalipsis*, Francisco Casas y Pedro Lemebel, MNBA, Frontis del museo 1990.En Internet: <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/1990-estrellada-ii/> Visitado: 06-05-2021.

Uno de los trabajos más destacados a nivel internacional del colectivo *las Yeguas del Apocalipsis* fue la escenificación del cuadro *Las Dos Fridas*²²⁵ que se presentó, en la Galería Enrico Bucci en el año 1990.

En esta performance ambos artistas se presentaron sentados en una silla, mirando al público que asistía a la Galería de E. Bucci. Con el torso desnudo, tomados de la mano, sus pechos tenían pintados los corazones de la citada pintura de la artista mexicana. Cabe recordar que este cuadro de Frida está cargado de significados, pues la artista mexicana se representa con un traje tradicional asociado al mundo indígena. También podemos observar su corazón pintado en rojo carmesí, latiendo en su mano y sosteniendo una foto

²²⁵ *Las Dos Fridas* es un autorretrato de Frida Kahlo, pintado en el año de 1939. Más información: <https://mam.inba.gob.mx/las-dos-fridas-historia-de-dos-ciudades> . Visitado 12-05-2021.

en miniatura de su amado Diego Rivera, mientras la otra toma coge la mano de la otra mitad del cuadro, donde podemos observar a Frida con un traje blancos que representa sus orígenes europeos y que tanto detestaba Diego Rivera. Este vestido le cubre hasta el cuello, relucen los finos hilos y los encajes bordados, en la parte superior un corazón abierto y partido, en la parte inferior del mismo cuadro, sobre su traje blanco, una tijera quirúrgica que busca detener el sangrado de la arteria. Este cuadro nos remite al sufrimiento que Frida Kahlo, como mujer, artista, mestiza y exótica, sintió en su relación con Diego Rivera, pintor que representa los ideales y emblema de la revolución mexicana.

Las Yeguas del Apocalipsis, al citar a Frida, recuperaron el cuerpo como significado de resistencia en la lucha contra el patriarcado y, por otro lado, visibilizaron la violencia contra la mujer, la violencia ejercida contra la homosexualidad, cuestionando la condición de artista travesti por parte de la sociedad y la precariedad de la identidad de género.

Las dos Fridas del colectivo homosexual fueron impresas, en diferentes formatos, teniendo su mayor distribución en tamaños de tarjeta Aeropostal. Con relación a esta obra Jean Franco señala: "... los artistas chilenos representaron la pintura de la Kahlo como pastiche, como una copia viva transportada a un medio cultural distinto en una representación actuada por dos homosexuales"

...Por supuesto que hay muchas maneras de leer la performance chilena, pero en "los años de la peste", sugiere el destino trágico de los homosexuales amenazados por el Sida. ²²⁶

²²⁶ Franco, Jean. *Marcar diferencias, cruzar fronteras*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 1996, p.118.

En suma, con esta obra las Yeguas del Apocalipsis conjugaron los conceptos de cuerpos e identidad, transgrediendo el discurso patriarcal: “El travestismo burla espectacularmente toda pretendida unidad de significado de la categoría de “mujer”, con el quiebre antinatularista de torsión de signos que sobreactúa, la identificación del género femenino para enfatizar la norma retórica de las convenciones sexuales.”²²⁷



Imagen N°75. “Las Dos Fridas” Las yeguas del Apocalipsis, Francisco Casas y Pedro Lemebel Galería Enrico Bucci,1989. Fotografía foto estudio: Pedro Marinello. En Internet: <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/1989-las-dos-fridas/> Visitado: 06-05-2021.

Las Yeguas del Apocalipsis transitaron por los lugares más oscuros de la dictadura, sobrevivieron a la permanente represión institucionalizada por los poderes fácticos del patriarcado dominante. Francisco Casas y Pedro Lemebel son artistas que

²²⁷ Richard, Nelly. Op. Cit., p.214.

habitaron la periferia y la marginalidad, ambos se consideraban ante todo homosexuales, y se distanciaron de la definición de “gay”, término que consideraban un sinónimo de la clase alta que habitaba el ropero de la invisibilidad de la clase dominante.

En relación con lo anterior, Jaime Lizama señala:

“El activismo de “Las Yeguas del Apocalipsis” tuvo también en el medio y el ambiente artístico, una zona de provocación continua e incesante; no tan solo en el sentido de su estrategia de exposición y sobreexposición promocional, sino más radicalmente en el sentido de la descolocación programada de la ritualidad de las formas y de los honores estéticos otorgados por la “familia” del arte. La tradición burguesa de los apellidos con todo su ornato historicista, no podía menos que sentirse asaltada por la violenta y sucia gestualidad travesti, del gesto sin historia y sin clase y, además, (des) generado.”²²⁸

Por último, Las Yeguas del Apocalipsis nunca esperaron nada de una sociedad homofóbica, su pulsión de vida fue siempre sobrevivir en un territorio adverso por su condición homosexual y sus posturas propias de una izquierda comunista y utópica.

Las Yeguas del Apocalipsis siempre hablaron desde su diferencia, lo que acompañó a sus integrantes en sus pasos posteriores. En este sentido, puede mencionarse el testamento²²⁹ de Pedro Lemebel que se popularizó después de su muerte:

Manifiesto (Hablo por mi diferencia)

“No soy Passolini pidiendo explicaciones/

No soy Ginsberg expulsado de Cuba/

No soy un marica disfrazado de poeta/

No necesito disfraz/

Aquí está mi cara/

Hablo por mi diferencia”²³⁰

²²⁸ Lizama, Jaime. Op. Cit., p. 44.

²²⁹ Fallecido a los 62 años, en el año 2015.

²³⁰ “Extracto del texto leído en la feria del libro de Santiago de Chile en 1986. Este texto, íntegro en su gramática y ortografía, fue leído como intervención en un acto político de la izquierda en septiembre de 1986, y que queda como preclaro testamento”. En Internet: <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-576625.html> . Visitado 06-05-2021.

En el año 1993, Las Yeguas del Apocalipsis tuvieron proyectos separados. Pedro Lemebel se dedicó a la escritura de crónicas urbanas y Francisco Casas a la poesía y las artes visuales.

Su impronta se vislumbró con la llegada a la democracia, durante la cual los gobiernos de la concertación de partidos por la democracia asumieron tristemente con homofobia la nueva institucionalidad.



Imagen N°76. “Hablo por mi diferencia”, Pedro Lemebel, fotografía Claudia Román. En Internet: <https://artishockrevista.com/2015/01/23/cielo-rojo-homenaje-pedro-lemebel/> .Visitado: 06-05-2021.

6. Luger de Luxe o El Piano de Ramón Carnicer

Luger de Luxe (1986), colectivo que también firmó su obra como El Piano de Ramón Carnicer, fue un colectivo de arte multidisciplinario que conjugó la poética visual, la gráfica, la fotografía, la pintura y las artes visuales. Estuvo integrado por Álvaro Oyarzun (pintor), Enrique Zañartu (escritor), Yvan Godoy (pintor), Álvaro Meschi (escritor), Patricio Rueda (artista visual), Ernesto Muñoz (Pintor) y Jorge Aceituno (fotógrafo). Sus obras se concentraron en una parodia e ironía del contexto de la realidad social chilena, trabajaron la recuperación de imágenes gráficas, relatos de la cultura popular, y que son parte importante en la construcción de identidad y de la tradición pictórica chilena del siglo XIX. En general, plantearon la ocupación del espacio público y privado como modo de intervención, definieron un territorio de autonomía y delimitaron un territorio en centro y periferia, asignando el sitio a lo que se concebía como espacio de lo institucional y al espacio de lo periférico. Según autores de la Red conceptual del sur, este colectivo al accionar: “buscan deconstruir los relatos mediatizados y la percepción habitual de un determinado asunto, llamar la atención sobre un elemento inusitado o conflicto de la ciudad, o aportar una visión crítica a propósito de un problema social”²³¹.

Una de sus intervenciones performáticas que provocó un gran revuelo en los sectores ligados al régimen militar y a los sindicatos de artistas locales fue la realizada en la Galería E. Bucci, en marzo de 1988, mientras se realizaba un homenaje a artista gráfico y pintor Santiago Nattino, activo militante comunista que fue asesinado y miembro de la asociación de pintores y escultores de Chile, (Apech). El Luger de Luxe en homenaje al

²³¹ Mesquita, André; Vindel, Jaime; Longoni, Ana; Nogueira, Fernanda; La Rocca, Malena. “Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina”, Comisariado: Red conceptual del sur; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España, 2013, p. 165.

artista asesinado por la dictadura, desplegó un lienzo negro en la fachada de la galería donde se leía, la frase “Solo el crimen nos hace feliz. De Luxe”, mientras un vehículo se detenía frente a la galería iluminando su fachada. La acción de iluminar era un método de represión que utilizaba la policía civil para amedrentar a los opositores. En esta acción dos integrantes del colectivo comenzaron a degollar a unos muñecos que se encontraban al interior de la galería, del cuello de los muñecos comenzó a destilar un líquido blanco (leche cortada), esta acción prosiguió con el lanzamiento de una serie de panfletos con la impresión de un puñal (corvo) y la posterior pegatina en la entrada de la galería de un afiche con la imagen de una chica punk con una estrella en uno de sus senos y que invitaba a homenajear a Santiago Nattino. La acción generó la sorpresa de los artistas que exponían en la muestra y de los invitados, toda vez que el escenario local no estaba acostumbrado a este estilo de arte acción.



Imagen N°77. Exposición “Solo el crimen nos hace feliz”, colectivo Luger de Luxe, 1988. Fotografía Jorge Aceituno. Gentileza de Jorge Aceituno.

La acción del colectivo buscó confrontar las políticas de represión por parte de policía del régimen militar, a la vez que cuestionaban la convocatoria por parte de la

Asociación de Pintores y Escultores de Chile (APECH), quienes no tenían práctica crítica en la creación de obras experimentales en las artes plásticas. Uno de los sellos del colectivo fue la recuperación de la gráfica popular y de la tradición pictórica, desarrollar trabajos experimentales que contribuyeron a crear nuevos sentidos estéticos entre la “alta cultura y la cultura pop”.

El colectivo mantuvo una permanente crítica a la producción plástica y supo generar espacios de discusión en una escena plástica cruzada por la militancia de una izquierda conservadora y tradicional, que entendía la realidad desde una perspectiva ilustrativa en lo político y una estética de la normalidad militante. En suma, es un colectivo que buscó provocar y visibilizar la precariedad del medio de producción visual.

La obra “*Perdimos la patria, pero ganamos un lugar en la foto*”, se presentó bajo el nombre del colectivo El Piano de Ramón Carnicer y fue presentada en la Galería Bucci. En esta acción se desacralizó la imagen de los próceres de la patria y de la memoria chilena. En esta obra los héroes de la patria catalogados como los inmortales de la historia de Chile fueron sacados de sus pedestales de ídolos y fueron intervenidos en una nueva visualidad, tratando de relatar la verdadera historia del arte chileno.

El colectivo realiza, una serie de montajes utilizando diferentes imágenes de próceres de la patria tales como Bernardo O’Higgins, Arturo Prat, Carlos Condell, Pedro de Valdivia, Caupolicán y Lautaro, entre otros, quienes fueron conjugados con gráfica y tipografías populares, como reunirlos con Jesucristo, Marilyn Monroe, jugadores de fútbol, comida chatarra, o bien compartiendo con sujetos marginales, que habitaban el centro de la ciudad de Santiago de Chile. Para la producción de obra utilizaron materiales de diversas texturas y soportes, y el objeto era reconstruir el imaginario de la producción visual, como una estrategia crítica de la realidad política y social. En consecuencia, contribuyeron a producir nuevas lecturas, y narrativas del arte (no) oficial.

Estas acciones se denominarán acciones de delincuencia visual, y tendrán un correlato con las obras del colectivo argentino del *C A P a T a Co* y las de los peruanos del taller NN, y como señala y escribe Linda Hutcheon: “La política de la representación y la representación de la política a menudo va tomada de la mano en la metaficción historiográfica postmoderna paródica. La parodia se torna un modo de volver a visitar el pasado tanto del arte como de la historia.”²³²

Al trabajar el ensamblaje, la fotografía, el collage, los recortes de periódicos y el montaje de imágenes se situaron en una estética del fotomontaje neo-dadaísta, pues al utilizar las herramientas de edición y de montaje en la producción de obras gráficas crearon una parodia, respecto de la cual Linda Hutcheon ha señalado: “En la parodia postmoderna, el carácter doble de la política de transgresión autorizada permanece intacto: no hay resolución dialéctica o evasión recuperadora de la contradicción”²³³.



²³² Hutcheon, Linda. “La política de la parodia postmoderna”, en *Criterios*, La Habana, Edición especial de homenaje a Bajtín, La Habana, julio de 1993, p. 11. En Internet: https://www.mnba.gob.cl/617/articles-8672_archivo_04.pdf. Visitado 06-05-2021.

²³³ *Ibidem*, p.15.

Imagen N°78. “Perdimos la patria, pero ganamos un lugar en la foto”, Luger de Luxe, 1987, Archivo de Patricio Rueda. Gentileza de Patricio Rueda.



Imagen N°79. “Perdimos la patria, pero ganamos un lugar en la foto”, Luger de Luxe, 1987, Archivo de Patricio Rueda. Gentileza de Patricio Rueda.

La transgresión del Piano de Ramón Carnicer, al deconstruir el imaginario patriótico de un Estado neoliberal que reflejaba la sociedad del exitismo y de la abundancia económica, que dejaba de lado a grandes sectores de la población, quienes nunca serían invitados a la fiesta de los excesos económicos, manteniéndose la pobreza y marginalidad. Para Catherina Campillay, este colectivo de arte buscaba: “poder visibilizar los espacios de política, de las grietas en la linealidad del discurso en torno al desarrollo de las artes durante la época, proponiendo un momento de inestabilidad, de crisis que se puede hacer en ciertas acciones específicas”²³⁴.

Para finales de 1988, este colectivo sumó a dos nuevas integrantes Dinka Dujisin y Paola Meschi. Ellas impulsaron una nueva propuesta narrativa que encaminó al colectivo

²³⁴ Campillay Covarrubias, Catherina. “La demarcación de los espacios de la política. Acción colectiva y performatividad en los Ángeles Negros y Luger de Luxe”. *Revista Punto de Fuga*, 19. Santiago de Chile, 2018, p.86.

al género negro y erótico, la edición de revistas, los trabajos gráficos y los ensayos culturales. La propuesta que provocó más revuelo fue la elaboración de una fotonovela en blanco y negro titulada “*Gina o tres historias de un crimen pasional*”. Es una obra fotonovela donde se visualizaba una relación sexual que mantenía una mujer joven y un hombre mayor, la obra del alto contenido sexual, situada en un baño, fue impresa en una revista de circulación nacional con el sello del colectivo Luger de Luxe 1987.

En el año 1990, el colectivo fue invitado a la muestra colectiva *Museo Abierto*, y en esa ocasión montaron la obra fotonovela “*Gina o tres historias de un crimen pasional*”, la cual fue rápidamente censurada a minutos de ser inaugurada. Según el director del Museo Nacional de Bellas Artes, Nemesio Antúnez, la obra fue bajada de su lugar en la muestra, por contener imágenes porno-eróticas y un lenguaje inapropiado en el marco de la exposición colectiva, que en palabras de Campillay sugiere que: ... “La figura de lo delictivo aparece por debajo, reivindicando su acción éticamente cuestionable frente a la recta moral de la izquierda militante.”²³⁵.

²³⁵ *Ibidem*, p.92



Imagen N°80. Fotonovela censurada en exposición de Museo Abierto “Gina o tres historias de un crimen pasional”, Luger de Luxe, 1987. Fotografía: Jorge Aceituno. Gentileza Jorge Aceituno.

Los colectivos de arte presentados en este capítulo contribuyeron desde los márgenes institucionales a revitalizar el campo de la creación experimental del arte, desde la creación performática, la intervención urbana, la acción directa, y la producción de obras visuales y gráficas.

Estos grupos supieron cuestionar las estructuras de identidades estéticas normadas por el aparato de control estatal, la ocupación del espacio urbano como soporte de obra, poniendo en tensión e interrumpiendo el *statu quo* en que se encontraba inmersa la escena artística en el contexto del régimen de Pinochet. Como señala Campillay, estos colectivos:

“generan espacios de colaboración que no son partidos sino pequeñas mafias que marcan lugares urbanos para sus fines, asociados las posibilidades de lo artístico”²³⁶.

Además, crearon micropolíticas y espacios de análisis en la construcción y colaboración con los sectores más desprotegidos de la sociedad, desafiaron a las instituciones del arte, construyendo lazos y relaciones directas con los movimientos sociales. Con el tiempo, estos grupos y manifestaciones han sido reconocidos como el movimiento contracultural o del *underground* y que renovó desde los márgenes la escena de las artes visuales. Es decir, fueron elementos clave para entender la producción y el diseño de la resistencia cultural y popular de Chile hacia finales de la década de los ochenta.

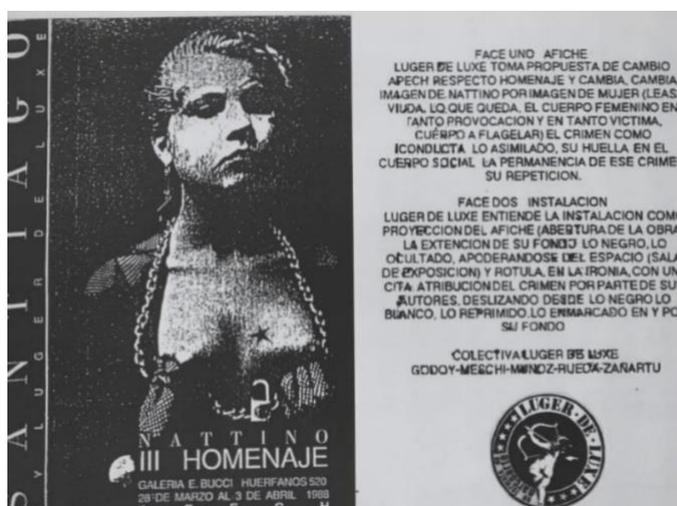


Imagen N°81. Invitación “Solo el crimen nos hace feliz”, Luger de Luxe, 1988. Archivo de Patricio Rueda. Gentileza de Patricio Rueda.

²³⁶ Ibidem.

CAPÍTULO IV

EXPERIENCIAS EN INTERVENCIONES URBANAS, PERFORMANCE, ARTE-ACCIÓN DIRECTA (1990-2007)

1. Introducción

A comienzos de la década de 1990, Chile transitó desde una dictadura militar a una coalición de centro izquierda, bajo el nombre de “*concertación de partidos por la democracia*”. La colectividad gobernó los primeros años de la década de 1990 hasta 1994. El país fue conducido por el líder del partido de la Democracia Cristiana, Patricio Aylwin Azocar²³⁷.

En su primer discurso oficial el presidente Aylwin se dirigió al país con el objetivo de pedir perdón por los crímenes cometidos por el Estado, que sumaban miles de víctimas como desaparecidos, torturados y exiliados. En dicha oportunidad el presidente Aylwin pronunció una frase que marcó su gobierno: el hacer “*Justicia en medida de lo posible*”.

Esta declaración no dejó conforme a los miles de víctimas del terrorismo de Estado, y se convirtió en una herida abierta, pues la responsabilidad del Estado en el ataque a los derechos humanos no era susceptible de ser sanada bajo parámetros establecidos. En razón de esto, las organizaciones sociales y, especialmente, los familiares de los detenidos desaparecidos siguieron luchando por la “*verdad y la justicia*”. En este sentido, Nelly Richard apunta: “Por un lado, la transición chilena oficializó un discurso de la memoria que, a través del consenso y la reconciliación, privilegió narrativas suturadoras y apaciguadoras para que las voces incomodantes de la queja, la confrontación y la impugnación, no desajustaran la prudente búsqueda de equilibrios entre pasado y presente que controló la política institucional.”²³⁸

²³⁷ Patricio Aylwin Azócar (1918-2016), Político y abogado chileno. Fue presidente de la República entre 1990 y 1994, después de la dictadura de Augusto Pinochet. Más información en: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-31414.html>. Visitado 06-05-2021.

En este sentido, es importante tener presente la fragilidad de la transición democrática en Chile, que estuvo sujeta a amarres institucionales heredados de la Constitución Política de la República de Chile de 1980, que impusieron una serie de limitantes en los procesos de reforma política (quórum alto para legislar, senadores designados, entre otros). Pese a estas limitantes, se impulsaron una serie de reformas constitucionales por parte de la “concertación” gobernante y que abarcaban desde aspectos políticos, sociales, económicos y culturales. Claramente no hubo espacio para avanzar en las reformas deseadas, y, finalmente, sólo se pudo avanzar por lo que fue conocido como la “*democracia de los acuerdos*” o “*la post dictadura*”. Al respecto, Alberto Moreiras señala que la postdictadura está asociada al duelo, afirmando que el pensamiento *es sufriente más que celebratorio* y que: “Es precisamente este fenómeno de reforma en duelo el que lleva al pensamiento a manifestarse socialmente siguiendo una estructura en extremo simplificada. Como el duelo que debe fundamentalmente al mismo tiempo asimilar y expulsar, el pensamiento trata de asimilar lo pasado buscando reconstituirse, reformarse, siguiendo líneas de identidad con su propio pasado; pero trata también de expulsar su cuerpo muerto, de extroyectar su corrupción torturada.”²³⁹.

Entonces, al instaurarse el modelo neoliberal como sistema rector de una normalidad social, el campo de las artes visuales sufrió un estado depresivo, llegando a su mayor debilitamiento de cohesión colectiva durante este período. Como consecuencia de esto, el ejemplo más claro fue la fragmentación del mundo cultural y de los tejidos sociales en la postdictadura.

²³⁸ Richard Nelly. *Crítica de la memoria (1990-2010)*. Op. Cit., p.19.

²³⁹ Moreiras, Alberto. “Postdictadura y Reforma del Pensamiento”, en *Debates Críticos en América Latina*, N°1, Santiago de Chile, Ed. ARCIS / Cuarto Propio, 2008, p. 67.

En efecto, durante este período se implementaron códigos de armonía y reconciliación social, bajo un manto normalidad aparente y a su paso desaparecieron las miradas críticas, irónicas, y el concepto utópico de lo subversivo en arte que habían implementado los colectivos de arte. Se instauró el trabajo individualista como modelo de éxito, naciendo las productoras de eventos culturales que facilitaron la implementación la industria cultural. Se volvió a hablar de las bellas artes como el lugar rector del buen gusto, se impulsó la curatoría como el ente mediador entre la colectividad de artistas, las galerías y la industria publicitaria del marketing. Renació la publicación de catálogos en papel couché y de fotografías en color.

Este nuevo modelo de producción en las artes dejó en jaque a una serie de colectivos de arte y de artistas independientes, quienes tuvieron que reinventarse y asumir esta nueva realidad política, social, económica y cultural, debiendo desplegar nuevas estrategias de sobrevivencia, pues la nueva institucionalidad no miraba con buenos ojos el campo experimental en las artes visuales, pues como consecuencia del proceso dictatorial no entendían las emergentes tendencias de las artes.

La performance, el arte de acción directa o la intervención urbana, serán progresivamente invisibilizadas, para dar paso a la escena, a la pintura, la escultura, las artes escénicas, el teatro, ocupando un lugar de privilegio en la subvención cultural del Estado.

Este período de la transición a la democracia se recuerda como un período marcado por acuerdos y pactos entre los poderes económicos que suscribirán con la renovada centroizquierda chilena. En palabras de Tomas Moulian, “el consenso es la etapa superior del olvido”²⁴⁰, y, por cierto, que los efectos de los acuerdos tomados por las cúpulas de políticos de izquierda con la derecha económica y política, trajo

²⁴⁰ Moulian, Tomás. Op. Cit., p. 37.

consecuencias como el inicio de la democracia neoliberal. En este sentido Richard señala: “la escena chilena de la transición fue despejando las contradicciones en torno al valor histórico del pasado y también los desacuerdos sobre la finalidad de un presente en el que “la política ya no existe más como lucha de alternativas, como historicidad” si no como “historia de las pequeñas variaciones, ajustes, cambios en aspectos que no comprometen la dinámica global”²⁴¹.

En resumen, el neoliberalismo ya instaurado en dictadura se afianzó en la democracia, manteniéndose la privatización de servicios esenciales como la educación, salud, pensiones, contribuyendo a una desigualdad social y la imposición de un régimen de crecimiento desproporcional de la riqueza a favor de un pequeño grupo económico, llevando a una tensión permanente de las relaciones sociales, económicas y políticas al interior del país.

El destino del dictador Augusto Pinochet fue un ejemplo de lo que sucedió en esta democracia de los acuerdos, pues una vez finalizado su mal llamado “gobierno militar”, asumió como Comandante en Jefe del Ejército en 1990, y luego de dejar el ejército, tenía un puesto reservado en el parlamento, por lo que, en marzo de 1998, asumió como senador vitalicio, con la inmunidad que este cargo le entregaba respecto de sus crímenes.

Cabe señalar que el senador Augusto Pinochet viajó a Londres para ser operado de una hernia lumbar, en la Clínica de Londres, en Inglaterra. En esa oportunidad, con fecha 16 de octubre 1998, fue arrestado por orden del juez español Baltazar Garzón, quien investigaba la muerte de ciudadanos españoles durante las dictaduras sudamericanas. Pinochet estuvo detenido en Inglaterra hasta a marzo del año 2000, siendo enviado a Chile luego de que incesantes negociaciones políticas que aseguraron que por razones

²⁴¹ Richard, Nelly. *Residuos y metáforas: Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*, Op. Cit., 1998, p.30.

humanitarias de salud los tribunales chilenos serían garantes para investigar las acusaciones que recaían sobre el exdictador.



Imagen N°82. Patricio Aylwin y Augusto Pinochet Cambio de mando, marzo 1990. Fotografía de archivo Biblioteca del Congreso Nacional – Chile. En Internet: <https://www.elpaisonline.cl/columnas-new/gonzalo-ibanez-santamaria/1130-hace-30-anos-1990-un-11-de-marzo> Visitado: 06-05-2021.

PRECIO EN CAPITAL Y GBA. \$ 2.500
CLARÍN CON OPORTUNIDADES. \$ 3.500
CLARÍN CON NOTIC ENCUERPO DA VISUAL DEL SESO. \$ 5.500
CLARÍN CON REVISTA DOMINICAL. \$ 5.500
CLARÍN CON ANUAL. \$ 10.000
RECIBO EN LA OFICINA. \$ 5.500
URUGUAY. \$ 30.000
PARAGUAY. \$ 5.500
PERU. \$ 5.500

Clarín X

Un trabajo de atención para la solución argentina de los problemas argentinos

AÑO LV N° 18.931
DOMINICAL 18 DE ENERO DE 1998
BUENOS AIRES
REPUBLICA ARGENTINA

LO ARRESTO SCOTLAND YARD A PEDIDO DE LA JUSTICIA ESPAÑOLA

Pinochet, detenido en Londres por genocidio

Está en una clínica, recién operado • Es la primera vez que un dictador latinoamericano que violó derechos humanos es arrestado por la Justicia de otro país • Los cargos: secuestro, tortura y asesinato de 80 españoles que durante su gobierno se habían refugiado en la Argentina • Chile dice que Gran Bretaña violó así la inmunidad diplomática • Londres y Madrid afirman que en casos de genocidio no hay inmunidad. **PÁGS. 30 A 38**

ANÁLISIS POR OSCAR R. CARDOZO

Un caso testigo

La acción de Londres podría servir precedente contra ex militares argentinos. Entre ellos, Videla, Galtieri, Massera y Astiz. **PÁGS. 31**

CERCA DE 80 MIL PERSONAS

Duhalde llenó la Plaza de Mayo

El acto fue una demostración de fuerza que respalda su candidatura • No criticó a Menem como otras veces • Dijo estar orgulloso de haberlo acompañado "para salvar la economía" • Pero aseguró que ahora hay que agregar "justicia social a la estabilidad" • Y tuvo críticas para la oposición. **PÁGS. 2 A 5**



EVOCACION: Duhalde, ayer en el palco. Aprovechó la celebración del 17 de octubre para lanzar su campaña.

PRONOSTICAN QUE EL SUR PUEDE SER EL BOOM DE LA TEMPORADA

Vacaciones cortas, ¿nueva tendencia?

Se esperan alquileres de una semana o 15 días • El número de turistas se mantendrá • Pero gastarían menos por la crisis. **PÁGS. 48 Y 49**

Imagen.N°83. Portada de Diario El Clarín, Argentina de 18 de enero de 1998.

2. Perspectivas y percepciones de un artista

Este trabajo de investigación aborda, en primera persona, la perspectiva personal en mi calidad de artista visual y académico en el campo de la performance, la intervención urbana y la acción directa. En particular abordaré una serie de obras que buscaron entender desde una concepción de naturaleza la creación en el campo de la artes visuales, la educación artística y la función esencial de la obra de arte y su relación con el contexto y los diferentes grupos de sujetos que han interactuado y se han relacionado con ellas en forma directa e indirecta. Hago mía la reflexión de D' Angelo respecto de Schelling: “El artista no debe tomar las cosas como modelo, sino “el espíritu de la naturaleza que obra en el interior de las cosas”. El arte reanuda su vínculo con la naturaleza únicamente cuando consigue ser activo y creador como la naturaleza misma; debe convertirse en una fuerza productiva semejante a ella”²⁴²

En este sentido, la libertad en la creación de una obra en el espacio urbano (naturaleza) tanto a nivel de intervenciones, acciones directas o performance, tienen como objetivo fundamental producir el mayor impacto al interior de las comunidades donde se insertan la obra.

En esta parte del trabajo se presenta una serie de intervenciones urbanas que resultan interesantes abordar, tales como, “*Autopista de alta velocidad El Sol*”, “*El Naufragio de la Esperanza*”. “*Colectiva de arte Dos Puntas 2003-2005*”, “*Intervención urbana: Territorio Triple X*”, “*Exposición colectiva Bastardos 2006*”. Estas obras buscaban contribuir a crear un campo expandido en la reflexión estética, ya que fueron dispuestas en distintos lugares de la ciudad de Santiago y que dieron, siguiendo los

²⁴² D' Angelo, Paolo. *La estética del romanticismo*. Madrid, Editorial La Balsa de la Medusa, Visor, 1999, p.122.

planteamientos de Deleuze y Guattari, resultado a una serie de eslabones, conexiones con entradas y salidas, una suerte de tubérculo rizomático.

“Un rizoma no dejaría de conectar eslabones semióticos, organizaciones de poder, coyunturas remitiendo a las artes, a las ciencias, a las luchas sociales. Un eslabón semiótico es como un tubérculo que aglomera muy diversos actos, lingüísticos, pero igualmente perceptivos, mímicos, gestuales, cogitativos: no existe lenguaje en sí; tampoco universalidad del lenguaje. Concurren diversos dialectos, patúa y argot, en abundancia, lenguas especiales. No existe locutor -auditor ideal. Así como no se cuenta con una comunidad lingüística homogénea”²⁴³.

La condición orgánica del rizoma tiene una analogía con el campo del arte, que según mi punto de vista contribuye a través de las técnicas (fotografía, grabado, escultura, pintura, dibujo, intervención urbana, acción directa, cine) a construir una serie de eslabones interdisciplinarios que amplían el campo de la creación e investigación. Por estas razones, las performances, intervenciones urbanas, acciones de arte, el activismo, se traducen en instancias de desarrollo a partir de llevar a la práctica artística una idea. Al respecto, Bourriaud ha señalado que un artista va más allá de una obra particular, pues su sentido no es sólo hacer exposiciones: “Esta idea del artista como productor de un espacio más que una obra separadas ya existía en estado embrionario en el discurso de las vanguardias; las manifestaciones colectivas de los futuristas rusos y Dada, las Exposiciones Internacionales del surrealismo tendían a formar un todo”.²⁴⁴

Pues bien, al referirnos a los dominios del hacer en el arte y del habitar en el arte, podemos señalar que hay una idea de servicio de culto al arte, que puede variar según lo indica Benjamin: “La recepción de las obras de arte sucede bajo diversos acentos, entre

²⁴³ Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *Rizoma Introducción*. México D. F, Ediciones Coyoacán, 1994. p13.

²⁴⁴ Bourriaud, Nicolás. *Formas De Vida. El arte moderno y la invención del sí*. Murcia, Ediciones Cendeac, 2009, p.79.

los cuales hay dos que destacan por su polaridad. Uno de esos acentos reside en el valor cultural; el otro, en el valor expositivo de la obra artística”²⁴⁵.

Las obras que se tratan en este capítulo buscan una relación con la producción de obra que tiene su matriz en la Escuela Bauhaus, que, al hablar sobre construcción de un proyecto, más que en el proyecto propiamente tal, se centra en el método:

“la forma sigue a la función, que podemos traducir como el *método sigue al proyecto o problema*. Desde la experiencia de la creación artística *el proyecto sigue a la vida*; para el ABC, la vida es el método: *odos* (camino) y *meta* (destino). Es por eso por lo que en el arte cada artista definirá un método (destino y camino) diferente. Y por la misma razón, en la creación artística no podemos hablar de un método, en el que pasar lineal o circularmente de una fase o acción o tipo de pensamiento a otra, siendo más adecuado hablar de procesos, cuyos esquemas son variados, sus métodos singulares y cuyos sistemas se van configurando en la misma acción que se proyecta, casi análogamente a cómo se configura, evoluciona y desarrolla un organismo; es en tal caso, un método *a posteriori*”²⁴⁶.

La presente investigación en el campo del arte y específicamente en la intervención urbana, la acción directa y la performance, tienen un correlato con la relación entre representación y propiedad que, en dichos de Bourriaud: “...figurar el mundo es apropiárselo simbólicamente. Desde los dibujos rupestres de animales, que se supone favorecían la caza, hasta la cartografía que testimonia de la dominación humana del entorno, el conjunto de representaciones se inscribe en la perspectiva de un deseo de propiedad”²⁴⁷.

Estos elementos contribuyen a entender el valor cultural de la obra desde una mirada crítica de la realidad, pues nos encontramos frente a las estructuras de un espacio social que se ha reducido. Cuando hablamos de modificar la realidad a través de un trabajo

²⁴⁵ Benjamin, Walter. Op. Cit., p. 203.

²⁴⁶ Caeiro-Rodríguez, Martín. “Aprendizaje Basado en la Creación y Educación Artística: proyectos de aula entre la metacognición y la metaemoción”. *Arte, Individuo y Sociedad* 30(1), Ediciones Complutense. 2018. p. 170.

²⁴⁷ Bourriaud, Nicolás. Op. Cit., p.69.

experimental, en el campo de las artes visuales, sobre un territorio urbano se busca vincular y poner en valor la experiencia de vida en la reconfiguración del paisaje cultural a través de la escritura visual, es decir, constituir una práctica *in situ* del hacer el arte en la ciudad, que es a su vez la naturaleza para el artista, y donde los habitantes del espacio urbano serán parte activa en los procesos de construcción de la obra de arte. En este sentido se destaca lo señalado por Bourriaud, que valora en la performance la participación del espectador, a diferencia de la pintura, señalando: “el arte es fundador de existencias y productor de posibilidades de vida, por medio de las informaciones que proporciona y que informan nuestro comportamiento”²⁴⁸

Por otra parte, Walter Benjamin nos señala:

“Si su tarea es el ejercicio en la proyección descriptiva del mundo de las ideas, de modo que el mundo empírico se adentre por sí mismo y se disuelva en él, el filósofo ocupa en consecuencia la posición intermedia entre el investigador y el artista. El artista traza una pequeña imagen del mundo de las ideas y, como la traza como símil, ésta debe ser definitiva en cada momento presente. El investigador, por su parte, dispone el mundo para la dispersión en el ámbito de las ideas al dividirlo desde dentro en el concepto. A él lo vincula con el filósofo el interés en la extinción de lo que es mera empiria; al artista, en cambio, la tarea de la exposición. Ha sido corriente colocar al filósofo demasiado cerca del investigador, y a éste a menudo en la que es su versión más limitada”²⁴⁹

Por otro lado, está presente la idea de que los artistas también experimentan una mecanización de la producción de su obra, es decir la creación artística y la existencia del sujeto son parte de economías globales donde el mercado de valores simbólico está constituido por objetos de producción manual o industrial, que tendrán un valor, que terminarán en el museo o la galería. Por tanto, la obra de los artistas tiene una relación con su propia existencia a nivel de la ética y la estética. Seguimos con Bourriaud: “Desde

²⁴⁸ *Ibidem*, p.106.

²⁴⁹ Benjamin, Walter. *El origen del Trauerspiel alemán, división y dispersión en el concepto*, p.228. En Internet: <https://direccionmultiple.files.wordpress.com/2012/05/traverspiel.pdf>. Visitado 06-05-2021.

el arte conceptual, el objeto de arte se presenta como una información concerniente a la realización del trabajo, y el artista como un operador de acontecimientos plásticos: según en términos de Joseph Kosuth, “una obra de arte es una tautología, en el sentido de que es una presentación del artista” que afirma en la obra su propia definición de arte”²⁵⁰.

Por último, la cadena de acontecimientos que acompañan la obra de arte tiene una directa relación con el espacio político, social, económico y cultural. De esta forma, se abren campos fecundos en la multiplicidad de posibilidades para la creación. Al respecto Bourriaud revela del pensamiento de Guattari, relativo al potencial productivo de una obra artística, señalando que: “La tarea del artista consiste en inventar una economía subjetiva que manipula los posibles, trasciende territorios existenciales, opera conexiones inéditas. El artista es el analista de lo real”²⁵¹.

En suma, las diferentes técnicas que se ocupan en las artes visuales son las herramientas que están al servicio de la producción de una serie de obras y de sus diferentes inscripciones y, que son acompañadas por un juicio estético, de carácter personal, acorde al momento político y social.

²⁵⁰ Bourriaud, Nicolás. Op. Cit., p.103.

²⁵¹ *Ibidem*, p.119.

3. Zonas de sacrificio, un lugar para intervención urbana y acción directa.

El término de zonas de sacrificio²⁵² ha sido acuñado para evidenciar aquellas áreas del territorio que, por la excesiva explotación de recursos o actividad industrial, tienen una calidad de vida inferior, al verse sometidas a episodios críticos de contaminación, como modo de vida. Este concepto puede ser también extrapolado a las artes, al decir que hay zonas oscuras que, por sus precarias condiciones, fueron elegidas para la proyección visual de una obra que buscaba construir un diálogo para el arte, la poesía y la crítica social.

El resultado de haber trabajado en estas zonas de sacrificio dio como resultado diversos trabajos de acción directa ejecutados en la periferia de Santiago, como la Intervención urbana en Club Hípico de Santiago titulada *El careo* (1990), o la acción de arte *Un mirador para Santiago* (1990) en el Pozo La Feria y la intervención urbana en el paso bajo nivel de las calles Lira con Alameda *El altar bajo la patria* (1994).

Por otro lado, es importante destacar que otra forma de hablar de no lugares consiste en transformar lugares poco concurridos con la gestión del trabajo de manipulación y proyección del hielo como una metáfora de un Chile de la postdictadura y donde lo efímero será una particularidad en la construcción de la obra de arte. Podríamos destacar el dispositivo estético que fue presentado y articulado en la Galería Metropolitana ubicada en una comuna periférica de Santiago, con la obra de hielo (1998) *El naufragio de la*

²⁵² Por “Zona de sacrificio” podemos entender “subconjuntos de la humanidad a los que no se reconoce un carácter plenamente humano, lo que hace que su envenenamiento en nombre del progreso nos resulte más o menos aceptable” Klein, Naomi. *Esto lo cambia todo. El capitalismo contra el clima*. Buenos Aires, Paidós, p. 381. Este es un concepto procedente de la justicia ambiental que muestra como los lugares periféricos donde viven poblaciones pobres se desarrollan focos tóxicos como basurales o depósitos de residuos peligrosos y radiactivos. Este concepto lo podemos llevar al contexto chileno, al considerar Chile un país periférico cuya economía gira en torno al extractivismo o extracción de materias primas, quedando en Chile las mal llamadas externalidades. Ver: Lerner, Steve. *Sacrifice Zones. The front lines of toxic chemical exposure in the United States*. Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2012.

balsa de la medusa; en este mismo sentido se incorpora la obra con hielo en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, sala Juan Egenau, pequeña sala de arte en un campus también fuera del circuito y en ruinas, (2000) *El naufragio de la esperanza*.

De este modo, el discurso de no lugar nos permite reflexionar sobre la noción de espacio, que como señala Jesús Carrillo: “El espacio ha pasado a convertirse en el tablero de operaciones construido o proyectado discursivamente desde estrategias del poder, un poder o poderes que se despliegan primordialmente mediante la territorialización y la continua distribución y redistribución de posiciones espaciales: dentro-fuera, centro-margen, contigüidad-fractura, patria-frontera, etc.”²⁵³

La teórica del arte Rosalind Krauss, quien fue una de las primeras teóricas en trasladar la reflexión posmoderna sobre el espacio a la crítica artística, al detectar la presencia de una nueva concepción abierta, contextual y fluida de la especialidad en la escultura producida a partir de los años 60, que ella denominó “campo expandido”, señaló al respecto:

“campo expandido” que caracteriza este dominio del postmodernismo posee dos rasgos que ya están implícitos en la descripción anterior. Uno de ellos concierne a la práctica de los artistas individuales; el otro tiene que ver con la cuestión del medio. En estos dos puntos las condiciones limitadas del modernismo han sufrido una ruptura lógica mente determinada con respecto a la práctica individual, resulta fácil ver que muchos artistas en cuestión se han encontrado ocupando sucesivamente diferentes lugares dentro del campo expandido”²⁵⁴.

En la misma lógica, Hal Foster nos plantea que el debate contemporáneo estaría en los límites y peligros implícitos en la adopción masiva de los presupuestos de la nueva

²⁵³ Carrillo, Jesús. “Espacialidad y Arte Público”, en Blanco, Paloma; Carrillo, Jesús; Claramonte, Jordi; Expósito, Marcelo (Eds.). *Modos de Hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, p.128.

²⁵⁴ Krauss, Rosalind. “La escultura en el campo expandido”, en Foster, Hal (ed.). *La posmodernidad*. Barcelona, Ed. Kairós, 2008, p. 72.

antropología cultural en sustitución de la racionalidad moderna, cuya consistencia metodológica y autonomía crítica parece echar de menos: “El nuevo artista etnógrafo es una especie de cartógrafo que traslada sobre papel el espacio/cultural del “otro” según las coordenadas de la nueva teoría social, convirtiéndose la galería o sala de exposiciones en una verdadera sala de mapas en donde se despliega la epidermis cultural de aquel “otro” ante la mirada, entre curiosa y culpable, del espectador occidental”²⁵⁵.

Ahondando en la noción del espacio, es interesante el análisis de posmodernismo y ciudad que señala Jameson, quien al referirse a los nuevos espacios de la posmodernidad señala: “... nosotros mismos, los sujetos humanos que por casualidad entramos en este nuevo espacio, no hemos andado al mismo paso que esa evolución. Una mutación en el objeto, no acompañada hasta ahora por ningún proceso equivalente en el sujeto; no poseemos todavía el equipamiento perceptivo para ajustarnos a este nuevo hiperespacio, como lo llamaré, en parte porque nuestros hábitos en la materia se formaron en ese tipo anterior de espacio denominé el del alto modernismo”²⁵⁶.

Lo anterior, permite a Jameson concluir la abstracción a que nos lleva la nueva arquitectura como producto cultural: “...como algo parecido a un imperativo de desarrollar nuevos órganos a fin de expandir nuestros sentidos y nuestros cuerpos a ciertas nuevas dimensiones, hasta ahora inimaginables y acaso, en última instancia, imposibles”²⁵⁷.

De esta manera, la creación en los no lugares, o lugares periféricos, se corresponden plenamente con la expansión de un sentido estético, al apoderarse de espacios que van más allá de lo concebido como industria cultural.

Las intervenciones urbanas, o arte de acción directa, pretenden crear una relación simbiótica con los habitantes de los espacios a intervenir, con una fuerte carga de

²⁵⁵ Carrillo, Jesús. Op. Cit., p. 131.

²⁵⁶ Jameson, Fredric. *El giro cultural*. Buenos Aires, Ed. Manantial, 2010, p. 26.

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 27.

reflexión crítica y estética que expanden los márgenes de la ciudad postmoderna. En este sentido, Carrillo señala:

“el espacio de la ciudad no sería ya el mundo por antonomasia de la experiencia moderna que describe la fenomenología, ni el lugar de encuentro de interés contrapuesto que defiende el liberalismo, sino la plasmación espacial de las desigualdades y distinciones derivadas del sistema económico y político del sistema capitalista. Sin embargo, Rosler matiza este marxismo clásico mediante la introducción de términos metafórico-espaciales como “fortaleza” o “frontera” extraídos del discurso antropológico y geográfico para describir realidades socioeconómicas”²⁵⁸.

Para ir concluyendo, Carrillo señala que los términos fortaleza y frontera tendrán una importancia en la construcción del discurso conceptual pues permiten entender los conceptos de “nadie es ilegal” (en alemán: “kein Mensch ist illegal”) que promueve Florián Schneider, señalando que con su acción: “...ha sido capaz de crear una infraestructura de trabajo que disemina y reproduce mediante acciones coordinadas la reivindicación de una espacialidad libre y sin fronteras frente al sistema de apartheid universal organizado por el globalismo capitalista contemporáneo”²⁵⁹.

En consecuencia, en mi calidad de autor de las obras señaladas, las fronteras y fortalezas, al ser mecanismos de opresión en la construcción de un discurso crítico, se convirtieron en lugar ideal para desarrollar un trabajo de creación autónomo en el campo de la intervención urbana, la acción directa y la performance. Dado que estos espacios fueron un soporte en la búsqueda de la experiencia estética en medio de las zonas de sacrificio de la urbe.

²⁵⁸ Carrillo, Jesús. Op. Cit., p. 140.

²⁵⁹ *Ibidem*, p. 141.



Imagen N°84. Intervención urbana en ex pozo La Feria, “Un mirador para Santiago”, Jorge Cerezo”, 1990. Fotografía Ana María Valverde. Archivo del autor.



Imagen N°85. Invitación a Acción de arte “Careo”, 1990, Jorge Cerezo. Diseño y Archivo del autor.



Imagen N°86. Intervención urbana en ex pozo La Feria, “Un mirador para Santiago”, Jorge Cerezo”, 1990. Fotografía Ana María Valverde. Archivo del autor.

4. Intervención urbana: Autopista de alta velocidad El Sol

En 1997 el artista visual Jorge Cerezo intervino la fachada de una casa de la ciudad de Santiago de Chile, ubicada en Av. Pedro Aguirre Cerda, intersección con Av. Carlos Valdovinos, comuna de Pedro Aguirre Cerda. Este trabajo se enmarcó en lo que podríamos denominar resistencia cultural, atendiendo a la precaria situación en que se encontraban los habitantes de la casa intervenida.

La fachada de dicha casa fue el lugar elegido para la proyección de la pintura de Hugo van der Goes, *El Retrato de Portinari*, conocida como *La Sagrada Familia*, pintada el año 1479 -con medidas de 5,43 cm. de alto x 5,94 cm. de ancho- y de propiedad de la Galería Uffizi, en Florencia.

La pintura citada fue proyectada sobre la fachada de la casa de la familia Riquelme y tenía de fondo la autopista de alta velocidad “El Sol”. En concreto, esta acción fue acompañada de un desplazamiento de varios dispositivos de iluminación y una serie de proyectoras de diapositivas, que configuraron una instalación visual en un espacio desocupado y que tenía como protagonista la casa en ruinas de la familia Riquelme. Es conveniente subrayar que sobre la vivienda citada se construyó una autopista de alta velocidad (Ver imágenes 87 y 88).



Imagen N°87. Intervención Urbana “Autopista de alta velocidad El Sol”, Jorge Cerezo, 1997, Santiago de Chile. Fotografías del autor.

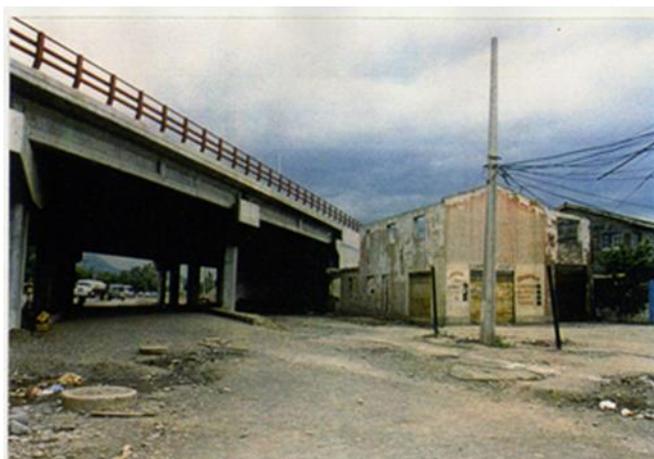


Imagen N°88. Intervención Urbana “Autopista de alta velocidad El Sol”, Jorge Cerezo, 1997, Santiago de Chile. Fotografías del autor.

La vivienda de la familia Riquelme formaba parte de una serie de complejos habitacionales construidos a finales de los años 1940, en el borde del perímetro de la ciudad de Santiago de Chile, y fue el hogar de esa familia por casi 60 años. Sin embargo, el crecimiento de la ciudad llevó a la expropiación de las viviendas de dicho complejo, y esta familia, por no tener al día su derecho de propiedad, que provenía de un conflicto sucesorio, no pudo ser compensada por la expropiación efectuada por el gobierno, debiendo vivir al costado de la autopista en esta casa ubicada en una localización estratégica.

Este lugar vio la explosión de construcciones y proyectos urbanísticos que llegaron literalmente al patio de su propia vivienda y tuvo que enfrentar el crecimiento desmedido de la ciudad, ante las políticas de proyección y de trazabilidad de una autopista de alta velocidad, que cruzó por el patio interior de la casa.

Esta acción urbana y proyección de una instalación visual, por parte del artista investigador, fue el pretexto para poder reinsertar este espacio en la mirada de los

habitantes que circulaban por este territorio, que con el tiempo se transformó en una zona oscura del territorio urbano.

En el contexto de la situación que vivía esta familia, se accionó uniendo la frontera entre la modernidad y postmodernidad. Como primer dispositivo de intervención se utilizó la pintura de Hugo van der Goes, encargada por Tommaso Portinari, quien le pidió al pintor que incluyera en las alas del tríptico su propio retrato y el de sus familiares, rezando devotamente. En dicha pintura, el pintor incluyó en la representación el castillo en el que vivía esta familia. Esta pintura perteneciente al género religioso y, más en concreto, se trata de una Natividad, pues en ella aparecen representados Cristo recién nacido, en compañía de su madre, su padre San José, el buey y el burro. Además, se puede encontrar a los pastores acercándose a la Sagrada Familia, situados a la derecha; sus gestos demuestran la compasión y una intensidad en la veneración. María, quien está arrodillada a la izquierda, mira al niño Jesús quien, se encuentra aislado y radiante en el centro del cuadro. Un grupo de pequeños ángeles se asoman a la adoración del niño. El Pintor Hugo Van der Goes contrastó en forma elocuente a los ángeles envueltos en túnicas de seda, los cuales se encuentran bordadas.

Los pastores que están invitados a ver la natividad están pintados como hombres sencillos que muestran una enternecedora expresión de piedad ante la mirada de Jesús. Por otro lado, el tratamiento del castillo de Portinari es una conjugación de contrastes, sombras y brillos, dando al cuadro una profundidad de campo y presentando varios planos que convergen todos hacia el centro, donde se encuentra el niño Jesús. La adoración de los pastores, según el Evangelio de San Lucas nos señala:

“Había en la región unos pastores que pernoctaban al paso y de noche se turnaban velando sobre su rebaño; se les presentó un ángel del Señor que los envolvió con la luz, quedando ellos sobrecogidos de gran temor. Pero, dijo el ángel: “No temáis, os traigo una buena nueva, una gran alegría que es para todo el pueblo, pues ha nacido hoy un salvador que es el Mesías, el Señor, el Señor en la Ciudad de David. Esto tendréis por señal: Encontraréis

un niño envuelto en pañales reclinado en un pesebre. Así los pastores fueron entonces a buscar al Niño y lo adoraron en compañía de muchos ángeles”²⁶⁰.



Imagen N°89. El Retrato de Portinari, Hugo van der Goes, conocida como La Sagrada Familia, (1479), medidas de 5,43 cm. de alto x 5,94 cm. de ancho- y de propiedad de la Galería Uffizi, en Florencia. En Internet: <https://museodelarte.blogspot.com/2011/04/triptico-portinari-portinari-triptych.html> Visitado: 06-05-2021.

Al ver proyectada, la pintura de Hugo Van der Goes, sobre la fachada de la casa desocupada de los Riquelme (familia constituida por dos adultos, tres niños, cuatro perros, dos gatos, que habitan una superficie de 40 metros cuadrados) el artista buscó establecer una serie de relaciones entre ambas familias, por un lado, la Sagrada Familia pintada por el Pintor Hugo Van der Goes y reproducida en una diapositiva y proyectada sobre la casa de la familia Riquelme. Con esta acción dio como resultado la articulación de varios planos de la realidad, en segundo lugar, se visibiliza la autopista de alta velocidad que se conjuga entre las ruinas de la casa de la familia Riquelme. Finalmente, la iluminación de la arquitectura de la casa en demolición y la construcción de la autopista, nos presentan un lugar como metáfora de la tragedia del lugar.

El registro fotográfico de esta acción se constituyó en la herramienta con la cual se recupera la memoria de la casa de la familia Riquelme, que estaba en proceso de pasar al olvido, por su condición efímera en la descentralización de la ciudad y los espacios que

²⁶⁰ La Sagrada Biblia, Evangelio de Lucas 2, 1 -20.

la habitan. En definitiva, se entró a conjugar el pasado, el presente y el futuro, pues al recuperar a través del registro fotográfico, se estaba recuperando un pasado que estaba siendo absorbido por la modernidad, y al producir una intervención urbana y registrarla, se articuló con una nueva obra, creando un dispositivo para un futuro próximo. Este complejo artístico se muestra en varias capas de diversas procedencias y autorías: la obra de Van der Goes, la casa de la Familia Riquelme y la situación en la que se encuentran casi en ruinas, la autopista, que representa la “obra legal” por la que se les expulsó. Con todo esto, se pudo poner en relieve dos obras modernistas: por un lado, la casa-habitación que, a comienzos de los años 1940, representaba la solución habitacional predilecta, hoy convertida en un lugar periférico desocupado, donde las ruinas, los objetos, los animales muertos y el sujeto urbano son los protagonistas del lugar. Por otro lado, la autopista, metáfora de un espejismo de modernidad, así como del crecimiento desmedido y sin planificación de la ciudad. Este cruce discursivo convierte el lugar en el espacio preciso para la contemplación y construcción de una puesta en escena, en donde se utilizó el *collage* -montaje que nos condujo hacia una articulación de fragmentos reales y cotidianos- combinado con obras de expresión pictórica, arquitectónica y diapositivas. Con esta operación de yuxtaposición de obras, una suerte de fotomontaje situacional, se tuvo la intención de provocar un cambio de la realidad del lugar.

El artista pretendía exponer cómo el discurso modernizador de las políticas habitacionales de mediados del siglo pasado entregó una casa a la familia Riquelme y, cincuenta años más tarde, este mismo sistema se encarga de liberarla de su condición de segregación y anonimato que tiene en la ciudad, convirtiendo el lugar en una proyección poética de la tragedia como manifestación de un mundo en relación con su nacimiento, crecimiento y decaimiento. Por esto, al contemplar y registrar las ruinas de la casa y la proyección de la autopista, se realizó un gesto de recuperación y transmutación de la

realidad cotidiana, es decir, un gesto poético. Heidegger, recoge en las cartas del poeta alemán Hölderlin, la siguiente reflexión:

“La poesía parece un juego y, sin embargo, no lo es. El juego reúne a los hombres, pero olvidándose cada uno de sí mismo. Al contrario, en la poesía, los hombres se reúnen sobre la base de su existencia. Por ella llegan al reposo, no evidentemente al falso reposo de la inactividad y vacío del pensamiento, sino al reposo infinito en que están en actividad todas las energías y todas las relaciones.

La poesía despierta la apariencia de lo irreal y del ensueño, frente a la realidad palpable y ruidosa en la que nos creemos en casa. Y, sin embargo, es al contrario, pues lo que el poeta dice y toma por ser es la realidad.”²⁶¹



Imagen N°90. Intervención Urbana “Autopista de alta velocidad El Sol”, Jorge Cerezo, 1997, Santiago de Chile. Fotografía del autor.

Los dispositivos de iluminación de la obra (focos) dispuestos en distintos lugares y perímetros de acción configuran una atmósfera cargada de contrastes que descomponen y distorsionan los objetos que ahí habitan, es decir, las ruinas de la casa de la familia Riquelme y la autopista de alta velocidad. La imagen se libera de la materia, se proyecta sobre la fachada, se constituye como un todo cargando de significado. Dice Walter

²⁶¹ Heidegger, Martin. *Arte y poesía*. México D.F., Ed. Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 143.

Benjamin: “El arte de la edificación no se interrumpido jamás. Su historia es más larga que la de cualquiera otro arte, y tener presente su influencia es importante para todo intento de dar cuenta de la relación de las masas con la obra artística. Las edificaciones pueden ser concebidas de dos maneras: para el uso y para la contemplación; o mejor dicho, táctil y ópticamente.”²⁶²

Al respecto, sintácticamente Baudrillard nos dice “*El objeto como espejo del sujeto*”²⁶³. De este modo, podemos observar que en la obra analizada se produce un desdoblamiento de la edificación que se contempla. Nos enfrentamos seguidamente a una ruina, la cual es, a su vez, reflejo y contemplación. En otras palabras, podemos señalar que el proyecto arquitectónico y urbanístico que se construyó en un momento hoy es una ruina por la edificación de otro proyecto urbanístico de mayor envergadura que es una autopista. En suma, como una ironía se cruzan dos edificaciones, una moderna y otra posmoderna, donde el sujeto no puede hacer más que contemplar.

Por otra parte, es interesante observar en este trabajo cómo la obra de Hugo Van Der Goes se constituye en un plano y, por otro lado, el montaje visual unió las dos obras, constituyendo una sola obra plástica. En este sentido es importante el análisis efectuado por Ulmer quien, citando a Owens nos dice: “...una idea de cómo funciona este material de referencia, incluyendo su opinión de que el film es el “vehículo principal de la alegoría moderna” debido a su modo de representación. “El film compone narrativa a partir de una sucesión de imágenes concretas, lo cual lo hace particularmente adecuado al pictogramatismo esencial de la alegoría”. Citando a Barthes una alegoría es un acertijo de escrituras compuestas de imágenes concretas²⁶⁴.”

²⁶² Benjamin, Walter. Op. Cit., 218.

²⁶³ Baudrillard, Jean. “El éxtasis de la comunicación”, en Foster, Hal (Ed.). La posmodernidad. Barcelona, Ed. Kairós, 2008. Op. Cit., p. 187.

²⁶⁴ Ulmer, Gregory L. “El objeto de la poscrítica”, en Foster, Hal (Ed.). La posmodernidad. Barcelona, Ed. Kairós, 2008. Op. Cit., p. 143.



Imagen N°91. Intervención Urbana “Autopista de alta velocidad El Sol”, Jorge Cerezo, 1997, Santiago de Chile. En la imagen Eugenio Dittborn y la Sra. Riquelme conversan a los pies de la Sagrada Familia). Fotografía del autor.

A través del montaje fotográfico y al ser proyectado sobre las ruinas de la casa, se intervino una deconstrucción de la oposición entre naturaleza y cultura, es decir, estamos hablando de cómo es posible apropiarse de una obra de la naturaleza y reenviarla en una repetición de citas creando un gran collage lingüístico y ocupando el lugar (territorio, casas, ruinas, sujetos) como soporte de su propia tragedia.

Al respecto, Ulmer se refirió a Walter Benjamín señalando que: “aplicó el collage-montaje en la cubierta del libro *One-Way Street* (cuya cubierta, cuando se publicó en 1928, mostraba un fotomontaje de Sascha Stone como un ícono de la técnica aplicada en el texto). Benjamín definía el libro académico convencional como “un mediador anticuado entre dos sistemas de archivo diferentes”, y quería escribir un libro hecho totalmente de citas a fin de purgar toda subjetividad y permitir al yo ser un vehículo para la expresión de “tendencias culturales objetivas.”²⁶⁵

²⁶⁵ *Ibidem*, p. 145.

Benjamín también planteaba que en el mundo moderno “las alegorías son en el reino de los pensamientos lo que las ruinas en el reino de las cosas”²⁶⁶, lo que nos conduce a concluir que las ruinas de la familia Riquelme son las ruinas de la sociedad que la rodea.

En resumen, la obra de la familia Riquelme, consistente en una intervención con el detalle descrito, es una alegoría, o continua metáfora desde una reflexión estética sobre la ciudad y su espacio en ruinas, transformando lo invisible en visible, creando una zona de sacrificio, o un lugar inhabitable, habitado para el arte de la miseria humana.



Imagen N°92. Intervención Urbana “Autopista de alta velocidad El Sol”, Jorge Cerezo, 1997, Santiago de Chile. Fotografías del autor.

²⁶⁶ Benjamin, Walter, *El origen del Trauerspiel alemán. La ruina*, Op. Cit., p.396.

5. El Naufragio de la Esperanza

El Naufragio de la Esperanza es el nombre de la instalación visual que se presentó en la Galería Juan Egenau, de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, en el año 2000, y como se señaló anteriormente, fue parte de una serie de obras que buscaban recuperar los espacios en ruina y abandonados de la ciudad. En este caso, a través de barras de hielo industrial, con el objeto de convertir los espacios, cual metáfora de lo efímero, en una arquitectura neoliberal por parte del Estado.

La Galería está emplazada en el campus Las Encinas, un lugar emblemático en la formación de los profesionales del campo de las artes visuales en Chile, lugar que en las últimas décadas sufrió una serie de recortes económicos que mermaron su infraestructura, llegando a niveles deficientes para impartir una carrera universitaria. Este lugar se convirtió en un espacio en ruinas y fiel reflejo de las políticas de educación y mercado que se impusieron en las últimas décadas por parte del Estado de Chile bajo la administración de una economía neoliberal.

Es por lo anterior, que se consideró trabajar a partir de la cita a la obra pictórica del artista alemán Friedrich²⁶⁷, quien pintó “*El Naufragio de la Esperanza*” (97cm. × 127 cm.) óleo sobre lienzo, expuesta en el museo Kunsthale, en Hamburgo, Alemania.

²⁶⁷ Caspar David Friedrich, pintor alemán, 1774-1840, es uno de los principales pintores románticos que proyectaban a través de sus cuadros de paisajes el estado interior del pintor. Sus paisajes característicos de sujetos contemplando el infinito iniciaron la revalorización de la naturaleza. En cierta medida, fueron los padres del ecologismo actual y el *Land art*.



Imagen N°93. “El Naufragio de la Esperanza”, C.D Friedrich, Óleo sobre lienzo 1823-1824, 97cm. × 127 cm., Hamburgo, Kunsthalle. En Internet: <https://historia-arte.com/obras/el-mar-de-hielo> Visitado: 06-05-2021.

La obra del pintor alemán es una composición pictórica de la tragedia expedicionaria al ártico de William Parry (1819-1820). Podemos apreciar en esta obra una técnica pictórica realista en donde la naturaleza aparece con toda su poética y su fuerza destructiva, por otro lado, podemos observar cómo los imponentes témpanos de hielo salen como grandes masas de hielo en movimiento desde el fondo del mar congelado, éstos iluminados bajo una atmósfera de realismo que se imponen en el centro de toda la obra.

Es el efecto perfecto en donde se nos presenta a la naturaleza con toda su fuerza y majestuosidad iniciando la separación con respecto la belleza en post de lo sublime²⁶⁸. El barco de William Parry es sometido por la furia de la naturaleza. Hay que subrayar que Frederich es un pintor romántico que trabaja con la poética de lo sublime, en donde la

²⁶⁸ Un recorrido acerca de esta categoría estética lo podemos ven en Galán, Iliá. *Lo sublime como fundamento del arte frente a lo bello: un análisis desde Longino, Addison, Burke y Kant*. Universidad Carlos III de Madrid, 2002.

soledad es el fundamento de la existencia humana, como lo señala Elio Franzini en su análisis:

“En lo sublime, no obstante, no hay una colaboración entre naturaleza y arte: la grandeza sublime que se capta en la manifestaciones naturales no puede ser mostrada, así como su descripción no conduce a reglas pragmáticas, poéticas, operativas precisas”.

Y agrega: ...De hecho, lo sublime no toma en consideración la exigencia estética de la proporcionalidad: es precisamente ese “estar fuera” de toda proporción, lo que permite que el individuo revele su libertad íntima (también social) y se vea confiado solamente a sí mismo, en un aislamiento de tipo “naturalista” (cercano al manifestado por Rousseau). De este modo, el problema de lo sublime se encuentra estrechamente conectado a las cuestiones de la imaginación y el genio: ellos se convierten en “los dos motivos espirituales que servirán para desarrollar una concepción más profunda de la individualidad”²⁶⁹.

Mientras al interior de la Galería Juan Egenau se emplazaron una serie de dispositivos para construir un montaje, es decir, una instalación visual, la cual consistía en cien bloques de hielo industriales conocidos vulgarmente como “*barras de hielo industrial*”, con una dimensión por unidad de 77 x 20 cms.

Los bloques de hielo fueron dispuestos en tres líneas, cada una de 33 barras, las cuales estaban iluminadas con focos cenitales o linternas que convirtieron la Galería en un espacio de articulación y reflexión estética sobre la situación económica y política por la cual estaba atravesando la Universidad de Chile, que estaba a las puertas de naufragar y hundirse por problemas económicos.

El vínculo era casi literal, la Galería es la representación de la institución universitaria, Escuela de Artes de la Universidad de Chile que se inundaba de agua por el deshielo de las barras, como metáfora de la política educacional neoliberal que llevaron, en los años siguientes, a las manifestaciones más potentes en defensa de una educación

²⁶⁹ Franzini, Elio. *La estética del siglo XVIII*. Madrid, Ediciones Visor, 2000, pp.122 y 123.

pública y contra un modelo económico que no tiene como prioridad el sistema educacional.



Imagen N°94. El Naufragio de la Esperanza, Instalación visual en Galería Juan Egenau, Jorge Cerezo, 2000. Fotografía del autor.

Los hielos producidos en serie por una empresa frigorífica en moldes de acero son también una analogía al taller de grabado, que funciona al interior de la Escuela de Artes Visuales y que produce originales en planchas de metal donde, desde un original a la copia, y un sin fin de un original. Estamos frente a la prueba del artista²⁷⁰, es decir, los hielos son verdaderos originales de grabados que fueron impresos en una máquina industrial, donde se producen copias de un original, es decir las barras de hielo, son la copia de la copia del molde de un original, al igual que la técnica del grabado.

²⁷⁰ “Prueba de artista: impresión que se realiza para verificar el estado de un grabado y las correcciones que se hace necesario efectuar, antes de la tirada o impresión definitiva”. En Crespi, Irene; Ferrario, Jorge. *Léxico Técnico de las Artes Plásticas*. Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1985, p.97.

Al situar las cien barras de hielo al interior de la Galería, permitió situarnos ante una experiencia estética dialogante, tanto con los sujetos que visitaban la Galería, y, por tensión del montaje de obra, con la obra pictórica de Friedrich. En este sentido, podríamos afirmar que la naturaleza (hielo) dominó la escena de la Galería Juan Egenau, al igual que en el cuadro de Friedrich, toda vez que estamos frente a un ambiente frío, lúgubre, tenebroso, que desarrolla el sentido propio de los conceptos de individualidad, soledad y tragedia. Concretamente, las poéticas de lo sublime se hacían presentes con toda majestuosidad en la Galería, el sentimiento romántico de la naturaleza y de su importancia apuntaban entre el realismo frío y la copia de un modelo estándar del frigorífico industrial. De esta manera, podemos señalar que puede hacerse el calce entre estas obras tan lejanas y cercanas a la vez, donde la naturaleza es protagonista, por un lado, como imitación pictórica en la obra de Friedrich y, por otro lado, las barras de hielo industrial como artificio de los témpanos de hielo del ártico, pudiendo replicarse lo planteado por Schiller:

“Tenemos entonces que en una obra de arte la materia (la naturaleza de lo que lo imita) debe perderse en la *forma* (de lo imitado), el *cuero* en la *idea*, la *realidad* en la *apariencia*. *El cuerpo en la idea*: Pues la naturaleza de lo imitado, en la materia que lo imita, carece por completo de corporeidad; existe en materia tan sólo como idea, y todo lo corpóreo de esa materia le pertenece únicamente a ella misma, y no a lo imitado.

La realidad en la apariencia: Realidad significa aquí lo efectivamente real, que, una obra de arte, sólo lo es la *materia*, la cual debe ser contrapuesta a lo *formal* o a la *idea* que el artista desarrolla a partir de ella. La forma es, en una obra de arte, pura apariencia, esto es, el mármol *parece* un ser humano, pero sigue siendo, en realidad, mármol”²⁷¹

Este sentimiento apasionado e íntimo del ser humano hacia la naturaleza parece haber resurgido en las últimas décadas del siglo XX. La búsqueda del equilibrio entre lo subjetivo y lo real, cuyo paralelo actual podría ser muy bien el de la armonía entre lo real-

²⁷¹ Schiller, Friedrich. *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*. Barcelona, Editorial Anthropos, 2005, p.95.

mediático o lo virtual y lo real-cotidiano, es uno de los grandes temas del arte romántico y de su filosofía. Según Foster: “Las aventuras de la estética constituyen uno de los grandes discursos de la modernidad: desde la época de su autonomía a través del “arte por el arte” hasta su posición como una categoría negativa necesaria, una crítica del mundo tal como es. Es este último momento (representado con brillantez en los escritos de Theodor Adorno) en que resulta difícil de abandonar: la noción de la estética como intersticio subversivo, crítico en un mundo por lo demás instrumental”²⁷².

En este caso, el objeto (estético) hieló como las obras de arte u otros, al ser presentados como objetos y dispositivos, ingresan al pedestal institucional del espacio del arte, éstos serán registrados y nos brindarán una experiencia estética. Este valor estético se medirá por la magnitud de la experiencia que nos produzca y debe interpretarse por su atribución dentro del contexto de práctica artística, y como parte de un campo expandido y sensorial, que constituyen un complejo de partes. Al respecto, Christoph Menke nos plantea:

“El arte es más bien el territorio de una libertad, no en lo social, sino de lo social; la libertad de lo social en lo social. Cuando lo estético se convierte en una fuerza productiva del capitalismo posdisciplinario se lo despoja de su fuerza; porque lo estético es activo y tiene efectos, pero no es productivo. Sin embargo, lo estético es asimismo desposeído de su fuerza cuando ha de dar forma a la praxis social opuesta a la productividad desenfrenada del capitalismo; porque lo estético es liberador y transformador, pero no es práctico. Lo estético como «desencadenamiento total de todas las fuerzas simbólicas» (Nietzsche) ni es productivo ni práctico, ni capitalista ni crítico”²⁷³.

Por otro lado, es interesante el calce en la construcción del cuadro, pues desde el punto de vista del investigador, en la obra de Friedrich y Géricault se observan ciertas

²⁷² Foster, Hal. “Introducción al Posmodernismo”, en Foster, Hal. (Ed.). Op. Cit., p. 17.

²⁷³ Menke, Christoph. “La Fuerza Del Arte. Siete Tesis”, en *Revista INDEX*, Investigación artística, pensamiento y educación, Editor Museu d’Art Contemporani de Barcelona (MACBA), otoño 2010, N°0, p. 9.

similitudes. Las dos se constituyen a través de estructuras piramidales. Se podría especular que Friedrich toma la composición de Géricault, cambiando el eje de construcción de La Balsa de la Medusa, es decir, el cuadro de Géricault es una pirámide humana coronada por un individuo que pide ayuda al horizonte y que se eleva sobre todos los cuerpos inertes moribundos y sin esperanza. Esta situación es uno de los centros visuales que este cuadro nos presenta. En tanto Friedrich cambia la estructura por una pirámide de bloques de hielo que nacen del fondo de la tierra elevándose sobre el horizonte de un campo de hielo. Esta estructura piramidal se repite produciendo una profundidad de campo en el interior del cuadro y en donde la naturaleza se presenta como su protagonista. Por último, se encuentra una imagen en donde la atmósfera remite a las fronteras del espacio y el tiempo y en donde la filosofía de la existencia humana se hace presente a través de la luz que gobierna el lugar. Este tratamiento sutil de la luz remite y sugiere lo íntimo, lo sublime, también al ver y registrar el reflejo de la luz y del cielo sobre los bloques de hielo se vislumbra cómo se presenta un nuevo lugar. En este sentido, es oportuna la reflexión sobre la prioridad dada a la vista que analiza Frampton, quien al contraponerla con lo táctil señala: “Baste recordar toda una gama de percepciones sensoriales complementarias que son registradas por el cuerpo lábil: la intensidad de la luz, la oscuridad, el calor y el frío; la sensación de humedad, el aroma de los materiales, la presencia palpable de mampostería cuando el cuerpo percibe su propio confinamiento; el impulso de una marcha inducida y la relativa inercia del cuerpo cuando camina por el suelo; la resonancia de nuestras propias pisadas.”²⁷⁴

Por un lado, dicha intervención fue un espacio inundado de agua y hielo industrial iluminado en forma artificial, intentando representar a la Facultad de Artes “haciendo

²⁷⁴ Frampton, Kenneth. “Hacia un regionalismo crítico: Seis puntos para una arquitectura de resistencia” en Hal. (Ed.). Op. Cit., p. 55.

aguas”, ante la imposibilidad de poder sostenerse económicamente, es decir, una ironía de un proyecto educacional en el campo de las artes visuales.

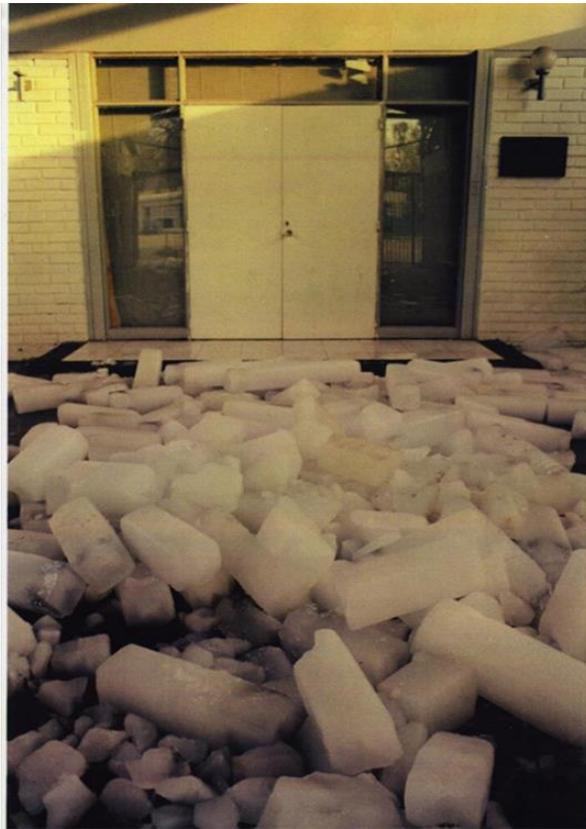


Imagen N°95. El Naufragio de la Esperanza, Instalación visual en Galería Juan Egenau, Jorge Cerezo, 2000. Fotografía del autor.

Por otro lado, y aunque el autor de la obra no se percató en aquel entonces, alude a un problema real como es el calentamiento global. Hoy en día, la misma obra en el mismo contexto espacial hubiera generado significados diferentes, lo cual nos indica el fuerte cambio al que estamos expuestos. Y esto nos conecta de nuevo con el Romanticismo en alusión a una naturaleza que literalmente se está derritiendo, al *Land art* en la construcción de obra efímera y sublime, y en última instancia a un sujeto que también se disuelve en cuanto a sus categorías ontológicas de ser en el mundo.

6. Dos Puntas

Esta parte de la investigación se refiere al trabajo curatorial titulado *Dos Puntas*, que se refiere a dos muestras colectivas realizadas entre los años 2003 y 2005, que involucraron a una serie de artistas entre los cuales se encontraban los artistas españoles Alberto Chinchón, Miguel Muñoz, Rosell Meseguer, y los chilenos Eduardo Martínez Bonati, Rafael Insunza, Bernardo León, Víctor Hugo Bravo, Mauricio Bravo y Jorge Cerezo.

El proyecto nació en España, a partir de intensos diálogos que este investigador mantuvo con el artista Miguel Muñoz Palancares, madrileño que tiene su taller en el pueblo de Abioncillo de Calatañazor, en Soria y con Alberto Chinchón, también madrileño, cuyo taller está en el barrio de Chuecas de Madrid. Con ambos artistas coincidimos en forma permanente en el taller de Eduardo Martínez Bonati, ubicado en los alrededores de la Plaza España de Madrid.

Aquellas reuniones, donde participó activamente la académica y Dra. Mercedes Replinjer, dieron fruto a una serie de conceptos, ideas y discusiones acaloradas de lo que se entendía sobre centro- periferia, colonias, colonialismo, arte, fronteras, norte, sur, mapas, territorios, geografías e hibridación.

Este proyecto tuvo dos partes o *Dos Puntas*, la primera de ellas fue presentada en la Universidad Complutense de Madrid, en la sala de exposiciones de la Facultad de Bellas Artes en el año 2003 y, la segunda parte del proyecto fue en el año 2005, en el Centro Cultural Matucana 100, de Santiago de Chile.

La exposición colectiva *Dos Puntas* buscó favorecer el acercamiento de dos naciones alejadas por una distancia geográfica, a fin de mantener un nexo más allá de un idioma común que parecía necesario profundizar, con el objeto de encontrar en el área de

la cultura elementos que pudieran contribuir a un discurso integrador de nuevas políticas culturales que redunden en beneficio de las nuevas generaciones de creadores.

Es posible observar en los orígenes culturales de ambas naciones, un hilo conductor que ambos Estados construyeron a partir de la movilidad de proyectos fragmentados, así también por la yuxtaposición de tiempos históricos (pasado- presente-futuro), que al ingresar en el discurso dialéctico de la modernidad se han ordenado bajo las coordenadas geográficas norte-sur, centro-periferia, este-oeste.

El concepto de nación para este caso se enfrenta a la dispersión de los poderes, al abandono del discurso del territorio por los espacios transitorios y al desprestigio de los discursos de identidad y periferia norte-sur-este -oeste. En el comienzo del siglo XXI, podríamos concluir que la relación de periferia y centro había desaparecido como consecuencia de una mal entendida “globalización”. En este sentido y a propósito de las “sociedades fracturadas” conviene citar en este punto a Ticio Escobar quien reflexiona: “... es hoy fundamental apuntalar los haceres que generan el sentido y la identidad colectiva y que proponen imágenes diversas en las que el cuerpo social pueda en parte mirarse, reconocerse y asumir su carácter complejo.”²⁷⁵

Pues bien, este sentido y carácter complejo nos conduce a mirar el hemisferio norte como la zona que domina y donde nace la obra; y, por otro lado, el hemisferio sur como el lugar donde la obra se reproduce, o la copia del norte, aunque este último actúe como un centro periférico. En términos concretos no hay más solución que invertir los mapas y las coordenadas, entonces nos encontramos con otro sur y con otro norte. Mercedes Replinjer reflexionó sobre este proyecto artístico, señalando:

“Existe, además, una geografía del arte que exige un extenso comentario. Pero, sin duda, la geografía es un proyecto artístico: intentar unir puntos aparentemente lejanos a fin de

²⁷⁵ Escobar, Ticio. “Cultura y Transición Democrática en Paraguay”, en *Debates Críticos En America Latina*, 36 números de la *Revista de crítica cultural (1990-2008)*, Editorial Arcis- Cuarto Propio -Revista de Crítica Cultural, año 2008, p. 21.

crear un espacio por la tensión generada. Desconfiar de sistemas y métodos aplicados previamente. Utilizar puntos de inflexión (puntos en los que dos curvas se unen: una comenzando su descenso y otra en ascenso). Para terminar, volvamos a la imagen que proponía Matteo Bolognini, un mapa sostenido por dos puntas, en un extremo y otro, que al doblarlo se juntan. Ahora, nosotros estamos aquí.”²⁷⁶.

Pues bien, esta muestra colectiva, con el objeto de contribuir al dialogo entre las *Dos Puntas*, planteó que cada artista presentaría un texto escrito sobre la obra que acompañaría a ésta. De esta manera, se buscó producir un diálogo entre las obras que se expusieron en España y en Chile. Los textos fueron impresos en un afiche - catálogo (30 x 77 cm.) que contiene texto e imagen de las obras expuestas y que fueron repartidos en la inauguración de la muestra en Chile en el Centro Cultural Matucana 100. A continuación se reproduce el texto de cada uno de los artistas de manera de entrar en un dialogo con las obras expuestas:

1. Eduardo Martínez Bonati

Darse cuenta ¡Que las miradas no lleguen si no a poca distancia! ¡Que no vean más que un poco la faz de la tierra! ¿Serán como los dioses, se igualarán a aquellos que los han hecho?²⁷⁷

Con este texto, Eduardo Martínez Bonati construye una instalación visual a partir de la ocupación de una sala con dimensiones 6.00 x 4.00 metros. En su interior dispuso dos monitores de televisor de 27 pulgadas, en el cual se podían observar líneas, segmentos, colores, imágenes difusas, desfiguradas, cuerpos, rostros deformes, que nunca llegan a construir un objeto o un cuerpo visible.

²⁷⁶ Replinjer, Mercedes. “Dos puntas en el Mapa: índice de lo real”, en *Catálogo Dos Puntas*. España, Madrid 2003, p. 3.

²⁷⁷ Martínez Bonati, Eduardo. Fragmento de obra, Exposición Colectiva “Dos Puntas”, Centro Cultural Matucana 100, Santiago de Chile, 2005, p. 2

La señal de los monitores está des/configurada. Con este gesto de Eduardo Martínez nos presenta la desconfiguración de la imagen normal por imágenes, de modo que los cuerpos, los objetos, las figuras geométricas son protagonistas, recuperando los puntos, las líneas, los planos difusos, en un guiño al arte cinético. Con esta acción busca una analogía con las interferencias a las que estamos siendo sometidos por el continuo visual de los medios de comunicación y la linealidad de las imágenes que nos presentan estos. Con esta provocación Eduardo Martínez Bonati vuelve a los principios del Grupo Signo, del cual formó parte y que convierten elementos pictóricos en desplante enérgico y efusión. Según Pablo Oyarzún: “Abarcando en su plan de ruptura la materia, forma, textura y soporte, e individualidad creadora, ponen en cuestión el juego representacional de la pintura.”²⁷⁸

En este caso, los 24 cuadros por segundo son cuadros que en ningún momento son iguales al anterior, el espectador está frente a una metáfora del maestro del grabado, donde las impresiones y figuras son sólo muestras de imágenes difusas, líneas fragmentarias, líneas que se dividen, líneas que se pierden en el margen, las imágenes aparecen y desaparecen en la oscuridad de la sala que se convierte en un espacio en fantasmagórico.

2. Víctor Hugo Bravo - *Obertura 1812*

La obra de Víctor Hugo cruza entre las imágenes del horror, de la belleza, mapas fotografías y graficas que ilustran un mundo que viaja a la deriva. Con este cruce el artista intenta recuperar el acontecimiento autobiográfico a través del uso de objetos de su infancia que son transformados en máquinas de guerra, como una violencia de signos de una guerra fría que se mezclaba con cuerpo ausentes. Bravo señala sobre su obra:

²⁷⁸ Oyarzun, Pablo. *Arte, Visualidad e Historia*. Editorial La Blanca Montaña, Universidad de Chile, 1999. P. 198.

“Se trata entonces del arte como lugar de inscripción y de la inscripción como lugar, es decir, como obra que materialmente crece y se expande diseminada en salpicaduras visuales y textuales, y que se superponen y yuxtaponen para referirnos a la figura arcaica y heroica de un relato fundacional ya fragmentado y vencido. En este contexto, el enunciado programático “hacer macho, hacer poder”, repite enfáticamente una misma enseñanza; la producción, sin embargo, se presenta en la obra, como un encargo de producción: encargo del padre al hijo, encargo del maestro al discípulo y encargo político de representación al poder”²⁷⁹.

Para Víctor Hugo la parodia de sus foto-performance es la inscripción productiva del macho reproductor, a través de signos y símbolos de un patriarcado que se desplaza sobre diferentes soportes corporales y materiales. Utiliza el camuflaje como una estética de guerra, para una sobrevivencia heroica y a través de sus objetos, que son máquinas futuristas, buscan liberar al hombre de las utopías de finales del siglo XX.

3. Rosell Meseguer - *Batería de cenizas. Metodología de la Defensa*

Rosell Meseguer recorrió con sus máquinas fotográficas y audiovisuales un territorio desmenuzado y resguardado por fortificaciones imponentes, ubicadas entre el Mediterráneo y las Américas que, para la artista, constituyeron las huellas de un imperio que ha desaparecido.

Con un gran sentido de la observación, la artista fue dibujando el recorrido de cada una de las fortificaciones costeras, una reconstrucción de un mapa las defensas del efímero imperio español. Meseguer se refiere a su trabajo: “La costa mediterránea, como punto clave en el mundo militar y del control del comercio de ultramar, ha sido un lugar estratégico en la construcción de estas moles de la defensa. El puerto de Cartagena, al

²⁷⁹ Bravo Carreño, Víctor Hugo. Fragmento de obra Op. Cit., p. 2.

sureste de la península ibérica, y sus alrededores, se fue convirtiendo en un conjunto de entramados formados por castillos y baterías para controlar el mediterráneo y América.²⁸⁰

El punto de partida en la obra de la artista española fue, entonces, las ruinas que se reparten de un continente a otro de la Europa del Mediterráneo, a las costas de las América.

4. Rafael Insunza - *Inche Ursus*

Recuperar a través de la fotografía, la pintura, el grafiti, el video documental, las construcciones precarias donde se encuentran los trabajadores de las empresas forestales en las zonas mapuches, es un gesto que busca visibilizar, la explotación del monocultivo de las empresas forestales transnacionales en territorio mapuche. Empresas que no han respetado la vida de los árboles milenarios que se extienden en los territorios ancestrales reclamados por el pueblo mapuche. El artista hace un calce con el grafiti urbano, tan común de las grandes urbes, este gesto urbano es una representación de la hibridez del lenguaje de resistencia, en una zona ocupada por fuerzas de orden y seguridad que protegen a las grandes forestales y a los depredadores del bosque nativo. Insunza se refiere de la siguiente manera a su trabajo de recuperación:

“Mi trabajo consiste en intervenciones entre las ciudades de Victoria, Traiguén, Los Sauces, Purén, Lumaco y Tirúa. Estos lugares fueron elegidos por ser emblemáticos en el pasado (época de la conquista) y en el presente (movimiento autonomista mapuche). Las intervenciones consisten en hacer interactuar los rayados políticos mapuches en los paraderos rurales de autobús con un emblema que muestra un oso parado en sus patas traseras y apoyado a un árbol, similar al oso de Madrid. Este emblema también adorna el escudo de armas de los Yábar, tronco maternal del artista, el texto de la matriz que imprime junto al oso dice: “La tierra es de quien la protege.”²⁸¹.

²⁸⁰ Mesenguer, Rosell. Fragmento de obra, Op. Cit., p. 2.

²⁸¹ Insunza Figueroa, Rafael. Fragmento de obra Op. Cit., p. 2.

Los territorios defendidos por los movimientos autónomos mapuches fueron intervenidos con pintura urbana spray por el artista Visual Rafael Insunza, quien vive y habita en medio de una zona de conflicto. De este modo, su gesto se convierte en una provocación que busca un diálogo, como estrategia para poder compartir una tierra heredada.

5. Gonzalo Rabanal - *El Habeas Corpus*

El artista con la obra *El Habeas Corpus*, realizó una caminata o recorrido por las ferias libres de la periferia de Santiago de Chile, a través del trueque y la compra de ropa usada o de segunda mano, y que fue expuesta en mantas de venta de objetos de dudosa procedencia. Rabanal señala que este caminar: “Es lo que llamamos experiencia humana. Es lo que sucede en el ámbito social. Algo que nos acontece en el espacio-tiempo en que nos toca vivir y adquiere significación en función de nuestra historia sociocultural. Este proyecto trabaja con las ropas de las víctimas de la tortura y crímenes cometidos en Chile por la dictadura, y que se conjuga con los miles de jóvenes y cesantes que circulan por el país. La performance busca presentar o representar al sujeto ausente”²⁸².

De este modo, el artista al recuperar e intercambiar ropa, se cruzó con la memoria de los objetos olvidados, creando una poética del objeto encontrado y construyendo un nexo entre los cuerpos de los detenidos desaparecidos y las ropas que fueron subastadas.

Para el artista estos objetos se constituían una metáfora de los miles de cuerpos ausentes y, al recuperar los objetos, recuperaba la memoria y la tragedia de éstos, que, al ser conjugados, con la proyección de una performance donde el cuerpo de Gonzalo Rabanal fue protagonista, nos permitió ser testigos de un homenaje del artista de la muestra colectiva *Dos Puntas*, y a la acción de sanación personal y colectiva.

²⁸² Rabanal, Gonzalo. Fragmento de obra, Op. Cit., p. 2.

6. Miguel Muñoz Palancares - *Autorretrato Final*

La obra *Autorretrato Final*, es una serie de fotografías, grabados del cuerpo de un carnero sacrificado y puesto en una bandeja de plata como un presente de lujo a las señorías invitadas. El cuerpo del animal fue fotografiado e impreso en una secuencia de imágenes. La imagen del animal degollado servido en bandeja, que se repite desde su reproducción original a su copia de la copia. Muñoz resume su obra en la siguiente afirmación: “El “aura” de las cosas tienen su aura cuando son capaces de levantar la vista y devolver la mirada a quien la mira, la fantasmagoría busca objetividad”²⁸³

El animal fue degollado desplazado de su cuerpo para ser presentado como una ofrenda a los dioses y a los invitados. Miguel Muñoz Palancares es un observador permanente de la naturaleza y de los objetos encontrados. Con esta acciones buscaba recuperar la tradición campesina de cortar la cabeza del carnero y ponerlo en un plato para después servir el cuerpo del animal; por otro lado, nos encontramos con una metáfora a la muerte de Juan el Bautista²⁸⁴.

²⁸³ Benjamín, Walter. Op. Cit., p.333.

²⁸⁴ La decapitación de Juan el Bautista:

“La ocasión llegó cuando Herodes dio un banquete a su corte, a sus oficiales y a la gente principal de Galilea, con motivo de su cumpleaños. La hija de Herodías bailó durante la fiesta y su baile les gustó mucho a Herodes y a sus invitados. El rey le dijo entonces a la joven: “Pídeme lo que quieras y yo te lo daré”. Y le juró varias veces: “Te daré lo que me pidas, aunque sea la mitad de mi reino”. Ella fue a preguntarle a su madre: “¿Qué le pido?” Su madre le contestó: “La cabeza de Juan el Bautista”. Volvió ella inmediatamente junto al rey y le dijo: “Quiero que me des ahora mismo, en una charola, la cabeza de Juan el Bautista”. El rey se puso muy triste, pero debido a su juramento y a los convidados, no quiso desairar a la joven, y enseguida mandó a un verdugo que trajera la cabeza de Juan. El verdugo fue, lo decapitó en la cárcel, trajo la cabeza en una charola, se la entregó a la joven y ella se la entregó a su madre. Al enterarse de esto, los discípulos de Juan fueron a recoger el cadáver y lo sepultaron”. Marcos 6:14-29.



Imagen N°96. Autorretrato Final, Miguel Muñoz Palancares, 2005, C.C. Matucana 100. Fotografía del autor.

De este modo, Muñoz explica su accionar: “El ser genital armado insertado en la historia sin devenir. La intención, alcanzar el ser primigenio a través del rito que incansablemente busca su origen. El grupo coarta desde su quehacer normativo, aseverando que el lenguaje es el medio y el medio el lenguaje. Arte es vida, dice, y el lenguaje del cuerpo desplazado de la apariencia, el propio movimiento alejado de la representación hará comprender todo aquello que es esencial y, por lo tanto, incomunicable a través de un lenguaje”²⁸⁵.

Por último, en su obra el artista buscaba recuperar el aura de los objetos con la maestría de las técnicas pictóricas y fotográficas del carnero sobre una bandeja de plata, ese es un gesto poético y pictórico.

7. Alberto Chinchón: *Tragicómico*

²⁸⁵ Muñoz Palancares, Miguel. Fragmento de obra, Op. Cit., p. 2.

El trabajo de Alberto Chinchón se instaló desde la laboratorio de performance, que es un trabajo solitario y de autorregistro, situando la cámara en plano americano, es decir, una panorámica, que registró su cuerpo que se convirtió en un soporte de inscripción de diferentes herramientas e instrumentos quirúrgicos. Alberto experimentó con su cuerpo como si éste fuera una tela de impresión y cada incisión fue registrada al igual que el alquimista en su bitácora, señalando al respecto que:

“El cuerpo queda abandonado de sí, sometido a un mecanismo violento que lo tatúa de códigos, que lo lacera, lo transforma y lo alienta, lo vuelve temeroso ante toda rebeldía. Cuerpo herido que intenta a través de su dolor “minimizarse”, y alcanzar su absoluta realidad. Al final se sitúa en el espacio de lo abyecto, en los límites fantasmales entre sujeto y objeto. Cuerpo bufonesco que se desdobra, que se ríe de su dolor como sujeto, que se tortura por la pérdida de su auténtica piel como objeto. En esos momentos de felicidad plena, de dolor ancestral, cualquier concesión estética resulta imposible, la risa se vuelve siniestra y lamento cómico²⁸⁶

Con esto el artista buscó provocar al espectador desde la soledad de su estudio, lugar donde dispuso de diversas cajas de herramientas post performáticas para señalar que: “No obstante, el performance es tratado a la manera en la que un editor de una película maneja los fragmentos de un filme, dichos trozos pueden ser reacomodados, reconstruidos en la búsqueda de un orden, haciendo su propia interpretación de los hechos representados”²⁸⁷

Para la auto/desconstrucción de su propia obra que dominaba desde su espacio solitario, construyó un dialogo con un espectador imaginario, que solo existía en su imaginación y que nos presentó a través de una video instalación que fue el soporte que

²⁸⁶ Chinchón, Alberto. Fragmento de obra, Op. Cit., p. 2.

²⁸⁷ Mendoza Ontiveros, Martha Marivel. “Performance y drama social: la representación de la Batalla del 5 de mayo en una localidad mexicana” en *Convergencia. Revista de Ciencias Sociales* 2010, 17(54), p. 96. En Internet: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=10514641005>. Visitado 06-05-2021.

hizo presente su existencia al espectador, situada frente a los monitores que se distribuyeron al interior de los espacios de trabajo colectivo.



Imagen. N°97. Tragicómico, Alberto Chinchón, 2005, C.C. Matucana 100. Fotografía del autor.

8. Mauricio Bravo: *Setting III*

La obra de Mauricio Bravo estuvo marcada por la utilización de diversas técnicas de creación como la performance, la fotografía, la pintura, la escultura y el grabado, quien, como parte de su proyecto escultórico, trató de influir en el contexto social. El artista a través de su obra intentó recuperar el objeto doméstico como arqueología de una memoria precaria y preindustrial de un territorio. Bravo señaló que: “Mi proyecto se manifiesta de esta manera como un trabajo que, asumiendo el rostro como un territorio o geografía disciplinada al interior del universo social, es decir, forzado por ende a configurarse dentro de normas de sentido y significación colectiva, se plantea contrariamente a esto desarrollar una serie de operaciones (cirugías simbólicas) que hagan visibles los flujos pulsionales subyacentes que se ocultan en tales exigencias sociales de realidad²⁸⁸.”

²⁸⁸ Bravo, Mauricio. Fragmento de obra Op. Cit., p. 2.

El trabajo de Mauricio Bravo puso varias interrogantes cuando se refiere a Setting III, pues nos planteaba el canon de los rostros contemporáneos se refieren a los rostros codificados por las instituciones de seguridad o que emiten las células de identidad y pasaporte. Cuando nos plantea los rostros modificados nos habla o nos remite al camuflaje, disfraz, travestismo o a la cirugía plástica. El rostro se presenta alterado para una ocasión específica y concreta, trasladándonos a una pérdida de identidad, a un camuflaje que esconde una identidad para no ser reconocido por sus pares e impares.



Imagen N°98. *Setting III*, Mauricio Bravo, 2005, C.C. Matucana 100. Fotografía del autor.

9. Jorge Cerezo²⁸⁹ - *Irresistible*

La instalación visual presentada ironizaba con el concepto de patria, aludiendo a un país con grietas, las ciudades en ruinas y donde abundan los espacios periféricos

²⁸⁹Hernández Esguep, Jorge seudónimo Jorge Cerezo. Fragmento de obra Op. Cit., p. 2.

descascarados por el paso del tiempo, donde la fragilidad de los objetos es la metáfora perfecta para la presentación de esta obra.

La instalación consistió en trabajar con cuatro moldes de 50 x 35 cm, en los cuales se vertió acrílico diluido con agua, en porciones de rojo, azul y blanco para después depositarlos en un congelador industrial. De esta manera, se congeló cuatro banderas chilenas que posteriormente fueron presentadas en el espacio de exposición. Éstas estaban adosadas a un muro y, en tanto pasaba el tiempo, se fueron derritiendo por causas naturales, produciendo el deshielo que, a su vez, era una rápida fragmentación de las banderas que terminaron cayendo por trozos a una canaleta de aluminio, y, finalmente, al suelo del Centro Cultural Matucana 100. El espectador, al pasar frente a las banderas de hielo y ver como se derretían ante sus ojos las banderas, vieron este símbolo patrio convirtiéndose en agua y desmitificando el símbolo sagrado. De este modo, la parodia, la ironía a los discursos de identidad y el concepto de nación se hicieron presentes. Para esto se utilizó parte de un texto del artista Eugenio Dittborn, quien desmitifica los emblemas de identidad nacional, señalando que: “los sacrosantos emblemas de identidad, verdaderos distintivos estereotipados de nosotros como víctimas exóticas”, gracias a la cual se puede abrir el proceso de una interacción crítica con la tradición entendida como memoria de un pasado histórico que debe ser revisitado en permanencia”²⁹⁰.

Este gesto es también “*un saludo a la bandera*”, como frase carente de todo valor y solemnidad, que es una ironía a este dicho tan utilizado en Chile para señalar que se cumple con el deber de reverenciar a la bandera cuando se ingresa a algún edificio público, o se está frente al emblema patrio. En Chile, durante la dictadura, los estudiantes estaban obligados a participar del saludo a la bandera todos los lunes en las escuelas y

²⁹⁰ Dittborn, Eugenio. "Entrevista aerpostal" con Sean Cubitt, en *Art From Latin America*. Sydney, Museum of Contemporary Art, 1993.

colegios, tanto públicos como privados. Se trata de una acción burlesca que no tiene ninguna importancia, ni compromiso hacia el altar de la patria.

Para finalizar, la contribución de la exposición *Dos Puntas* no está en el valor comercial de las obras expuestas, sino en la producción, reflexión y al conjunto de diversas actividades, entre las cuales podemos nombrar los conversatorios y seminarios, que confirieron un valor estético a la creación de nuevas subjetividades en campo de las artes. según Bourriaud: “La tarea del artista consiste en inventar una economía subjetiva que manipula los posibles, trasciende territorios existenciales, opera conexiones inéditas. El artista es el análisis de lo real”²⁹¹.

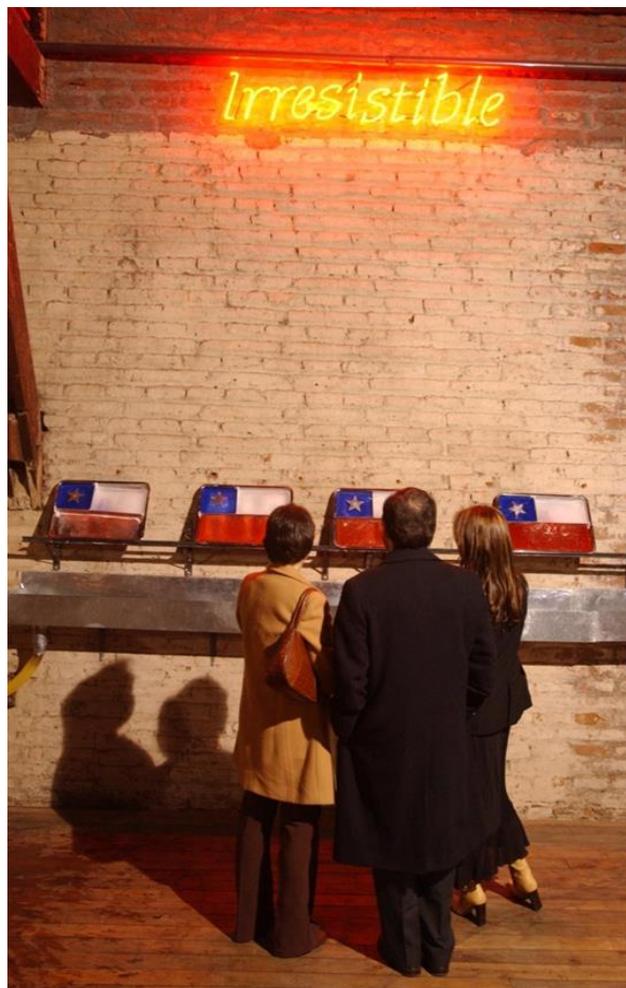


Imagen. N°99. *Irresistible*, Jorge Cerezo, 2005, Centro Cultural Matucana 100. Fotografía del autor.

²⁹¹ Bourriaud, Nicolás. Op. Cit., p.119.

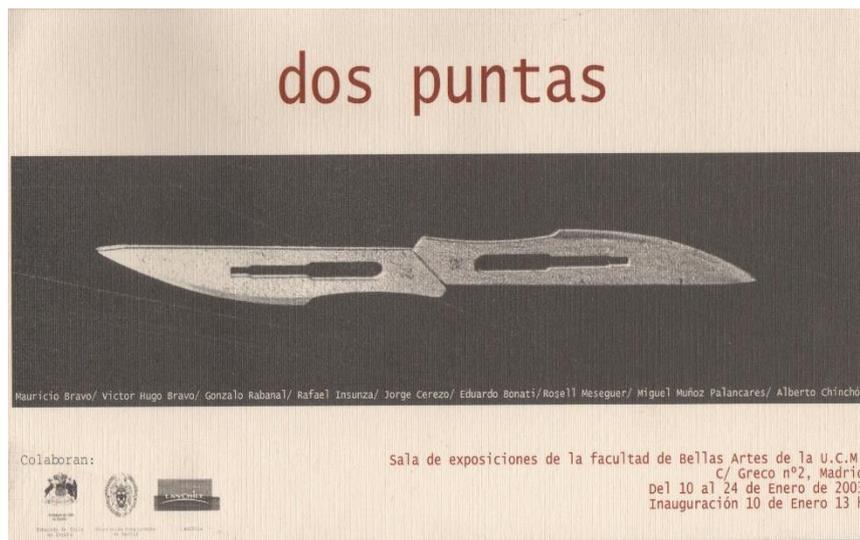


Imagen N°100. Invitación a exposición Dos Puntas en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, 2003. Archivo del autor.

7. Territorio Triple X

El trabajo de intervención urbana denominado *Territorio Triple X* (2004), fue una acción de ocupación efímera de un ex-basurero municipal de la ciudad de Santiago, llamado Pozo la Feria, un descampado, donde se instalaron cuatro estructuras metálicas (3,30 x 2,5 metros de ancho) que conformaron tres equis, o XXX.

Esta intervención además realizó un corte de un segmento de la reja del perímetro de protección del descampado, el corte tenía una dimensión aproximada de 2,20 x 2.20 metros. Este fragmento de la reja pasó a ser expuesto como parte de la obra de intervención urbana a través de un sistema de iluminación.

Por último, se instaló un andamio de tres cuerpos de altura al cual se le instaló un proyector del que emergía la imagen audiovisual de un neumático encendido, con el objeto de confrontar, por un lado, las estructuras metálicas iluminadas, y, por otro lado, realizar una suerte de homenaje a los jóvenes de la generación de los años 80, que levantaron barricadas contra el régimen de Pinochet en ese mismo lugar.

La intervención urbana contó también con un video documental de los testimonios de los habitantes que vivían en el perímetro del ex-basurero Pozo La Feria. Este documental fue proyectado en los muros de la calle que limitaba con este espacio o *no lugar* y que, en los últimos 50 años, nunca ha sido ocupado como un espacio de encuentro ciudadano, ni menos para el ocio.

La intervención urbana *Territorio Triple X*, recuperó la memoria de una vieja mina de piedra caliza, que, con los años de dictadura, se fue convirtiendo en un basurero municipal del gran Santiago. Esto generó un gran impacto en la población de este barrio, por la depreciación habitacional, que fue acompañado por la resistencia a las políticas de represión y marginación social de la dictadura. De esta manera, un grupo de pobladores comenzó a organizarse y a trabajar desde la autogestión en proyectos de cooperación

cultural, dando como resultado el nacimiento de la “Galería Metropolitana”, dedicada a la promoción de artes visuales y a la performance. También está en el sector el Centro Cultural Casa Víctor Jara, espacio dedicado a la promoción y divulgación del teatro popular.

De este modo, la intervención urbana *Territorio Triple X* puso en el centro de la mirada la preocupación por la recuperación de la memoria de un sector popular, que estaba cargado por la estigmatización social y la penalización por el hecho de ser periferia, es decir, y volviendo a lo señalado más adelante, a una “zona de sacrificio”.

Atendido esto, para este artista, la recuperación de los espacios de sacrificio denota, en primer término, el levantar la condición de abandono de espacios por parte de las instituciones públicas, que no tienen ni la voluntad, ni la capacidad política de proyectarlos como espacios para el encuentro ciudadano o que provean salud pública o esparcimiento. Estos lugares periféricos seguirán creciendo en forma descontrolada, y existirán siempre dificultades para recuperarlos como espacios para el arte y la cultura.

En seguida, este trabajo es un pretexto para recuperar espacios abandonados y así poder hacer visible lo invisible, buscando democratizar el espacio público como un espacio de encuentro ciudadano, y producir un diálogo a nivel poético, estético y antropológico, respecto del sujeto y de los no lugares. En este sentido, resulta pertinente utilizar la reflexión sobre poesía que efectúa D’Angelo: “La poesía popular constituye un todo con la historia de los pueblos más antiguos, porque tiene sus raíces en el mundo mítico de los orígenes: épica, poesía popular y mito son inseparables, son antiguas reliquias de un orden sagrado, cercano a la divinidad, que luego se ha perdido”²⁹².

De este modo, *Territorio Triple X* contribuyó a la reflexión de una comuna que estaba ad portas de la transformación urbanística, y en donde el sujeto es un factor

²⁹² D’Angelo, Paolo. Op. Cit., p. 245.

indiscutible en la problemática urbanística. Los procesos urbanísticos son intensos y el volumen de éstos va creando una morfología de espacios urbanos y, a la vez, consolidan las tendencias territoriales dispares (periferias-centros).

En atención a lo señalado, la intención de dar esta nomenclatura (equis y zonas) permite asociar la interacción del soporte territorial con el fenómeno de la modernización y globalización, y entender, analizar e interpretar los elementos determinantes de inclusión/exclusión urbana de la ciudad de Santiago. Las zonas de sacrificio, con el tiempo y, atendida su depreciación, tendrán a otro protagonista, la especulación inmobiliaria de empresas constructoras, que, por bajos precios, intentarán efectuar expropiaciones de las zonas en ruinas, a fin de implementar políticas urbanísticas para clases emergentes, con lo que se desalojará a los habitantes históricos de estas zonas.

La acción performática de intervención urbana convocó a los vecinos al ingreso del páramo (zona de sacrificio) como un gesto que buscó el encuentro y la participación ciudadana. Es decir, una suerte de fiesta popular para los vecinos y así poder configurar una reflexión sobre su espacio y resignificar el espacio como un lugar de construcción colectiva y visibilización de un espacio donde el Estado está ausente. En este sentido reflexiona Marta Mendoza:

“Turner postula que los actos de representatividad, como las fiestas, carnavales, teatro, mascaradas, danzas, desfiles, conciertos, mítines expresan para la mirada atenta principios, valores, realidades, fines y significados....

El performance es un acto de dramatización en el que sus participantes no sólo representan lo preestablecido en un guion, sino que consiste en una traducción, una transformación, un desplazamiento en el que se reelabora, recrea e interpreta lo relatado o escrito”²⁹³.

En suma, las zonas de sacrificio están al borde, entre la periferia y la zona oscura que habitan los sujetos, en palabras de Guillermo Cifuentes con esta obra que se instala

²⁹³Mendoza Ontiveros, Martha Marivel. Op. Cit., p. 95.

en la periferia, lugar donde se inserta el proyecto de Galería Metropolitana, nos hace ver que:

“Mirada así, *Galería Metropolitana* es, a mi parecer un proyecto, de arte que elige la galería como formato y soporte de problematización. En segundo lugar, se podría tal vez señalar una preocupación por la relación público/privado, que se despliega en otras varias formulaciones: colectivo/personal, subjetivo/histórico, espacio público/privado. El empobrecimiento de nuestra noción de espacio público, y de sus usos posibles (relegados a la protesta política directa, entregada, sin contrapeso, a la parafernalia publicitaria) reclama atención crítica y propositiva desde el arte. Jorge Cerezo, por mencionar uno, con *Territorio Triple X*, responde a esa demanda, lo mismo que *Pista Central*, que desarrollamos en colaboración con Enrique Ramírez en *Galería Metropolitana*. Ambos trabajos, de maneras diversas, proponen espacios para historias y memorias locales proyectadas al espacio público, y se ofrecen como plataformas y soportes de uso, no de contemplación.²⁹⁴



Imagen N°101. Intervención Urbana “Territorio Triple X”, en ex pozo La Feria, Jorge Cerezo, 2004, Galería Metropolitana, Santiago de Chile. Fotografía del autor.

²⁹⁴ Cifuentes, Guillermo. “Sitios Baldíos” en Oyarzun, Pablo; Richard, Nelly; Zaldívar, Claudia (Eds.). *Arte y Política*, Editores Santiago de Chile, Universidad Arcis, Universidad de Chile, Facultad de Artes Consejo Nacional de la Cultura y las Artes Santiago de Chile, 2004, p. 307.



Imagen. N°102. Intervención Urbana “Territorio Triple X”, en ex pozo La Feria, Jorge Cerezo, 2004, Galería Metropolitana, Santiago de Chile. Fotografía del autor.

8. Bastardos

La exposición colectiva *Bastardos* fue una muestra que tuvo lugar en la Galería Ojo de Buey, en la ciudad de Santiago, entre los meses de marzo y mayo del año 2006. Esta muestra contó con la participaron de los siguientes artistas: Rafael Insunza, Gonzalo Rabanal, Jorge Cerezo, Manuel Torres, Hugo Cárdenas, Luciano Escanilla, Claudia Aravena, Guillermo Cifuentes, Mario Soro, Paulina Jarpa, Patricio Rueda, Víctor Hugo Bravo, Mauricio Bravo, Juan Castillo, Patricia Planella y Klaudia Kemper. Se pretendía construir un simulacro, en base a la ironía, hacia la búsqueda de una suerte de paternidad o maternidad por parte de los curadores de la muestra.

¿Comenzando por preguntar qué lugar ocupaban en la tradición del campo de las artes visuales en Chile estos artistas?, ¿de quién son hijos? ¿a qué familia pertenecen? ¿a qué familia rechazan? ¿a qué padre o madre buscan? ¿a qué padre o madre vomitan? Estas preguntas podrían ser respondidas u omitidas por los mismos artistas, que fueron convocados, pues cada uno de ellos sabe muy bien su historia. Lo que sí tenemos claro es que cada uno de estos artistas fueron considerados unos “*bastardos*” de las artes visuales chilenas, pues tuvieron su origen o comienzo en medio del contexto social político y cultural que vivía el país en plena dictadura.

Lo interesante de este selecto grupo de artistas, que poseían una contundente obra visual, es que circularon por Santiago desde los tiempos de las tribus urbanas a finales de la década de los años 80 y que, en ese momento, seguían compartiendo las cunetas de hiper vigilada ciudad por la postdictadura.

La ciudad de Santiago de Chile no es diferente a otras ciudades del mundo, es decir, una ciudad *bastarda* por naturaleza y que al igual que otras metrópolis del mundo, tienen un crecimiento desmesurado, contaminación, desertificación, una hiper vigilancia de los

movimientos de sus ciudadanos y un mísero respeto por la calidad de vida de sus habitantes y que se cruzan con estructuras antiguas que caen a pedazos sobre sus cabezas.

El paisaje urbano de esta ciudad como las poblaciones- dormitorio que nacen como callampas (hongo), bajo el ojo supervisor del SERVIU (Servicio de Vivienda y Urbanismo) que nos entregan una variedad de estilos arquitectónicos que se fusionan con nuevas propuestas urbanísticas, conformando un “*collage modernizador*” que está dejando grandes extensiones de terreno desocupados y, *en donde las ruinas son el reino de las cosas*. En este entramado, social, político y cultural operaron estos artistas *bastardos* como sujetos individuales y colectivos, han estado en el margen y en el centro, algunos ingresando con mucho éxito, en los circuitos comerciales e institucionales, otros levantando las banderas del oficialismo, pero siempre cada uno de estos *bastardos* ha estado produciendo una obra de arte con una suerte de complicidad con la crítica de arte, podríamos hablar de gestos de sobrevivencia constante en un medio que podría catalogarse, por lo menos, de antropófago.

En otras palabras, los *bastardos* son sobrevivientes que buscan expresarse más allá del simple gesto de hacer arte, sino dar cuenta de esta realidad. Pablo Oyarzún señala sobre este tópico que:

“La teoría es heterogénea con relación al gesto, aunque guarde con éste vínculos de “expresión”. El gesto queda definido por esa excedencia, donde se deposita el margen que hace posible al arte como productividad no sujeta a una legalidad previa y que tampoco permite ser acabadamente recogida en proporciones interpretativas. Este margen es de la mayor importancia pues no sólo establece la distancia mutua del gesto y de la teoría, su diferencia de nivel, sino también la distancia en que el arte se produce a partir del gesto.”²⁹⁵

²⁹⁵ Oyarzún, Pablo. Op. Cit., p.40.

Algunos de estos artistas han trabajado sólo con el afán de intervenir los espacios por el placer de la provocación o por el montaje de una cadena de acontecimientos, otros, han buscado la proyección poética como instrumento de crítica social; y los más “*osados*” han buscado la estrella del dorado, ésa que los iluminará hasta el pódium de los triunfadores.

Esta movilidad *bastarda* se constituyó, entonces, en un verdadero circuito marginal de producción de significados y significantes en el campo de las artes visuales; estamos frente a un fenómeno de relevancia en el campo de las artes visuales, que traspasa los libros y el saber de cabecera de algunos críticos nacionales.

En este contexto, la Galería Ojo de Buey reapareció después de dieciséis años en medio de un país gobernado por la post dictadura, como un espejismo, como el aura que nace entre las ruinas, y se transformó en el soporte ideal para la construcción de un diálogo -como herramienta articuladora- que unió a diversos ejes del conocimiento para abordar la problemática epistemológica básica, como operación crítica de la realidad y de su proyección al interior del tejido social.

Las obras de los artistas fueron dispuestas en diferentes lugares del edificio que alberga la Galería, que fue convertida en una ocupación arquitectónica, es decir, un *no-lugar* o espacio para la reflexión sobre la escena del arte, como una ilusión y pretexto para la construcción de un nuevo lenguaje. En palabras de Ticio Escobar: “Problematizar lo real no implica volver al realismo ni intentar redimir la realidad a través de las representaciones sino ahondar en la capa previa de informaciones, mensajes y señales que recubren o, por otro lado, encontrar flancos descubiertos que permitan la eclosión de lo imprevisto. Para fundar un trabajo de la distancia y liberar el espacio del silencio, para

alentar la manifestación de la diferencia, para echar una sonda hasta el no-lugar del deseo y destrabar la vieja tarea del sentido”²⁹⁶

La postmodernidad se hizo presente en la galería, y nos enfrentó a través de diferentes artificios, a texturas lingüísticas, accesos virtuales, que, junto a las políticas sociales y culturales, se instalaron en una sociedad del consumo y del espectáculo. En esta sociedad el sujeto está inserto, a través de los medios de comunicación, en una realidad virtual que es magnificada a diario, sobre lo que Gerard Imbert señaló: “En donde se consagra el ojo de la cámara. Es decir, la instancia del voyerista como un ojo omnímodo dotado de poder-ver ilimitado que alcanza su grado máximo en Internet con las webcams que transmitirán al paralelo de lo “oficial”. Aquí se está frente a la frágil frontera simbólica entre lo visible y lo invisible (el secreto, el tabú), lo bello y lo monstruoso, la vida y la muerte, lo legítimo y lo (éticamente) ilegítimo”²⁹⁷.

Por otra parte, podemos observar la subjetividad de los medios de comunicación, que son manejados por grandes conglomerados económicos, y que minimizan la posibilidad de la sociedad de ver los hechos con objetividad. Esta lluvia de información convertida en números binarios que circula por las redes se nos presenta en su tiempo real, para desaparecer en lo efímero, en el aquí y en hora de los “*mass media*”, que serán parte de la producción. Como señaló José Luis Brea al hablar del campo expandido de la producción artística: “*Producción de producción*: producción de experiencia, de subjetividad, producción de comunidad, de afecto o de concepto, de pasionalidad o sentido, producción de deseo, producción de significado..., *todo es producción*. Nada escapa ya a su inscripción en tal proceso. O, digamos, la producción ha expandido su

²⁹⁶ Escobar, Ticio. “Acerca de la modernidad y el arte”. en *Casa de las Américas*. 214, 1999, p. 116

²⁹⁷ Imbert, Gerard. “La transparencia posmoderna”, *Diario El País*, Madrid 16 de mayo 2000.

campo para abarcar las modalidades de actividad *-o pasionalidad-* que conciernen a lo humano.”²⁹⁸

En suma, la exposición *Bastardos* buscó confrontar y recuperar la memoria y la producción de una serie de obras en una escena local desprovista de toda capacidad de asombro, pues, los artistas que ahí expusieron en su mayoría son parte de la generación formada y sobreviviente de la dictadura de Pinochet y que, con el pasar de los años, fue quedando en el olvido de los grandes relatos de la libertad, la fraternidad y la igualdad, es decir, del discurso utópico de la democracia de los acuerdos. Esta generación tuvo el rigor de enfrentarse al autoritarismo con sus obras que impulsaron nuevos imaginarios, nuevas estéticas y que supieron enfrentar a la maquinaria del sistema económico neoliberal desde la precariedad de medios, y donde las herramientas de la solidaridad y la dignidad fueron su sello de sobrevivencia.

Finalmente, la exposición *Bastardos* buscó desplegar una serie de dispositivos en la recién reinaugurada Galería Ojo de Buey, para reencontrar la producción de obra crítica de los artistas de finales de los años 80, y que marcaron a la escena de las artes visuales en Chile de la década de los 1990. Entre las exposiciones más recordadas se encuentran; “*Lonquén 10 años*” de Gonzalo Díaz (1989), “*Winnipeg*” José Balmes (1989), “*Sida*” Juan Dávila (1988), “*La manzana de Adam*” Paz Errázuriz (1989), “*Cadáver Exquisito*” Francisco Brugnoli (1990), entre otros.

²⁹⁸ Brea, José Luis. *Cultura RAM, Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*. Barcelona, Editorial Gedisa, 2007, p.35.



Imagen N°103/104. Obra sin nombre en exposición colectiva Bastardos, Paulina Jarpa, 2006. Fotografía del autor.



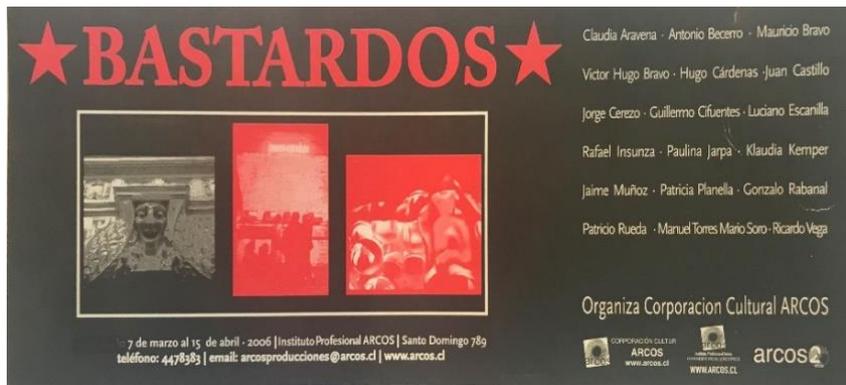


Imagen N°105. Invitación a exposición *Bastardos*, Galería Ojo de Buey, 2006.
Archivo del autor.

CAPÍTULO V

UNA MIRADA A LA PRODUCCIÓN DEL PERFORMANCE DE ARTISTAS CHILENOS Y EL TRABAJO DE COOPERACIÓN CON ARTISTAS A NIVEL INTERNACIONAL (2006-2013)

1. Introducción

En este capítulo abordaremos el trabajo de producción individual y colectiva de proyectos liderados por artistas del campo de la performance y del activismo que trabajan en Chile, y que son parte de un diagrama de producciones colaborativas entre la academia y el activismo, cuyo campo de convergencia es que nacieron artísticamente en dictadura y se proyectaron en la performance en la postdictadura.

Para algunos investigadores, historiadores o críticos del arte, podría plantearse que estamos frente a una linealidad histórica en la producción del campo del performance, el arte de acción directa, la intervención urbana o el activismo. Pero debemos precisar que esta forma de hacer arte tiene su raíz en las vanguardias de comienzo del siglo XX, que ha transitado hasta nuestros días con diferentes nombres, según el continente donde se desarrollan, teniendo al “cuerpo” como protagonista, tal como se ha indicado en los capítulos precedentes.

Es necesario señalar que en la performance el cuerpo como dispositivo del arte ha ido cambiado en su significado, en sus códigos, en su contextualización política, cultural y social. Esto es debido a que, en cada período histórico, existe una nueva realidad social y, existen, además, nuevas configuraciones, subjetividades y procedimientos de acción para abordar con el cuerpo. Es el cuerpo quien ha sufrido la tragedia, la desmemoria y el horror que ha producido la dictadura militar, por tanto, el artista manifiesta con este

dispositivo lo que le afecta a nivel personal y colectivo, especialmente, cuando quedan heridas que aún son una grieta abierta.

“La democracia en Chile nace así articulada a una doble administración: la “administración del terror” y la “administración de la efectividad”. Como administración de terror, la democracia, que encuentra su soporte en el descalce entre la empiria del terror y su sombra viva en el imaginario social, se coloca como tregua entre el pasado y un porvenir embarazado de amenaza. Como administración de “efectividad”, la democracia desplaza la pregunta acerca del ensanchamiento progresivo de las demandas políticas por las condiciones de durabilidad. La política deja de ser construcción creativa de lo real para pasar a convertirse en mera administración de la efectividad”²⁹⁹.

Habría que decir también, que los actores del campo de las artes y la cultura tuvieron que reinventarse en nuevas formas de hacer arte, pues se enfrentaron a un nuevo escenario político, la llamada “*transición democrática*”, que dividió el poder político en un duopolio administrador del Estado, lo que implicó que éstos buscaran nuevas formas de asociatividad en el hacer en el arte, desplegándose a hacia nuevos espacios.

En el desplazamiento de diferentes sectores de la sociedad, el campo académico o de enseñanza se convertirá en un lugar de refugio y espacio estratégico para seguir desarrollando las artes y en especial la investigación, la creación en las áreas del performance, el arte de acción, la intervención urbana, la crítica cultural, la teoría crítica, la antropología y el psicoanálisis entre otras. Es decir, la enseñanza académica se convirtió en una verdadera isla para los sobrevivientes que vieron naufragar la utopía de un relato democratizador de una sociedad y sólo se pudieron conformar en navegar por la transición democrática o la postdictadura.

²⁹⁹ Galende, Federico. “La izquierda entre el duelo, la melancolía y el trauma” en *Debates críticos en América Latina*, 36 números de la *Revista de Crítica Cultural (1990-2008)*. N.º 17, noviembre 1998. Editorial Arcis/ Cuarto Propio/ Revista de Crítica Cultural, p. 115.

Un elemento conceptual que une a este grupo de artistas es la influencia que Walter Benjamin ha ejercido en sus obras en relación al concepto de aura, y a la dimensión política de este filósofo de la Escuela de Frankfurt³⁰⁰. En cierta medida hay una identificación ante la opresión ante un totalitarismo nazi en Benjamin y Pinochet para los artistas chilenos.

Al ser lectores de este autor alemán, sus obras tendieron a ingresar a los laberintos de la modernidad y a las reflexiones que se dieron en las primeras vanguardias del siglo XX, donde fue habitual reflexionar sobre realidad, tragedia, memoria, trauma, poesía, y que aún siguen siendo vigentes. Como nos señala Hal Foster, que al referirse a la estética la aleja de lo bello, asociándola más a lo sublime: “Porque la belleza convulsiva enfatiza lo deforme y evoca lo imposible de representar, como también sucede con lo sublime, pero además porque entremezcla el deleite y el espanto, la atracción y la repulsión”³⁰¹.

Considerando que la modernidad es una actitud que pertenece a su propio tiempo, y se refiere a la práctica de nuevas formas en el arte y la escritura, el surrealismo se nos presentó como la estética de la existencia y las subjetividades, el performance como el espacio de la provocación, el dadaísmo el espacio, para los cruces, los golpes y la experimentación artística de nuevas formas estética del hacer en lo transdisciplinario.

Los anteriores conceptos se esclarecerán al conocer los trabajos de la *Bienal Deformes*, de Víctor Hugo Robles, activista y uno de los miembros fundadores del movimiento LGBT (Lesbianas, Gay, Bisexual y Transgénero) en Chile y de Guillermo Cifuentes, artista visual, performance, activista por los derechos humanos y Cofundador de la Bienal de Nuevos Medios. Las propuestas que serán examinadas tienen una dilatada trayectoria en el área de los estudios de performance, arte de acción, intervención urbana y el activismo en Chile. Todas, corresponden a iniciativas que sobrevivieron y

³⁰⁰ Benjamin, Walter. Op. Cit.

³⁰¹ Foster, Hal. *Belleza compulsiva*. Op. Cit., p.71.

mantuvieron afección a la crítica de las políticas de la postdictadura y eran fieles representantes de una generación que enfrentó e interpeló la tragedia de una sociedad sacudida por la dictadura y que aún sufre las réplicas del trauma que hasta el día de hoy se hace presente.

En este punto, y como reflexión previa, es interesante señalar que el trabajo que exploraremos en sus obras está marcado por una fuerte presencia de los estudios de psicoanálisis en el arte, y en este aspecto Diana Taylor reconoce cinco puntos que comparten el trauma y la performance:

- 1) “Las performance de protesta ayudan a los sobrevivientes a transformar el trauma individual y colectivo en una forma de denuncia política.
- 2) El trauma y el performance se caracteriza por su naturaleza reiterativa.
- 3) Aunque tienen sus raíces en el pasado, el trauma y el performance hacen sentir su fuerza afectiva y visceral en el presente, a través de flashbacks y convulsiones que impactan el cuerpo en el aquí-y- ahora.
- 4) El trauma y el performance se dan siempre in situ. Intervienen en el cuerpo individual, político social en momentos concretos, reflejando heridas o tensiones específicas.
- 5) El recuerdo traumático a menudo depende del performance en vivo e interactivo para su transmisión”³⁰².

En suma, si el cuerpo del artista es el soporte experiencias y acumulación de traumas que lo mortifican en su ser interior y social, estamos frente a una afinidad con las pulsiones y experiencia del psicoanálisis. En la búsqueda de estas experiencias el artista enfrentará la expansión de su obra y de su relación con la sociedad, es decir, el artista estará sometido a una serie de acciones, sin metáfora y donde el cuerpo es la proyección de su propia experiencia de vida. Es por lo anterior, que el concepto de performance permite observar las prácticas simbólicas del cuerpo, a través de las cuales, la sociedad

³⁰² Taylor, Diana. *Acciones de memoria: Performance, Historia y Trauma*. Lima, Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores, 2012, p. 152.

transmite sus convicciones y expone sus conflictos. Al respecto, Marcela Fuentes apunta a lo siguiente:

“El cuerpo es uno de los ejes centrales dentro de la teoría y la práctica del performance. La noción de cuerpo convoca inmediatamente las categorías de diferencia sexual y de género, así como de raza. A pesar de la aparente materialidad orgánica del sexo y del género, concebidos como atributos naturales que definen a las personas desde su nacimiento, numerosos análisis sitúan a estas categorías como construcciones sociales, y postulan que la supuesta materialidad que define a una persona de acuerdo con estos atributos no es resultado de un acontecimiento único, como el nacimiento, sino que se juega en el tiempo a través de procesos de reiteración y cita a la norma que los regula: ser mujer u hombre implica comportarse de acuerdo a parámetros establecidos que van desde la vestimenta a elegir hasta la manera de sentarse³⁰³”.

En resumen, los artistas presentados en este capítulo buscaron transformar el mundo que los rodea, detonar las convenciones entre la realidad y la subjetividad, deconstruir los espacios físicos, desarrollar nuevas experiencias de vida, buscando estremecer los sistemas de representación entre investigar sobre el cuerpo, el trauma, la tragedia, el horror, la vida, la muerte, el género y el sexo. En palabras de Amelia Jones: “A pesar de que el cuerpo es uno de los conceptos centrales que tanto artistas como teóricos utilizan dentro del campo del performance, en los años sesenta una serie de artistas visuales ubicaron su trabajo de manera específica dentro de la categoría de lo que ha dado en llamarse arte corporal (body art). En cierto sentido, el arte del performance como género artístico pareciera incluir al arte corporal como una subcategoría, un modo particular de performance como lo son los happening y los eventos de Fluxus.”³⁰⁴

Luego, para el arte del performance es importante tener en cuenta cuáles son sus principales métodos de archivo o registro, pues algunos teóricos y artistas señalan que el

³⁰³ Fuentes, Marcela. en Taylor, Diana; Fuentes, Marcela (Eds.). Op. Cit., p. 53.

³⁰⁴ Jones, Amelia. “Posmodernismo, subjetividad y arte corporal: una trayectoria” en Taylor, Diana; Fuentes, Marcela (Eds.). Op. Cit., p. 125.

archivo es parte y dispositivo que abre campo entre los espectadores y el artista, mientras, para otros, la performance es independiente del registro de obra. En este sentido Rebecca Schneider plantea su postura en cuanto a lo efímero del performance, señalando: “si consideramos el performance como desaparición, como un acto efímero que se lee como desvanecimiento respecto de los restos materiales, ¿nos limitamos a un entendimiento del performance predeterminado por nuestra habituación cultural a la lógica del archivo?”³⁰⁵

Sobre esta interrogante se puede señalar que es lícito plantear que para algunos el performance no perdura sino con la lógica de un archivo, así como también que éste es algo que desaparece, desvaneciéndose conforme aparece. Entonces, Schneider plantea que hay una permanente tensión entre ambos aspectos, señalando que: “En medio de esta tensión (o este “aprieto”, como diría Parks) donde la noción del performance como desaparición se cruza quiásmicamente con el ritual -ritual en el que, mediante el performance, se nos pide de nuevo que nos (re)encontremos- en repetición”³⁰⁶.

Para finalizar este capítulo se presentará el trabajo cooperativo para la construcción de una obra colectiva en el encuentro de performance “*Ciudades, cuerpos en acción*”, efectuado en Sao Paulo, Brasil el año 2013, organizado por el Instituto Hemisférico de Performance y Política, de la Universidad de Nueva York. El trabajo colaborativo entre artistas es parte de un nuevo modo de hacer arte en donde se dan espacios de cooperación con grupos de trabajo transdisciplinarios que plantean estrategias para la interacción entre artistas, colectivos, instituciones nacionales e internacionales, que enriquecen el campo de la investigación de las prácticas y de la producción en el campo del performance, el activismo y las políticas de género. En efecto, desde el modernismo se establecieron paradigmas sobre el artista como “genio aislado, libre y

³⁰⁵ Schneider, Rebecca. “El Performance permanece” en Taylor, Diana; Fuentes, Marcela (Eds.). Op. Cit., p.225.

³⁰⁶ *Ibidem*, p.238.

autosuficiente”, por lo que es interesante explorar nuevos parámetros de la cultura. Como señala Paloma Blanco:

“Para todas estas prácticas la reordenación de los parámetros de la cultura se convierte en una necesidad *política* básica, asumiendo que esta tarea política no puede limitarse al coto privado de la “cultura”, siendo uno de sus objetivos principales el hacer frente a la vez a los mecanismos de poder político y económico, incluyendo entre ellos a los sistemas de comunicación de masas que conforman y definen nuestras nociones del mundo. Podríamos de este modo hablar de toda una clase de formas culturales híbridas entre el mundo del arte, el del activismo político y el de la organización comunitaria”³⁰⁷.

En otras palabras, estos encuentros han renovado la discusión sobre las teorías del performance, el activismo cultural, que articula la política que nace en las comunidades, y que como resultado teje nuevas redes que contribuyen a la hibridación cultural permanente en el continente americano. En suma, revisaremos acciones que fueron fundamentales para concretar nuevos espacios de cooperación colectiva, que pudieron trabajar con objetivos claros en la recuperación del performance, del activismo y las artes visuales, promoviendo y transformando sus propias experiencias.

³⁰⁷ Blanco, Paloma. “Explorando el Terreno”, en Blanco, Paloma; Carrillo, Jesús; Claramonte, Jordi y Expósito, Marcelo (Eds.). *Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, p .40.



Imagen N°106. Intervención urbana “Tragedia y Farsa”. Jorge Cerezo, 2006, Fotografía Carmen Paz Medina. Gentileza de Carmen Paz Medina.

2. Bienal Internacional Deformes

El Colectivo Multidisciplinario Deformes³⁰⁸ nació de las propuestas de cooperación en el campo del performance y el activismo que llevaron a una serie de artistas a preguntarse por el cuerpo y su protagonismo en este nuevo siglo que comienza en Chile, en plena postdictadura a través de una serie de metodologías de trabajo e interrogantes para abordar el cuerpo, el performance y el activismo. Es así como, con más preguntas que respuestas, articularon interrogantes para poder descifrar qué es el cuerpo en Chile del siglo XXI. La *Bienal Deformes* es un encuentro de artistas de performance que ha tenido vigencia desde el año 2002, hasta la fecha, celebrándose, por tanto, bienales los años 2002, 2004, 2006, 2008, 2010, 2012, 2014 y 2016. El colectivo *Deformes* convocó a la primera *Bienal Deformes* en el año 2002, y estaba liderado por Gonzalo Rabanal³⁰⁹ y Samuel Ibarra,³¹⁰ quien señaló: “El proyecto *Deformes* debe su origen a un accidente, un traspie ejecutivo que definió radicalmente el enfoque metodológico frente a un campo al cual operar. Fue en el año 2000 cuando la bifurcación de dos grupos de trabajo que por aquel entonces organizaba un encuentro de Performance y Arte acción, tornaron incompatibles sus miradas respecto a cómo insertar el cuerpo y sus problemas en el desintensificado panorama posdictatorial, agudizado particularmente en el gobierno de Frei Ruiz-Tagle”³¹¹. El equipo fue sumando a estudiantes secundarios

³⁰⁸ El Colectivo Multidisciplinario Deformes nació el año 2000, ha realizado una serie de encuentros de performance. Más información: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-95355.html>. Visitado 06-05-2021.

³⁰⁹ Bernardo León Gómez, (1959) su seudónimo es Gonzalo Rabanal. Más información: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-95355.html>. Visitado 06-05-2021.

³¹⁰ Samuel Ibarra (1975) es artista y poeta con estudios de periodismo. Más información: <http://www.metaxiona.cl/samuel-ibarra.html>. Visitado 06-05-2021.

³¹¹ Ibarra, Samuel. “Intentos de una genealogía del Proyecto DEFORMES”, en *Revista Digital*, Plus 03 soporte de inscripción contingente Concepción, Chile, En Internet: <http://www.geifco.org/actionart/actionart02/ediciones/revistas02/plus/intro-plus.htm>. Visitado 06-05-2021.

de artes visuales de los diferentes campus y de otras áreas como teatro, literatura y fotografía.

El artista Gonzalo Rabanal desarrolló una propuesta creativa experimental que tenía un trasfondo autobiográfico, y por el cual recuperó la historia de migración forzada que sufrió su familia desde el campo a la ciudad y la precariedad económica en la cual fue sumida su núcleo familiar ante la falta de oportunidades para un padre analfabeto y una madre campesina, dueña de casa, que debía ayudar a criar y educar a cinco niños. La performance de Gonzalo Rabanal visibilizó el cuerpo del padre, del hijo y del artista como soporte de proyección de una realidad política de migraciones forzadas del campo-periferia a la capital -centro. Al mismo tiempo, el cuerpo del artista se convirtió en un soporte para proyectar su autobiografía que estaba marcada por la deformidad de su propia identidad, un cuerpo adoctrinado por un sistema rígido de educación estatal. Para este artista, la violencia del Estado normalizador se ha convertido en reflexión permanente en sus obras, en éstas incorporó a su padre y a sus hijos, buscando sanar a través de una serie de performance las heridas infligidas por la sociedad capitalista, estas heridas fueron curadas con sal y agua. Respecto de su experiencia Rabanal expresó: “si bien es cierto que el hablar y producir desde lo personal ha posibilitado legitimar los deseos y los sentidos, y distanciarse de las obligaciones y compromisos programáticos, como también alejarse en conciencia, para no cargar con el peso de ser responsable de todo lo que nos ha acontecido (memoria y trauma), el trabajo busca respuestas y cuestionamientos para indicar lo que cada uno es.”³¹²

³¹² En <http://rabanalgonzalo.blogspot.com.es/>, publicado el 29 de noviembre 2009. Visitado 06-05-2021.



Imagen N°107. “En Nombre del Padre” Performance, Gonzalo Rabanal y Don Bernardo Leon, Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia, 2010. Fotografía del autor.

A comienzos del 2002, se realizó el *Primer Encuentro Nacional de Performance Deformes* en la ciudad de Santiago de Chile. La convocatoria movilizó a más de una treintena de artistas de diferentes zonas del territorio chileno, en su mayoría artistas visuales, poetas, escritores, fotógrafos, actrices, que trabajaban desde la precariedad de medios, con las ganas y energías de renovar el paisaje estético del campo del performance, la intervención urbana, la acción directa y el activismo. Los artistas convocados a este primer encuentro utilizaron como referencia a los artistas del *body-art*, que fue conocida en la época del accionismo vienés por Günter Brus, quien precisaba abandonar el “cuadro” y ampliar el espacio más allá del lienzo, construyendo la noción de la “estética negativa”. A esto se refiere Vilma Cocoz, quien al analizar el accionismo vienés, señalaba que: “pretendía la ruptura con la representación, como un intento extremo de alcanzar una verdad del arte, supuestamente amordazada por la identidad engañosa

construida en el espejo. Su objetivo era el fin del arte como contemplación, como reflexión, como conocimiento”³¹³.

Sobre esta base se planificó el *Encuentro Internacional Deformes del año 2006*, con la colaboración de la bienal de videos y nuevos medios dirigida por Néstor Olhagaray. En este encuentro se realizaron una serie de debates y conversatorios sobre medios y performance. Los artistas se preguntaron sobre el performance y su relación con el registro, la memoria y la condición de lo efímero del performance. El artista Gonzalo Rabanal, que trabaja con la memoria y material de registro audiovisual para el desarrollo de sus performance, en una conversatorio en la Facultad De Artes de la Universidad de Chile, fue consultado por la periodista Isis Diaz en los siguientes términos:

“¿Por último, en la charla exhibiste tus video-performance pese a que uno entiende la performance como algo que sucede aquí y ahora. En ese sentido, ¿cómo solucionas el tema del registro?”

No está superado porque es un tema que sigue apareciendo, que insiste. Pero creo que la preocupación institucional hoy en día está en el registro. Ese es el objeto de deseo de la institución de arte: el registro de performance, codiciado y valorado como la captura de un momento irreplicable. Pero mi negación pasa absolutamente por ahí porque facturo ese momento y genero un post. Eso tiene que ver con el trabajo de edición, con intensificar más todavía ese aquí y ahora que fue el acto de performance y, por supuesto, con otras herramientas que son las del lenguaje audiovisual. No estoy pensando en un debate, sino en una metodología que tiene una autonomía respecto a la forma en cómo yo planteo mi trabajo: estrategias y direcciones que obedecen a ciertos patrones que pueden estar determinados por códigos particulares del artista”³¹⁴.

La bienal *Deformes* se enfrentó a nuevas coyunturas con el advenimiento de una nueva generación de artistas del performance que incorporaron a la acción performática

³¹³ Cocoz, Vilma. “El Cuerpo-Mártir en el Barroco y en el *body art*”, en Recalcati, Massimo. Op. Cit., p. 127.

³¹⁴ Díaz, Isis. “Rabanal: hay un cuerpo vacío en el trabajo de performance” en Noticias de la Facultad de Artes, entrevista de la periodista Facultad de Artes Universidad de Chile, 16 de octubre 2008. En Internet: <http://www.artes.uchile.cl/noticias/48216/gonzalo>. Visitado 06-05-2021.

una serie de herramientas tecnológicas que abrieron nuevas experiencias y lecturas sobre el cuerpo y lo biónico. Estas nuevas lecturas estaban ausentes en la producción nacional y con esta convocatoria se fueron haciendo cada vez más visibles. En suma, la performance se fue conjugando con dispositivos tecnológicos, adentrándose en una nueva noción de cuerpo.

Al respecto resulta interesante incorporar en este punto lo planteado por Diana Taylor respecto a la relación entre cuerpo y tecnología: “El cuerpo tecnológico es el nuevo cuerpo humano, erotizado, “diseñado para estremecer” en los anuncios de Audi. El ideal de la belleza y la fuerza humana ha sido permeado por el cyborg, lo biónico está de moda. La tecnología que se reemplaza y sustituye por el cuerpo humano, a la vez, se convierte en la forma de imaginar estos nuevos cuerpos, radicalmente alterados”³¹⁵.

La incorporación a la bienal *Deformes* de la *Bienal de Nuevos Medios*, contribuyó a crear un núcleo de agentes culturales, que comenzaron a potenciar una plataforma de creación cultural que cruzó las fronteras. En este sentido, con la incorporación de nuevos medios en performance se enfrentó la discusión sobre la desaparición del cuerpo del performance y la resistencia al registro o documentación de ésta. De esta manera, algunos teóricos postestructuralistas han señalado la importancia del problema de la desaparición del cuerpo del performance por sobre el documento o residuo que éste deja: “Una de las ideas básicas del postestructuralismo es que la desaparición es lo que marca todos los documentos, registros y restos materiales. En efecto, los restos adquieren su calidad propia también mediante la desaparición”³¹⁶.

De esta forma, los restos se hacen presente en forma material o inmaterial, y tendrán que compartir la escena con los nuevos medios, los cuales registran todo lo que

³¹⁵ Taylor, Diana. *Performance*. Op. Cit., p.95.

³¹⁶ Schneider, Rebecca. “El Performance permanece”. En Taylor, Diana; Fuentes, Marcela (Eds.). Op. Cit., p.233.

sucede a su alrededor. Al respecto, Diana Taylor ha reconocido en los nuevos medios los diferentes tipos de performance, señalando que hay obras híbridas donde ha habido testimonios, video, música, respecto del trabajo de Mapa Teatro (Colombia) que desarrolló una serie de performance durante los años que tardó la demolición de un barrio pobre en el centro de Bogotá para convertirlo en parque, señalando su hibridez porque: “Un performance encontró su continuación, y no su reproducción, dentro de otra.”³¹⁷

En *Deformes* la obra de Valentina Serrati³¹⁸ también puede ser reconocida como una acción revestida de hibridez, pues se presentó con una instalación de video performance en el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile. En ella la artista vestida con traje de baño circuló por los pasillos e interior de las salas del museo, con un parche en un ojo y, sosteniendo en el otro ojo una cámara de video que reproducía y grababa sus desplazamientos. Esta performance participa de hibridez al ser un cuerpo performático que es, a la vez dispositivo, y a la vez conexión de un monitor portátil que registra el sistema mecanismos de movimiento.

En la *Bienal Internacional Deformes*³¹⁹ del año 2006 se creó un espacio de conversatorios y discusión entre el cuerpo de actores que desarrollan el performance, el arte de acción directa y el activismo. Los resultados pusieron en práctica pautas de discusión que orbitaban sobre los conceptos de cuerpo, imagen, experiencia y desplazamiento. Esta discusión conceptual sobre nuevas formas de hacer en el performance integró dinámicas de trabajo y prácticas de cooperación interdisciplinario

³¹⁷ Taylor, Diana. *Performance*. Op. Cit., p.150.

³¹⁸ Valentina Serrati, artista visual. Más información en: <http://www.valentinaserrati.cl/valia.pdf>. Visitado 06-05-2021.

³¹⁹ “La Bienal Internacional de Performance DEFORMES 2006 es una invitación a trabajar desde el lenguaje de la performance a partir de la idea de «el cuerpo y el otro». En Internet: <http://www.cuerpopacifico.ec/assets/1.guia-cuerpo-pacifico-deformes.pdf>. Visitado 06-05-2021.

que ayudaron a construir procesos de producción en las estéticas del performance a nivel internacional, pero pensado desde la óptica sudamericana.

Luego, el año 2008, la *Bienal Internacional Deformes*³²⁰ propuso accionar a través del desplazamiento por el territorio nacional, convocando a los actores más relevantes del campo del performance, arte acción y activismo de cada región del país. Esta convocatoria pretendía descentralizar el discurso del cuerpo normalizador por una sociedad patriarcal y su relación con la dicotomía entre los cuerpos de la periferia y cuerpos del centro.

Perpetua Rodríguez³²¹, artista visual y performance chilena y cofundadora de la *Bienal Deformes*, se ha referido a la descentralización como estrategia y acción de ocupación y desplazamiento territorial: “Se trabaja en Santiago de Chile para que los artistas internacionales conozcan la capital, donde generalmente todo pasa. Pero también queremos descentralizar el arte y la performance y llevarla hasta las regiones. En esta bienal queremos decir que la performance puede ser en todos los estratos sociales”³²²

De este modo, se relevó el trabajo de asociativo de la *Bienal Deformes* con una serie de agentes culturales de diferentes regiones del país, sumado a la cooperación internacional de los agregados culturales de las embajadas acreditadas en Chile que ayudaron a consolidar la presencia de esta bienal a nivel internacional.

La *III Bienal Internacional Deformes*³²³, efectuada el año 2010, se realizó con una convocatoria ligada a los conceptos de identidad, migración forzada, controles

³²⁰ II Bienal Internacional de Performance DEFORMES 2008 “Desplazamientos y Nuevos Desplazados”. “Bajo este concepto, la Bienal de Performance DEFORMES 2008 hace su convocatoria a artistas de la performance que reflexionen acerca de las torsiones ejercidas sobre límites disciplinarios y estéticos desde una articulación móvil y polivalente”. En Internet: <http://www.cuerpopacifico.ec/assets/1.guia-cuerpo-pacifico-deformes.pdf>. Visitado 06-05-2021.

³²¹ Perpetua Rodríguez, (1981) artista chilena. Más información: <http://perpetuarodriguez.cl/bio.html>. Visitado 06-05-2021.

³²² Rodríguez Perpetua en entrevista con Muñoz Claudia “Deformes: La bienal que reúne a artistas del mundo”, extracto del reportaje entrevista, Diario Austral, jueves 22 de noviembre, 2019. p.25

³²³ “La III Bienal Internacional de Performance DEFORMES 2010 “Del cuerpo colonizado al cuerpo posible.”” En internet: <http://www.cuerpopacifico.ec/assets/1.guia-cuerpo-pacifico-deformes.pdf>. Visitado 06-05-2021.

migratorios, modernidad y postmodernidad, entre una multiplicidad de tópicos. A diferencia de sus predecesoras, esta bienal no tuvo financiamiento ni apoyo de ninguna institución estatal, ni organismo cultural. De este modo, comenzó una nueva estrategia de financiamiento a través de instituciones universitarias, entre ellas la Universidad Austral de Chile³²⁴.

De este modo, la realización de la *III Bienal Internacional Deformes* se efectuó en la ciudad de Valdivia y permitió volcar un campus universitario en una instancia de diálogo entre los estudiantes, los académicos con los artistas invitados y la comunidad, abriendo un espacio de ocupación y valoración del entonces denominado Campus Cultural que contenía al Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia (MAC). Por otra parte, la Universidad fortaleció su proyecto cultural, la malla curricular de la carrera de Artes Visuales, donde se enseña a través del hacer en arte y la transdisciplinariedad, más aún teniendo en la Escuela de Artes un laboratorio de investigación en torno al performance, arte de acción, intervención urbana, Fluxus y *body art*.

Para la *IV Bienal Internacional Deformes*³²⁵, del año 2012, ya existía reconocimiento en el medio cultural nacional e internacional. En términos generales se pudo concretar una curatoría autonómica que contó con la visita de artistas como: Francesca Romana Ciardi de Alemania, Chuyia Chia de Singapur y el chileno Francisco Casas, cofundador de las *Yeguas del Apocalipsis*, entre muchos otros, que totalizaron más de 250 artistas de diferentes partes del orbe.

³²⁴ El autor de este trabajo tuvo un importante papel en la vinculación entre la Bienal Deformes y la Universidad Austral de Chile. En efecto, en calidad de académico de dicha casa de altos estudios entre los años 2007 al 2019, tuvo la responsabilidad de convencer a la institución universitaria de la importancia de acoger dicho encuentro vinculándolo al proyecto académico de la Licenciatura de Artes Visuales, pues se debía considerar la importancia del performance para el desarrollo de las humanidades y las artes.

³²⁵ IV Bienal Internacional de Performance DEFORMES 2012. De la presencia a la ausencia. Más información: <https://bienaldeformes2012.wixsite.com/bienaldeformes/tesis-curatorial-2012>. Visitado 06-05-2021.

Como consecuencia de la imprevista participación de la Universidad Austral de Valdivia, se comienza el levantamiento del archivo audiovisual y fotográfico de la *Bienal Deformes*. La edición audiovisual que se adjunta a este capítulo³²⁶ contiene un intenso material de registro de los artistas que han participado en este encuentro hasta el año 2010. Cabe hacer presente que los artistas de performance, los académicos y los estudiantes contribuyeron con la labor del registro, pues desde distintos lugares, contribuyeron con un fragmento de material audiovisual y fotográfico, fundamentales para la construcción del cuerpo de memoria de la *Bienal Deformes*. La fragmentación ha sido abordada en el trabajo del académico, al respecto Mauricio Barría señala:

“La fragmentación del sujeto en la alteridad de la imagen electrónica expone a su vez, al sujeto de la contemplación, es decir, si pensamos que la amplificación evidencia el tiempo-del-cuerpo en la acción, esta misma exposición trabaja el cuerpo del espectador como tiempo-de-contemplación. El uso de recursos mediáticos devuelve al público a su propia situación de espectador en acción, de sujeto cuerpo que resiste el embate pulsional propuesto por el performer. La imagen medial, de este modo, adquiere lo que podríamos llamar una *función performativa*³²⁷. ”

De este modo, cada bienal ha dejado una serie de fragmentos que han contribuido a crear lo que podemos denominar *memoria fragmentada del colectivo Bienal Deformes*, ya que la alternancia en la producción y registro de las obras que han participado pudo haber quedado en la pérdida de una memoria vital, sin embargo, esta fragmentación fue una contribución a la recuperación audiovisual de esta memoria fragmentada.

En otro orden de cosas, se puede señalar que el colectivo de la *Bienal Deformes* no estuvo exento de dificultades relativas a la exposición de los cuerpos en performance.

³²⁶ Ver video Bienal Deformes año 2010 en Internet:
https://www.youtube.com/watch?v=_opdXs5Z8oM&t=535s. Visitado 06-05-2021.

³²⁷ Barría Jara, Mauricio. “¿Qué relata una performance? límites y tensiones entre cuerpo, video, performance” en Barría, Mauricio; Sanfuentes, Francisco (Eds.). La intensidad del acontecimiento. Escrituras y relatos en torno a la Performance en Chile, Ediciones Departamento de Artes Visuales, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2011, p.25.

En efecto, el colectivo debió aprender a sortear la censura de las instituciones que acogieron su realización. Aunque suene extraño que en pleno siglo XXI pueda censurarse un cuerpo, para las instituciones éste aún carga sobre sí el carácter de sospechoso, y se aleja de los diálogos académicos. Para este investigador, que ha compartido la labor de académico y artista visual, es consustancial poner en valor el cuerpo y situarlo al centro de la discusión académica. En efecto, *el aquí ahora* de los cuerpos en performance en el arte de acción directa son antecedentes fundamentales para la historia del arte y las humanidades, y no han sido parte de las prioridades históricas del saber de las instituciones académicas.

En suma, llevar a la *Bienal Deformes* al ámbito universitario tuvo una enorme significancia, pues permitió ocupar espacios de circulación de otros cuerpos en movimiento, aportando a la comunidad universitaria la oportunidad de trabajar en el espacio público y, de esta manera, ampliar los espacios del arte y la performance al interior de dicha comunidad y, así también propició acercar el arte a la ciudad del sur de Chile. De este modo se rompió el paradigma entre cuerpo, obra de arte, público, objeto, sujeto, periferia, centro, identidades, fragmentación social e hibridaciones culturales. El cuerpo invisibilizado de la periferia austral fue, desde mi punto de vista, transformado y puesto en valor.

De este modo, la *Bienal Deformes* cumplió con el objetivo de romper paradigmas y mover los márgenes tradicionalmente impuestos, visibilizando el aura de estos márgenes que se ampliaron permitiendo que el diálogo aborde la problemática del cuerpo frente a las instituciones. Es importante señalar que siempre ha existido tensión entre el poder y los movimientos sociales; por tanto, es adecuado reproducir en este poder un centro político con modelo de orden, paz y progreso, para los que los movimientos sociales constituyen una piedra de toque, que buscan permanentemente liberarse de las

políticas de “normalidad” y “control” en la producción cultural de aquellas que nacen al margen de éstas. En relación a esto, resulta pertinente mencionar la necesidad de la permanente y necesaria disrupción en el arte, respecto de la que Pierre Bourdieu señala:

“El envejecimiento de los autores, las obras o las escuelas no es producto del deslizamiento mecánico hacia el pasado: es la creación continua del combate entre los que han hecho época y luchan por perdurar, y los que no pueden hacer época, a su turno, sin remitir al pasado a aquellos que tienen interés en detener el tiempo, en eternizar el estado presente; entre los dominantes, que están ligados a la continuidad, la identidad, la reproducción, y los dominados, los nuevos ingresantes, que tienen interés en la discontinuidad, en la ruptura, en la diferencia, en la revolución.”³²⁸

El propósito de estas acciones es recuperar las políticas culturales para la comunidad, ya que, por décadas, las instituciones a cargo de éstas no han estado a la altura de las necesidades de la comunidad en la materia. En base a esto, considero que impulsar propuestas como *Bienal Deformes* al interior de los campus universitarios permiten recuperar los centros del pensamiento crítico para el performance y el arte de acción.

Pierre Bourdieu reflexiona sobre hacer marca, o hacer época marcando diferencia con los más consagrados en la siguiente reflexión que aporta por lo que se refiere a la contribución que una obra realiza:

“Las palabras, nombres de escuelas o de grupos, nombres propios, tienen tanta importancia porque hacen las cosas: signos distintivos, producen la existencia en un universo en el que existir es diferenciarse, "hacerse un nombre", un nombre propio o un nombre común (a un grupo). *Falsos conceptos*, instrumentos *prácticos* de clasificación que hacen las semejanzas y las diferencias nombrándolas, los nombres de escuelas o de grupos que han florecido en la pintura reciente —"pop art", "minimal art", "process art", "land art", "body art", "arte conceptual", "arte povera", "Fluxus", "nuevo realismo", "nueva figuración", "support-surface", "arte pobre", "op art", "cinético"— son producidos en *la lucha por el reconocimiento* por los artistas mismos o sus críticos habituales y cumplen la función de

³²⁸ Bourdieu, Pierre. Op. Cit., p. 220.

signos de reconocimiento que distinguen a las galerías, los grupos y los pintores y, al mismo tiempo, a los productos que fabrican o proponen.”³²⁹



Imágenes N°108/109. Vasan Sitthiket Tailandia Bienal III Deformes, Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia, 2010
Fotografía del autor.



Imágenes N°108/109. Vasan Sitthiket Tailandia Bienal III Deformes, Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia, 2010
Fotografía del autor.

El trabajo de performance y de los artistas visuales de la *Bienal Deformes* se inscribieron con fuerza en una sumatoria colaborativa, a través de espacios de reciprocidad en todo el territorio americano, desde Canadá a la Patagonia. En efecto, las redes de colaboración, o como menciona Paloma Blanco, los “artistas comunitarios” que

³²⁹ *Ibidem*, p. 221.

hacen crítica al *establishment*, se traducen en lo que Yolanda López señala como activismo: “En una época en la que el estado se ha desintegrado hasta el punto de que ya no atiende las necesidades de la gente, los y las artistas que trabajan en la comunidad necesitan desarrollar conscientemente capacidades críticas y organizativas entre la gente con quien trabajan”³³⁰.

Finalmente, la *Bienal Deformes* ha sido un proyecto que se ha consolidado en el continente, con una apuesta que era necesaria, permitiendo que un colectivo de artistas nacionales e internacionales, cargando con sus biografías, pusieran en valor obras efímeras y construyeran redes nómadas que son fundamentales para poder entender y establecer ciertos parámetros de pensamiento crítico de la creación y producción. Los registros de cada una de las obras de artistas y colectivos de las *Bienales Deformes* son parte del patrimonio material e inmaterial de cada una de las ciudades donde se presentaron.



Fig. N°110. Artistas II Bienal Deformes en Campus Cultural, Universidad Austral de Chile -Valdivia 2008. Fotografía del autor.

³³⁰ Blanco, Paloma. Op. Cit., p. 43.



Imagen. N°111. Verena Stenke, Bienal III Deformes, Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia, 2010 Fotografía Iñaki Ceberio de León.



Imagen N°112. Catherine Kurtot, III Bienal Deformes, Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia, 2010. Fotografía del autor.



Imagen. N°113. Andrea Pagnes, Bienal III Deformes, Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia, 2010. Fotografía Iñaki Ceberio de León. Gentileza de Iñaki Ceberio de León.

CULTURA Y ESPECTÁCULOS DIARIO AUSTRAL 15
JUEVES 4 DE NOVIEMBRE DE 2010

En tercera Bienal Internacional

Performance Deformes en el Mac

150 artistas se han dado cita en las tres versiones de la Bienal Internacional en Valdivia. La actual culmina este viernes.

Este viernes, desde las 9 horas, en el Hotel Melillanca se realizará el taller para Consejeros Regionales de Cultura de las regiones del Maule, Biobío, la Araucanía y Los Ríos. El encuentro es organizado por la Unidad de Regiones del Consejo Nacional de la Cultura y está dirigido a los integrantes de los cuerpos colegiados que colaboran en el quehacer institucional de las Direcciones Regionales de Cultura. El objetivo del taller es entregar herramientas de trabajo en las temáticas de evolución de las políticas de estado en el campo laboral; procedimientos metodológicos en el diseño de políticas culturales; políticas públicas, identidad y territorialidad y el territorio.

notas/cultura

Consejeros de cultura zona sur se reúnen en Valdivia

Este viernes, desde las 9 horas, en el Hotel Melillanca se realizará el taller para Consejeros Regionales de Cultura de las regiones del Maule, Biobío, la Araucanía y Los Ríos. El encuentro es organizado por la Unidad de Regiones del Consejo Nacional de la Cultura y está dirigido a los integrantes de los cuerpos colegiados que colaboran en el quehacer institucional de las Direcciones Regionales de Cultura. El objetivo del taller es entregar herramientas de trabajo en las temáticas de evolución de las políticas de estado en el campo laboral; procedimientos metodológicos en el diseño de políticas culturales; políticas públicas, identidad y territorialidad y el territorio.

Colaboración: José Luis Gómez Guencho.

Con una breve ceremonia de apertura se dio inicio oficial en el Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia (Mac) a la Tercera Bienal Internacional de Performance Deformes, actividad que se desarrollará hasta este viernes con una serie de presentaciones, coloquios y workshops bajo la convocatoria "el cuerpo colectivo, el cuerpo posible".

Jorge Hernández, director de la Escuela de Artes Visuales, Hernán Miranda, director del Mac, y Gonzalo Rabanal, coordinador de la Bienal, dieron la bienvenida a los asistentes y proclamaron el comienzo de las actividades. Posteriormente se presentó la primera performance de la semana, a cargo del artista tailandés Vasan Sitthiket.

"La Bienal no ha contado con el apoyo de ninguno de los últimos gobiernos, por lo que la universidad ha tenido que tomar la responsabilidad de tomar esta en sus manos", comentó al respecto, el director de la Escuela de Artes Visuales, en referencia a la importancia del vínculo entre la institución universitaria y el certamen artístico.

Rabanal, por su parte, reflexionó sobre el valor de la performance como arte inclusivo, así como del balance de la Bienal en su tercera versión. "La performance es la integración de muchos lenguajes, siempre centrados en torno al cuerpo. Hoy ya no podemos hablar solamente de la pintura o la escultura", sostuvo.

"Si hay algo que se ha logrado construir tras tres bienales, es la validación de la práctica de performance. Hace más de 25 años que la performance ha quedado excluida de las artes visuales y, en especial, de la educación en arte. Ahora, tras tres bienales en las que han llegado más de 150 artistas de todo el mundo, creo que nadie puede omitir más el cuerpo, la performance", concluyó el coordinador.

Múltiples son las actividades que considera esta tercera bienal.

Imagen N°114. Vasan Sitthiket Tailandia Bienal III Deformes 2010, Diario Austral de Valdivia, 4 noviembre 2010.



Imagen N°115. Afiche II Bienal Deformes Santiago - Valdivia Chile, 2008.



Imagen N°116. II Bienal Deformes Valdivia Chile, 2008 Performance Colectivo de Ernst Fischer (U.K). Fotografía del autor.

3. Activismo y ocupación pública: Víctor Hugo Robles “*El Che de los Gay*”

Víctor Hugo Robles³³¹, periodista y activista por la diversidad sexual, ha sido conocido en el medio artístico como *Che de los Gay*. Este activista se ha convertido en uno de los referentes de la lucha y compromiso por los derechos humanos, la diversidad sexual, la cultura y el performance, su activismo e intervenciones son reconocidas por la ciudadanía, por la academia y las agrupaciones políticas.

Los inicios de su obra sucedieron en el área de las comunicaciones, específicamente, en la Radio Tierra, radio emisora que se convirtió en un referente político, cultural y social al ser un espacio que promovía los derechos humanos y la diversidad sexual. En el año 1992, Víctor Hugo, junto al escritor y activista homosexual Juan Pablo Sutherland, crearon y produjeron el programa *Triángulo Abierto*, primer programa radial dirigido al mundo homosexual, lesbianas y travestis de Chile.

Sin embargo, su debut como el *Che de los gay* fue el 11 de septiembre 1997, al cumplirse 24 años del golpe militar. En esta oportunidad apareció con una boina negra que tenía incrustada una estrella plateada, y con una emblemática camiseta de la selección chilena. De este modo, el *Che de los gay* hizo ingreso al cementerio general en una procesión que compartió con la emblemática líder comunista chilena, Gladys Marín, símbolo de la unidad y la lucha por la verdad acerca de los miles de los detenidos desaparecidos y otros crímenes cometidos en la dictadura chilena.

El *Che de los Gay*, mediante una serie de acciones e intervenciones que mezclaban el activismo militante, posicionó a las comunidades de lesbianas, gays, transexuales y bisexuales (LGTB) en la esfera política y ciudadana.

³³¹ Víctor Hugo Robles (1969) es Licenciado en Comunicación Social de la Universidad de Artes y Ciencias Sociales, ARCIS. Más información: <https://hemi.nyu.edu/hemi/es/hidvl-presentations/313> Visitado 12-05-2021.

El 4 de octubre de 1997, intervino en un encuentro contra la censura organizado por el actor, performance y dramaturgo Vicente Ruiz. En aquella convocatoria, Víctor Hugo apareció vestido con su boina negra que tenía una estrella brillante y sosteniendo un bidón de agua con las inscripciones AZT (Azidotimidina, fue el primer medicamento antirretroviral indicado para personas con VIH). Su acción consistió en irrumpir en el acto, fuera de todo protocolo, lanzando agua del bidón (AZT) a la actriz Patricia Rivadeneira. Ante la sorpresa de la actriz y animadora junto al público, Víctor Hugo señaló: “Le arrojé un chorro de agua que tenía en el bidón de AZT para “provocar al provocador”, según expliqué a la prensa. Vicente Ruiz no captó el sentido simbólico de mi acto y ordenó expulsarme del lugar con guardias de seguridad. ¡Esto es censura! ¡Esto es censura!, grité desesperado mientras el público pensaba que todo era parte del espectacular show alternativo montado por el polémico productor cultural.”³³²

Cabe hacer presente que, en dicha época, en Chile era muy difícil contar con el medicamento para paliar el VIH o Síndrome de Inmunodeficiencia Adquirida (SIDA), y no todos los enfermos tenían asegurada atención estatal a dicha enfermedad y según el activista en dicho acto no cumplirían con ayudar a los enfermos de SIDA.

Con estas acciones e intervenciones Víctor Hugo Robles daba nacimiento al *Che de los Gay* en Chile, quien según palabras del sociólogo Tomás Moulian: “Tiene un aspecto desvalido, no puede representar al Che de la carabina, entonces representa un cierto Che, el Che de la derrota y él usa las imágenes de la derrota.”³³³

Luego, el 21 de noviembre 1997, el *Che de los gay* intervino a través de una performance en la inauguración de la Feria del Libro de Santiago. En dicha oportunidad se sentó junto a las autoridades en primera fila, y al momento de cantar el himno nacional

³³² Robles, Víctor Hugo. *El diario del Che Gay en Chile*. Santiago de Chile, Siempreviva Ediciones, 2015, p.21.

³³³ *Ibidem*, p. 22.

subió al escenario con el objeto de bailar el baile nacional, y cantar “Juicio a Pinochet”, hasta que fue desalojado del lugar.

El 1º de mayo de 1998, en la concentración de la Central Unitaria de Trabajadores de Chile (CUT), y mientras el presidente de la CUT, Roberto Alarcón, se dirigía a los convocados en la Avenida General Velásquez, el *Che de los Gay*, subió al escenario con una corona de espinas, una camiseta de la selección nacional de fútbol e, interrumpiendo la alocución del presidente de la CUT, se bajó los pantalones mostrando su glúteos a los dirigentes políticos y a la prensa que cubría la celebración de los trabajadores.

En otra convocatoria por los derechos de los trabajadores el *Che de los gay* se desnudó en medio de la concurrencia y frente a la mesa directiva de los trabajadores, con una corona de espinas sobre su cabeza como una metáfora viviente del cristo *obrero*, sus reivindicaciones y su lucha, en lo que era una permanente reivindicación por la dignidad de las trabajadoras sexuales. Sus acciones fueron vistas por los medios comunicación nacionales e internacionales, como anécdotas en un evento político, sin entregarle el sentido que buscaba su accionar, quedando dicha intervención para la prensa sensacionalista como una “fiebre nudista en Chile”, despolitizando la reivindicación de las comunidades LGTB.

El *Che de los Gay*, a diferencia de la percepción de la prensa sensacionalista, era un cuerpo político, un activista que recorría los burdeles, los prostíbulos, los centros de salud pública con el objetivo de informar y comunicar sobre la pandemia y la propagación de la infección del SIDA en la población más joven. Su permanente acción estaba dirigida a la población travesti, homosexual, lesbiana y Queer, que vive en permanente desplazamiento físico en la ciudad, lo que contribuye a anular su visibilización, dejándolos en un “apartheid”.

En relación con la acción del *Che de los gay*, que intervino y accionó en el seno de los más desfavorecidos en tiempos de expansión del SIDA, es interesante lo señalado por Martha Rosler:

La imagen convencional de la ciudad postmoderna, con sus fortalezas, sus *ghettos* de pobreza y sus epidemias de droga y SIDA, refuerza ciertamente la idea de frontera urbana y desanima cualquier intento de solución, incluso parcial, de la pobreza y la falta de hogar. Para los y las artistas, quienes a menudo comparten los mismos espacios urbanos de las personas menos favorecidas, la imagen de las calles degradadas puede alimentar cierto ideal romántico de bohemia, pero por el hecho de compartir el espacio con esos grupos a menudo se ven tanto en la posición de víctimas como en la de perpetradores en los procesos de planificación urbana y en el desalojo resultante. En las dos últimas décadas estos procesos se han utilizado como la bisagra que permite el retorno de las clases medias al centro de la ciudad. Es irónico, sin embargo, que los y las artistas mismas sean finalmente desplazadas por los mismos profesionales adinerados -su clientela- que les siguieron a los nuevos barrios "chic".³³⁴

En cada manifestación popular y de reivindicación social aparecía el *Che de los gay*, con su infaltable boina y su estrella plateada, como símbolo de la revolución sexual. Se hizo presente en la detención de Augusto Pinochet el año 1998, pues lo visualizó en medio de las protestas, marchas y luchas que junto a los familiares de detenidos desaparecidos se convocaron para que se extraditara al dictador a España.

Sin perjuicio de ello, la marcha del orgullo gay o de la diversidad sexual era su espacio habitual, un lugar y fecha que marcan, una serie de homenajes a diversas personalidades, que abarcan desde San Sebastián, mártir de los homosexuales, hasta los trabajadores sexuales, mapuches y estudiantes que son invisibilizados en una sociedad patriarcal neoliberal. Es así que con su impronta el *Che de los gay* lideró la lucha de las minorías sexuales, trabajadoras sexuales, transexuales y travestís, entre otras.

³³⁴ Rosler, Martha. "Si Vivieras aquí", en Blanco, Paloma; Carrillo, Jesús; Claramonte, Jordi y Expósito, Marcelo (Eds.). Op. Cit., p.191.

La fotografía y el registro audiovisual de su activismo se compone de un extenso material de registro fotográfico que puso en tensión al personaje político y al sujeto.

En septiembre del 2011, el *Che de los gay* estuvo en la primera línea de la marcha *No somos Iguales*, marcha por la diversidad sexual, donde cargaba como un escudo el emblema tradicional de las escuelas públicas de Chile y que se encuentra en la entrada de todas ellas. Cabe hacer presente que la educación pública en Chile no es de calidad, ni cuenta con recursos, por tanto, la educación en este país es un negocio y beneficia a quien más tiene.

Por otra parte, el *Che de los gay* sentía incluso la exclusión y contraposición en el Movimiento de Integración y Liberación Homosexual (MOVILH), y posteriormente con la “derecha gay” que impulsó el Acuerdo de Vida en Pareja (AVP), como manera de desviar la atención en la discusión del matrimonio igualitario. En suma, el *Che de los gay* decía: “*No somos bienvenidos los maricones feos, pobres, locas, afeminados y sidosos*”³³⁵.

En el año 2013, Víctor Hugo participó del del VIII Encuentro del Instituto Hemisférico, efectuado en la Universidad de Sao Paulo, en Brasil. En dicho encuentro realizó una presentación en la que abordó la lucha que han tenido que dar la organizaciones homosexuales, travestis, transexuales en Chile. En esa ocasión señaló: “Somos movimiento social que debe prender sus antenas frente a múltiples manipulaciones del poder institucional de partidos políticos tradicionales que proponen cambiar algo un poquito, un poquiño en portuñol, para que finalmente, y como lo sabemos, no cambie nada. La lucha compañeras y compañeros, está que arde, las redes están echadas a la mar. No podemos ni queremos detener, porque como decía Ernesto Che Guevara “La única lucha que se pierde es la que se abandona”³³⁶.

³³⁵Robles, Víctor Hugo. Op. Cit., p.188.

³³⁶ Ibídem, p. 215.

Cabe destacar que el *Che de los gays* presentó el año 2009 una muestra fotográfica en la ciudad de Valdivia y efectuó un homenaje a las primeras manifestaciones y acciones que se realizaron en Chile por parte de los colectivos homosexuales de los años 70. Al respecto, el *Che de los gay* nos relató:

“Un día como hoy, 22 de abril, pero del año 1973, unos meses antes del fatídico golpe militar, aconteció una acción política y simbólica en la Plaza de Armas de Santiago, que marcó la historia emancipada de la diversidad sexual en Chile. Ese día, enfrentando los prejuicios históricos, superando el miedo al qué dirán y eclipsando un tenso e intenso tiempo de revueltas varias, un grupo de travestis prostibularios decidió protagonizar la primera protesta homosexual en la historia nacional. La respuesta de la prensa de derecha y de izquierda no se hizo esperar: ‘Rebelión homosexual: los raros quieren casarse’ tituló sensacionalistamente revista VEA, mientras el popular diario Clarín, redactó incendiario: “Ostentación de sus desviaciones sexuales hicieron los maracos en la Plaza de Armas. Las yeguas sueltas, locas perdidas, ansiosas de publicidad, lanzadas de frentón, se reunieron para exigir que las autoridades les den cancha, tiro y lado para sus desviaciones³³⁷.”

En palabras de Víctor Hugo Robles, el mundo ha cambiado porque los homosexuales, las lesbianas y transgéneros han contribuido a esa política de transformación, haciéndose cada día más visibles y luchando abiertamente por sus derechos civiles, sexuales, políticos y culturales.

El año 2015 Víctor Hugo Robles, el *Che de los gays*, estaba preparando el lanzamiento de su libro “*El Diario del Che Gay en Chile*”, proyecto autogestionado para recuperar la memoria y poner en valor la lucha del movimiento homosexual. En el lanzamiento del libro la periodista Francisca Bahamonde efectuó tres preguntas, primero respecto de su relación con Pedro Lemebel, luego, sobre el homenaje al Che Guevara con su (cita *el che de los Gay*) y, por último, por su lucha constante al interior del movimiento LGBT. En sus respuestas encontraremos los lazos que ha generado el *Che de los gay* con

³³⁷ Gómez Guenchor, José Luis. Reportaje a Víctor Hugo Bravo en Diario Austral de Valdivia, Valdivia 27 de abril de 2009, p. 27.

su activismo performático, que se ha convertido en un actor relevante en la construcción de nuevas realidades.

“¿Qué te ha parecido la serie de homenajes póstumos a Pedro Lemebel?”

“Necesarios. Hay mucho que decir, muchas historias que contar, que desclasificar, respecto una existencia y una vida tan loca, tan intensa como la de Pedro, que sobrepasaba incluso su propia condición de escritor, porque él no solo era escritor, sino que también era un luchador social, un político y un artista con una estética definida. Pedro integró una generación de luchadores sociales y lo que ahora queda son sus escritos, que es correcto se vuelvan a leer, aunque uno extraña el recuento, la figura completa, la cual contempla, además, el recuerdo del otro Pedro: el Pedro amigo, el Pedro enemigo, el Pedro conflictivo. Porque a veces estos homenajes caen en el chiché de la persona perfecta, útil al orden establecido, cuando lo fascinante, lo real, es justo lo contrario”.

Hablemos de tu libro, de lo que busca reivindicar El Diario del Che Gay en Chile.

“Bandera Hueca. Historia del Movimiento Homosexual en Chile” “El Che de los Gays”, surge como una metáfora política libertaria, contra la oficialidad aséptica homosexual, pero también como una provocación a partir de una figura central de la izquierda latinoamericana. Significaba robar algo de ese perfume de libertad y emancipación que trae el comandante, para cruzarlo con las luchas libertarias actuales. En él participan muchas otras voces: periodistas, activistas, escritores.”

¿De qué forma entra el libro en relación con los movimientos LGBT?

El libro es eminentemente político. Ese es el sello tanto del libro como mío en cuanto personaje; de hecho, “creerse Che Guevara” no es una metáfora artística ni una performance, sino que es un deseo político de transitar, de trasplantar ciertas luchas desde la izquierda hacia la homosexualidad, de imprimirle un ritmo y una energía política a las luchas de los movimientos de la diversidad sexual. Es decir, no es solo una lucha por “nuestros” derechos: lo es por los derechos que demandan ecologistas, feministas, mapuches, trabajadoras de casa particular, etc. Somos parte de movimientos sociales. No se trata de una marica por aquí y una marica por allá, sino que son luchas e movimientos sociales y luchas que han venido dándose desde antes de nosotras³³⁸”.

³³⁸ Bahamonde, Francisca. Entrevista a Víctor Hugo Robles publicada en *CERES*, Santiago de Chile, marzo 2016. En Internet: <http://elchedelosgays.blogspot.com/2016/04/desobedecer-es-pensar.html>. Visitado 06-05-2021.



Imagen N°117. Junto a Gladys Marín en Parque Quinta Normal, Santiago de Chile, 1999. En Internet: <https://elchedelosgays.blogspot.com/2005/08/tributo-gladys.html> . Visitado: 12-05-2021.

Otra faceta del activismo del *Che de los Gay* es su lucha contra el bloqueo en Cuba y su apoyo a la resistencia contra el imperialismo norteamericano. Así también ha configurado estrategias en contra de la Iglesia católica por su complicidad al amparar el encubrimiento de los abusos a menores, lucha que lo llevó a renunciar a su condición de católico, siendo uno de los primeros apóstatas en Chile. Con esta decisión que hizo pública, buscaba la condena por los encubrimientos por los miles de casos de abusos a menores por parte de la jerarquía de la iglesia católica.

Como periodista el *Che de los Gay* ha manejado la estrategia comunicacional con un discurso liberador, de modo que con su trabajo en la radio ha llegado a muchos hogares, ayudando a tratar el tema de la homosexualidad, que de un tabú pasó a ser un tema que ha permeado en la sociedad chilena, por lo que su contribución es importante y valorable. En efecto, la acción radiofónica, no queda sólo en el registro y difusión de audio, el objetivo central es ramificarse y abrir diálogos sobre el tema central, el cuerpo homosexual y su relación con la memoria de un colectivo sometido a la violencia del

Estado de Chile. Esta contribución de crear redes responde a la paradoja de periodista de la cultura, a la que Bourdieu señaló: “Por una paradoja que resume toda la verdad objetiva de su posición, el periodista cultural (es decir, tanto el crítico literario de un periódico como el intelectual “mediador” que divulga o discute los temas del momento en los periódicos, los semanarios o las revistas de interés general destinadas a intelectuales) puede contribuir a la difusión y, en una proporción tanto mayor cuanto más legítima sea la posición que ocupa, a la consagración de las obras sin obtener ninguna consagración personal de ese casi poder de consagrar.”³³⁹”

El *Che de los Gay* junto a *Las Yeguas del Apocalipsis*, Pedro Lemebel y Francisco Casas, dieron vida al espacio de creación performática, al accionismo y al activismo por la reivindicación homosexual, visibilizando la diferencia sexual proscrita en Chile y detestada por el patriarcado latinoamericano. El *Che de los Gay* era un provocador a la resistencia permanente que no quiere salir del closet. En este sentido, se puede hacer un calce con *Las dos Fridas* de *Las Yeguas del Apocalipsis*, obra que nos remite a un padre y madre latinoamericanos travestidos, gesto que nos acerca a la otra identidad de América Latina, aquella en que la hibridez recorre por la venas de este continente. El concepto de identidad, en consecuencia, cobra importancia en este país, de la mano de la obra de Robles, para lo cual resulta pertinente resaltar lo señalado por Butler: “En vez de una identificación original que sirve como causa determinante, la identidad de género puede replantearse como una historia personal/cultural de significados ya asumidos, sujetos a un conjunto de prácticas imitativas que aluden lateralmente a otras imitaciones y que, de forma conjunta, crean la ilusión de un yo primario e interno con género o parodian el mecanismo de esa construcción.”³⁴⁰.

³³⁹ Bourdieu, Pierre. Op. Cit., p.133.

³⁴⁰ Butler, Judith. Op. Cit., p. 270.

En suma, Víctor Hugo Robles y la imagen del Che Guevara conjugados en un solo cuerpo, travestido, con sus labios pintados y su boina con su entrañable estrella de diamantes ha sido un activista libertario que, con sus acciones públicas y privadas que no están destinadas a la lectura intelectual de los catálogos de arte, ha contribuido a la historia del activismo en Chile.



Imagen N°118. Intervención del *Che de los Gay* contra la censura. Registro en el Diario Las últimas noticias, Sábado 6 de septiembre 1997.



Imagen N°119. Víctor Hugo Robles, Marcha por la Diversidad Sexual, Santiago de Chile, 2011. Fotografía Cristóbal Olivares. Gentileza Cristóbal Olivares.

4. Guillermo Cifuentes Espinoza

Guillermo Cifuentes Espinoza³⁴¹ fue un artista visual, performance, activista por los derechos humanos y cofundador de la Bienal de Nuevos Medios. Su corta vida fue marcada por la vivencia junto a su familia del exilio de la dictadura en Chile. Sus comienzos datan en el exilio Noruega, desde donde se trasladó a Ecuador. En su retorno a Chile ingresó como una de las primeras generaciones de jóvenes formadas en el Instituto de Artes y Comunicación Social (ARCOS), casa de estudios superiores que jugó un importante rol en la formación de una generación de jóvenes en el campo de las comunicaciones y en las áreas de las humanidades y las artes.

Terminada su carrera y luego de perfeccionarse en Estados Unidos, tuvo una exitosa carrera en Chile en el campo del medio audiovisual y del performance, liderando una serie de propuestas y aportando con nuevas interrogantes al video arte y su experimentalidad.

Guillermo dejó una serie de obras diseminadas que está en la memoria de la generación de finales de los años ochenta y, con una fuerte presencia en años noventa. Después de su repentina muerte comenzó el reconocimiento y recuperación de sus obras en el campo del video arte y documental. Entre las obras más reconocidas podemos considerar *Postal de lejos (1991)*, *Beuys vive (1992)*, *Reléase (1996)*, *¿Ofrenda (1996)*, *Have you ever imagine the future would look like this? (1996)*, *Naturaleza muerta (1996)*, *Sueños de ciego (1997)*, *El equívoco (1997)*, la trilogía *Lecciones nocturnas (compuesta por Comunión, Primera lección y Un puente que cae, 1997-1998)*, *Three cornes: study for a circle 1 (2004)* y *Three cornes: study for a circle 2 (2004)*. *study for a circle 1 (2004)* y *Three cornes: study for a circle 2 (2004)*, *Pista central Galería Metropolitana 2004*.

³⁴¹ Cifuentes Guillermo Espinoza (1968-2007) artista visual y de performance, murió trágicamente como consecuencia de un accidente vehicular en el año 2007, a la edad de 39 años. Más información: <https://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40240.html>. Visitado 12-05-2021.

En relación con su obra podemos destacar la obra "*Lecciones nocturnas*", que es una pieza que se compone de tres actos, "*Primera lección*", "*Un puente que cae*" y "*La Comunion*", realizadas entre los años (1997-1998) y con la cual obtuvo el tercer premio en el Concurso Juan Downey de la Bienal de Video y Nuevos Medios.

Cifuentes también buscó una trinchera en la academia, ya que impartió clases como profesor en las Escuelas de Artes de las Universidad de Chile, Universidad Católica e Instituto ARCOS, participando activamente en la creación del Postítulo en Nuevos Medios de la Universidad de Chile, el año 2004. Ese mismo año trabajó junto al artista Enrique Ramírez en la coedición del video documental "*Arte y Política III*", dirigido por Nelly Richard. Por otra parte, tuvo una importante participación en la coordinación del Seminario de *Arte y Política III*, encuentro de documentación y análisis de la escena plástica chilena entre 1989 y 2004.

Este artista jugó un rol importante en la recuperación de la memoria y defensa de los derechos humanos, ya que reflexionó sobre conceptos como desarraigo, exilio, nomadismo, en su calidad de víctima directa de los atropellos de los derechos humanos.

En dichos de Cifuentes:

“...el estar en el mundo es concebible como una eterna intersección, un cruce en permanente deslizamiento (en constante flujo) entre sujeto y objeto. El cuerpo, como límite e interfaz, y el mundo, cuyos objetos adquieren su sentido profundo solo en su encuentro, en su transitar por nosotros, aparecen entonces como dos dimensiones que recaen permanentemente la una de la otra, desintegrándose a medida que se alejan del plano de su intersección: esa superficie imaginaria, donde tanto objeto como sujeto adquieren su sentido en la estabilización provisional de la experiencia, es el sitio de la identidad, de la biografía, de la subjetividad como ficción de lo unitario”³⁴².

³⁴²En Internet: <http://lafuga.cl/lecciones-nocturnas/643> Guillermo Cifuentes. Visitado 12-05-2021.

Cifuentes fue también parte del grupo de artistas disidentes, ya que, no obstante la democracia de los acuerdos, había una crítica permanente a temas como la desmemoria, el desarraigo y el olvido. Al respecto Romina Arata señala:

A partir de esto las temáticas detectadas, que atraviesan la obra de Cifuentes desde el año 1991 hasta sus últimos videos, son la memoria individual como eje conformador de la identidad del sujeto, y el contexto urbano en relación con su uso público. Sin embargo, después de la mitad de la década del noventa se ve una crítica hacia los medios de comunicación, en particular a la televisión, y además una preocupación por ahondar en la memoria colectiva del país, en relación con las consecuencias que tiene la dictadura militar en la conformación de la identidad social³⁴³.

De este modo, Cifuentes recuperó un vasto material de archivo sobre casos de violaciones a los derechos humanos, encontrado en diarios, revistas y material audiovisual sobre instructivos acerca de las políticas de exterminio utilizadas por la dictadura, tales como la tortura y otros apremios.

Este material recuperado, provenía de la desclasificación de información de la red de comunicaciones que mantenían las dictaduras militares del cono sur, con la sede en la Escuela de las Américas, ubicada en Panamá, ya que dicho país fue sede en la formación de la mayoría de los oficiales de inteligencia militar de los ejércitos latinoamericanos en su represión contra los opositores, coordinado a través del *Plan Cono Sur*. Cifuentes investigó estas redes reconstruyendo noticias falsas (fake news) y montajes para encubrir la represión, tortura y el asesinato de opositores a los regímenes que operaban bajo este plan del cono sur, conocido como “Operación Cóndor”, que fue parte de la guerra sucia de desinformación de la sociedad que sufría dictaduras. Fruto de esta investigación nació

³⁴³Arata De Nordenflycht, Romina; Cabrera Figueroa, Natalia; Donoso Knautt, Catalina. “Video-arte de Guillermo Cifuentes: El lenguaje del desarraigo”, en *Comunicación y Medios N°22*, Instituto de la Comunicación e Imagen, Universidad de Chile, p.102.

la obra *Lanzados al mar*³⁴⁴, instalación visual que fue expuesta en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC)-Chile el año 2004. Esta instalación visual conformada por muro donde se leía “Lanzados al mar”, estaba construida al interior de una sala oscura de unos 10 x 6.5 metros, aproximadamente, en la cual había dos vidrios esfumados de 2 x 2 metros puestos en forma vertical. Estos vidrios tratados con un esfumado opaco se convirtieron en dos grandes pantallas, donde se reproducían olas que golpeaban con fuerza las rocas de una larga playa vacía. La imagen se repetía durante horas en un silencio sublime, solo interrumpido por el audio de las olas reventando en las rocas. En una conversación que este investigador mantuvo al interior de la sala, después de la inauguración con el artista, éste señaló: “La obra satisface mi trabajo audiovisual” y continuó “Estando sentado y observando la obra como un invitado más, se me acercó una mujer mayor, quien me preguntó discretamente al oído, si sabía cuándo iban a aparecer los cuerpos en la pantalla³⁴⁵”.

De este modo, *Lanzados al mar* fue un homenaje a los miles de víctimas de ejecutados políticos y en especial a la profesora comunista Marta Ugarte, que sufrió la tortura y crimen del Estado amparado en un prensa cómplice respecto al hallazgo de su cuerpo, que daba cuenta de haber sido objeto de crímenes contra la humanidad. El artista investigó el caso de la profesora construyendo un diagrama de sus últimos días, desde su paso por el centro de tortura de Villa Grimaldi³⁴⁶, donde se pudo comprobar que, desde este centro fue llevada al sector norte de Santiago de Chile, específicamente al campo de Peldehue, recinto administrado por Ejército de Chile. En dicho lugar, la profesora fue asesinada y junto a otros detenidos desaparecidos, fue *lanzada al mar*.

³⁴⁴Cifuentes Guillermo, *Lanzados al mar* (video -instalación), Museo de Arte Contemporáneo, 2004: es un trabajo de investigación sobre los vuelos de la muerte que se refieren a las prácticas efectuadas para hacer desaparecer a los cuerpos de los detenidos en la dictadura, cuyos cuerpos eran lanzados al mar.

³⁴⁵ Conversación entre Guillermo Cifuentes y el autor, post inauguración de la muestra.

³⁴⁶ Villa Grimaldi fue un centro de tortura, secuestro y muerte contra las víctimas de la dictadura militar de Pinochet. Más información: <https://villagrimaldi.cl/historia/> Visitado 12-05-2021.

En la investigación llevada a cabo por los tribunales de justicia, después de años, se pudo rescatar las palabras de un agente del ejército respecto a este caso:

“La inyección que el doctor Pincetti le puso a Marta Ugarte parece que no la dejó totalmente muerta o adormecida. Nos percatamos que, al momento de ensacarla, todavía se seguía moviendo. La orden que dio el coronel Barriga fue terrible... pues estábamos todos apurados porque el helicóptero venía. Entonces abrimos el saco, cortamos uno de los alambres que ataban el trozo de riel al cuerpo de la dirigente comunista y la ahorcamos con él. No se movió más. Después amarramos nuevamente el saco con el mismo alambre”³⁴⁷.



Imagen. N°120. Diario El Mercurio de Santiago de Chile que relata crimen de Marta Ugarte. En internet: <http://www.laizquierdadiario.cl/Marta-Ugarte-la-profesora-militante-lanzada-al-mar-por-la-Dictadura-137517> Visitado: 12-05-2021.

En suma, es importante destacar la obra *Lanzados al mar* ya que vincula claramente el sufrimiento y el terror que se vivió por parte de los agentes de la dictadura. La obra de Cifuentes no nos presenta en ningún momento el cuerpo flagelado de Marta Ugarte, solo nos presenta la fuerza del mar, las olas que revientan sobre las rocas. Estamos

³⁴⁷ Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación. Corporación Nacional de Reparación y Reconciliación. Reedición: Diciembre, 1996. Vol. 1. Tomo II. p. 823.

frente a una obra donde la ausencia de cuerpos humanos, el silencio y la espera se conjugan como poéticas de lo sublime. En este sentido, vale la pena tener presente el compromiso del artista con la obra expuesta pues, de algún modo, es una reparación.

En relación a la violencia en el arte, es interesante lo que plantea Tonia Requejo: “Con ellas se plantea reparar (si bien sólo temporalmente) la capacidad sensitiva del receptor mostrándole su lugar en esta delgada línea que divide lo real y lo ficticio (recordemos la definición que dio Freud sobre lo siniestro), y haciéndolo ver cómo acepta mecánicamente una construcción de “lo normal” cuyo lado oscuro quiere conocer y digerir solo como ficticio escapándose así de su compromiso con la realidad.”³⁴⁸

Esta obra nos pone frente al horror de la especie humana, donde uno de esos cuerpos no llegó al fondo del mar, llevándolo a la costa y siendo depositado, gracias a la naturaleza en una playa. No obstante, el horror en sí mismo de un cuerpo flagelado en una playa, hubo más horror aún, atendido el trato dado por la prensa a este caso. Luego de meses de especulaciones, y después de identificar este cuerpo mutilado, con fecha 8 de octubre de 1976, la víctima pudo ser sepultada en el Cementerio General. Más horror podemos encontrar en que sólo a comienzos del año de 1991, con la publicación del Informe de la Comisión de Verdad y Reconciliación, o Informe Rettig, se informó respecto a este caso.

De este modo, el trabajo de este artista ha ayudado a recuperar y revitalizar el trabajo en el campo del videoarte, performance y activismo en materia de derechos humanos, aplicando los nuevos medios en la investigación y recuperación de una memoria trágica y de horror. En este sentido, es importante conectar el trabajo de Cifuentes con sus reflexiones sobre el cuerpo y la recuperación de la verdad, recuperando,

³⁴⁸ Requejo, Tonia. “Sobre lo monstruoso. Un paseo por el amor y la muerte”, en Hernández Sánchez, Domingo. *Estéticas Del Arte Contemporáneo*, Ediciones Universidad de Salamanca, 2002, p.69.

a la vez, el sentido del arte con una impecable sutileza que rearticuló la memoria del trauma. Al respecto, es importante su reflexión que conjuga en sus *Lecciones Nocturnas*:

“En última instancia, para ver la «verdad» desde estos aparatos discursivos, debemos transformarlos ciegamente en «cuerpos de evidencia», legales o retóricos, que es lo que nos permite tomar distancia y consignarlos a otros o al pasado. Así, estas dos máquinas representacionales, fracasan en retener la resonancia más profunda de la experiencia que buscan asentar. Establecen el presente sobre la elisión del aspecto más irreductible del pasado que lo produjo. Esos cuerpos, quemados, marcados, desmembrados, heridos, interrogados, y la consiguiente marea de gestos públicos y privados que movilizan en su estela, son la inscripción material de la larga noche autoritaria sobre la piel de nuestra memoria colectiva. Y es también en esos términos que deben ser examinados, cuestionados, reconsiderados. Ya sea que se crea en la posibilidad de reparación o que los horrores de las violaciones de derechos humanos permanezcan finalmente inasimilables en términos éticos y psicológicos, la reexaminación de esta imagería y su complejo papel en la representación de represión y resistencia, culpa e inocencia, es imperativa si se desea comprender la naturaleza e impacto de un legado histórico perturbador.”³⁴⁹.



Imagen N°121. Fragmento de obra “Primera Lección”, Guillermo Cifuentes, 2004.
En internet: <https://lafuga.cl/lecciones-nocturnas/643>. Visitado: 12-05-2021.

³⁴⁹ Cifuentes, Guillermo. En Internet: <http://continenteav.com.ar/ejercicios-de-memoria-guillermo-cifuentes/> Visitado 06-05-2021.

5. Trabajo colectivo de “Clínica Modo de hacer: Arte/acción directa”

El interés de esta investigación suscita en dar a conocer una faceta que ha cobrado fuerza y que consiste en el trabajo cooperativo para la construcción de una obra colectiva. Este trabajo tuvo lugar en el Encuentro de Performance Ciudades/Cuerpo/Acción, en Sao Paulo, Brasil. Dicho evento es el 8º Encuentro del Instituto Hemisférico, realizado en enero del año 2013, y que convocó a artistas, “*performers*”, académicos y activistas para realizar una serie de performances, ponencias, música, videos, instalaciones, exposiciones de artes visuales, intervenciones urbanas, proyectos de activismo, acciones virtuales y otras propuestas que vinculan performance y política en las Américas.

En esta oportunidad me correspondió coordinar un grupo de trabajo en la Clínica de Artes Visuales “Arte/Acción directa”. El objeto de esta clínica fue desarrollar un trabajo colaborativo, como una alternativa a los paneles académicos tradicionales, que permita abordar un espacio crítico para la investigación y otras formas de trabajo interdisciplinario en torno a temas e intereses compartidos. De este modo, se diseñó una estrategia de trabajo colectivo en torno a una obra performática, que permitió conjugar el arte de acción directa y la intervención urbana. El grupo de participantes de esta Clínica Modo de hacer: Arte/acción directa, estuvo compuesto por Eloísa Brantes, Josefa Ruiz, Marta Facco, Iñaki Ceberio de León y Jorge Hernandez Esguep “Cerezo”.

El producto de este taller era desarrollar la construcción de una serie de dispositivos de creación visual, para con posterioridad ser (des) emplazados en el espacio urbano y atendiendo al contexto, social, político y cultural de la ciudad de Sao Paulo y de los miembros del grupo. La posterior presentación en una exposición colectiva, en la que participaron otros colectivos acreditados en el referido encuentro.

El grupo del taller “Arte/Acción directa” se basó en su propia experiencia, que se hizo colectiva y, así también, en la serie de lecturas críticas que sirvieron como un elemento conceptual y transversal, que permitieron el desarrollo de un trabajo de cooperación en la construcción de una obra colectiva, bajo la siguiente premisa: *“decide morir para perpetuar el ciclo de la vida.”*³⁵⁰

Para llegar al trabajo final cada participante debió presentar una propuesta de trabajo que estuviera acompañada por una descripción formal textual, es decir, responder a la siguiente pregunta: “¿desde qué lugar se construye la obra que usted presenta o propone?”. Las respuestas de cada integrante fue el insumo para la construcción de la intervención.

Como resultado de estos diálogos se decidió realizar una acción performática como trabajo de grupo, para lo cual, se sumó como elemento transversal “la sal” como elemento mineral y, que al igual que el agua, se encuentran en abundancia en cada uno de los territorios de origen de los miembros del grupo. Es importante rescatar que en America del Sur se produce la mayor cantidad de sal del continente, al sumar estos elementos que simbolizan un sistema de vida, ya que han transformado a América Latina, de ser un continente colonizado a otro neo-colonizado. En efecto, antes eran las coronas europeas las que impusieron un modo de vida adecuado a las necesidades europeas; hoy en día dicha adecuación obedece a los intereses privados de las transnacionales.

Por otro lado, se definió que, en respuesta a dicha problemática, la creación de este taller se presentaría como “acción directa” y en un acto performático de recuperación de identidad y la memoria de nuestros pueblos de origen. Para esto, se eligió la plaza pública de Sao Paulo, donde este colectivo comenzó a recuperar el agua que escurría desde diversos lugares de la ciudad, calle a calle, almacenando y transportando el agua

³⁵⁰ Video que documenta trabajo de Arte/acción directa, Sao Paulo, Brasil, año 2013. <https://youtu.be/AKZTRZyOIVI>. Visitado 12-05-2021.

en baldes plásticos, realizando viajes en diversos transportes públicos y trasladando el agua recogida.

La acción del grupo sugirió la reflexión sobre del tráfico de “agua” y de las mineras que actúan con toda impunidad en Latinoamérica. Ante esta idea, se procedió a “traficar” simulada y performáticamente el agua del hotel en el que se alojaba el grupo, y que llenaron cien en bolsas transparentes con agua del grifo de la habitación del hotel, la cual fue depositada en dos maletas de 30 kilos, que dos integrantes encapuchados trasvasijaron a la plaza pública. En otra maleta se traficaron bolsas de “sal” de la marca Lebre (Sal libre, en español).

Con estos elementos simbólicos el grupo se situó en la plaza pública y conformamos un *kultrún*³⁵¹, o círculo dividido en cuatro segmentos que simboliza el cosmos mapuche (pueblo originario del sur de Chile), con la sal. Dentro del dibujo de sal del *kultrún* se depositaron las bolsas de agua traficadas desde el hotel y las dos cubetas que sirvieron para recuperar el agua de las calles en los primeros días de trabajo del grupo.

La construcción de esta intervención urbana como obra efímera, *decide morir para perpetuar el ciclo de la vida*, fue un rito urbano, pues si el elemento de composición de obra era el agua y la sal, al comenzar a llover inesperada y torrencialmente, la obra fusionó ambos elementos, cerrando el ciclo de nacimiento y muerte.

Por otra parte, se observó cómo una experiencia estética se transformó en una experiencia espiritual, ya que al haber incorporado el *kultrún*, como elemento de interconexión, permitió que la experiencia individual de cada artista, vinculada al agua, se concretara. Es así que el grupo de trabajo se conectó con la naturaleza y ésta los hizo partícipes de su génesis y su muerte. El colectivo fue un mero espectador de un acto de

³⁵¹ El Kultrún representa en la cosmovisión mapuche al mundo. Más información: <https://pueblosoriginarios.com/sur/patagonia/mapuche/kultrun.html>. Visitado 12-05-2021.

creación y destrucción en sintonía con la vida que, en su generosidad, nos acoge en su seno o círculo mágico del *kultrín*.

Finalmente, es interesante señalar la importancia de una obra efímera, cuya experiencia trascendió y permitió transportar a través de ella, a otro espacio y tiempo. Es decir, por medio de la obra el colectivo estaba en Chile, Brasil y Argentina y otros tantos lugares donde la apropiación indebida de los recursos naturales es explotada con absoluta impunidad para ofrecer beneficios a las transnacionales. Sin embargo, la Clínica Modo de hacer: Arte/acción directa permitió que la lluvia, purificadora del cuerpo y efímera, rescatara la identidad individual y colectiva como parte de la memoria.



Imagen N°122. Sacos de sal Lebre, fragmento de instalación, 2013, fotografía del autor.



Imagen N.º 123. “Sacos de sal Lebre”, 100 bolsas de agua, 2 baldes de transporte de agua lluvia, 2013, fotografía del autor.



Imagen N.º 124. Obra Kultrún mapuche, agua y sal, Sao Paulo Brasil, Instituto Hemisférico, 2013, fotografía del autor.

En suma y a modo de concluir con este capítulo, podemos señalar que los proyectos individuales y colectivos de los artistas aquí presentados buscan marcar presencia para transformar el mundo que los rodea. Para esto, los artistas ponen a disposición del hacer en el arte su experiencia de vida, lo que los marca como sujetos y, a la vez, los enriquece, pese a los traumas

que cada cual lleva consigo. Estos sujetos, mediante el trabajo performático o de activismo político, intentan, a lo menos, constatar o dar testimonio de lo que sucede y del trauma que los aqueja, o bien, se acometen a proponer, mediante su obra, una transformación de la realidad.

En suma, los artistas y trabajos colectivos que se han presentado generan interrogantes y respuestas a través del cuerpo, el que ha actuado como eje conductor de un sinfín de complejidades, buscando alterar los espacios silenciados de este cuerpo invisibilizado que intenta retrotraer la realidad institucionalizada que lo afecta.

CONCLUSIONES

La presente tesis doctoral ha tenido como principal objeto el estudio del cuerpo como soporte y proyección de una serie de obras de performance en Chile entre los años 1970 y 2013, período de la historia de Chile que marcó nuevas formas de hacer en las artes en general, donde el cuerpo fue protagonista a través del performance, la intervención urbana y la acción directa.

En esta tesis se pudo establecer que la República de Chile se cimentó sobre el concepto de hibridación, término apropiado para todo el proceso de colonización e independencia latinoamericana. En efecto, según García Canclini³⁵², la hibridación es la principal característica que va a configurar la identidad en Latinoamérica, ya que dio lugar al mestizaje como un proceso fundacional en el nuevo mundo, construyendo una identidad difusa y confusa a la vez. Luego, en el campo de la artes visuales, podemos señalar que esta hibridación se manifestó como una indefinición o una pugna acerca de lo que es la identidad propia, pues existió una colisión o yuxtaposición entre las manifestaciones de un arte asociado a la modernidad de la oligarquía y su proyecto de ilustración, al mismo tiempo que coexistían las tradiciones indígenas y el arte colonialista mestizo. Todo este entramado, conformaba la hibridez al coexistir una mezcla artística mapuche, criolla y europea.

Luego, fruto de este estudio, se ha podido establecer que los hechos derivados de las crisis políticas en Chile, tanto en el siglo XIX y XX, han sido determinantes en el arte. Principalmente ha influido en el arte en Chile la política de exterminio de la dictadura militar, que abarcó el período entre los años 1973 y 1989, y la posterior transición

³⁵² Canclini García, Néstor. Op. Cit.

democrática o post dictadura que se produjo entre los años 1990 y 2013, que reformularon las formas de hacer en las artes visuales y sus formas de mediación y representación.

Las consecuencias de la dictadura hasta el día de hoy se evidencian en la producción de una serie de obras donde el cuerpo es protagonista en el campo del performance, la intervención urbana, la acción directa. Muchos de los artistas del período analizado sufrieron directamente las consecuencias de la dictadura o tuvieron que luchar por su vida, llevando sobre sí traumas personales y colectivos, lo que permitió que trabajaran en la recuperación de la memoria, la justicia y la democracia. En este sentido, particularmente en el caso chileno, el arte ha sido el modo de expresión de más de tres generaciones de artistas visuales que sufrieron el trauma, la violencia física y simbólica de un régimen dictatorial que persiguió torturó, asesinó e hizo desaparecer a miles de personas, produciendo una grieta profunda a nivel, social, político y cultural.

De manera introductoria se examinó la influencia que, a comienzos del año 1960, tuvo el informalismo en Chile bajo la impronta del Grupo Signo. El informalismo, como movimiento complejo que busca la abstracción, el azar y el abandono de las formas clásicas en el arte, fue el primer salto a una modernidad en la creación de las artes visuales en Chile, de modo que esta producción contribuyó a la construcción de un nuevo lenguaje. De esta manera, el Grupo Signo, contribuyó a producir un cambio radical en las formas de entender las artes visuales y la creación en la plástica nacional.

Este cambio revolucionario vitalizó la producción plástica, desarticulando la estructura formal de la pintura, y trastocó el lenguaje en las cátedras de arte, lo cual fue el antecedente que impactó a las generaciones convirtiéndose en un objeto de estudio, pues conjugaron arte y política, que los llevó a comprometerse con el programa de gobierno del gobierno de Salvador Allende, que fue derrocado por la dictadura.

Es interesante señalar que entre los años 1970 y 1973, como consecuencia del proceso progresista, se realizaron en Chile dos bienales de grabado en los años 1970 y 1972, respectivamente, así como la Primera Bienal Internacional de Arte en la ciudad de Valparaíso, organizada por la Municipalidad de la región de Valparaíso, en el año 1973. La más relevante y que sobrevive hasta el día de hoy es el Museo de la Solidaridad de Chile que recibió la donación de obras de artistas de todo el mundo, como Miró, Calder, Picasso, Siqueiros, Tàpies o Moore, quienes se identificaron con el proceso de cambio cultural chileno, participando en estas iniciativas.

La transformación social y cultural de este período fue notable, fue así como el Museo Nacional de Bellas Artes jugó un papel importante en la apertura de iniciativas innovadoras, que lo llevó a imprimir un sentido más experimental, pues abrió las puertas a creaciones más jóvenes. Sólo durante 1973 se montaron una serie de exposiciones, lo que llevó a dicho museo a convertirse en un eje central de la reflexión y divulgación de la producción plástica, lo que produjo una merma y casi inexistencia de exposiciones en galerías comerciales.

El golpe militar ocurrido el 11 de septiembre de 1973 contra el régimen constitucional de la coalición de la Unidad Popular, y que produjo una dictadura encabezada por el General Augusto Pinochet, generó diversas consecuencias en el país. Las violaciones de derechos humanos como el exilio forzado, la pérdida de la libertad de expresión, de derechos políticos y sociales, implicó la progresiva exclusión de los sectores más populares, entregando la mayoría de las empresas del Estado a empresas transnacionales y a grupos económicos representados por las familias más ricas de Chile.

En el campo de las artes, los artistas que lideraron el proceso de construcción utópica socialista debieron partir al exilio, y aquellos que no pudieron salir al exilio sufrieron la tortura, la persecución, la cárcel o la desaparición. Grandes artistas partieron

al exilio, podemos mencionar a José Balmes, Gracia Barros, Alberto Pérez, Guillermo Núñez y Eduardo Martínez Bonati, entre otros.

No obstante, la crisis institucional, política y cultural, se puede señalar que ya, a finales de 1974, existieron en Chile manifestaciones sobre la necesidad de hacer frente a la represión cultural. Luego se fue articulando la expresión artística con el nacimiento de una serie de espacios para la producción de obras de arte experimentales que producían un dialogo entre arte y política entre ellos el Taller Bellavista, que en 1976 pasó a conformar el Taller de Artes Visuales (TAV), dirigido por el artista y profesor Francisco Brugnoli. Así también entre los años 1974 y 1976 nacieron la Galería Central de Arte, la Galería Época y el Instituto de Arte Contemporáneo.

El principal objeto de este naciente movimiento artístico fue el rechazo a la dictadura mediante la reformulación de las formas de hacer en el arte en ese período, ampliando las fórmulas y disciplinas de expresión artísticas existentes hasta ese momento. De este modo, surgieron nuevos lenguajes en los artistas, surgiendo el performance, la intervención urbana, la fotografía y el arte de acción directa, todos campos nuevos de arte-resistencia contra la dictadura cívico-militar.

Se puede señalar que nada obstó al atrevimiento de los artistas que se manifestaban, a través de estos nuevos soportes, contra el régimen dictatorial. Incluso el exilio de los maestros, o el debilitamiento de la enseñanza artística mediante el cierre o control de los principales centros de educación superior, mermaron el pensamiento crítico durante la dictadura.

Es así como fue importante retomar las lecturas de los discursos de las vanguardias de comienzo de siglo XX, como el surrealismo, dadaísmo o Walter Benjamin, especialmente con su texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936). Dichos movimientos permitieron la irrupción del performance, el accionismo, el

happening, el body art, y el Fluxus que se estaban desarrollando en Europa y América del Norte.

Estos movimientos vanguardistas en Latinoamérica fueron desarrollados de múltiples maneras, recuperando las propuestas de Alejandro Jodorowsky, artista chileno, quien tempranamente contribuyó a desarrollar nuevas formas de hacer teatro, invitando a salir de los teatros, de las galerías de arte y conjugar las acciones de arte con las acciones de la vida cotidiana.

De este modo, y con el antecedente de las vanguardias expresado en algunos artistas en Chile, se puede señalar que se aprecia una marcada influencia del performance en éstos, y que según se puede examinar en este trabajo, ha sido uno de los principales métodos de hacer arte en el período de la dictadura y post dictadura.

Por esta razón, el análisis del concepto de performance ha sido objeto de estudio, destacándose los aportes que Diana Taylor y Marcela Fuentes han efectuado en la materia, concluyéndose que esta palabra, pese a sus dificultades y a no tener un concepto unívoco, se refiere a un modo de hacer en el arte.

Luego, ha sido también importante destacar el seminario que dirigió Ronald Kay a mediados de los años 1974 - 1975, en el Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile, que dio origen al colectivo CADA, quienes tuvieron un importante papel en la recuperación del espacio público, la intervención urbana, la acción directa, la poética visual con el objetivo de desmontar la represión y la censura del régimen.

En dicho período el CADA y la Escena Avanzada lideraron el campo de reflexión crítica y trabajo teniendo el cuerpo social, político, y cultural como soporte de obra, de la mano del sustento teórico y la cooperación editorial de los importantes teóricos chilenos Ronald Kay y Nelly Richard, que cimentaron que las prácticas en las artes visuales y la cultura respondieran a una dinámica entre escritura y visualidad, con distancia e

independencia de la oficialidad cultural de la dictadura y a las orgánicas partidistas militantes que operaban en Chile.

En efecto, la contribución del sustento teórico al arte en este período consistió en ampliar la visión de la realidad imperante, donde arte no sólo trataba de la dictadura, sino de una situación global que ni siquiera se limitaba explícitamente a un lugar o tendencia, sino que cruzaba transversalmente a toda la sociedad, y a todos los ejes de poder.

Por otro lado, es necesario destacar la importancia del trabajo de organizaciones civiles en dicho período, uno de cuyos exponentes fue el colectivo Mujeres por la Vida, liderado por la escritora Mónica Echeverría, que convocó a mujeres víctimas de violaciones de los derechos humanos, que enfrentaron la dictadura y la falta de justicia mediante acciones directas e intervenciones urbanas que copaban los espacios públicos, como las avenidas, calles y los tribunales de justicia. Dicho colectivo fue capaz de visibilizar los cuerpos torturados y violentados por un Estado genocida en pro de la dignidad de las mujeres y sus familias que fueron víctimas de la represión. El Parque por la Paz de Villa Grimaldi, antes un centro de tortura es el ejemplo de la lucha por la memoria, la justicia y contra el olvido.

Conforme avanzó y se afianzó el período dictatorial en Chile, el movimiento artístico también mudó conforme al proceso de cohesión de los movimientos políticos, culturales y sociales. En efecto, en el período que transcurrió entre los años 1983 a 1989, cobra importancia el “Movimiento Contracultural” o “Underground” constituido por colectivos de artes visuales, brigadas muralistas, performance, colectivos de arte-acción, intervención urbana, entre los cuales se examinó el papel de la Asociación de Plásticos Jóvenes (APJ), Los Ángeles Negros, Las Yeguas del Apocalipsis y El Piano de Ramón Carnicer / Luger de Luxe.

Estos colectivos crearon espacios de análisis de micropolíticas, contribuyendo a crear puentes de colaboración con los sectores más desprotegidos de la sociedad, desafiando a las instituciones con arte callejero, performance, intervención urbana y acción directa, como una manera de demostrar la resistencia cultural y popular de Chile, hasta finales de la década de los ochenta, período que coincidió con el fin de la dictadura de Pinochet.

Es importante hacer presente que, en el período de la transición política que se pactó entre el gobierno de la dictadura y las fuerzas que se organizaron en su contra, a objeto de recuperar la democracia en Chile, las manifestaciones artísticas aumentaron en intensidad y creatividad. La influencia de las artes en el año 1988, cuando se realizó el plebiscito que visibilizó el rechazo de la ciudadanía al régimen, pareció permear a toda la sociedad chilena, y permitió que los artistas pudieran, abiertamente, manifestar sus discrepancias con el régimen, situación que permitió poner en valor a los movimientos que antes lucharon silenciosamente.

Luego de derrocado el gobierno dictatorial, y con la llegada de la democracia en marzo del año 1990, se marcó el comienzo de una transición democrática pactada, de la cual prontamente hubo desencanto pues ésta estuvo sujeta a los amarres institucionales que dejó la Constitución Política de la República de Chile del año 1980, la cual impuso una serie de limitantes a los procesos de reforma política, con la existencia de senadores designados y quórumos altos para hacer reformas a la constitución y legislar.

El país ni siquiera podía pensar en una nueva Constitución, pues el costo del pacto democrático llevaba de la mano una institucionalidad llena de amarres. En suma, la postdictadura administró el sistema neoliberal instaurado en dictadura, sistema que paradójicamente se afianzó en democracia, llevando a una tensión permanente de las relaciones sociales, económicas y políticas al interior del país.

Es así que después del advenimiento de la democracia, el movimiento contracultural chileno o underground sufrió las consecuencias del proceso de postdictadura de los acuerdos, y ante la inestabilidad del paisaje político, social y cultural, decidieron abstenerse de formar parte de las políticas culturales de la nueva institucionalidad, replegándose a espacios menos confortables, pero que les dotaban de mayor sentido social, como las zonas de sacrificio y la periferia que dio como resultado una serie de manifestaciones que rearticulaban los proyectos de arte.

De este modo, se pudo observar el desarrollo de trabajos de creación autónomos e individuales en el campo del performance, intervención urbana y la acción directa. Así también, podemos encontrar en dicho período los trabajos de cooperación colectiva, que como caso emblemático confluyeron en el esfuerzo creativo de una galería fuera del circuito tradicional, a saber, la Galería Metropolitana, creada en el año 1998.

Ha sido importante dar cuenta que estos espacios alejados de los circuitos tradicionales fueron un soporte en la búsqueda de nuevas experiencias estéticas en medio de las zonas de sacrificio de la urbe, donde se pudo observar el nacimiento de una nueva sensibilidad, que buscó reconstruir los diálogos para el arte, la poesía y la crítica social. De este modo, el hacer en el arte los introdujo al campo profesional de los estudios del performance, accionismo, activismo y su relación con el trauma, la memoria y el dolor de una sociedad.

En conformidad a lo señalado, uno de los aportes de esta investigación radica en la comprobación de la influencia que tuvieron los procesos políticos descritos en el trabajo de los artistas que ocupan el cuerpo como soporte. De este modo, la performance, la acción directa, la intervención urbana y el activismo a nivel individual y colectivo se han gestado en la subjetividad y reflexión de la sobrevivencia a una tragedia, un trauma o de los horrores y problemáticas sociales aquejaron al Chile de la dictadura y postdictadura.

Luego, en esta investigación se describieron trabajos de performance, acciones directas e intervenciones urbanas orientadas tanto a la denuncia de los crímenes sistemáticos cometidos por las dictaduras en Latinoamérica, así como a dar cuenta del trauma y dolor que aquejaban a sus autores ante la situación política, económica, social y cultural que impactó y transformó las vidas de la sociedad chilena y del continente.

Como consecuencia de aquello, existe un amplio campo de investigación transdisciplinario sobre el cuerpo y su relación con trauma, la memoria y la identidad, materias en las cuales las artes visuales han sido fundamentales para entender el complejo proceso transformador de dicha sociedad.

De este modo, el cuerpo es, sin duda, protagonista del trabajo que se realiza en performance, acciones y diversas prácticas de arte, ya que carga sobre sí una infinidad de procesos de construcción de signos, significados y significantes y que dan forma a una obra compuesta por encadenamientos y superposición de acciones que cumplen la función de dar a la obra una estructura performativa.

Sin embargo, puede también destacarse que el fenómeno descrito respecto del arte de la dictadura y postdictadura en Chile no difiere del tratamiento que los estudios sobre performance han efectuado. En efecto, otro aspecto tratado en la investigación da cuenta que podemos hablar de performance a través de diferentes procesos históricos, habiendo relación entre ésta y las tradiciones y prácticas culturales, y que esta forma de hacer arte ha estado en constante análisis y ha sido objeto de una utilización transdisciplinaria.

De este modo, al referirnos al performance utilizamos un concepto complejo, que está compuesto por acciones, elementos y procesos de reflexión crítica que resignifican el cuerpo del artista y su medio, y que es dado a conocer en base a un proceso de creación crítica de hacer en el arte.

La importancia de esta definición nos resignifica el concepto de performance para decir que no es sólo un acto o una acción, sino que va más allá, ya que nos permite observar las prácticas simbólicas del cuerpo, a través de las cuales, la sociedad transmite sus convicciones y expone sus conflictos.

En este sentido, se ha expuesto y reflexionado sobre los amplios límites desde donde se construye la noción de performance, que incluso, en la voz de Judith Butler, desmitifica la atribución material a la organicidad del sexo, ya que serían los procesos de reiteración o repetición los que finalmente determinan la construcción social del género.

Otro aspecto abordado, es la capacidad del cuerpo de expresar todo tipo de subjetividades, o abarcando las pulsiones más íntimas, como el sufrimiento y el dolor, de una manera descarnada y sin metáforas.

En efecto, hemos observado que el cuerpo del artista es utilizado como superficie para la inscripción de un lenguaje visual de identificación, la búsqueda de su identidad, e incluso la sanación de un trauma o dolor.

De este modo, podemos señalar con vehemencia que la investigación en performance y sus variantes como el *body art*, accionismo u otras de las muchas e interminables vertientes que en éstas desembocan, es una rama de fronteras abiertas, ya que no hay un comienzo ni un final establecido, existiendo un sinfín de variantes que enriquecen el lenguaje de las artes y aportan a una integración transdisciplinaria que enriquece la discusión y reflexión.

En suma, la investigación en performance puede iniciar en un área del conocimiento y terminar en otra, esto denota una dinámica de transformación permanente.

El performance nos invita a conocer los límites del cuerpo y las dinámicas de interacción entre el artista y espectador, en la que se conjugan subjetividades con dispositivos u objetos que interactúan con el espacio real o virtual.

En Chile, durante el período objeto de esta investigación, a saber, entre los 1970 a 2013, la performance, la acción directa y la intervención urbana evolucionaron y cobraron significancia como nueva forma cultural y activista en contra del orden establecido. Estas prácticas del arte nos situaron frente a nuevas lógicas como la desmaterialización de la obra por un cuerpo comprometido con diversas e interminables causas, algunas de las cuales han sido mencionadas anteriormente, como la política, el feminismo, la violencia de género, la diversidad sexual, con el fin de reconstruir lógicas de identidad en el campo de las artes, configurando territorios más amplios y diversos en el campo cultural.

BIBLIOGRAFÍA

Aguiló, Osvaldo. *Neovanguardia en la plástica chilena*. Santiago de Chile, CÉNECA, 1983.

Aguiló, Osvaldo. “Plástica neo vanguardista: antecedentes y contextos”, en Ivelic, Milan; Galaz, Gaspar. *Chile arte actual*. Valparaíso, Ed. Universitarias de Valparaíso, 1988, pp. 46-47.

Altamirano, Carlos. “Entrevistas”, en Ivelic, Milan; Galaz, Gaspar. *Chile Arte Actual*, Ediciones Universitaria /Universidad Católica de Valparaíso 1988, p.63.

Arata De Nordenflycht, Romina; Cabrera Figueroa, Natalia; Donoso Knaut, Catalina. “Videoarte de Guillermo Cifuentes: El lenguaje del desarraigo”, en *Comunicación y Medios N°22*, Instituto de la Comunicación e Imagen, Universidad de Chile, pp. 91-120.

Argumedo, Alcira. *Los silencios y las voces en América Latina. Notas sobre el pensamiento nacional y popular*. Buenos Aires, Ediciones del Pensamiento Nacional, 1996.

Balmes, José. “El desafío de una pintura política”, *Revista Araucaria de Chile*, N°1, Madrid, 1978.

Barría Jara, Mauricio. “¿Qué relata una performance? límites y tensiones entre cuerpo, video, performance” en Barría, Mauricio; Sanfuentes, Francisco (Eds.). *La intensidad del acontecimiento. Escrituras y relatos en torno a la Performance en Chile*, Ediciones Departamento de Artes Visuales, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2011.

Barrias, Jorge. *El movimiento obrero en Chile. Síntesis Histórico – Social*. Ediciones Universidad Técnica del Estado, 1971.

Baudrillard, Jean. “El éxtasis de la comunicación”, en Foster, Hal (ed.). *La posmodernidad*. Barcelona, Ed. Kairós, 2008.

Benjamin, Walter. *Iluminaciones*. Madrid, Editorial Taurus, 2018.

Benjamin, Walter. *El origen del Trauerspiel alemán, división y dispersión en el concepto*. En Internet: <https://direccionmultiple.files.wordpress.com/2012/05/traverspiel.pdf>. Visitado: 06-05-2021.

Betancur, Patricia. “La práctica como crítica”. *Clemente Padín*, Banco Central del Uruguay, 2006, pp.13-50.

Blanco, Paloma; Carrillo, Jesús; Claramonte, Jordi; Expósito, Marcelo (Eds.). *Modos de Hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.

Bourdieu, Pierre. *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. México DF, Editorial Siglo Veintiuno, 2017.

Bourriaud, Nicolás. *Formas De Vida. El arte moderno y la invención del sí*. Murcia, Ediciones Cendeac, 2009.

Brea, José Luis. *Cultura_RAM, Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*. Barcelona, Editorial Gedisa, 2007.

Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Santiago de Chile, Editorial Planeta, 2018.

Caeiro-Rodríguez, Martín. “Aprendizaje Basado en la Creación y Educación Artística: proyectos de aula entre la metacognición y la metaemoción”. *Arte, Individuo y Sociedad* 30(1), Ediciones Complutense. 2018.

Campillay Covarrubias, Catherina. “La demarcación de los espacios de la política. Acción colectiva y performatividad en los Ángeles Negros y Luger de Luxe”. *Revista Punto de Fuga*, 19. Santiago de Chile, 2018.

Carras, Rafael. *Pensamientos Prácticas Acciones*. Buenos Aires, Editorial Tinta Limón, 2009.

Carrillo, Jesús. “Espacialidad y Arte Público”, en Blanco, Paloma; Carrillo, Jesús; Claramonte, Jordi; Expósito, Marcelo (Eds.). *Modos de Hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.

Castillo Espinoza, Eduardo. *Puño y Letra, Movimiento social y comunicación gráfica en Chile*. Santiago de Chile, Ocho Libros Editores, 2016.

Cifuentes, Guillermo. “Sitios Baldíos” en Oyarzun, Pablo; Richard, Nelly; Zaldívar, Claudia (Eds.). *Arte y Política*, Editores Santiago de Chile, Universidad Arcis, Universidad de Chile, Facultad de Artes Consejo Nacional de la Cultura y las Artes Santiago de Chile, 2004, p.p. 306-310.

Coccoz, Vilma. “El cuerpo-mártir en el Barroco y en el *body art*”, en Recalcati, Massimo. *Las Tres Estéticas de Lacan (psicoanálisis y arte)*. Buenos Aires, Ediciones del Cifrado, 2006.

Cox, Cristian; Courard, Hernán. *Formas de Gobierno en la Educación Superior: Nuevas Perspectivas*. Santiago de Chile, Flacso, 1990.

Crespi, Irene; Ferrario, Jorge. *Léxico Técnico de las Artes Plásticas*. Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1985.

D' Angelo, Paolo. *La estética del romanticismo*. Madrid, Editorial La Balsa de la Medusa, Visor, 1999.

Darwin, Charles. *Diario del viaje de un naturalista alrededor del mundo*. Madrid, Espasa Calpe, S.A., 2009.

De la Fuente Álvarez, Alejandro y Maureira Orellana, Diego. “Arte y acción política: intervenciones urbanas en los periodos de dictadura y democracia en Chile, en *Ensayos sobre artes visuales*. Santiago de Chile, Lom Ediciones, 2016.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *Rizoma Introducción*. México D. F, Ediciones Coyoacán, 1994.

Dittborn, Eugenio. "Entrevista aeropostal" con Sean Cubitt, en *Art From Latin America*. Sydney, Museum of Contemporary Art, 1993.

Dorfman, Ariel; Mattelart, Armand. *Para leer al Pato Donald. Comunicación de masas y Colonialismo*. México DF, Editores Siglo XXI, 1972.

Eltit, Diamela. *Lumpérica*. Santiago de Chile, Ediciones del Ornitorrinco, 1983.

Escobar, Ticio. “Cultura y Transición Democrática en Paraguay”, en *Debates Críticos En America Latina, 36 números de la Revista de critica cultural (1990-2008)*, Editorial Arcis- Cuarto Propio -Revista de Critica Cultural, año 2008.

Escobar, Ticio. “Acerca de la modernidad y el arte”. en *Casa de las Américas*. 214, 1999.

Fajardo González, Roberto. “La investigación en el campo de las Artes Visuales y el ámbito académico universitario. (Hacia una perspectiva semiótica)”. En Internet: <https://www.yumpu.com/es/document/read/27528734/la-investigacion-en-el-campo-de-las-artes-visuales-en-el-ambito->. Visitado: 06-05-2021.

Felshin, Nina. “¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo”, en Blanco, Paloma; Carrillo, Jesús; Claramonte, Jordi; Expósito, Marcelo (Eds.). *Modos de Hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.

Fernández Quesada, Blanca. *Nuevos Lugares de Intención*, Intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales: Estados Unidos 1965-1995, Tesis Doctoral Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura, 2000.

Frèrot, Cristine. *Chile vive, el arte al pueblo con Allende*. Santiago de Chile, CÉNECA, 1982.

Galaz, Gaspar. *Destellos de Memoria: Vida y Arte, a 50 años de la Fundación de la Escuela de Arte, 1959-2009, 50 Años*, Facultad de Artes, Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 2009.

Galaz, Gaspar. *Chile 100 años: 1950-1973. Entre la modernidad y utopía*. Santiago de Chile, Editorial Museo de Bellas Artes, 2000.

García Canclini, Néstor. *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires, Editorial Paidós, 2012.

Gerbi, Antonello. *La disputa del nuevo mundo: historia de una polémica (1550-1900)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982, en Argumedo, Alcira. *Los silencios y las voces en América Latina. Notas sobre el pensamiento nacional y popular*. Buenos Aires, Ediciones del Pensamiento Nacional, 1996.

Giner Ponce, Xavier. “Entre Naufragos: Notas sobre Fotografía” en Recalcati, Massimo. *Las tres estéticas de Lacan (psicoanálisis y arte)*. Buenos Aires, Ediciones del Cifrado, 2006.

Guzmán, Jaime y Larraín, Hernán. “Debate sobre la nueva legislación universitaria”, *Revista Realidad*, Año 2, N°22, 1981.

Fajardo González, Roberto. “La investigación en el campo de las Artes Visuales y el ámbito académico universitario. (Hacia una perspectiva semiótica)”, pp. 1-13. En Internet: <https://www.yumpu.com/es/document/read/27528734/la-investigacion-en-el-campo-de-las-artes-visuales-en-el-ambito->. Visitado: 06-05-2021.

Foster, Hal. *Belleza compulsiva*. Buenos Aires, Editorial Adriana Hidalgo, 2008.

Foster, Hal. “Introducción al Posmodernismo”, en Foster, Hal (ed.). *La posmodernidad*. Barcelona, Ed. Kairós, 2008. pp. 7-17.

Frampton, Kenneth. “Hacia un regionalismo crítico: Seis puntos para una arquitectura de resistencia”, en Foster, Hal (ed.). *La posmodernidad*. Barcelona, Ed. Kairós, 2008. pp. 37- 58.

Franco, Jean. *Marcar diferencias, cruzar fronteras*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 1996.

Galán, Iliá. *Lo sublime como fundamento del arte frente a lo bello: un análisis desde Longino, Addison, Burke y Kant*. Universidad Carlos III de Madrid, 2002.

Galeano, Eduardo. *Las venas abiertas de América Latina*. Madrid, Siglo XXI Editores, 2008.

Galende, Federico. “La izquierda entre el duelo, la melancolía y el trauma” en *Debates críticos en América Latina, 36 números de la Revista de Crítica Cultural (1990-2008)*. N.º 17, noviembre 1998. Editorial Arcis/ Cuarto Propio/ Revista de Crítica Cultural. pp. 108-116.

Heidegger, Martin. *Arte y poesía*. México D.F., Editorial Fondo de Cultura Económica, 2002.

Hernández Hernández, Fernando. “La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación”, en *Revista Educación Siglo XXI*, N° 26, 2008, pp. 85-118.

Hurtado, María de la Luz. “Productividad de la mirada como performance”, en *Cátedra de Artes* N°3, 2006, Facultad de Artes Pontificia Universidad Católica de Chile, pp. 59-80.

Hutcheon, Linda. “La política de la parodia postmoderna”, en *Criterios*, La Habana, Edición especial de homenaje a Bajtín, La Habana, julio de 1993, pp. 1-18.

Infanti de la Mora, Luis. *Danos hoy el agua de cada día*. Aysén: Carta Pastoral, 2008.

Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación. Informe Rettig. Diciembre, 1996. En internet: <http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0053679.pdf> Visitado: 12-05-2021.

Ivelic, Milan; Galaz, Gaspar. *Chile Arte Actual*. Valparaíso, Editorial Universitaria, 1988.

Jameson, Fredric. *La lógica Cultural del Capitalismo Tardío*. Madrid, Editorial Trotta, 1996.

Jameson, Fredric. *El giro cultural*. Buenos Aires, Editorial Manantial, 2010.

Jones, Amelia. “Posmodernismo, Subjetividad y Arte Corporal”, en Taylor, Diana; Fuentes, Marcela. *Estudios Avanzados de Performance*. México D.F, Fondo de Cultura Económica, 2011.

Kant, Emmanuel. *¿Qué es la ilustración? Filosofía de la Historia*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2000.

Kay, Ronald. *Del Espacio de Acá, Señales para una Mirada Americana*. Santiago de Chile, Editores Asociados, 1980.

Klein, Naomi. *La doctrina del Shock. El auge del capitalismo del desastre*. Buenos Aires: Paidós, 2010.

Krauss, Rosalind. “La escultura en el campo expandido”, en Foster, Hal (ed.). *La posmodernidad*. Barcelona, Ed. Kairós, 2008.

Lerner, Steve. *Sacrifice Zones. The front lines of toxic chemical exposure in the United States*. Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2012.

Lizama, Jaime. “El arrebato de la ciudad”, en *Revista de Crítica Cultural* N°19, noviembre 1999.

Lloret, Jordi. *Garage Internacional*. Santiago de Chile, La Calabaza del Diablo, 2005.

Maderuelo, Javier. “Enciclopedia visual de la historia de Latinoamérica”, en *Revista Arte y Parte: revista de arte*. N.º 121, febrero-marzo 2016, p.p. 89-118.

Marchán Fiz, Simón. *Del Arte Objetual Al arte De Concepto*. Madrid, Editorial Akal, 1997.

Marchant, Patricio. *Escritura y Temblor*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2000.

Mendoza Ontiveros, Martha Marivel. "Performance y drama social: la representación de la Batalla del 5 de mayo en una localidad mexicana" en *Convergencia. Revista de Ciencias Sociales* 2010, 17(54), pp. 93-110.

Menke, Christoph. "La Fuerza Del Arte. Siete Tesis", en *Revista INDEX, Investigación artística, pensamiento y educación*, Editor Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), otoño 2010, N°0, pp. 8- 9.

Mesquita, André; Vindel, Jaime; Longoni, Ana; Nogueira, Fernanda; La Rocca, Malena. "Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina", Comisariado: Red conceptual del sur; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España, 2013.

Moreiras, Alberto. "Postdictadura y Reforma del Pensamiento", en *Debates Críticos en América Latina*, N°1, Santiago de Chile, Ed. ARCIS / Cuarto Propio, 2008, pp. 67 -79.

Moulian, Tomás. *Chile actual: Anatomía de un mito*. Santiago de Chile, Universidad Arcis y LOM, 1998.

Munsell Liz, (Sub)culturas visuales e intervención urbana, Tesis de Grado de Magister, Santiago de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades Centro de Estudios Latinoamericanos, Universidad de Chile, 2009, 1989.

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. "Delincuencia Visual". En López, Miguel A.; Cristi, Nicole; Manzi, Javiera; Keller, Andrés y Carvajal, Fernanda. *Perder la forma humana en América, una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, 2013.

Neustadt Robert. *CADA día: La Creación de un Arte Social*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2001.

O'Dell, Kathy. *Contract with the Skin. Masochism, Performance Art and the 1970s*. Minneapolis, University of Minnesota, 1998.

Olea, Raquel. "La redemocratización: mujer, feminismo y política", en *Revista de Crítica Cultural*, N°5 año 2008.

Olguín Hevia, Raúl. "Ciudad y tribus urbanas: El caso de Santiago de Chile (1980-2006)". En *Revista Electrónica DU&P. Diseño Urbano y Paisaje*, Volumen IV N°10. Centro de Estudios Arquitectónicos, Urbanísticos y del Paisaje, Universidad Central de Chile. Santiago de Chile. Abril 2007.

Olhagaray, Néstor. *Catálogo 5to Festival franco-chileno de Video Arte*. Santiago de Chile, Instituto Chileno-Francés de Cultura, octubre 1985.

Olivé, León. “Interdisciplina y transdisciplina desde la filosofía”. *Ludus Vitalis*, 2016, vol. 19, no 35, pp. 251-256.

Oyarzún, Pablo. *Arte visualidad e historia*. Santiago de Chile, Editorial la Blanca Montaña. Facultad de Artes Universidad de Chile, 1999.

Padín, Clemente. “Calendario para una toma de conciencia”, en *Revista Ovum*, N.º 9, diciembre 1971.

Pérez Rosales, Vicente. *La colonización de Llanquihue, su origen, estado actual y medios de impulsar su progreso*. Santiago de Chile, Imprenta Libertad, 1870.

Perotti Ronzonni, José. “Las artes aplicadas en Chile”, en *Revista de Arte* N°4, Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, Santiago, diciembre 1934-marzo 1935, pp. 7-12.

Phelan, Peggy citada por Schneider, Rebecca “El Performance Permanece” en Taylor, Diana; Fuentes, Marcela. *Estudios Avanzados de Performance*. México D.F, Fondo de Cultura Económica, 2011.

Phelan, Peggy. *Unmarked: The Politics of Performance*. Nueva York, Londres, Routledge, 1993.

Prieto Stambaugh, Antonio. “Corporalidades políticas: representación, frontera y sexualidad en el performance mexicano”, en Taylor, Diana; Fuentes; Marcela. *Estudios Avanzados de Performance*. México D.F, Fondo de Cultura Económica, 2011. pp. 605-628.

Recalcati, Massimo. *Las Tres Estéticas de Lacan (psicoanálisis y arte)*. Buenos Aires, Ediciones del Cífrado, 2006.

Requejo, Tonia. “Sobre lo monstruoso. Un paseo por el amor y la muerte”, en Hernández Sánchez, Domingo. *Estéticas Del Arte Contemporáneo*. Ediciones Universidad de Salamanca, 2002.

Richard, Nelly. *Cuerpo Correccional*. Edición: Francisco Zegers Concepto y diagramación: Nelly Richard y Carlos Leppe, Montaje, Carlos Altamirano, Santiago de Chile, 1980.

Richard, Nelly. “Redistribución de las coordenadas visuales en el arte chileno. Una mirada crítica”, en Ivelic, Milan; Galaz, Gaspar. *Documentos Chile Arte Actual*. Valparaíso, Ediciones Universitarias de la Universidad Católica de Valparaíso, 1988. pp. 54-55.

Richard, Nelly. “Inversión de escena en documentos”, en Ivelic, Milan; Galaz, Gaspar. *Chile Arte Actual*. Valparaíso, Editorial Universitaria, 1988, pp. 100-101.

Richard, Nelly. *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre Chile de la transición)*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 1998.

Richard, Nelly. "Trauma Urbana y Fugas Utópicas", en *Revista de Crítica Cultural* N°19, noviembre 1999.

Richard, Nelly. *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973*. Santiago de Chile, Editorial Metales Pesados, 2007.

Richard, Nelly. Ensayo En "*Lo político en el arte: arte, política e instituciones*" en *Revista Emisférica, Cultura+ Derechos+ Instituciones*, New York, University, Volumen 6.2, año 2009.

Richard, Nelly. *Crítica de la Memoria 1990-2010*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, 2010.

Robles, Víctor Hugo. *Bandera hueca: historia del Movimiento Homosexual de Chile*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2008.

Robles, Víctor Hugo. *El diario del Che Gay en Chile*. Santiago de Chile, Siempreviva Ediciones, 2015.

Rojas, Sergio. *Escritura Neobarroca. Temporalidad y cuerpo significante*. Santiago de Chile, Editorial Palinodia, 2009.

Rojas, Nicole; Manzi, Javiera. "Construcción de una trinchera gráfica: la experiencia de la Agrupación de Plásticos Jóvenes (APJ) y el Tallersol durante la dictadura en Chile", en *RChD: creación y pensamiento* Volumen 2 Número 3 (7 diciembre 2017) pp. 1-14.

Romera, Antonio. *Historia de la Pintura Chilena*. Santiago de Chile, Editorial del Pacífico, 1951.

Rosler, Martha. "Si Vivieras aquí", en Blanco, Paloma; Carrillo, Jesús; Claramonte, Jordi; Expósito, Marcelo (Eds.). *Modos de Hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.

Sagrada Biblia, Editorial Verbo Divino, 1980.

Salazar Vergara, Gabriel. *Labradores, peones y proletariados*. Santiago de Chile, Ediciones Sur, 1985.

Salazar Vergara, Gabriel. *Movimientos Sociales en Chile Trayectoria histórica y proyección política*. Santiago de Chile, Editorial Uqbar, 2014.

Saúl, Ernesto. *La pintura social en Chile*. Santiago de Chile, Editorial Quimantú, 1972.

Schechner, Richard. "Restauración de la Conducta" en Taylor, Diana; Fuentes, Marcela (Eds.). *Estudios Avanzados de Performance*. México D.F, Fondo de Cultura Económica, 2011. pp. 31-49.

Schechner, Richard. *Between theater and anthropology*. University of Pennsylvania press, 1985.

Schiller, Friedrich. *Cartas sobre la educación estética de la humanidad*. Barcelona, Editorial Acantilado, 2018.

Schiller, Friedrich. *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*. Barcelona, Editorial Anthropos, 2005.

Schimmel, Paul. "Leap into the Void: Performance and the Object", en: *Out of Actions: between performance and the Object, 1949–1979*, MoCA Los Angeles, New York / London, 1998.

Schneider, Rebecca. "El Performance permanece" en Taylor, Diana; Fuentes, Marcela (Eds.) *Estudios Avanzados de Performance*. México D.F, Fondo de Cultura Económica, 2011. pp. 222-240.

Taylor, Diana; Fuentes, Marcela (Eds.). *Estudios Avanzados de Performance*. México D.F, Fondo de Cultura Económica, 2011.

Taylor, Diana. *Performance*. Buenos Aires, Editorial Asuntos Impresos, 2012.

Taylor, Diana. *Acciones de memoria: Performance, Historia y Trauma*. Lima, Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores, 2012.

Turner, Victor Witter y Schechner, Richard. "The anthropology of performance", PAJ Publications, 1988.

Ulmer, Gregory L. "El objeto de la poscrítica", en Foster, Hal (Ed.). *La posmodernidad*. Barcelona, Ed. Kairós, 2008, p.p. 125-163.

Valdés, Adriana. *Memorias Visuales. Arte Contemporáneo en Chile*. Santiago de Chile, Editorial Metales Pesados, 2006.

Wolff, Janet. *La producción social del arte en La teoría de Carlos Marx*. Madrid, Istmos, 1997.

Zurita, Raúl. *Purgatorio*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1979.

PÁGINAS WEB VISITADAS

“Alberto Pérez”, en Internet: <http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40213.html> . Visitado: 06-05-2021.

“Alejandro Jodorowsky (1929)”, en Internet: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3281.html#presentacion> . Visitado: 06-05-2021.

“Ana Mendieta”, en Internet: <https://historia-arte.com/artistas/ana-mendieta> . Visitado: 15-05-2021.

“Arnulf Rainer”, en Internet: <https://proyectoidis.org/arnulf-rainer/> . Visitado: 06-05-2021.

“Carolee Schneemann”, en Internet: <https://www.britannica.com/biography/Carolee-Schneemann> . Visitado: 06-05- 2021.

“Carlos Altamirano”, en Internet: <https://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-printer-40262.html>. Visitado: 06-05-2021.

“Carlos Leppe”, en Internet: <http://www.portaldearte.cl/autores/leppe2.htm>. Visitado: 06-05-2021.

“Catalina Parra”, en Internet: <https://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40503.html>. Visitado: 06-05-2021.

“Chile 100 Años de Artes Visuales”, en Internet: http://www.portaldearte.cl/publicacion/chile100/etapa3_1.htm. Visitado: 06-05-2021.

“Chris Burden”, en Internet: <https://historia-arte.com/artistas/chris-burden>. Visitado: 06-05-2021.

“Concertación de Partidos por la Democracia (1988-2009)”, en Internet: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-31414.html>. Visitado: 14-05-2021.

“Diamela Eltit (1949)”, en Internet: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3353.html> Visitado: 06-05-2021.

“Eduardo Frei Montalva”, en Internet: https://www.bcn.cl/historiapolitica/resenas_biograficas/wiki/Eduardo_Frei_Montalva. Visitado: 06-05-2021.

“Eduardo Martínez Bonati”, en Internet: <http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40256.html> Visitado: 06-05-2021.

“Ejercicios de memoria: Guillermo Cifuentes”, en Internet: <http://continenteav.com.ar/ejercicios-de-memoria-guillermo-cifuentes/> Visitado: 06-05-2021.

El Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR, 1965-1990) en Internet: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-31553.html>. Visitado: 14-05-2021.

“El mural del puente Capuchinos ha sido destruido. Pablo Neruda”, en Internet: <http://www.abacq.net/imaginaria/puente.htm> . Visitado: 06-05-2021.

“Elías Adasme”, en Internet: <http://www.eliasadasme.net/biografia> Visitado: 06-05-2021.

“Escena de Avanzada”, en Internet: <https://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-45598.html>. Visitado: 18-05-2021.

“Eugenio Dittborn”, en Internet: <http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-printer-39921.html> Visitado: 06-05-2021.

“Faith Wilding”, en Internet: <http://www.womenartistsreaction.com/faith-wilding.html>. Visitado: 06-05.2021.

“Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile (FECH)”, en Internet: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-547182.html>. Visitado: 06-05-2021.

“Fernando Álvarez de Sotomayor”, en Internet: <https://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-39939.html>. Visitado: 06-05-2021.

“Fernando Balcells: 1979, el año del cuerpo en el arte”, en Internet: <http://www.ceda.cl/fernando-balcells-1979-el-ano-del-cuerpo-en-el-arte/>. Visitado: 06-05-2021.

“Fernando Marcos”, en Internet: <https://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-39638.html>. Visitado: 06-05-2021.

“Folleto cuerpo pacifico Deformes”, En Internet: <http://www.cuerpopacifico.ec/assets/1.guia-cuerpo-pacifico-deformes.pdf> Visitado: 06-05-2021.

“Generación del 13”, en Internet: <https://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-45583.html>. Visitado: 06-05-2021.

“Gina Pane: memoria del cuerpo”, en Internet <https://pezconejo.wordpress.com/2011/11/14/ginapane/> Visitado: 06-05-2021.

“Gonzalo Díaz Cuevas”, en Internet: <https://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-39920.html> Visitado: 06-05-2021.

“Gonzalo Rabanal (1959-)” en internet: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-95355.html>. Visitado: 06-05-2021.

“Gonzalo Rabanal”, en Internet: en <http://rabanalgonzalo.blogspot.com.es/>.
Visitado: 14-05-2021.

“Gracia Barrios”, en Internet: <http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40247.html>. Visitado: 06-05-2021.

“Grupo Montparnasse”, en Internet: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3445.html>. Visitado: 06-05-2021.

“Gregorio De la Fuente”, en Internet: <https://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40221.html>. Visitado: 06-05-2021.

“Guillermo Cifuentes”, en Internet: <https://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40240.html>. Visitado: 12-05-2021.

“Günter Brus”, en Internet: <https://proyectoidis.org/gunter-brus/> Visitado: el 06-05-2021.

“Gustavo Poblete”, en Internet: <http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40244.html>. Visitado: 06-05-2021.

“Hernán Parada: intervenciones performáticas”, en Internet: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-65827.html>. Visitado: 06-05-2021.

“Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación. Informe Rettig”, en Internet: <http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0053679.pdf> . Visitado: 12-05-2021.

“José Balmes”, en Internet: <https://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-39918.html>. Visitado: 6-05-2021.

“Juan Castillo”, en Internet: <https://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40267.html> . Visitado: 06-05-2021.

“Juan Dávila”, en Internet: <https://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-39682.html>. Visitado: 06-05-2021.

“Juan Francisco González”, en Internet: <https://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-78055.html>. Visitado: 18-05-2021.

“Juan Luis Martínez”, en Internet: <https://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-39605.html>. Visitado: 06-05-2021.

“Judy Chicago”, en Internet: <https://historia-arte.com/artistas/judy-chicago>
Visitado: 06-05-2021.

“Jurgen Klauke”, en Internet: <http://www.juergenklauke.de/> Visitado: 11-05-2021.

“Kultrún”, en Internet: <https://pueblosoriginarios.com/sur/patagonia/mapuche/kultrun.html>. Visitado: 12-05-2021.

“La historia de los Chicago Boys contada por ellos mismos”, en Internet: <https://regeneracion.mx/chicago-boys/>. Visitado: 06-05-2021.

“Las Dos Fridas” en Internet: <https://mam.inba.gob.mx/las-dos-fridas-historia-de-dos-ciudades>. Visitado: 12-05-2021.

“Laureano Guevara Romero”, en Internet: <http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-39909.html>. Visitado: 06-05-2021.

“Las Yeguas del Apocalipsis”, en Internet: <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/biografia/>. Visitado: 12-05-2021.

“Lecciones Nocturnas. Hacia la búsqueda de nuevas formas de lo político en el videoarte de Guillermo Cifuentes”, en Internet: <http://lafuga.cl/lecciones-nocturnas/643>. Visitado: 12-05-2021.

“Lihn, Enrique”, en Internet: <https://www.escriitores.org/biografias/3978-lihn-enrique>. Visitado: 06-05-2021.

“Los Ángeles Negros”, en Internet: <http://www.musicapopular.cl/grupo/los-angeles-negros/>. Visitado: 06-05-2021.

“Los Prisioneros (1983-2006):”, en Internet: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3574.html> Visitado: 14-05-2021.

“Lynda Benglis”, en Internet: <https://www.moma.org/artists/471> .Visitado: el 11-05-2021.

“Lotty Rosenfeld”, en Internet: <https://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40360.html> Visitado: 06-05-2021.

“Manifiesto (hablo por mi diferencia). [artículo] Extracto” En Internet: <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-576625.html>. Visitado: 14-05-2021.

“Marina Abramović”, en Internet: <https://proyectoidis.org/marina-abramovic/>. Visitado:06-05-2021.

“Movimiento Unitario Mujeres por la Vida”, en Internet: <http://archivomuseodelamemoria.cl/index.php/68341;isaar>. Visitado: 14 -05-2021.

“Muere el poeta, teórico y artista visual Ronald Kay”, en Internet: <https://artishockrevista.com/2017/09/22/muere-poeta-teorico-artista-visual-ronald-kay/> Visitado: 12-05-2021.

“Museo de la Memoria”, en Internet: <https://ww3.museodelamemoria.cl/>. Visitado: 06-05-2021.

“Nuevos cables de la CIA revelan dinero encubierto para una radio, El Mercurio y la DC”, en Internet: <https://ciperchile.cl/2017/11/09/nuevos-cables-de-la-cia-revelan-dinero-encubierto-para-una-radio-el-mercurio-y-la-dc/>. Visitado: 06-05-2021.

“Perpetua Rodríguez”, en Internet: <http://perpetuarodriguez.cl/bio.html>. Visitado: 06-05-2021.

“Portafolio Valentina Serrati”, en Internet: <http://www.valentinaserrati.cl/valia.pdf>. Visitado: 06-05-2021.

“Raúl Zurita (1950)”, en internet: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3669.html> .Visitado: 06-05-2021.

“Recorrido por la vida de Bob Flanagan, un artista especialmente reconocido por sus performances de arte corporal”, en Internet: <https://www.lacasaencendida.es/audiovisuales/sick-life-and-death-bob-flanagan-supermasochist-kirby-dick-2293>. Visitado: 15-05-2021.

“Ron Athey”, en Internet: <https://www.ronathey.org/> .Visitado: 11-05-2021.

“Rudolf Schwarzkogler”, en Internet: http://www.juntadeandalucia.es/cultura/b/caacdesa/caac/artista/rudolf_schwarzkogler.html .Visitado: 08-05-2021.

“Samuel Ibarra”, en internet: <http://www.metaxiona.cl/samuel-ibarra.html>. Visitado: 06-05-2021.

“Stelarc”, en Internet: <https://proyectoidis.org/stelarc> . Visitado: 06-05-2021.

“Vicente Pérez Rosales”, en Internet: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-7677.html>. Visitado: 18-05-2021.

“Victor Hugo Robles”, en internet: <https://hemi.nyu.edu/hemi/es/hidv1-presentations/313> .Visitado: 12-05-2021.

“Villa Grimaldi”, en Internet: <https://villagrimaldi.cl/historia/> Visitado: 12-05-2021.

“Winnipeg, el barco de la esperanza llega a Chile”, en Internet: https://www.archivonacional.gob.cl/616/w3-article-65315.html?_noredirect=1. Visitado: 08-05-2021.

REPORTAJES DE PRENSA

Sin autor. “Arte aplicado a la industria”, *El Mercurio*, Santiago de Chile, 06 de octubre de 1904, p. 3.

Sin autor. “Arte underground contra cultura de artistas oprimidos”, *Diario La Tercera*, viernes 15 de marzo 1991, p.32.

Bahamonde, Francisca. Entrevista a Víctor Hugo Robles publicada en *CERES*, Santiago de Chile, marzo 2016. En Internet: <http://elchedelosgays.blogspot.com/2016/04/desobedecer-es-pensar.html>. Visitado: 06-05-2021.

Cuadra Marcos, Fernando. Entrevista realizada el 7 de octubre de 2004 por Carlos Salazar Arredondo, en Internet: <http://www.lamuralla.cl>. Visitado: 06-05-2021.

Díaz, Isis. “Rabanal: hay un cuerpo vacío en el trabajo de performance” en Noticias de la Facultad de Artes, entrevista de la periodista Facultad de Artes Universidad de Chile, 16 de octubre 2008. En Internet: <http://www.artes.uchile.cl/noticias/48216/gonzalo>.

Imbert, Gerard. “La transparencia posmoderna”, *Diario El País*, Madrid 16 de mayo 2000.

Íñiguez, Ignacio. “La madre de todas las batallas, diagrama de una disputa en las artes visuales”, en *Revista Rocinante*, Santiago de Chile, noviembre 2000.

Moreno, Marco Antonio. Reportaje “Ángeles Negros: Cultura del desborde y delincuencia visual”, en *Diario Fortín Mapocho*, Santiago 21 de mayo 1990.

Muñoz, Claudia “Deformes: La bienal que reúne a artistas del mundo”, extracto del reportaje entrevista, *Diario Austral*, jueves 22 de noviembre, 2019. p.25.

Zalaquett, Cherie, “Acciones de arte con escándalo”, en *Diario La Segunda*, Santiago, 7 diciembre 1989. pp. 42-43.

Gómez Guenchor, José Luis. Reportaje a Víctor Hugo Bravo en *Diario Austral de Valdivia*, Valdivia 27 de abril de 2009, p. 27.

VIDEOS Y ARCHIVOS MULTIMEDIA

Video Dictadura en Chile Activismo y Performance. Gonzalo Rabanal director; Hernández, Jorge, Productor General, Edición Universidad Austral de Chile, Instituto de Artes Visuales, 2016. En Internet: <https://youtu.be/-s0gs54BSLQ>. Visitado: 12-05-2021.

Video Bienal Deformes. Gonzalo Rabanal director; Hernández, Jorge, Productor General, Edición Universidad Austral de Chile, Instituto de Artes Visuales, 2010. En internet: https://www.youtube.com/watch?v=_opdXs5Z8oM&t=535s. Visitado: 12-05-2021.

Video Arte/acción directa, Sao Paulo, Brasil. Edición y coordinación: Hernández, Jorge. 2013. En Internet: <https://youtu.be/AKZTRZyOIVI> . Visitado: 12-05-2021.

CONTRIBUCIONES FOTOGRÁFICAS

Agradecimientos por utilización de material fotográfico:

Jorge Aceituno: Imágenes: 64, 65, 67, 68, 69, 77 y 80.

Iñaki Ceberio de León: Imágenes 111 y 113.

Carlos Jerez: Imagen 70.

Carmen Paz Medina: Imagen 106.

Cristóbal Olivares: Imagen 119.

Patricio Rueda: Imágenes: 78, 79 y 81.

Ana María Valverde: Imágenes 86 y 84.