



**Universidad de Chile**  
*Facultad de Artes*  
*Escuela de Postgrado*

***TENDENCIAS EN EL ARTE CHILENO POST '90:***  
**Discursos de producción, inscripción y circulación de obra que**  
**conforman escena en época de Transición**

**Tesis para optar al grado de Magíster en Artes con**  
**Mención en Teoría e Historia del Arte**

**Profesor guía: Sergio Rojas**  
**Alumna: Carolina Lara Bahamondes**

*Santiago, 2009*

## *INTRODUCCIÓN*

Detenerse en el arte emergente durante los años 90 en Chile es hacerlo sobre una escena que ha suscitado gran cantidad de escritura especializada, pero que no ha tenido llegada en el gran público y menos en la trama social, siendo poco iluminada por la teoría y la historiografía. Ésta precisamente es la gran tarea pendiente, más aún cuando se ha tratado de un período histórico crucial, que ha visto crecer una generación numerosa y prolífica, en cuanto a integrantes y a producción de obra, que incluso ha ido encontrando apoyo institucional y un sitio en el circuito contemporáneo fuera de nuestras fronteras.

Detenerse en esta escena es también escudriñar en los rasgos comunes de una variada producción, así como en las relaciones posibles con lo que podría ser una “tradicción” de la vanguardia en Chile, remontada a los primeros intentos de los años 60, viéndose ya instaurada con la Escena de Avanzada y las manifestaciones neoconceptuales de los años 80. Se trata así de definir los discursos comunes de producción, inscripción y circulación dados después de 1990, confrontando el arte surgido en la época de Transición con las tendencias más propias de los procesos socio-político inmediatamente anteriores a Allende y durante la dictadura.

La investigación abarca unos diez años de creación crítica-experimental en Chile, desde 1995 hasta mediados de los años 2000, definiendo este período como Transición a partir de la instauración de importantes cambios en el mundo del arte nacional, al entrelazarse tendencias neoconceptuales y postminimalistas, énfasis crítico-experimentales, el proceso democrático, el florecimiento de una sociedad neocapitalista, la conformación de una institucionalidad cultural, y la emergencia de un grupo numeroso, informado e inquieto, que sale de las universidades para copar pronto un circuito en formación y aventurarse casi al mismo tiempo en la internacionalización de sus carreras. El enfoque está puesto en una generación que se desarrolla en el cambio de siglo, definiendo una escena local en un contexto mayor, entonces, que es de globalización.

El corte inicial no es la recuperación de la democracia, sino la maduración de los procesos que el fin de la dictadura conlleva. De hecho, en su texto “Euforia y desapego”, Guillermo Machuca advierte dos períodos posteriores a 1989: el primero, iniciado con el actual sistema

democrático hasta la mitad de la década de los 90, dado “por una relativa dependencia respecto del arte y del discurso crítico desarrollado en Chile durante los álgidos años de la dictadura”; el segundo, reconocible en los últimos años del siglo anterior hasta cubrir las últimas generaciones de artistas surgidos en el presente siglo, “caracterizado por una especie de aptitud de amnesia en relación a la historia y memoria pasada”<sup>1</sup>.

En la segunda mitad de los años 90, se hizo visible en Chile un grupo de artistas determinado principalmente por “lo neo” y “lo post”, definiendo una visualidad nueva y una escena particular marcada por individualidades con un afán de circulación, asumiendo al mismo tiempo problemáticas artísticas propias del contexto, de procesos locales y también internacionales.

La instalación, el video, las renovaciones y desplazamientos de lenguajes como el grabado, la pintura, la escultura o la fotografía, obras efímeras, el trabajo con el objeto o con el propio cuerpo del artista, con el paisaje o la ciudad: éstas son algunas de las prácticas que los artistas Post ‘90 han heredado de un siglo de vanguardias en el mundo, asumiendo básicamente estrategias internacionales definidas desde los años 60 por las neovanguardias que son reeditadas hasta hoy; tendencias neodadaístas, neopop, posminimalistas y neoconceptuales que el grupo asimila, no obstante, de manera particular.

En la línea crítico-experimental, este arte recoge también ciertas estrategias propias de la Escena de Avanzada, siendo además heredero —en algún modo— de los intentos de vanguardia que podrían remontarse a los años 60 en Chile, relacionándose entonces con artistas como José Balmes y Francisco Brugnoli, primeramente, y luego con Carlos Leppe, Eugenio Dittborn, Carlos Altamirano y Gonzalo Díaz, entre otros, quienes innovaron con la salida del cuadro, el uso del objeto cotidiano, el desplazamiento y expansión de lenguajes como la fotografía, el grabado y la pintura, la conciencia política de la obra y la incursión del arte como pensamiento visual. Esto dio lugar a propuestas esencialmente críticas —conscientes del lenguaje— y comprometidas con el contexto político-social.

---

<sup>1</sup> Guillermo Machuca, “Euforia y desapego”, texto publicado en el libro virtual *Chile arte extremo: nuevas tendencias en el cambio de siglo* de Carolina Lara, Guillermo Machuca y Sergio Rojas. Santiago, 2005. [www.escaner.cl/especiales/chile-arte-extremo/](http://www.escaner.cl/especiales/chile-arte-extremo/)

Temas y estrategias primordiales que primarían en las obras de mayor visibilidad y circulación: la revisión de la historia reciente (dictadura y posdictadura); el trabajo con la memoria, con el mundo popular, con lo doméstico y lo cotidiano; la parodia a la sociedad de consumo, la fetichización de la obra de arte como objeto, la ironía, el ejercicio de la transgresión, y de la escritura teórica como enunciación que orienta y legitima.

Hay preocupaciones comunes que incluso arrancan desde las tendencias que se dibujan al interior de las escuelas de arte universitarias. De hecho, la profesionalización de la producción estética ha dado lugar a estrategias académicas —una academia de la neovanguardia— definidas por obras altamente conscientes de su propio proceso y contexto, con amplias posibilidades de inscripción en un sistema de arte local cada vez más abierto a las tendencias internacionales. La autoconciencia de los recursos representacionales, la preponderancia de la reflexión en torno a los procesos tecno-mediáticos, y un trabajo que tiende a dilucidar y tensionar el contexto otorgan rendimiento crítico y validez internacional, especialmente en la escena del arte contemporáneo latinoamericano; de ahí el carácter marcadamente político de estas obras.

Las obras son críticas de sí mismas, de la institucionalidad del arte y del contexto (expositivo, político, social), declarándose conscientes e incidentes, sin embargo, no logran acontecer en la trama que trama su proceso y discurso, sino en un circuito internacional marcado hace rato por el ingreso rotundo de las neovanguardias a la industria cultural. Con estrategias enarboladas y legitimadas por la Escena de Avanzada, estas obras rinden críticamente en función de un circuito internacional donde “lo político” se ha vuelto en definitiva un modo más de encasillar el arte actual y de “exotizar” el arte latinoamericano. Aquí lo chileno no rinde tanto como una escena más amplia y pluricultural (latinoamericana) que “debe” producir obras contemporáneas (crítico-experimentales) que tratan temas relacionados a la identidad, a la memoria, a la experiencia de las dictaduras, al drama de los detenidos desaparecidos y de ser pueblos tercermundistas aspirantes a un sistema neocapitalista con la consecuente crisis de identidad que nuevamente todo ello implica.

Desde lo contemporáneo, los artistas Post ‘90 asumirían la necesidad de darle localidad a la obra para hacerla circular nacional e internacionalmente.

El rendimiento crítico es clave, un mecanismo de dislocación que vuelve extraña y perpleja la experiencia de la obra, que la hace pensante y susceptible de ser asimilada dentro de los flujos discursivos del circuito global. Lo crítico, entonces, se debe tanto a una manera lúcida de asumir el proceso creativo como a una estrategia de circulación.

La exhibición es una etapa más del proceso creativo, el momento de hacer visible un sistema de obra determinado por el propio espacio expositivo —galería, feria de arte, museo o bienal— donde el proceso y los contenidos subyacen velados tras una experiencia de extrañamiento. El rendimiento de la obra se completa en textos teóricos que terminan de explicar e interpretar el proceso general y sus implicancias. Los temas no se perciben al momento de la experiencia de obra, sino que rinden especialmente mediante estos textos que sustentan la exhibición e inscripción.

El rendimiento crítico vuelve a una obra legítima y digna de circulación en la escena internacional; la vuelve producto de mercado, entendiendo mercado no sólo el espacio de la transa y comercialización, sino también el del flujo de ideas hegemónicas, de pensamientos determinantes. Hablamos entonces de circulación tanto en subastas como en ferias y bienales.

Muchas de estas obras críticas del sistema del arte y del sistema de mercado que hoy todo lo copa, rinden y se rinden: pronto son apropiadas por el circuito internacional dominado por visualidades y discursos donde lo latinoamericano debe tener un carácter marcado por “lo otro” no obstante las estrategias afines.

Esto a modo de hipótesis: en el arte crítico-experimental emergente durante los años 90 en Chile existe una relación problemática o distanciada entre los recursos de representación y los contenidos declarados, porque los criterios de legitimación implican trabajar lo local con estrategias internacionales dadas por lo neo y lo post. Así, se produce una relación aséptica (higienizada, neutral y sin pasión) tanto con las historias personales como con la tradición del arte nacional y el contexto socio-político, asumiendo estrategias neoconceptuales academizadas, una visualidad más limpia y acotada al lugar expositivo, que no logra rendimiento crítico, llegada al público ni trascendencia social.

La tesis de trabajo, entonces, es la siguiente: las prácticas que se inscriben en los espacios de arte contemporáneo (primero dentro y luego fuera del país) trabajan el contexto local con estrategias internacionales dadas por lo neo y lo post, legitimándose como “críticas” no obstante son estrategias y discursos de mercado. Las estrategias de legitimización tienden a distanciar la obra como experiencia de los contenidos enunciados, a estandarizar y restar rendimiento crítico a propuestas estigmatizadas desde el academicismo, el exceso de escritura teórica y el afán tanto de visibilidad como de circulación.

Conceptos y temas de interés en la investigación: qué se entiende por “escena”, por arte “crítico-experimental”, por “lo neo” y “lo post”; qué espacios han sido determinantes en Chile, qué tipo de obras circulan, cuáles han sido visibles y por qué; cuáles se han internacionalizado; rendimientos políticos de la obra “crítica”; cuál es el tipo de circulación y la relación con la escritura (cómo se inscriben); los temas ¿son más bien temas de mercado (del arte)?; la relación con el contexto histórico primordialmente nacional y problemáticas del circuito internacional.

La investigación propone un acercamiento al arte Post ‘90 desde los discursos de los artistas y de sus obras, buscando el tipo de relación que se da entre contenido declarado, y estrategias de producción e inscripción; cómo se insertan en la escena que conforman, en el circuito internacional y en la historia local del arte. El objetivo es definir como problemática fundamental del arte chileno Post ‘90 el distanciamiento o la compleja relación existente entre contenidos de obras y estrategias de representación, significación y circulación, en un contexto de Transición dado más bien por la apertura al proceso de globalización que por el desarrollo del sistema democrático y la posdictadura.

La investigación abarca una bibliografía relacionada al arte crítico-experimental chileno tanto de los años 60 como de la época de dictadura hasta el período de estudio, recorriendo publicaciones, ensayos y catálogos de obras de autores como Nelly Richard, Ronald Kay, Pablo Oyarzún, Willy Thayer, Sergio Rojas, Adriana Valdés, Justo Pastor Mellado, Guillermo Machuca y Francisco Brugnoli, entre otros. Asimismo, se repasan ámbitos propios de la historia de las vanguardias, neovanguardias y del arte contemporáneo internacional, a través de autores como Peter Bürger, Hal Foster, Guy Debord, Arthur Danto, Nicolás Bourriaud, Anna María Guasch, Maricarmen Ramírez y Gerardo Mosquera.

Central es una serie de entrevistas a artistas relevantes, así como el análisis de contenidos y de obras. Se definen los procesos fundamentales que han dado origen a la escena, las preocupaciones comunes y estrategias de representación, significación, legitimación y circulación que determinan obras particulares y tendencias. A través de la revisión bibliográfica, de análisis historiográfico y análisis comparativos, se establece un diálogo con momentos precedentes del arte crítico en Chile, con la Escena de Avanzada y con el contexto latinoamericano e internacional, reformulando conceptos que apuntan a la vanguardia, la neovanguardia, la posdictadura, arte y política, globalización, memoria e identidad.

Al mismo tiempo, el trabajo propone un ejercicio de escritura teórica desde el periodismo, donde el ensayo entra en diálogo con la entrevista, la crónica y el texto interpretativo.

# **I. ARTE CONTEMPORÁNEO CHILENO: UNA APROXIMACIÓN HISTÓRICA**

## ***1.1 Las nociones de modernidad, vanguardia y neovanguardia en Chile / años 60.***

Si en la historia del arte del siglo XX los términos de “vanguardia” y “neovanguardia” han motivado distintas definiciones y análisis a veces contrapuestos, el traspaso de tales conceptos a las tendencias surgidas desde los años 60 en Chile, ha sido (y es) un tema especialmente sensible para la crítica local: desfasados de los contextos internacionales, los marcos en que aquí han surgido prácticas de experimentación, desplazamiento, expansión y crítica institucional, están recién siendo revisados.

El Grupo Signo (José Balmes, Gracias Barrios, Eduardo Martínez-Bonatti y Alberto Pérez), la dupla Brugnoli-Errázuriz, la Escena de Avanzada y la Generación de los ‘90, representan los grupos más marcados en una seguidilla de “vanguardias” que ha dado una dinámica al arte chileno, permitiendo la entrada a lo “contemporáneo” ya sin desfases históricos.

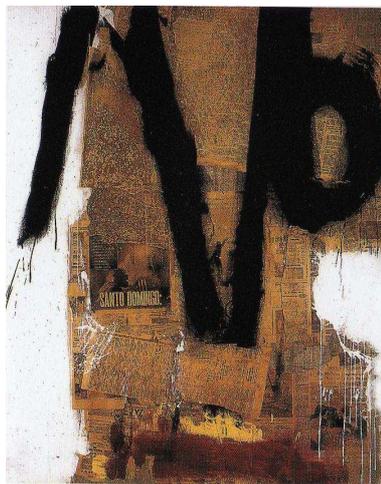
Se trata de una historia de modernizaciones que hunde antecedentes en las primeras décadas del siglo XX, en la Generación del Trece y el Grupo Montparnasse, en pintores que prolongaron el gesto liberador de Juan Francisco González desde la herencia desfasada del postimpresionismo. También, en los años 50, en el Grupo Rectángulo, luego llamado Forma y Espacio, que asume —aún con desfase pero en forma más evidente y programática— la herencia de las vanguardias internacionales, específicamente de la abstracción geométrica y del arte concreto, asumiendo la pintura desde sus componentes estructurales básicos (forma, plano y color), con un alto grado de conciencia del lenguaje y de reflexión compositiva. Se podría decir que en esta experiencia por primera vez un grupo de artistas asume el cuadro como territorio de análisis, intentando conceptualizar los referentes que definitivamente se alejan del modelo real.

Esta historia de modernizaciones estuvo marcada por la asimilación de los modelos foráneos, tratándose cada vez más de una “traducción” y no de mera copia, como ya ocurre fuertemente con el último movimiento, siendo algo que ha caracterizado a la producción local posterior, dice

Machuca: “La necesidad de traducción inmanente al arte chileno de impronta neo o postvanguardista le ha otorgado a la producción estética local su sello más productivo”<sup>2</sup>.

¿Es pertinente hablar en Chile de vanguardia y neovanguardia? ¿Qué características especiales han tenido los movimientos locales, qué relaciones y distancias internas y externas entablan, problematizando el campo?

Si bien se puede leer como vanguardista el guiño de Rectángulo, el primer atisbo de vanguardia aquí está reconocido en la salida del cuadro que en los años 60 emprendieron autores como José Balmes y Francisco Brugnoli: a través de ejercicios y nociones como collage, gesto, materialidad y objetualidad, encontrando en los medios de comunicación, en la contingencia, en el espacio industrial o urbano, todo un caudal de información y materiales a insertar en la superficie pictórica o incluso en ambientaciones, donde aparecen la preocupación por el espacio y por el contexto. Así el arte chileno se abre definitivamente a *lo nuevo*, a la experimentación, a la transgresión de los lenguajes conocidos, a la crítica de la pintura y de la institucionalidad que representa, a una conexión inédita entre arte y política, que se ve alimentada por una situación mundial y local en conflicto, altamente ideologizada.



José Balmes, “Santo Domingo Mayo del ‘65”, 1965

---

<sup>2</sup> Guillermo Machuca en “Euforia y desapego”. Op. cit..

Frente a las urgencias históricas, el arte y el artista son resignificados aquí en estrategias que dan la espalda a la idea de mimesis, a la complacencia del acto contemplativo y a la relegación de la obra al espacio del arte, asumiendo un rol más activo con compromiso social.

En las prácticas que surgen durante los años 60 se desarrolla una postura crítica que va abandonando el soporte cuadro, la manualidad pictórica y la idea de representación, “a favor de una indagación y organización plástica del espacio (urbano) como situación y contexto, que opera primariamente como *presentación*”<sup>3</sup>.

Sin embargo, en la *estética del mensaje* de Signo o en la *estética materialista* de Brugnoli, el *epítome de la vanguardia*, la crítica de la representación, no termina por cumplirse<sup>4</sup>: “La crítica de la representación, epítome de la vanguardia, no se cumple en la sola interrupción del carácter representacional de la tela, ni en la crítica de la institución arte como principio de producción y reproducción de la mediación por medio de los agenciamientos artísticos institucionales. El horizonte que la vanguardia tiene como objeto de crítica es el *estado de representado de la vida* en que la cotidianeidad media se desenvuelve”. Y es ese estado el que, según Thayer, “hay que sensibilizar, hacer visible, interrumpir, neutralizar”.

¿Qué sería aquello que se empieza a dar —entonces— con el desarrollo de la modernidad en el arte chileno?

Signo, Brugnoli y Virginia Errázuriz conforman el primer intento chileno por subvertir un gran espectro de códigos no sólo artísticos, asumiendo la misma aventura que emprendieron dadaístas, constructivistas y surrealistas, señalada por Pablo Oyarzún como “la más radical del arte moderno: la aventura vanguardista”. Sin embargo, la “vanguardia chilena” surgió lejos de las vanguardias históricas, alimentándose el Grupo Signo del informalismo y del expresionismo abstracto surgidos en la década anterior, mientras que Brugnoli-Errázuriz contemplaban —menos desfasados— experiencias como el pop objetual de Rauschenberg y la materialidad del arte povera italiano. Estas prácticas eran ya parte de las neovanguardias que se sucedían en los

---

<sup>3</sup> Pablo Oyarzún, “Arte en Chile de veinte, treinta años”, *Arte, visualidad e historia*.

<sup>4</sup> Willy Thayer, “Vanguardia, dictadura y globalización”, *Pensar en/la Postdictadura*.

epicentros del arte mundial, una efervescencia de nuevas versiones, superaciones y desplazamientos críticos de corrientes y estrategias de principios de siglo XX.

En relación a la definición de Peter Bürger, dice Oyarzún que “*vanguardia* designa la voluntad consciente y concreta de superar el arte como totalidad histórica institucional por medio de su fulminante absorción en la vida, en la praxis vital cotidiana”<sup>5</sup>, lo que puede leerse como la utopía del cambio social. Es este el espíritu de la primera aventura vanguardista que se gesta en Chile. Una actitud refractaria a la tradición de la pintura, que de algún modo busca y modula ese sueño. Se da entonces la apertura a un lenguaje nuevo, cuestionador de sí mismo a la vez que suprasignificante de la realidad local, articulando tangencialmente los cambios políticos y sociales, para luego —durante el gobierno de Salvador Allende— intensificarse el mensaje revolucionario más que la reflexión sobre el lenguaje y la institución.

Tanto las vanguardias históricas como la breve experiencia chilena fracasan en el intento de conexión entre arte y vida que sólo alcanzó a ser manifiesto y proyecto futuro, diluyéndose en contextos particulares. Futurabilidad de una vanguardia en esencia irrealizable. Mientras que las primeras experiencias internacionales se ven disgregadas en exámenes retóricos, luego por la Guerra y la asimilación de estas prácticas por la industria cultural, el arte chileno de los años 60 entra en una reprogramación de los mensajes en virtud de la teleología de la revolución, lo que termina por sellar la inscripción histórica de la objetualidad social y analítica, apagándose la utopía en la profunda ideologización izquierdizante y más definitivamente en la ruptura total que implica el golpe militar.

Tras el fracaso de las vanguardias históricas, surgen en los años 50 y 60 en el mundo, con inusitada radicalidad, las neovanguardias, que vienen a proponer una reconexión del arte y la vida y poner en obra, por primera vez, el proyecto de las vanguardias históricas<sup>6</sup>. Del ready-made de Duchamp al arte pop, el land art y el arte povera; o del constructivismo y del neoplasticismo al arte minimalista, ocurren —además— experiencias tan transformadoras como las performances vienesas, el happening de Fluxus o la concepción de la “escultura social” de Joseph Beuys. En los desplazamientos estratégicos y la auto-reflexión del lenguaje, estas

---

<sup>5</sup> Pablo Oyarzún, “Arte, vanguardia y vida”, Op. Cit.

<sup>6</sup> Hal Foster, “¿Quién teme a la neovanguardia?”, *El retorno de lo real*.

prácticas llegan a una investigación sobre la institución del arte y su desmarque en manifestaciones que se insertaron en el paisaje natural, urbano y cultural de manera radical. Epítome de estas experiencias fueron los sucesos del 68, con una juventud alzada frente al sistema, tanto en París como en el mundo, acontecimiento que para algunos liquidó toda forma heroica de la política y que —a ojos del filósofo Alain Badiou— sólo puso fin a “una figura entre otras de una política de emancipación” que concibe como múltiple<sup>7</sup>.

Entre la vanguardia y la neovanguardia, se teje a nivel internacional un proceso que podría concebirse como un mismo movimiento de resistencia, recuperación y superación en el que “lo neo” pone la diferencia, pero no es un avance ni un fin. ¿Cómo se dio en Chile esta dinámica?

## **1.2 *La emergencia de la Escena de Avanzada***

Tal como lo asumieron las vanguardias históricas, la Escena de Avanzada intenta borrar con todo pasado y fundar *lo nuevo* en un proyecto contra-institucional y utópico. Este grupo se opone, justamente, al arte de la etapa previa al Golpe Militar, demostrándose totalmente reticente a la ideologización izquierdizante del mensaje.

Este “movimiento de obras” (nominado por Nelly Richard y que integra a artistas como Eugenio Dittborn, Carlos Leppe, Carlos Altamirano y el grupo CADA: Diamela Eltit, Juan Castillo, Fernando Balcells, Raúl Zurita y Lotty Rosenfeld) efectivamente no parte de las experiencias de los años 60 en Chile, sino que recupera estrategias conceptuales de época, retrayendo —si— el fuera del cuadro y sustentándose en desplazamientos que asumen la pintura como problemática, además de la fotografía, el grabado, el collage, el trabajo con el cuerpo y con la trama urbana.

Impulsado por la necesidad de revisarlo todo, “de deconstruir todos los artificios de representación puestos al servicio de la tradición y de sus ilusionismos... (Y por) la necesidad de reestructurar el lenguaje de la creatividad hasta potencializar el trabajo de arte como fuerza

---

<sup>7</sup> Alain Badiou, “Fidelidad, militancia y verdad”, revista *Extremoccidente* No. 2.

disentidora de la autoridad y de sus normas de disciplinamiento del sentido”<sup>8</sup>, este grupo de obras es —sin embargo— resistente a la noción de “vanguardia”.



Lotty Rosenfeld, “Una milla de cruces sobre el pavimento”, 1982

Es *Escena de Avanzada*, “para subrayar algunos rasgos particulares y diferenciales, no asimilables al referente internacional de la Vanguardia”<sup>9</sup>. Y es *neovanguardia*, “en su afán por repolitizar el arte desde un imaginario de la crisis y la fractura (ideológicas, estéticas)”. Este grupo de obras “no estaba interesado únicamente en atacar los símbolos de la institución artística... Buscaba sacarle filo a un proyecto cultural que entraba en disputa con varios otros frentes discursivos en el interior del campo dictatorial”<sup>10</sup>.

Parafraseando la pregunta de Paul Virilio sobre el arte contemporáneo: si la Escena de Avanzada es neovanguardia, ¿frente a qué vanguardia es *neo*?

Se dice que su emergencia es indisoluble a su contexto: la dictadura. Que uno se debe al otro y que —incluso, según Thayer— el grupo de prácticas definido por Nelly Richard no sería más que una reverberación del mayor gesto de vanguardia jamás concebido, el Golpe Militar, y que

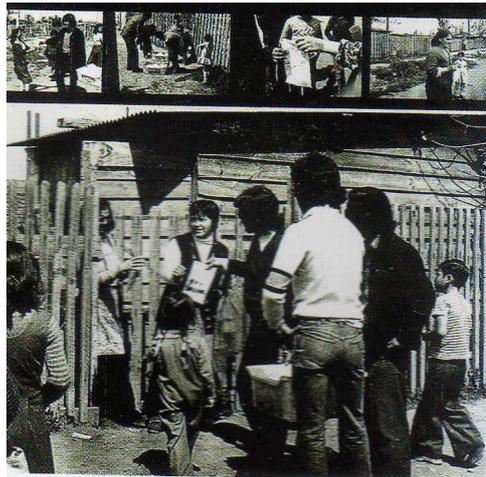
---

<sup>8</sup> Nelly Richard, *Márgenes e institución*.

<sup>9</sup> N. Richard, “Lo político y lo crítico en el arte”, revista *Crítica Cultural* No. 28.

<sup>10</sup> N. Richard, Op. Cit.

en la idea de acabar con todo proceso anterior estaría su fracaso. El “pronunciamiento” ya habría acabado con toda institución y con todo signo reconocible anterior, advierte la propia Richard<sup>11</sup>.



Grupo CADA, “Para no morir de hambre en el arte”, 1979

La tesis de Thayer sobre “El Golpe como consumación de la vanguardia”<sup>12</sup> apunta a la insignificancia de las rupturas “post” en un contexto donde ya no son posibles otros cortes tras la voluntad de acontecimiento del Golpe. Para el filósofo, la Escena llega a parafrasear —como ciega cómplice— el gesto desestructurante que socavó hasta lo profundo todo marco institucional, todo código, todo sujeto y posibilidad de retorno, para acondicionar su máximo proyecto: implantar el sistema neoliberal, contexto propiciado por la dictadura en que las prácticas de la Avanzada se van silenciando no sin estertores, frente a la nueva pintura “hedonista” de los 80, a la pintura crítica y al neoconceptualismo que entró en marcha segura durante los años 90, en posdictadura, con todo su sentido crítico en proceso de vaciamiento. “Porque el Golpe, lo sabemos ahora, preparó el desborde definitivo de todo marco, incluyendo el de la dictadura”<sup>13</sup>.

Es así como la Escena de Avanzada está concebida en un momento de catástrofe y sin sentido, y que su levantamiento no hace más que apuntar a lo mismo, diluyéndose con el cambio

---

<sup>11</sup> N. Richard, *Márgenes e institución*.

<sup>12</sup> Tesis publicada en revista *Extremoccidente* No. 2.

<sup>13</sup> W. Thayer, Op. Cit.

de contexto, de la dictadura a la democracia o, tal vez, mejor: de la dictadura a la economía de mercado.

Esta mirada parece insistir en la lectura de Bürger sobre la neovanguardia como remedo de la vanguardia igualmente destinado a un fracaso, tesis comprobable en la fetichización actual de las prácticas radicales, y en su sometimiento a la industria cultural y del espectáculo. El arte se torna parte de la estetización de lo cotidiano: un nuevo panorama donde la Escena de Avanzada, muy atrás, parecería disolverse en la historia, dentro de sus propios márgenes de crítica, como mero objeto de estudio académico, sin una real circulación ni confrontación con la institución y la sociedad de consumo. Sólo el discurso teórico la salvaría del fracaso y disolución sin eficacia en el tiempo. “Es el golpe el que cambia el arte y no a la inversa”, plantea Thayer.

Sin embargo, ¿se puede hablar del fracaso de la Escena de Avanzada? Entre las últimas manifestaciones del CADA figura la inserción del signo “NO +” en el espacio público como un acto poético que adquirió dimensiones insospechadas por sus propios autores: durante los años 80, fue emblema del clamor popular, siendo apropiado por distintos sectores en un contexto que vio nacer el abierto rechazo a la represión y la conformación de nuevos grupos contra-institucionales. Por las calles lucían las consignas de “NO + hambre”, “NO + tortura”, “NO + dolor”, confabulándose ese “NO” popular con el llamado de la oposición a responder contra el gobierno militar para el plebiscito de 1988: ¿Esta es la forma en que el gesto “autorreferencial” de la Avanzada se pierde en el contexto? ¿No es —acaso— la concreción de la máxima premisa, la disolución de los límites institucionales, la obra como acontecimiento y el abierto diálogo del arte con la cotidianeidad? El arte cambiando el golpe, tal vez.

¿Qué le deben las nuevas generaciones a un grupo de obras “que combinó en forma inédita pulsión estética y desmontaje institucional, crítica ideológica y politización del arte”<sup>14</sup> y que presumiblemente habría fracasado?

Para Nelly Richard, la Escena de Avanzada no trabajó directamente con o contra los discursos en oposición, sino en el intersticio, con el resto, con los desechos de la representación, con sus fallas y accidentes, “perforando y escindiendo la linealidad de una historia y una

---

<sup>14</sup> N. Richard, *Márgenes e Institución*.

memoria que se pretendieran indemnes”<sup>15</sup>. La operatividad crítica de estas obras surge al reprocesar efectos de significación, locales y específicos, configurando una propia zona — esencialmente teórica— de legitimación social e histórica que se escinde incluso del arte internacional que impera en esos momentos. De este modo, la Avanzada “le disputó a la política en los años de dictadura la capacidad de armar un ‘campo’ de problemas y tensiones en torno a los dilemas de la representación, que se resistiera a la ilustratividad del contenido ideológico y a la operatividad del programa político”<sup>16</sup>. Campo abierto por la Escena que revisitan en sus retóricas las generaciones emergidas en un contexto hoy distinto, pero donde la efectividad crítica es puesta en cuestión.

“La verdad del golpe la experimentamos ahora, en el intercambio globalizado en que nada promete”, o “lo impresentable se ha presentado, no como presencia, sino como hundimiento en la *representación absoluta*”, son frases de Thayer que instauran la sentencia posthistórica del “ya nada será posible”, cancelando “la alternativa de que nuevas fuerzas de lectura reubiquen estas prácticas en una secuencia *viva* de debate sobre lo crítico y lo político en el arte”<sup>17</sup>. El arte consumado en la sociedad de consumo y del espectáculo.

“Una reconexión del arte y la vida *ha* ocurrido, pero en términos de la industria cultural, no de la vanguardia”, postula Hal Foster sobre los procesos vividos por el arte internacional, lo que retroalimenta la noción de Bürger sobre las neovanguardias: “Lo que estos desarrollos han producido son nuevos espacios de actuación crítica e inspirado nuevos modos de análisis institucional. Y esta reelaboración de la vanguardia en términos de formas estéticas, estrategias político-culturales y posicionamientos sociales ha demostrado ser el proyecto artístico y crítico más vital de por lo menos las últimas tres décadas”<sup>18</sup>.

---

<sup>15</sup> N. Richard, Op. Cit.

<sup>16</sup> N. Richard, Op. Cit.

<sup>17</sup> N. Richard, Op.Cit.

<sup>18</sup> H. Foster, *El retorno de lo real*.

### ***1.3 Generación de los '90: la "posvanguardia" frente a la sociedad de consumo.***

“La historia del arte —particularmente en su llamada fase postmoderna— ha sido el relato embrollado que ha identificado las rupturas con las continuidades, los cortes con las vueltas, los saltos con los retrocesos; ha sido el relato de una historia en constante mutación, transformación y superación, realizada la mayoría de las veces de manera retroactiva, regresiva o simplemente referida a ciertos procesos de especulación mnemotécnica”<sup>19</sup>, apunta Guillermo Machuca.

La prolífica generación surgida la última década en Chile, ha convergido en la apertura a corrientes internacionales como el postminimalismo y el arte neoconceptual, definiendo aquí una visualidad nueva, tapizada de individualidades, aunque sustentada en espacios comunes y prácticas similares, en tensión con la contingencia local y muy sintonizados con estrategias propias del arte actual en el mundo, como la parodia a la sociedad del espectáculo, la hipermediatización de los mensajes, la estética de los massmedia y la fetichización del objeto de arte como objeto de consumo.

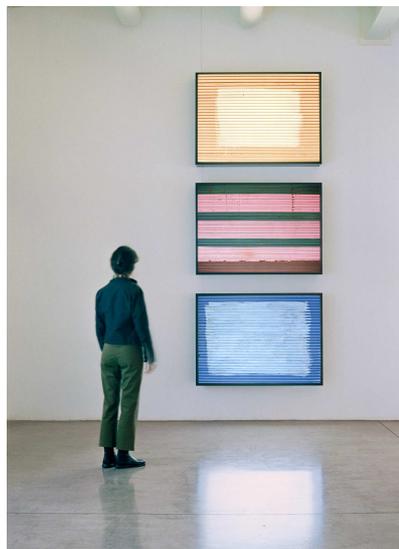
En la línea crítico-experimental, este arte se supone también heredero de las “vanguardias” y “neovanguardias” chilenas anteriores, relacionándose en forma tensional con artistas como Francisco Brugnoli, Carlos Leppe, Eugenio Dittborn, Carlos Altamirano, Gonzalo Díaz y Arturo Duclos, entre otros. De las incursiones objetuales de los años 60 y de la Escena de Avanzada, están el afán por “lo nuevo”, por trasgredir el marco, por la experimentación y la ruptura, la crítica al lenguaje del arte y la institución que representa; el trabajo con materiales de los medios de comunicación y del contexto urbano-industrial; la preocupación por el contexto, y la reconexión entre arte y política. Pero hoy, junto con reflexionar —crítica y hasta políticamente— desde las estéticas y preocupaciones imperantes (la sociedad de consumo y del espectáculo), predomina una sensación de des-ideologización.

---

<sup>19</sup> Guillermo Machuca en “Euforia y desapego”. Op. cit.

Los artífices de esta nueva visualidad en Chile se constituyen en una suerte de postvanguardia<sup>20</sup> en su momento culminante: es el campo abierto por la Escena de Avanzada el que revisitan fuertemente con sus retóricas de arte contemporáneo aprendidas en el ámbito universitario; es el sentido fustigador, la relación con el contexto y la ironía, sumándose un escepticismo propio de la postmodernidad, no obstante comulgan con el sistema de arte.

De la Avanzada, hay influencias visuales y teóricas determinadas por rupturas formales y lingüísticas “respecto de los géneros canónicos de la escultura y la pintura chilena, a saber: su extensión y ampliación en dirección al espacio urbano, el arte corporal y su tensión con el ámbito de las técnicas de reproducción mecánica y electrónicas de la imagen... El resultado de todas estas extensiones se ha materializado en una deconstrucción del discurso de la pintura y, en menor medida, del grabado y el dibujo (hasta extenderse al campo escultórico, tensionado por las actuales formas del arte objetual y de instalación)”<sup>21</sup>.



Cristián Silva-Avaria, “The chilean abstract painting (El color local)”, 2004

---

<sup>20</sup> “Por equivocada que pueda ser la acostumbrada igualación de vanguardia y modernismo, esa igualación ha llevado a pensar que lo que hoy en día se conoce con el nombre de postmodernismo podría con más precisión denominarse postvanguardia. De hecho, la crisis de las vanguardias ha sido una de las referencias principales del debate postmodernista. La primera suposición vanguardista cuestionada por el postmodernismo, es su fe radicalista en una contra-institucionalidad absoluta”. Nelly Richard en *La insubordinación de los signos*.

<sup>21</sup> Guillermo Machuca en “Euforia y desapego”. Op. cit.

Con la retórica de los desplazamientos —desde la pintura, el grabado, la escultura y la fotografía— ya asumida, repiten operaciones de quiebre, excavación y memoria residual, de fragmentación, parodia y sentidos dobles, de recontextualización de la objetualidad cotidiana y contextualización teórica de estrategias visuales, constituyendo un “pensamiento visual”.

Artistas como Patrick Hamilton, Livia Marín, Mónica Bengoa, Francisco Valdés, Iván y Mario Navarro, Patrick Steeger, Ignacio Gumucio y Claudio Correa, entre otros, despliegan una alta estetización, cierta indiferenciación de referentes y recursos, con un sentido crítico frente a la institucionalidad, pero sin interés en traspasarla, mostrándose totalmente insertos tanto en el circuito de exhibiciones y de mercado, muy conscientes por lo demás de que ya no existe el contexto para proyectos de cambio social; ya no hay dos bandos y no es posible estar “afuera”.

La mayoría de los integrantes de esta “posvanguardia” han tenido como maestros a artistas de la Avanzada. Sin embargo, y ya muy lejos de la ruptura como utopía, de las disputas ochenteras entre el arte neoconceptual y la pintura neoexpresionista, incluso también lejos de las promesas concertacionistas, se han replegado en una academización de estrategias ya probadas, armando un imaginario de instalaciones, intervenciones, de pinturas conceptuales y diversidad de obras tridimensionales, que más bien funcionan como fetiches de la transgresión que como crítica al “sistema”: el panorama propuesto por Bürger y territorializado por Thayer.

A través de la apropiación de estas prácticas en la retina del noticiero espectacularizante, y de una paralela proliferación de publicaciones de catálogos y textos críticos sobre este arte que sustenta el quehacer de obras generalmente efímeras, sólo sobrevive la experiencia mediatizada del arte, ya integrada a la cotidianeidad, mas no como *presencia*, sino como objeto de consumo, visual, académico y *massmediatizado*.

Y aquí entramos al territorio predicho por Guy Debord: “Toda la vida de las sociedades en las que dominan las condiciones modernas de producción, se presenta como una inmensa acumulación de *espectáculos*. Todo lo que era vivido directamente se aparta en una representación”<sup>22</sup>. En este contexto de trasfondo apocalíptico, de apariencias y “muchedumbres solitarias”, de un centro de poder indefinible porque todo lo abarca como una tautología

---

<sup>22</sup> Guy Debord, “La separación consumada”, *La sociedad del espectáculo*.

virulenta, ya no se puede hablar de límites artísticos ni de un sistema contra el cual lidiar. ¿Caben —entonces— nociones que han impulsado al desarrollo del arte en el siglo XX como *lo nuevo*, *lo singular*, *lo crítico* y *lo trasgresor*, incluso la utopía del cambio social, de unir arte y vida? ¿Qué rol le compete al arte en un espacio de fuerzas homogeneizantes?

Bajo la mirada del propio Willy Thayer —un discurso que reescribe y reabre cada vez en nuevos ensayos<sup>23</sup>— cabe una posibilidad en la revisión de la Escena de Avanzada a través de la estética del collage, donde todo puede confluír al mismo tiempo y en una misma superficie: “Cada vez que alguien enfrenta diversas alternativas, termina optando por alguna; el *collage* activa simultáneamente a todas, cita de este modo diversos porvenires, diversos tiempos que también proliferan y se bifurcan... El *collage* se abre así a una responsabilidad ética, una política infinita, sin sujeto, sin intencionalidad, neutra, una política de la no política que considera, entre sus perspectivas, la inclinación vanguardista”<sup>24</sup>.



Iván Navarro, “You sit, you die”, 2002

La neovanguardia no es meramente redundante de la vanguardia histórica ni su institucionalización en la sociedad de consumo (juicio realizado por Bürger). Frente a la necesidad de nuevas narraciones de su historia, es un desplazamiento crítico, un “intercambio temporal” nutrido de “una compleja relación de anticipación y reconstrucción”<sup>25</sup>, con una noción

---

<sup>23</sup> Tesis en torno al tema ha desarrollado en los textos “Vanguardia, dictadura, globalización”, “El Golpe como consumación de la vanguardia”, y “Del aceite al collage” (catálogo *Cambio de aceite*).

<sup>24</sup> W. Thayer, “Del aceite al collage” en el catálogo de *Cambio de Aceite*.

<sup>25</sup> Hal Foster, Op. Cit.

de historicidad no lineal, sino de posibilidades infinitas y donde lo nuevo —en cuanto materialidad evanescente— sólo puede ser pensado como proceso<sup>26</sup>.

Reconsiderar el contexto actual en cuanto dictadura: ¿Qué tanto ha cambiado el panorama en un sistema de globalización donde la representación conlleva al mismo tiempo juegos de poder, *efectos-de-representación* que construyen el verosímil de lo dominante? Reconocer una crisis, dice Nelly Richard, “no es lo mismo que descreer de aquellos proyectos de repolitización de la subjetividad que son capaces todavía de imaginar ‘prácticas de construcción de realidades alternativas’ a las hegemónicamente selladas”<sup>27</sup>.

¿Todavía hay opciones en la “dictadura” del neoliberalismo y la globalización? Replantear las operatorias en la parodia de la representación, la subjetivización de las estrategias, el retorno de lo real-referencial, asumir el no-lugar y el no-tiempo de la globalización en la subversión de su lenguaje uniformizante. Pero ¿en qué espacio? ¿En el del arte o en la escena de la vida, en la trama viva de un mundo transformado en meras imágenes y artificialidad? Se busca una nueva utopía en un momento social donde la estetización de lo cotidiano es la falsa realización de las vanguardias en el mundo.

Para la sociedad del espectáculo concebida por Debord, todo sistema se traduce en sistemas de representación. Es decir, en lenguaje. Lo que compete hoy al arte sería desestructurar esos sistemas: el lenguaje; evidenciarlo como sistema de representación ficticio. “¿Y no es acaso el lenguaje precisamente el espacio institucional en el que opera la voluntad de transgresión de la vanguardia?”<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> Alain Badiou. Op. Cit.

<sup>27</sup> N. Richard, “Lo político y lo crítico en el arte”, revista *Crítica cultural* No. 28.

<sup>28</sup> Sergio Rojas, “Arte y acontecimiento: lo imposible en el arte”, revista *Crítica cultural*, No. 28.

## II. LA ESCENA DE LA TRANSICIÓN<sup>29</sup>

### 2.1 La escena y su contexto

¿Por qué “escena” y no “circuito”, “generación” o “sistema de arte chileno” o cualquier otro concepto que se refiera a ciertas coincidencias en un mismo tiempo y lugar? Primeramente, por la relación ineludible de este arte emergente en los ‘90 con la Escena de Avanzada; pero también porque se trata de un grupo de artistas definido por el interés de “visibilidad”, que se hace visible sobre una plataforma dada por los nuevos espacios e instancias de apoyo surgidos gracias al contexto chileno que lo propicia en período de posdictadura, siendo la generación con que el arte chileno —e incluso el país— se hace a su vez reconocible fuera de sus fronteras.

Es la generación demarcada a fines de los ‘90 y comienzos de los años 2000 —la Generación Post ‘90— la que conforma una escena en pleno cambio de siglo, circulando con rasgos y estrategias comunes en el circuito metropolitano. Además, tal como para la Escena de Avanzada lo fue la dictadura, es en función de un contexto bien remarcado y particular con el cual dialoga el grupo tratándose esta vez de la Transición.

La conformación de una institucionalidad cultural, la apertura de nuevos espacios y apoyos, así como el fortalecimiento de un circuito crítico-experimental con autores claramente definibles, que comienzan a interesar a nivel internacional, son factores que determinan este nuevo momento del arte local. Al mismo tiempo, la poderosa coyuntura histórica, entendida no sólo como “transición democrática”, sino como un proceso mayor que va definiendo el curso de un país desde el proceso democrático y la posdictadura hacia el proceso de globalización, la apertura al mundo con una economía de mercado que se desarrolla al mismo tiempo que las tecnologías de la información y la sociedad de consumo.

---

<sup>29</sup> Los capítulos III y IV fueron realizados a partir de la investigación periodística de Carolina Lara publicada en el libro virtual *Chile Arte extremo: Nuevas Tendencias en el Cambio de Siglo*. Santiago, 2005. [www.escaner.cl/especiales/chile-arte-extremo/](http://www.escaner.cl/especiales/chile-arte-extremo/)

¿Hay proyecto o “ánimo” común entre los artistas chilenos que emergen en este contexto? ¿Cuáles son los discursos, preocupaciones y estrategias que definen la escena? ¿Qué características tienen los espacios, las obras? ¿Se puede hablar de “una” escena? ¿Cómo se vincula la Generación Post '90 con la escena anterior, con la historia del arte en Chile y la escena internacional? ¿Qué es lo que, en conclusión, define al arte chileno en Transición?

Una escena se debe a su circuito y a su contexto: son precisamente la economía de mercado y el proceso democrático factores que intervienen en la apertura creciente de escuelas de arte universitarias, de galerías y salas especializadas (al alero del Estado, de centros culturales o de empresas privadas), junto a nuevas instancias de apoyo institucional al arte contemporáneo.

En mitad de los '90 ya se perfila un “circuito” de cortes territoriales y programáticos, escindido del circuito comercial y relacionado más bien a una nueva academia, definida por el cambio que viven las escuelas de arte abriéndose a prácticas más actuales. Todo esto luce instaurándose en pleno cambio de siglo. El 2000 se abre, especialmente destinada a las nuevas tendencias, Galería Animal. Aquí y en varias salas nuevas de Santiago exponen artistas surgidos a fines de los '80 y comienzos de los '90, incluyéndose individualidades emergentes que van figurando al menos por segunda o tercera vez.

El nuevo circuito “crítico-experimental” incluye galerías no necesariamente comerciales situadas en la periferia (Muro Sur en Plaza Brasil y Metropolitana en Pedro Aguirre Cerda) y salas en el centro de Santiago (Balmaceda 1215, Galería Gabriela Mistral y Posada del Corregidor), así como los museos de Arte Contemporáneo y Bellas Artes, instituciones culturales (Centro Cultural de España y Centro de Extensión de la Universidad Católica) y, en Vitacura, Animal: a cargo del galerista comercial Tomás Andreu, único espacio que intenta impulsar un coleccionismo de arte contemporáneo. Todos estos lugares acogieron a varios artistas apenas egresaban de la universidad. Herederos de las neovanguardias internacionales, sus obras podían inscribirse en prácticas neoconceptuales y posminimalistas, pero al mismo tiempo demostraban interés en las particulares estrategias de la Escena de Avanzada: el trabajo con un contexto determinado por el confinamiento geográfico, por la fractura y la precariedad de una institucionalidad en desarrollo. Desde la academia, son especialmente influenciados por las enseñanzas de Eugenio Dittborn, Francisco Brugnoli, Gonzalo Díaz y Eduardo Vilches. Este

último es quien revitaliza los textos de Walter Benjamín, Luis Camnitzer y Justo Pastor Mellado sobre los desplazamientos del grabado.

De manera general, escribe Machuca, “se trataría aquí de la influencia proyectada por el arte y el pensamiento crítico (de filiación posestructuralista) al interior de las instituciones de enseñanza de arte, incluyendo —de paso— su posible reificación o consolidación académica”<sup>30</sup>.

Para sumergirnos en esta escena, se entrevistó a 20 artistas relevantes que circularon desde sus comienzos en estos espacios crítico-experimentales, determinando el arte local entre 1995 y 2005; autores vinculados también por las escuelas de arte de donde egresan durante este período, por algún maestro relacionado a nuestra “historia de vanguardias” o por la firma de algunos teóricos claves. Estos artistas son: Francisco Valdés, Sebastián Preece, Ignacio Gumucio, Livia Marín, Rodrigo Bruna, Guillermo Cifuentes, Iván Navarro, Camilo Yáñez, Pablo Ferrer, Patrick Steeger, Cristián Silva-Avaria, Carolina Ruff, Demian Schopf, Jorge Cabieses, Isidora Correa, Máximo Corvalán, Claudio Correa, Patrick Hamilton, Mario Navarro y Mónica Bengoa. Sobre estos últimos tres artistas se realiza un análisis particular en otro capítulo de la tesis, centrado principalmente en la estrategias que les han permitido insertar sus discursos en grandes instancias del arte contemporáneo (Bienal de Venecia y Sao Paulo), trabajando además con galerías y curadores relevantes en la escena internacional.

La tesis apunta a que las prácticas inscritas en el circuito crítico-experimental chileno abordan estrategias contemporáneas dadas por lo neo, lo post y la necesidad de lo local, legitimándose como “críticas” no obstante se vuelven objetos y discursos de mercado. Las estrategias de legitimización —dadas por el academicismo y el exceso de escritura teórica— tienden a distanciar la experiencia de la obra de los contenidos enunciados, a estandarizar y restar rendimiento crítico.

La selección de artistas se ha hecho desde la consistencia, la visibilidad y circulación que han tenido en el medio local y luego en el plano internacional en un período definido como Transición, entre la segunda mitad de los años 90 y primera mitad de los 2000, en pleno cambio de siglo, cuando el país va cerrando un proceso definido por el retorno de la democracia y la

---

<sup>30</sup> Guillermo Machuca en “Euforia y desapego”. Op. cit.

posdictadura, experimentando una mayor modernización y apertura a las influencias internacionales. Se trata de un período que incluso podría quedar dibujado entre la posdictadura y el Bicentenario; marcado por la globalización.

Un primer análisis profundiza en los nexos y prácticas comunes, así como en las preocupaciones transversales de un grupo entrevistado entre 2004 y 2005, siendo artistas que por entonces tenían entre 30 y 35 años de edad, y carreras en ascenso, refiriéndose a la génesis y al desarrollo de sus obras, a las estrategias y temas singulares, al contexto común.

¿Cuáles son los intereses que movieron a estos artistas hacia el ámbito respectivo de trabajo? ¿Qué los fue determinando hasta dar con una propuesta personal? ¿Qué maestros, qué lecturas, qué referentes y circunstancias? ¿Cómo se relacionan con el mundo de la teoría? ¿Qué tipo de artistas son?: ¿encerrados en sus talleres y computadores, leyendo libros y páginas Web?, ¿llenando formularios de proyectos y postulaciones, viajando a bienales y a talleres de residencia por el mundo?, ¿o artistas que —atraídos por las pequeñas historias locales— construyen un itinerario que busca la conexión con el espectador, incluso nuevos espacios, deslindando las galerías hacia otros ámbitos de la ciudad y de la vida, intentando nuevos públicos?

Respecto a los tres autores destacados en la escena internacional (Hamilton, Navarro y Bengoa): ¿Cómo han logrado un lugar las obras analizadas? ¿Cómo se han hecho visibles? ¿Cómo han circulado? ¿Bajo qué estrategias llegaron al público? ¿Qué recursos utilizaron para abrir y difundir estas propuestas? ¿Cómo fueron recibidas por la prensa, por la crítica y por curadores? Sobre ellos, se analizan diversos intereses ordenados en los siguientes temas: hitos en su formación, problemáticas de obra y estrategias de circulación. Se determinan obras paradigmáticas, para analizar el proceso creativo, las condiciones de exhibición, temas de obra y de textos teóricos, y cómo circuló la obra a través de los medios de comunicación.

La “Escena Post ‘90” se delimita entonces desde mediados de los años 90 hasta la mitad de la primera década de los 2000; desde la apertura de espacios, con exhibiciones claves y obras determinadas por su contexto, hasta la internacionalización de estas prácticas con artistas que circulan con más facilidad fuera de nuestras fronteras, reconociéndose algunos nombres en especial, como Mario Navarro, Iván Navarro, Patrick Hamilton, Mónica Bengoa y Claudio

Correa, entre otros. Al definirse el cierre cronológico de esta investigación, se van dando nuevas condiciones en el circuito local: se redefinen los espacios existentes, se cierran algunos, pierden protagonismo otros y se abren galerías especializadas en arte contemporáneo impulsando un coleccionismo incipiente, como Florencia Loewenthal, Die Ecke, Afa, Stuart y Moro, impulsadas primeramente a partir de los artistas más conocidos de la generación Post '90, para abrirse luego a nombres nuevos de donde se levantan voces que reaccionan a los “vicios” de la anterior: el academicismo, la endogamia, el exceso de teoría y el alejamiento del público.

## ***2.2 ¿Qué define la escena Post '90?***

La escena Post '90 se debe a su contexto, perfilándose en la segunda mitad de los años 90 desde un grupo de artistas con espacios comunes en una ciudad, Santiago, que experimenta cambios vertiginosos y aires de modernización galopante. Se gesta en escuelas de arte universitarias que proliferan como fenómeno tributario al sistema de libre mercado, espacios de donde egresan autores con ciertas retóricas y temas comunes, con referentes cercanos, y que suelen trabajar con teóricos también locales y generalmente los mismos.

Formados principalmente en las universidades de Chile, Católica y Arcis, estos artistas pronto circulan por espacios determinantes de la escena crítico-experimental chilena (las galerías Gabriela Mistral, Posada del Corregidor, Animal, Balmaceda 1215, Metropolitana, entre otras). Se podría decir que la formación de estos espacios se debe en alguna medida a la emergencia de estos artistas que a su vez los van definiendo. Son los mismos artistas que —avanzando el período y con más fuerza al ingresar en el nuevo milenio— se van insertando internacionalmente, trabajando con curadores importantes fuera de nuestras fronteras (Justo Pastor Mellado, Gerardo Mosquera, Ticio Escobar, Alfons Hug, entre otros), en salas y bienales relevantes (Mercosur, Sao Paulo, Venecia), incluso algunos emigrando a epicentros como Londres o Nueva York. Todos, entonces, han sido determinantes para definir una escena local que entabla relaciones más fluidas con el ámbito internacional.

Pese a que se funda una institucionalidad que llega a fortalecer las prácticas jóvenes, las obras se concentran principalmente en unas pocas salas, galerías y museos de la capital. Hay

exposiciones claves, definitorias, referentes del momento, como “Arte joven en Chile (1986-1996): campos de hielo” (1996, MNBA, curatoría: Guillermo Machuca)<sup>31</sup>, con que arrancarían el período que define esta escena, para seguir ya en los 2000 con muestras colectivas como “Delicatessen” (2000, Centro de Extensión UC, curatoría: Pablo Rivera), “Magnética” (2000, Sala Fundación Telefónica, curador: Justo Pastor Mellado), el concurso Kent Explora Instalaciones (2002, curador: Guillermo Machuca), “Frutos del país” (2002, MAC, selección de artistas del Magíster en Artes Visuales de la Universidad de Chile, a cargo de Gonzalo Díaz), la IV Bienal de Arte Joven del MNBA (2004, curador: Patricio Muñoz Zárata), la IV Bienal de Mercosur (2004, Porto Alegre, Brasil; curatoría de Francisco Brugnoli) y “Transformer” (2005, Matucana 100, curador: Mario Navarro).



Patrick Hamilton, “Escape al paraíso”, 2004



Detalle

Espacios fundamentales para la escena Post '90 fueron: Posada del Corregidor, Galería Gabriela Mistral, Sala Balmaceda 1215, Muro Sur en el barrio Brasil y luego Murosur en calle Mosquito, Galería Animal, Bech, el Centro Cultural de España, el Centro de Extensión de la Universidad Católica, Galería Metropolitana y Matucana 100. Salvo Animal intentando vender arte contemporáneo, ninguno de estos lugares tenía fines comerciales. Sólo las experiencias “Muro Sur” fueron emprendidas por artistas, correspondiendo ambos casos a artistas de

<sup>31</sup> Guillermo Machuca, “Euforia y desapego”. Op. cit. Se trató de la I Bienal de Arte Joven del Museo de Bellas Artes (1996-1997), donde participaron Natalia Babarovic, Nury González, Voluspa Jarpa, Pablo Langlois, Carlos Montes de Oca, María Victoria Polanco, Pablo Rivera, Cristián Silva y Alicia Villarreal: la generación intermedia entre la Escena de Avanzada y el recambio. La muestra incluyó a Iván y Mario Navarro, artistas incluidos en la investigación que entonces entraban en escena.

generaciones previas, como Gonzalo Díaz y Nury González. La mayoría institucionales, se proponen más bien como “laboratorios” donde cobra vital importancia el trabajo con el lugar. Geográficamente, se ubican en barrios periféricos o en el centro de Santiago. También dan cabida a estos artistas algunas exhibiciones del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, el de la Universidad Austral de Valdivia y el de Bellas Artes.

El sistema de validación se dio principalmente a través de curatorías, estrategias de organización teórica y expositiva emprendidas por académicos, artistas reconocidos o por teóricos que reúnen a artistas de su particular interés, siendo curadores fundamentales para este período expertos y artistas como Justo Pastor Mellado, Guillermo Machuca, Gonzalo Díaz, Eugenio Dittborn, Arturo Duclos, Pablo Rivera, Pablo Langlois y Mario Soro, entre otros. Otra posibilidad para ingresar a estas salas era postular vía proyecto, método que institucionaliza e instaaura el Fondo Nacional para el Desarrollo de las Artes, Fondart, medio de financiamiento vital para el desarrollo del grupo Post ‘90.

Actualmente, la mayoría de estos artistas ha pasado por el Magíster en Artes Visuales de la Universidad de Chile y son académicos. Todos, con una preocupación constante por la autopromoción y el perfeccionamiento, han pasado por posgrados, academias y pasantías tanto nacionales como extranjeras. “Artistas-gestores”, desde sus comienzos saben llevar muy bien sus obras y “moverlas” en el circuito, dentro y fuera de las fronteras. Pronto los curadores los buscan o por lo menos los observan. Son individualidades marcadas que no suelen integrar colectivos, dialogando ocasionalmente con otros ámbitos de las artes, como el teatro, la literatura, el diseño, la música y el cine. No conforman un movimiento interdisciplinario. Pero sí destacan algunas voluntades que buscan instancias de creación paralelas, incursionando como curadores de exposiciones colectivas o como administradores de espacios alternativos, evidenciando así sus molestias frente a la estructurada institucionalidad cultural, de la que todos dicen ser críticos; no obstante, dependen fuertemente de ella.

No hay un programa común; sólo la confluencia de obras determinadas por la academia, por las neovanguardias locales e internacionales, así como por un momento histórico donde el escepticismo va dando paso a una reacción frente a la globalización, siempre circunscrita al espacio del arte.

Estos autores realizan quiebres radicales con los lenguajes, obras caracterizadas como desplazamientos, por traspasos y sucesiones de procesos técnicos, en un afán que redundaría en el análisis y la crítica tanto del arte como de la institucionalidad, de las tramas sociales y de aquellas que urden el poder. Pero una crítica que para muchos se queda en el espacio restringido de una galería o en la intervención de espacios extra-artísticos... cerrados, tejiendo historias escritas por teóricos y artistas-teóricos para un público (del arte) que en gran parte sólo parece estar formado por teóricos y por artistas-teóricos.

De poco comprometida socialmente, de ser una especie de engendro académico, de erudita y “sin alma”, de oportunista y superficial. De todos estos cargos ha sido acusada la promoción de artistas de los '90. Cuestionada dentro de sus propias redes, vilipendiada por los artistas de corte más clásico, y por un público que no alcanza a reconocer sus códigos ni a reconocerse en un grupo de obras que acude con familiaridad a las tendencias neo y post que se cultivan en el mundo, a representantes de la Escena de Avanzada y a otros maestros del arte crítico de dictadura. El contexto dispar de los '90, impulsa estrategias que ya no acuden al cuerpo ni a la ciudad, ni menos al sesentero eslogan del artista como un agente que puede activar un cambio social. Son más escépticos al respecto, pero no inconscientes de la realidad social, política y cultural. Todas las obras parten efectivamente de esa coyuntura.

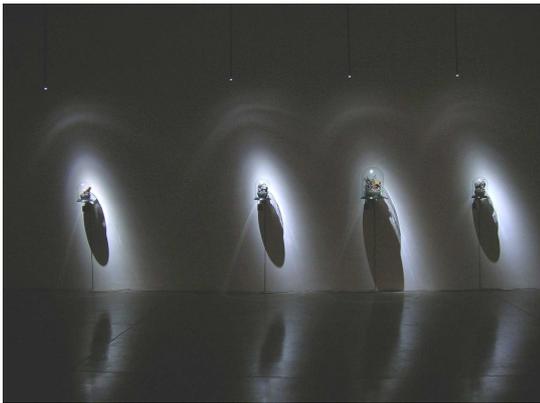
El primer análisis se realiza sobre las entrevistas de Claudio Correa, Mario Navarro, Francisco Valdés, Sebastián Preece, Ignacio Gumucio, Livia Marín, Rodrigo Bruna, Guillermo Cifuentes, Patrick Hamilton, Iván Navarro, Camilo Yáñez, Mónica Bengoa, Pablo Ferrer, Patrick Steeger, Cristián Silva-Avaria, Carolina Ruff, Demian Schopf, Jorge Cabieses, Isidora Correa y Máximo Corvalán<sup>32</sup>.

Inicialmente, se pueden establecer grupos dentro de esta escena, dados por la formación universitaria, la especialidad y maestros determinantes. Desde la pintura crítica, se relacionan Claudio Correa, Ignacio Gumucio, Patrick Hamilton, Camilo Yáñez, Pablo Ferrer, Cristián

---

<sup>32</sup> Entrevistas trabajadas para el libro virtual *Chile Arte Extremo: Nuevas Tendencias en el Cambio de Siglo*, de Carolina Lara, Guillermo Machuca y Sergio Rojas. Santiago, 2005.  
[www.escaner.cl/especiales/chile-arte-extremo/](http://www.escaner.cl/especiales/chile-arte-extremo/)

Silva-Avaria, Rodrigo Bruna y Jorge Cabieses: algunos cruzan estrategias fotográficas, publicitarias, escultóricas, el trabajo con el objeto, la instalación y/o el video; todos ellos provienen de talleres de pintura de la Universidad de Chile, traspasados por las enseñanzas de Gonzalo Díaz, Francisco Brugnoli, Enrique Matthey o de Eugenio Dittborn en el magister. ¿Hay operaciones y preocupaciones comunes? El tema de la representación, la mancha y la veladura, del paisaje y los temas clásicos de la tradición pictórica, están en varios de ellos (Correa, Gumucio, Hamilton, Yáñez, Ferrer y Cabieses), siendo más conceptuales al respecto Silva-Avaria y Bruna; este último además es traspasado por la Escuela de Düsseldorf, Alemania. En la mayoría, poco queda de la tela-bastidor; se amplían y trasvasijan los conceptos hacia la puesta en escena, el mural y la instalación.



Jorge Cabieses, “Fuentes para la paz, el amor, el dinero y la salud”, 2005



Detalle

Relacionados por **la escultura y la instalación**, hay artistas que pasaron por el Arcis (Livia Marín, Sebastián Preece y Máximo Corvalán; estos dos últimos igualmente influenciados por nociones pictóricas), así como artistas de la Universidad Católica, como Patrick Steeger, Isidora Correa, Carolina Ruff e Iván Navarro. No obstante, este último se especializó en **grabado**, lo mismo que hicieron dentro del plantel, Mario Navarro y Mónica Bengoa. Estrategias deconstructivistas, minimalistas y neoconceptuales, por un lado, la instalación y hasta atisbos de land art por otro, son prácticas que se aprecian en estos artistas del Arcis y la Católica, dándose fuertemente en la última institución la marca de Eduardo Vilches a partir de la noción de los desplazamientos del grabado, y la preocupación por el contexto que potencian Dittborn y los textos de Ronald Kay sobre su obra.

Iván Navarro:

*Cuando estábamos con Vilches, él se basaba en un texto de (Luis) Camnitzer sobre la relación del grabado con cualquier objeto que fuera producido en serie.*

— **Que fue parte de la tesis de Mellado para explicar los desplazamientos del grabado en los '80 en Chile...**

*Porque ésa es la tesis que ocupa Vilches desde principios de esa década, para trabajar el grabado y no necesariamente limitarlo a la impresión en papel. También tiene mucho que ver con Walter Benjamín y el texto “La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica”, que igualmente se relaciona con las extensiones de la pintura durante la Escena de Avanzada.*

— **¿Son textos que te influyen?**

*Claro. Que armaron más o menos la generación nuestra. Porque esos textos tenían mucho que ver con Ronald Kay y lo que éste traspasó a Dittborn; mi generación miró esos mismos textos, pero les dio otra vuelta, relacionándolos con decoración, con política...*

También determinantes para estos artistas resultan maestros y artistas como Mario Soro, Pablo Rivera, Pablo Langlois y Arturo Duclos, teniendo además referentes locales en Juan Dávila y Carlos Altamirano.

Pocos se inscriben en un solo lenguaje. Incluso Ignacio Gumucio en la pintura; Patrick Steeger, Livia Marín e Isidora Correa en la escultura; Mónica Bengoa en la fotografía y Guillermo Cifuentes en el video, entre otros, abordan sus respectivas áreas desde los límites del lenguaje hacia los cruces con otras disciplinas, y desde los límites del soporte hacia la instalación, la experiencia del espacio y del contexto.

Mario Navarro:

*Resolver un asunto creativo no está subordinado a un asunto técnico.*

Mónica Bengoa:

*Me interesan los cruces, un trabajo que al mismo tiempo pueda ser objetual y dibujo, pictórico y fotográfico, y que se instale con cierta presencia en el muro. Yo creo que está un poco obsoleto tratar de encasillar las cosas en disciplinas y justificar todo desde ahí. Esto es foto. Esto es pintura. Me interesa cuando es lo más híbrido posible.*

Rodrigo Bruna:

— **¿Cómo te encontraste con la instalación?**

*Mi encuentro con la instalación surge de una puesta en crisis del soporte bidimensional propio de la pintura. Necesitaba desplazarme hacia el espacio real y experimentar con*

*nuevos materiales. Sin tener mucha conciencia de lo que hacía, la necesidad del espacio surgió por correr un riesgo más. Por su parte el libro de Javier Maderuelo, El Espacio Raptado me dio ciertas luces sobre el tema de la instalación y su relación con otras disciplinas. Me aclaró que lo que estaba haciendo tenía una historia y una estructura como lenguaje, con ciertos antecedentes a partir de la escultura y el minimalismo. Pero como yo venía de la pintura, debía buscar referentes desde en ese lenguaje. Por esto, me resulta fundamental la obra de Kurt Schwitters, representante del dadá alemán, que parte de la pintura para pasar al collage y el ensamblaje. Sin embargo, la instalación para mí es sólo un medio de materializar ciertas problemáticas. No concibo un artista que venga de ella como de la pintura o la escultura. Pienso que es un concepto o fenómeno recién estudiado, poco analizado desde un punto de vista teórico y por tanto terreno fértil de confusión, súper desfigurado, malentendido y despreciado, incluso. Es un terreno baldío y bien complejo a nivel internacional. Actualmente, ocupo el término como una cosa museográfica, de documentación, además de determinar el campo en el que estoy operando; por darle título a mi trabajo y para saber en qué estoy operando.*

Elemento fundamental para las prácticas de la mayoría de estos artistas es el uso del objeto cotidiano y la reflexión a partir de él. Lo vemos en Livia Marín, Mario Navarro, Iván Navarro, Patrick Hamilton, Francisco Valdés, Patrick Steeger e Isidora Correa.



Patrick Steeger, "Pre-fact" (detalle), 2004

Otras constantes: la performance no es una práctica común. El tema del cuerpo es apenas sutil; se trata desde la superficie, como el tema de la piel y la cartografía en una etapa de Mónica Bengoa, o desde la necesidad de cercanía de la obra al cuerpo a partir del uso de elementos cotidianos (Isidora Correa y Livia Marín); como una preocupación latente que pasa por la necesidad de provocar la experiencia del espectador como cuerpo (Mario Navarro y Pablo Ferrer), cambiando la percepción del espacio e invitando a percibir corporalmente murales, instalaciones y recintos (Camilo Yáñez y Guillermo Cifuentes).

Pocos artistas abordan como campo de trabajo la ciudad, estando sí presente en los recorridos de obra de artistas como Patrick Hamilton, Livia Marín, Sebastián Preece, Isidora Correa y Patrick Steeger. Éste último la aborda además en sus esculturas para el espacio público. Otros artistas, como Cifuentes y Carolina Ruff, se sitúan en el ámbito urbano a partir de su ocupación e intervención de gesto corporal, sin ser la acción de arte ni el cuerpo-artista estrategias relevantes, sino el video, la pintura y la fotografía. El trabajo de la primera artista tiene varias facetas. En una, incluye intervenciones en plazas; leves, que difícilmente logran detener el paso o la mirada del transeúnte. En otra producción, es ella misma fotografiada en alguna edificación, con un vestido bordado que repite como prolongación fantasmal las formas y colores de la fachada.

Cifuentes a su vez se situó en cierto momento de su producción en la ciudad, ubicando video-proyecciones sobre muros públicos o utilizando el tema del barrio como referente para videos, instalaciones o para performances que servían dentro de un proceso de obra más amplio y complejo. El artista representa una excepción en la escena: formado en cine, derivó al video arte y luego a la video instalación gracias a un magíster en Syracuse, Estados Unidos, representando en sus comienzos al arte de fines de los 80 que comenzaba a aburrirse del tono “crítica a la dictadura”; convertido, al final de su carrera (el artista falleció en 2007, dos años después de realizada la entrevista), en joven referente del arte tecnológico en Chile.



Guillermo Cifuentes, “Pista central”, 2003

Otras “anomalías” dentro de la escena: Francisco Valdés (de los primeros en emigrar y relacionado también al arte de fines de los ‘80), con una obra que trabaja principalmente los trasposos de referentes, partiendo de la pintura y a través de diversos sistemas artísticos; y, con similar estrategia, Demian Schopf, enfocado en una crítica a los nuevos medios y también ligado a la escritura de teoría.

En varios artistas es también usual encontrarse con conceptos dicotómicos de la historia del arte en directa confrontación: barroco versus minimalismo, figuración manchística versus abstracción, kitsch versus geometría, pop y neo-dadá versus modernidad pictórica... Lo revelan artistas como Livia Marín, Hamilton, Yáñez y Silva-Avaria.

Patrick Hamilton:

*En ciertos trabajos, me refiero a la pintura moderna y a la tradición de Greenberg (teórico norteamericano), que la identifica con la línea que va hacia abstracción pura; y a la abstracción, con intelecto y racionalidad. En definitiva, como una manifestación de la alta cultura. Esa es la tradición de la pintura que yo de alguna manera critico, parodio y travisto, realizando un cruce entre vanguardia y kitsch. Porque contamina los códigos de esta pintura moderna, con el tapiz, la decoración, con elementos de la cultura popular.*

Además de la ironía y la crítica constante en relación al lenguaje del arte propiamente tal, hay varios temas recurrentes que se dan especialmente durante los años 90 y que en los 2000 van adquiriendo nuevos giros desde la conciencia política hacia lo cotidiano, la sociedad de consumo y el espectáculo incluso.

Iván Navarro:

**— Estas preocupaciones son comunes en tu generación: la decoración, lo público y lo privado, el mundo de lo cotidiano y del consumo. ¿Cómo das un tono más propio a temas tan manoseados?**

*El problema es que cuando empecé el '94 no ocurría así... Actualmente, establezco cruces con otros temas, como la utilización de textos sobre hechos específicos de política en Chile o, en Estados Unidos, sobre la relación que existió entre ambos países durante la dictadura. Es vivir en Estados Unidos y tratar de encontrar una especie de relación con el país. El tema de la electricidad pasa por encontrarle distintos significados. Es trabajar con un material que podría ser la pintura, y empezar a relacionarlo e investigarlo, y ver cómo se comporta en la historia del arte, en política, en la vida cotidiana. Te vas dando cuenta de que es infinito.*

**— ¿Lo localista de tu trabajo lo buscas para hacer la diferencia y entrar en el medio internacional? ¿Ocurre así con trabajar sobre la dictadura, por ejemplo?**

*Es por interés personal, por historia familiar. De hecho, creo que difícilmente lo haría si no hubiera tenido familiares afectados por el golpe militar, exiliados o detenidos políticos. Además, está el tema de la tortura... .*

— **Que es siempre actual... Pero insisto en preguntar por el giro que das a temas tan mediáticos y usados en el arte contemporáneo.**

*La mirada que le doy es una especie de espectacularización de todos estos hechos, que tiene que ver con la forma en que los recibo, que es a través de los medios. Cuando hago estas obras, tomo temas políticos y los transformo en una especie de espectáculos de sí mismos, que es algo mucho más aberrante. Y no tienes que conocer la historia de ese campo de tortura para sentir que en la instalación está pasando algo medio molesto. Una parte de la referencia, pero se trata de hacer la obra lo más abierta posible. De que algo pase ahí, una relación como de miedo con los objetos.*

— **¿Por qué crees que se dan estas sincronías generacionales?**

*Tiene que ver con el fin de dictadura, y también con empezar a relacionarse con artistas de la misma edad que son de otros países y donde se ven temas similares. Ya no sólo está la relación alumno-profesor, sino de colega. Es tratar de abrirse un poco más. Son súper fuertes todas las históricas peleas que existen en la generación de los '80, donde quizás la arrogancia y la competencia han sido mal ejemplo. La de nosotros siempre ha tratado de renegar de eso, o de no caer en el mismo error. Si te das cuenta, en esta generación no hay grandes peleas...”.*

Patrick Steeger:

— **¿Por qué crees que se ha dado esta sincronía en que varios de tu generación se han puesto a trabajar (desde la escultura) con cuerpos blandos o con inflables? Estas tú, Julen Birke, Carolina Salinas...**

*Somos una generación con un camino ya abierto. A los que les tocó la lucha firme contra la academia fue a una generación anterior, a Pablo Rivera, Carlos Fernández. Nosotros ya no tenemos que ganar un espacio ni justificar por qué trabajar con un inflable. Hay libertad absoluta. También hay un ánimo de despolitización en parte. Un trabajo más intuitivo, más personalizado contra la academia política que hay en las universidades, que es tan fuerte.*

— **Pero hay problemáticas comunes y operaciones similares, como reflexiones sobre lo artesanal frente a lo industrial y seriado; o lo cotidiano, el uso de elementos precarios y una visualidad neo-minimalista... Incluyo a Livia Marín.**

*Puede haber formalmente ciertas cosas que se construyen dentro de estas teorías y que se pueden asumir como elementos del minimal. El trabajo con el blanco, el no color, la serie. Hay atisbos estéticos. Pero creo que primero ha sido una cosa de trabajo, y después se ha puesto nombre académico al problema.*

El tema de lo cotidiano, entonces, es transversal, dado con diversos énfasis y matices. Es así como Bengoa se fija en este ámbito como referente de sus trasposos fotográficos hacia el objeto y el muro. Para Mario Navarro, se da en el uso de recursos tan simples como papel de aluminio, bolsas de plástico y cajas de cartón, haciendo más próximas sus obras al espectador. Patrick Steeger, Isidora Correa y Livia Marín, usan materiales del ámbito doméstico o popular como matrices para estrategias escultóricas y de ocupación que revitalizan lo objetual. Mientras que

Francisco Valdés se ha fijado —en una primera etapa— en los decorados de juegos de enlozado para abstraer diseños en diversos soportes.

Livia Marín:

— **¿Por qué en tu generación hay tanto interés por lo cotidiano?**

*Ante la ausencia de grandes relatos, lo cotidiano se vuelve reflejo del tiempo social que estamos viviendo. La pequeña observación de cómo vivimos llegó a la casa. Claro que con formalidad impecable. Se ha caído en eso. Yo misma me he preguntado si esto no se ha transformado en una pequeña formulilla. Me interesa no repetirme, el 'problema de lo nuevo'. Pero sin ansiedad.*

Isidora Correa:

—**Desde los años 60, los procesos de modernización llevaron a los artistas chilenos a transgredir los soportes del arte, pero también a trabajar muy comprometidos con el contexto socio-político, incluso con la trama urbana y una objetualidad povera que hablaba de nuestra condición tercermundista. Algunos de estos gestos fueron radicalizados por la Escena de Avanzada. ¿No encuentras que en los '90 hay un repliegue hacia el proceso artístico, hacia el lenguaje del arte en sí, junto a una desconexión y un descompromiso social?**

*Era propio de épocas anteriores creer que a través del arte iba a haber un develamiento, un gran suceso, una transformación de la vida. Creo que esa visión ha experimentado una especie de fracaso. Hoy se sabe que no va a cambiar nada. No hay una gran historia ni búsquedas comunes. No hay ideales colectivos, sino que mucho más individualismo. De ahí el interés por lo cotidiano. Por narrar biografías o por acercamientos tipo reality. Por revelar no cosas de la gran historia, sino que espacios íntimos donde uno está llamando al espectador común.*

— **¿Ante la falta de utopías hay un interés especial por lo cotidiano?**

*Tanto sus expresiones materiales (el objeto) como el traslado y documentación de escenas cotidianas o biográficas al espacio del arte, son formas visuales y prácticas que se han extendido. Este interés tiene que ver con el deseo de producir ciertos efectos en el espectador, volviendo nuestros espacios comunes, espacios de reflexión. De ahí pueden derivar una serie de sub temas. Podría ser que lo cotidiano fuera una nueva forma de relacionarse con lo social desde un sentido de realidad. Utilizar este espacio que había sido de algún modo obviado por su poca importancia, para presentar trozos de realidad o el escenario donde realmente pasan cosas, como si todo lo demás ya estuviera sobreexposto. Otra mirada podría ver en ese espacio compartido por todos, un tema democrático y por lo tanto políticamente correcto.*

Patrick Steeger:

*Al hacer ese registro (por la objetualidad rural), me di cuenta que hay una cosa que me interesa tremendamente que es ampliar mis posibilidades; contaminar un poco mi propio registro. Entonces encontré otra riqueza, que no tenía que ver tanto con la construcción de un objeto, sino con las evocaciones que despierta; con la memoria. Hay una preocupación por plantearme el absurdo de la escultura en un mundo industrializado y de desechos. Dentro de lo cotidiano, me interesa más la individualización. Lo popular-vivo, que tiene que ver con tu historia. Cuestiono esa cotidianidad seriada. Pero eso no implica no usar la*

*industria, sino ponerla en cuestión: que el material industrializado pueda ser individualizado.*



Isidora Correa, "Sin título", 2003

De aquí también la importancia de lo doméstico y privado en la construcción de discursos que se enfrentan a lo público, a la historia política local, a estrategias de espectáculo y publicidad. Lo vemos en los objetos de construcción tipo Homecenter, que ocupa Patrick Hamilton, revestidos de decoración o luciendo como cajas de luz. En la silla eléctrica o el carrito de supermercado que Iván Navarro "adorna" y trastoca con tubos fluorescentes. En los murales de Bengoa exponiendo su mundo íntimo, o en las estrategias de Claudio Correa ubicando soldaditos de juguete en la cocina o pintura en lugares insignificantes, como sanitarios para baño retratando históricas batallas.

Otra preocupación: la crítica a la institución.



Sebastián Preece, "Fábrica se declara en quiebra al inaugurarse...", 2002

Sebastián Preece:

— **Al develar la arquitectura, revelas las falencias de la institucionalidad.**

*En el edificio compartido por el MAC y MNBA quise sacar las puertas y tabiques implantados para poder recorrer libremente el espacio original, conectando así los dos museos. La idea era crear una ruta de expedición para el público a través de los lugares vedados. El trayecto se abrió, pero las visitas guiadas no se permitieron. En la Gabriela Mistral y en la Bech, me hice un cuestionamiento similar: al intentar trabajar con la idea del cuadro, me encontré con un muro que no era firme y, en vez de ocuparlo, lo saqué, descubriendo ese acomodo precario de la remodelación interior; y develando el espacio original de la edificación, toda esa ficción remodelatoria de interior que crea la gran idea de institucionalidad, de muro sólido.*

La crítica transversal a la institucionalidad del arte en Chile ha generado un desarrollo de prácticas determinadas a partir de la precariedad. A principios de los '90: precariedad de espacios, de financiamiento, de recursos concursables, de contactos, de referentes internacionales de arte contemporáneo y de información (Internet todavía no era fenómeno masivo). Con la urgencia de crear, un interés en los residuos, en el objeto encontrado, en el desecho y el material más leve de tan cotidiano: la precariedad de los materiales. Así tenemos a Mario Navarro usando cartones, dibujo y alambres; Mónica Bengoa, cardos teñidos, servilletas, bordados y lápices de colores; Gumucio, “simplemente” pintura; Camilo Yáñez, murales efímeros; Preece, excavaciones y construcciones de palo... Trabajando muchos también en respuesta a la precariedad de un sistema sin coleccionismo de arte contemporáneo, sin un apoyo sostenido de la empresa privada, con escasez de galerías comerciales especializadas y donde los artistas subsisten por proyectos, fondos concursables y un constante esfuerzo de autogestión.

Iván Navarro sobre sus primeras obras (1993), lámparas y objetos en serie hechos con materiales diversos a los que agregaba electricidad, y que podía situar tanto en una galería de arte como en la mesita de un living:

*Todo nace de lo que puede ser la relación del arte con la vida. Yo andaba buscando lugares para exponer mi trabajo. Y hacer lámparas implicaba no tener que responder a ninguna institución de arte para poder producir y exponer. Lo que yo hacía con estos objetos –que podían ser súper bellas artes, pese a todas las teorías del grabado, la reproducción en serie y toda la tontera– era mostrarlos en otros espacios. Entonces, el objeto pasaba como gato por liebre: más inadvertido, mimetizado con la vida cotidiana, era casi parte normal de la decoración, lo que era una especie de crítica institucional, ya que en ese tiempo no había dónde exponer ni tampoco coleccionistas, ni ningún tipo de infraestructura. Lo único era la Galería Gabriela Mistral.*

Mario Navarro sobre sus comienzos:

*Lo que me influyó tiene que ver con ciertas carencias económicas que viví en Europa. Estás becado, tienes poca plata, entonces la práctica del arte tiene que afectarse. Ahí se consolidaron los primeros trabajos con cajas de cartón. Aunque lo había hecho antes, no lo tenía tan claro. Como en 1993, en Buenos Aires. Allí ocurrió que las cajas de cartón se fueron en avión, embaladas y todo. Era ridículo. Más encima, no llegaron y tuvimos que hacer otra cosa. Pero recién en Europa tuve más conciencia de cómo construir mi trabajo a partir de elementos más accesibles y menos elaborados. Se empieza a definir más mi preocupación por lo efímero y por trabajos específicos para cierto lugar... Mi trabajo se ha desarrollado principalmente a partir de la fragilidad, el bajo costo, el poco peso material. Y, como consecuencia, el fácil traslado e instalación.*

Claudio Correa:

— **Trabajar con la pintura en el suelo o electrificar un cuadro en una bienal, ¿es un modo de ironizar el lenguaje?**

*No ironizo contra la pintura, y no tengo nada contra las instituciones. Por una cosa muy simple: todo aquí es muy frágil, y no es necesario agarrar nada a patadas para que se caiga si ya se está cayendo sola....*

— **¿La pintura o la institución del arte?...**

*Todo.*

Jorge Cabieses:

— **¿Cuáles son los referentes de un pintor de comienzos del siglo XXI? ¿Cuál es el peso de una agitada historia de la pintura?**

*Para el artista que comienza hay una sensación de que toda la historia del arte está totalmente disponible. Pero hay una cosa mestiza y anacrónica en el tema de cómo llegan esos referentes, de cómo uno se inventa la historia del arte desde Chile. Si viniera un experto francés en pintura Rococó ¡probablemente barrería con mi propia interpretación!*

— **Justamente, como curador de la IV Bienal de Mercosur (2004), Francisco Brugnoli trabajó sobre la condición precaria y frágil que tendría el arte contemporáneo chileno en la medida que se ha hecho lejos de los grandes modelos. El artista local no trabaja cerca de los museos y colecciones internacionales, sino con la fotocopia de la foto del libro de arte, o con el impreso de Internet.**

*Es interesante eso de la copia a la cita y de la cita a la copia. Uno siempre está trabajando desde la carencia. Con lo que tiene. Y en el contexto chileno, uno se inventa cosas, sistemas para trabajar, excusas. Aplicadas desde Chile, hasta las cosas tecnológicas implican una precariedad. Y esa fragilidad puede tener una utilidad plástica también. En mi obra, las operaciones pictóricas son muy frágiles. Es trabajar con imágenes de desastres que además no ocurren aquí y que están previamente condicionadas por los medios de prensa.*

Pablo Ferrer:

*La fantasía que yo tenía cuando entré a la Escuela, era que no se podía pintar. Y esa inquietud me hizo investigar sobre qué se estaba haciendo, quienes pintaban en el mundo y qué posibilidades había. Ahora me parece que esa historia súper pesada de la pintura tiene una doble cara. Es una especie de acervo gigante de imaginarios que uno arrastra. Pero también una historia que desde aquí es bien rara. Porque la relación que uno tiene con eso es a partir de los libros y esa distancia que hay con los originales hace que uno pueda sacar*

*cosas de diferentes lados en forma un poco patuda. Es una disponibilidad muy total, donde está todo a la mano, pero a la vez de manera precaria. Esa cuestión está en mi trabajo. Tengo una especie de memoria de historia del arte bien amplia, pero siempre a través de reproducciones. Yo no he viajado a Europa. Mi relación con la historia del arte siempre ha sido a través de esa cuestión engañosa. Uno ve la foto, pero deja de ver cómo está impresa para mirar a través de la reproducción la pintura original. Uno ve las obras en un espacio de restricciones.*

Los sistemas de validación y circulación en la escena han pasado básicamente por la publicación de catálogos y el trabajo con teóricos.

La obra se torna efímera y su permanencia se debe a la producción de catálogos. Las obras trascienden mediatizadas y su experiencia supeditada a un discurso teórico. Esta es la manera de manifestarse como “obra contemporánea” (susceptible al tiempo, pertinente a un contexto y a distintos niveles de significación, pensada visualmente y visualmente pensante): a través de un programa curatorial o teórico. Los curadores, maestros o artistas en torno a los que se inscriben, usualmente han sido Justo Pastor Mellado, Guillermo Machuca, Alberto Madrid, Francisco Brugnoli, Gonzalo Díaz y Eugenio Dittborn.

La mayoría revela haber leído en la universidad a autores catalogados por ellos mismos como imprescindibles (Jean Baudrillard, Nelly Richard, Ronald Kay, Roselind Krausse, Walter Benjamín), sabiendo que es fundamental para el artista hoy actualizarse sobre arte contemporáneo y sobre aportes en teoría, lo que al parecer influencia incluso el lenguaje propio, con múltiples referencias y un vocabulario dado también a la retórica.

Patrick Hamilton:

**— Para el artista es fundamental la formación teórica.**

*Sí, y no porque seas artista conceptual y sea choro. Tiene que ver con que uno aprende a pensar visualmente, más allá de generar objetos físicos o imágenes. Tiene que ver con todo un proceso, que involucra entender el contexto y cómo tu trabajo se inserta en el circuito del arte, y se relaciona con lo social y con lo político. Y eso está en la Escena de Avanzada y en los textos de la Nelly. No existe Escena sin dictadura. Eso se echa de menos hoy. Frecuentemente voy a exposiciones y me pregunto en qué está pensando este tipo, por qué está haciendo eso. Si ganó Bush y es terrible. O sea, pasan cosas en el mundo. En Chile, existe una autocomplacencia y una autorreferencialidad en muchos trabajos de arte joven que es francamente preocupante. Se están formando muchos decoradores y especuladores de pacotilla en las escuelas de arte. No hay lecturas ni preocupaciones de contexto. Y eso es justamente lo que me interesa de la obra de Dittborn: la forma en que articula un pensamiento visual en relación a una lectura de contexto.*

Mario Navarro:

— **¿Tu obra se alimenta de lecturas teóricas?**

*Sí. Absolutamente. Soy súper fanático. Hay ciertos autores que aportan al desarrollo del conocimiento contemporáneo y que uno, como artista, está obligado a leer. Literatura postmarxista, a Foucault, Deluze y Guattari, entre otros. Pero, independiente de lo que uno lea, lo importante es pasarlos por un cedazo que es la obra y producir lecturas. El caso más claro es cómo Dittborn aborda a Benjamín.*

No obstante, la mayoría revela un aburrimiento frente a los resquicios teóricos y al exceso de discurso y escritura que ven en la Escena de Avanzada y entorno de sí mismos. La relación con la teoría es vital, pero paradójal y conflictiva. Las críticas abundan principalmente al estilo y a la suerte de enclavamiento que hay en la necesidad de recurrir a escritos teóricos como estrategia de inserción.

Rodrigo Bruna:

— **Siempre estás necesitando un catálogo o textos complementarios que ayuden a entender los montajes. ¿Es la manera de asumir el desfase que hay entre la historia de la obra y la experiencia formal?**

*El tema de investigación siempre ha sido un referente nada más, un pretexto para comenzar un proyecto. Nunca he tenido la obligación de que la obra se remita directamente a él. Todos mis trabajos se arman por fragmentos y son fragmentos los que los unen. En 'Reconfiguraciones Domésticas' yo sabía que iba a haber un catálogo, así es que no me preocupaba que la instalación el proyecto no se entendiera al principio. Había algo vedado. En el trabajo editorial, los cuatro montajes lograron articularse formalmente y las distintas lecturas hacen que las obras sean asumidas de otra forma, entendiéndose también el proceso. El texto es un complemento que da ciertas claves, que conceptualiza y mete e introduce la obra en cierto espacio para entenderla.*

Ignacio Gumucio:

— **¿Tu trabajo busca alejarse de las complicaciones conceptuales? ¿Cómo te relacionas con el mundo de la teoría?**

*No. Al contrario. El único problema que tengo acá es con la forma de escribir de teóricos como Nelly Richard y Mellado. Yo los leo. Sé lo que dicen. Pero no me interesa cómo hablan de arte. Creo que es un vicio. Lo hacen más complicado de lo que puede ser, logrando que el público menos instruido se aleje aún más.*

*... En un comienzo más bien evité los teóricos, porque no me gusta como escriben: con un estilo como de notario, con tantos términos entre comillas y paréntesis que no se sabe qué cosas dicen. En mis catálogos incluí textos de amigos pintores como Voluspa Jarpa; de escritores como Roberto Merino, Pato Fernández, Matías Rivas; o entrevistas mías. Con el tiempo me ha tocado tener más contacto con teóricos y pienso que en algún grado pueden haberme ayudado, pero no puedo hablar de un trabajo codo a codo.*

Demian Schopf sobre su trabajo con teóricos:

*Los conozco a casi todos. Sin embargo, nunca he tenido una relación larga y sostenida con uno a propósito de lo que hago. Por una extraña mezcla de timidez y deseo por publicar mis propios textos, me convertí en 'mi propio teórico'. También escribí sobre otros trabajos que me interesaban. En Alemania tuve una relación muy estrecha con Siegfried Zielinski, un teórico de los medios de bastante renombre. Sergio Rojas escribiría sobre el proyecto 'Máquina Cóndor' cuando sea expuesto.*

Mónica Bengoa:

— **A nivel internacional, te has manejado con algunos curadores importantes (como la coreana Yu Yeon Kim). ¿Cómo te has relacionado con la crítica en Chile?, ¿has trabajado con algún teórico además de Justo Pastor?**

*La verdad es que haber estado ligada a él, me ha traído más problemas que ventajas. Él es un personaje súper polémico, que causa mucha desconfianza en varios ámbitos. Como he estado tanto en tránsito, me logro mantenerme un poco afuera de estas rencillas y bastante independiente. En 'Enero, 7:25') por primera vez vuelvo a trabajar con alguien (con Adriana Valdés). Y yo diría que por primera vez trabajo en conjunto, ya que Justo, de alguna manera, se hacía una visión de la obra, y escribía sin preguntar mucho acerca de lo que estás efectivamente planteando.*

Isidora Correa:

— **¿Cuáles son las preocupaciones comunes, los temas de discusión que puedan tener como jóvenes artistas?**

*Se basan mucho en la coyuntura de la exposición.*

— **¿Pero no te juntas con algunos fuera de la muestra? ¿No hay un espacio de amistad donde compartan ciertas inquietudes en relación al arte, como lo han hecho, por ejemplo, Claudio Correa con Preece, Demian Schopf y Corvalán, o Patrick Hamilton con Silva-Avaria e incluso Guillermo Machuca?**

*No. No tengo ninguna relación. Nada.*

— **¿Y con teóricos o profesores?**

*Bueno, un poco. Pero ha sido una relación específica bajo un concepto que se ha trabajado en instancias expositivas.*

— **¿La actitud individualista es tuya o en general los artistas nuevos están en ésta?**

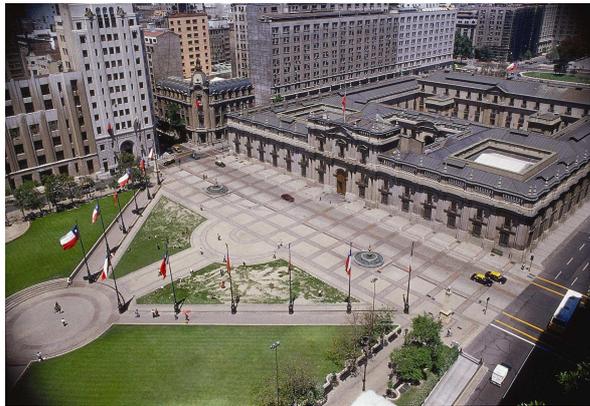
*Tal vez nadie quiere casarse especialmente con alguien, como sí se hacía estratégicamente en otras generaciones.*

Jorge Cabieses:

— **¿Todavía cuesta entrar al circuito local? ¿Aún se necesitan 'padrinos'?**

*En mi caso no. Aunque trabajé en el Magíster con Gonzalo Díaz y se vea sospechoso. Para que Gonzalo te vea y te ayude tienes que tener algo interesante que mostrar. Y eso se gana con trabajo. Si uno pone obsesión al tema, inevitablemente va a encontrar un sitio. Pero hay que pensar que estamos en Chile, donde ser autodidacta es una situación complicadísima. No hay cómo hacer contactos. El circuito todavía es súper chico y permite cosas viciadas. Yo creo que hoy estamos necesitando instancias con nuevas propuestas.*

Pocos vieron en su momento las obras de la Escena de Avanzada y la relación que entablan con este movimiento de obras es desde la academia y con cierto grado de distancia o escepticismo, sintiéndose más bien traspasados por las obras y enseñanzas de artistas como Brugnoli, Vilches, Díaz y Dittborn, “padres del conceptualismo”, siendo sólo este último —en rigor— el único integrante de la Escena de Avanzada.



Carolina Ruff, “En-plazamientos políticos”, 1999

Carolina Ruff:

— **Tu trabajo en el espacio público es discreto y en ese sentido diametralmente opuesto a las irrupciones urbanas del CADA. Como en otros artistas de tu generación: las operaciones más parecen retóricas académicas y no tienen esa fuerza ni esa mística. Entonces: ¿cómo le han influido las obras de ese grupo?**

*No trabajo con la discreción sino con la simulación y la falta. Trabajar desde el silencio también es una posición; cargada de lo ausente, omitido y callado. El grupo CADA y la Escena de Avanzada, así como otros artistas, fueron referentes generales en la escuela de arte, principalmente por la utilización de la ciudad como soporte y por trabajar a partir de cierto contexto socio-político, en su caso uno acaecido hace más de veinte años. Pienso que cada artista se responde a sí mismo y a su tiempo, que obviamente hoy es otro.*

Francisco Valdés:

— **¿En qué momento de tu obra te sales del cuadro?**

*Nunca hay un quiebre con la pintura. Hasta el día de hoy sigo pintando y también trabajando con objetos. Me muevo fácilmente por distintas técnicas. Pintaba porque era una disciplina que podía llevar a cabo constantemente, en la que no necesitaba más que tener unos tubos de pintura, pinceles y telas. Pero también todas las pinturas de la primera época tenían objetos. No eran puristas. En todo ese momento en que de la Escena (de Avanzada) se hacían unas críticas terribles a la pintura y se hablaba del arte objetual, yo pensaba ‘¿qué cresta es la pintura si no un objeto?, ¿cuál es la diferencia entre poner una ampollita aquí y poner un cuadro?’. Pintura eran las marcas que podía trabajar sobre una superficie. Y punto.*

Demian Schopf:

*“(La Escena de Avanzada) La conocí institucionalizada, como materia de curso. Este movimiento no fue sólo un bloque de obras, sino también de textos y sobre todo de ideologías estéticas con referencias en el arte internacional de los '60 hasta el post-conceptualismo de los '80. En el ámbito de la teoría su equivalente era el post-estructuralismo francés. Tanto en el Arcis como en el Magíster, así se me enseñó que se escribía, se obraba y se construía sentido”.*

Camilo Yáñez:

— **¿Te interesa el nexo con el contexto tanto como a la Escena de Avanzada?**

*Esa transferencia de información tuvo la presión de la dictadura, lo que llevó a crear cierto lenguaje con un nivel de tal especificidad, que era como comer ulpo: es nutritivo, pero no para todos los días. Claro que tiene su lógica y su historia. Ahora, ¿cuál es el arte conceptual que me interesa? La poesía de Nicanor Parra o de Juan Luis Martínez. De gente que logra hablar los viejos problemas de nuevas maneras. Si miramos a artistas como Dittborn y Gonzalo Díaz, vemos que son completamente poéticos. 'Rúbrica' (2003, Díaz en Matucana 100) hablaba de la tortura. Pero era completamente sensual”.*

Ignacio Gumucio:

— **¿No hay ni un resabio de la Escena de Avanzada en ti como artista o en tu obra? ¿Influencias de los próceres...?**

*La Escena de Avanzada no me interesa mucho como movimiento. Ya el nombre me suena divertido. Es como de playa nudista en Italia en los 60. Además, no confío mucho en los mitos de la dictadura. Las cosas estaban muy turbias entonces, y se tiende a sobredimensionar y tergiversar los gestos de esa época. De este grupo me interesan autores que conocí por sus obras post dictadura. Como Carlos Leppe y Altamirano. Díaz y Dittborn también me llegaron después, por lo que no cambiaron mi trabajo.*

Otra condición común: una manera de asumir el tema de la dictadura desde el intersticio hacia los bordes. No hay denuncia ni crítica directa, no es recopilación de datos ni una nueva interpretación, no se advierte tono autobiográfico (aunque en algunos el interés parte desde la propia historia), no hay recuerdo ni dolor, sino zumbidos, luces, ruidos y signos que se refieren también a otros ámbitos, como al propio lenguaje del arte, al proceso chileno dentro del sistema de consumo y a la sociedad del espectáculo. La dictadura pasa por procesos de revisión y limpiamiento. Es post-dictadura.

Camilo Yáñez sobre el tema de la dictadura.

— **¿Por qué insistir?**

*Es como fijar una opinión sobre una cosa latente. Nuestra generación, está siempre como a medio camino entre la dictadura y la democracia plena, seguimos determinados por ese sistema, el de la transición, es una especie de autocensura y complacencia. Hoy todo convive con la falta de libertad. Incluso la escena de las artes visuales.*



Camilo Yáñez, "Cinética Eléctrica Sur Latina", 2005

En Rodrigo Bruna, por ejemplo, se cruza el tema de la dictadura con el de la catástrofe y la ruina, retomando también los indicios de la Escena de Avanzada: para una serie de instalaciones no parte exactamente de las historias de las víctimas de la dictadura, sino de los reportes informes respectivos que encontró en la Vicaría de la Solidaridad:

*Al abordar relatos de tanto peso y dramatismo sin caer en una reconstitución escenográfica del lugar del suceso, el autor quiso resignificar la escena de desaparición. ¿Cómo no ser tan literal y ser más sugerente?, fue la pregunta clave en un problema visual que resolvió trabajando con los fragmentos de estas historias y no con la historia: Yo tenía conciencia de todo lo hecho por la Escena de Avanzada, de los trabajos del CADA, que había sido un arte muy comprometido políticamente. Mi trabajo tenía esos referentes, pero sabía que mi condición era distinta. Haber nacido en la dictadura me hacía visualizar esto de manera distinta. Era tomar un mismo material, pero sabiendo que con el tiempo transcurrido había que hacer una reconstrucción distinta, a partir de lo que yo estaba vivenciando, descubriendo y leyendo.*

En Guillermo Cifuentes, por otro lado, la preocupación inicial por trabajar con registros en video y TV que retrataran la dictadura, derivó a una preocupación más evidente en el tema del lenguaje, de la memoria y de la ciudad.

— **¿Cuál es la mirada sobre la ciudad?**

*Como no crecí aquí, Santiago ha sido de algún modo ilegible, sin sentido. El trabajo de familia ha tratado de entender cuál es el texto que se despliega en esta ciudad, por qué tiene baldíos, por qué algunos edificios se demuelen y otros no, por qué ciertos estratos sociales se van a la cordillera... En lo de Berlín se amplió la mirada. Apareció con fuerza cómo lo urbano se ha ido convirtiendo en una abstracción que corresponde a cierta visión de una clase hegemónica. Los aeropuertos se parecen unos a otros cada vez más. Los malls. Los cines. El espacio de la mercancía como que requiriera ser homogéneo. Y junto con eso se producen fisuras, ocupaciones inadecuadas, incluso subversivas; modos de uso de la ciudad*

*que son anómalos, espacios mudos –como el terreno baldío– que no pueden ser recuperados. La ciudad es historia, pero también es expresión de un deseo; sobre todo las ciudades capitales: hablan de lo que hemos sido y, más que nada, de lo que queremos ser.*

En Patrick Hamilton el tema es de posdictadura:

*Si bien fue la dictadura la que implementó el sistema económico neoliberal, ha sido en los años 90 y dos mil donde este sistema ha hecho ebullición y se ha expandido de manera indiscriminada. Chile se transformó en un país globalizado y arrivista, con toda una estética en arquitectura, la irrupción de Internet, el celular y una pseudo mediatización de todo. De alguna manera mi reflexión pasa por el país que me ha tocado vivir durante mi desarrollo profesional, que es uno absolutamente revestido. Hay como una especie de cultura travesti, que pasa por esta ‘norteamericanización’ del mundo bastante asimilada. Chile no es un país que crece económica y culturalmente a la par, con una cultura arraigada, profunda, que pueda absorber y discriminar. Aquí todo llega y se impone.*

**— A pesar de la crítica, la mirada sobre Chile actual no es amarga, sino irónica...**

*No tiene que ver con amargura, ni con una confrontación con el puño en alto frente a una situación social y cultural media decadente, sino con ciertos recursos retóricos que me permiten hacer encubrimientos del lenguaje. Tiene que ver con la ironía y la parodia. No me interesa ser evidente en una crítica fácil y amarga. Creo que la función del arte debe ser la función crítica heredera de las vanguardias. Pero las formas de crítica van mutando en relación a los contextos. Y las condiciones actuales de reflexión, donde el mercado lo copa todo, no pueden ser las mismas que cuando existían dos bloques y había un enemigo claro que estaba al otro lado del muro. Las relaciones son mucho más ambiguas. Ya no es tan fácil decir ‘quiero estar fuera’ y mantenerse estoicamente en resistencia. No existiría un afuera. Cuando uno verifica eso, lo que queda es hacer un juego inteligente y usar estrategias de camuflaje.*

De la precariedad y la dictadura, algunos pasan también a tratar entonces el tema de la catástrofe, de los desastres, la ruina y los vestigios; incluso la huella... y aquí volvemos a Eugenio Dittborn leído políticamente por Ronald Kay como indicio e intersticio. Está Sebastián Preece que deconstruye arquitecturas desde sus cimientos, Rodrigo Bruna que crea textos a partir de los residuos de historias contextuales y construcciones (expositivas), y en el sistema vigilante y opresor que imagina Máximo Corvalán a través de instalaciones construidas como panópticos.



Rodrigo Bruna, "108 Puzzlespiele", 2004

Rodrigo Bruna:

— Después de haber trabajado (tangencialmente) con el tema de la dictadura en “Reconfiguraciones Domésticas”, ya no pareces interesado en el contexto social y político de Chile. Sin embargo, desde Alemania intentas reconectarte. ¿Cómo ha sido esta relación con la historia local?

*Al principio tampoco había interés en vincular temas de contingencia a la obra, pero creo que, por la carga que portaban los objetos utilizados, me iba relacionando por el tema de la memoria. Había un recoger cierta iconografía popular, en trabajar con la ropa usada, con materiales encontrados, reciclados, usados o residuales, marcándose también algo de melancolía, donde no hay nada high tech, sino una materialidad más bien povera.*

*En Alemania me encontré con los grandes referentes de la historia del arte, ampliando más el discurso y oxigenando el trabajo. Me di cuenta de que lo que hacía en Chile era demasiado local. Formalmente no, pero las lecturas mantenían una identidad que restringía el trabajo. Sin embargo, por una necesidad de anclaje, siempre tomé ciertos temas locales. Claro que efectuando ciertos cruces. Entre distintas historias, entablo puentes conceptuales que nunca son obvios; y, si se analizan, resultan ficticios, a veces forzados y absurdos, aunque posibles e interesantes, como el nexo que armé (en una obra en Düsseldorf) entre el romanticismo alemán, la precaria condición del hombre frente a la naturaleza y la historia de los terremotos en Chile.*

*Pero, en general, en mi trabajo ha habido un sentido transversal que tiene que ver con la idea de la catástrofe y la destrucción, así como con los procesos reconstructivos. Trabajo con los restos, con los excedentes de la historia o de una sociedad industrial; con historias fragmentadas, con documentos dispersos, con los escombros, con lo que queda. En mis trabajos siempre están el fragmento, la memoria, la idea de la destrucción y la reconstrucción: esto da carácter a los materiales. Asumo también que lo que vivimos en el país es parte de esos procesos, no sólo a nivel político, sino como producto de nuestra historia de catástrofes. Pero, como me motivan esencialmente los procesos reconstructivos en sí, me he centrado más en el proceso desde lo formal que lo que implican estos conceptos en la coyuntura local. Me interesa ir reconstruyendo ciertas partes de la historia, sin asumir nunca una postura biográfica. Hacerlo, sería demasiado lejano para mi trabajo, y yo busco lecturas más amplias.*

Máximo Corvalán:

*Como en tercer año de universidad empecé a trabajar el tema del poder. Tiene que ver con mi historia, porque —nunca lo he dicho— soy hijo de detenido desaparecido, y eso de alguna manera marca mi relación con el poder, con la dictadura y también con una cosa más personal que es cómo establezco una relación con mi padre muerto que se convierte en una especie de súper héroe, en un ojo al que siempre estoy sometido. Entonces, tiene varias lecturas. Mi primera pintura era una especie de cita a la 'Balsa de la Medusa', apuntando a la figura del padre que es el único que da vuelta la espalda a toda esta especie de oleaje de hombres desesperados. Se llamó 'Matar al Padre'. Luego, insisto en la idea del desastre, del poder y del sistema de vigilancia; también en la fragilidad que está en esta especie de lugar de viaje que finalmente es una balsa. Me va interesando mezclar distintos elementos que apuntan a esta suerte de país avanzado que es Chile. Cosas que tienen que ver con el espectáculo o con lo tecnológico, y con situaciones absolutamente precarias.*

— **¿Ha sido tu manera de relacionarte con el contexto?**

*Al principio eran obras súper cargadas. Pero siempre he aspirado a un trabajo que se pueda leer desde varios puntos de vista, por lo que he aprendido a limpiarlo un poco.*

— **¿Limpiarlo del sentido político?**

*Limpiarlo significa que pueda tener más que esa lectura. El trabajo con el ratón en la camilla, por ejemplo, puedo leerlo desde 'la parrilla', desde los métodos que utilizaba la DINA con los torturados. Pero también puedo leerlo como un sistema hospitalario. Me da un poco de curiosidad la amnesia que hay sobre todo en los artistas jóvenes con respecto al tema y esa displicencia por hacer trabajos despolitizados. Porque en Chile se cree que por lo único que somos conocidos en el mundo es por la dictadura. Que los curadores lo único que quieren es una imagen de trabajo con ese proceso, por lo que buscan desmarcarse. Pero esto no es así.*

— **¿Pero en tu trabajo han sido temas la dictadura, la tortura, los detenidos desaparecidos, así tan directamente? ¿Cómo ha sido el tratamiento?**

*Desde esa historia que es la mía. Pero, principalmente, se ha relacionado con el tema de la vigilancia. Y con esos dos dispositivos, que son el circuito cerrado y el panóptico como fenómeno.*

Temas como la ilusión pictórica y la representación se reactualizan bajo el contexto de la sociedad del espectáculo, la sobre-mediatización de los mensajes y los excesos de los medios de comunicación en cuanto a la manipulación de información, al engaño, el artificio y el manejo de la realidad. Artistas como Ignacio Gumucio, Claudio Correa, Patrick Hamilton, Camilo Yáñez, Pablo Ferrer, Francisco Valdés, Mónica Bengoa, Carolina Ruff, Demian Shopf y Jorge Cabieses, asumen estrategias pictóricas y gráficas generalmente bajo procedimientos de traspasos técnicos y conceptuales, apuntando al ámbito de la superficie, la puesta en escena, la ficción y el simulacro.



Pablo Ferrer, "Still life N° 2", 2002

Pablo Ferrer:

— **¿Cómo lograste que una pintura representativa y clásica entrara en un espacio experimental plagado de obras instalativas?**

*En 'Épico...' pasó algo. Bueno, supongo que esos trabajos tenían un aspecto formal, cierta presencia. Había un esfuerzo sobre excesivo aplicado a objetos sin valor. Una especie de obsesión por hacer bodegones gigantes, por darle cierto acabado pictórico que siempre fue ocupado para temas heroicos. Entonces, me imagino que en ese espacio se producía una atención sobre el procedimiento, el tamaño y las temáticas.*

— **¿Y si hubieras mostrado fotos de esas escenas en lugar de pintura?**

*La tensión bajaría. Estas pinturas no son planas como una foto, sino que efectivamente hay superficie, hay diferentes materialidades, un registro de superficie material, que es fundamental. No son pinturas fotográficas, están picturizadas. Y justamente ahí está la tensión. Hay una cuestión corporal y también de escala.*

— **También hay temas más contextuales.**

*Había algo que pasaba a través de las etapas de la obra. Primero estaba el montaje, luego la fotografía del montaje, y finalmente la representación de ese montaje. Esta puesta en escena está hecha con puras cáscaras. Es un montaje evidenciado como montaje. Y eso podría transportarlo a los medios de comunicación. Armo la estructura de la escena y otorgo validez a los personajes. Es una especie de espacio inestable que se construye en la galería, que toma lugar en la trama y que siempre tiene algo de desilusionante. Es como una representación completa. Es lo que me interesa de esos trabajos con montaje. Que sean un*

*simulacro; que sean la figuración de algo, pero que no alcancen a ser totalmente esa otra cosa que se simula.*

**— ¿Cómo en la noción de “espectáculo” de Guy Debord (la sociedad actual prefiere la apariencia al ser: ‘Todo lo que era vivido directamente se aparta en una representación’)?**

*Esa es otra cuestión que tiene la escena pictórica. Se transforma en espectáculo en la medida que haya una distancia. Y las escenas siempre la requieren. Desde el momento que desaparece esa distancia, deja de ser escena y se pierde el punto de vista. La gracia de la pintura es que siempre ha sido eso. O sea, la pintura siempre ha sido un montaje, a diferencia de la fotografía que tiene ciertos caracteres de índice. Hay un cuerpo delante de la cámara que deja su huella sobre la placa fotosensible.*

*... Los trabajos en los que he estado tienen ese aspecto circunstancial que al tiro somete a la obra a una lectura. Pero tienen otro campo de trabajo que en realidad expresa mucho más que una cuestión del momento, circunstancial, y que va más allá de los medios de comunicación o de la publicidad, y tiene que ver con el problema de la representación. Con un problema de la escena en la representación, que me parece mucho más amplio e interesante como para desarrollar.*

El nexa con el ámbito social no es abierto y directo como fue, por ejemplo, en los intentos de vanguardia de los años 60. La situación social a nivel local importa, los espacios de la democracia, la llegada del arte contemporáneo al espectador, la reflexión sobre nuestra sociedad. Sin embargo, es desde el ensimismamiento, el refinamiento conceptual y estético, el discurso y una visualidad anclada en el pensamiento y en el espacio expositivo especializado; y es, especialmente, desde el escepticismo frente a la utopía vanguardista del cambio social.

Patrick Hamilton:

*Es bastante complejo hacer una lectura hacia lo social en absoluto, como remover conciencia, como des-alienar a las masas a partir de acciones, creo que es bastante difícil, no es mi interés, no soy un activista. Tiene más que ver con un nivel de análisis y de reflexión, porque hay artistas que hacen activismo y que son artistas que no quieren interpretar el mundo sino transformarlo...*

Los temas sociales y políticos locales, como la dictadura, “lo chileno”, la historia local, la memoria, la ciudad, son reconocidos como cruciales; de ahí también el rasgo crítico y político de obras concientes de su situación histórica y geográfica. Sin embargo, los signos son plurivalentes; guardan también relaciones con el lugar de exposición, con la situación de ciudad, de país, con la sociedad de consumo y el sistema globalizante, siendo sobretodo operaciones de lenguaje, obras con un alto poder de retórica que termina por alejar o velar los temas de corte político-social.



Livia Marín, “Ficciones de un uso”, 2005

Livia Marín:

Entre su obsesión por recolectar objetos ‘humildes’, por estrategias de serialización y por no desmarcarse de la escultura, a Livia Marín le interesa el desconcierto. Que no se sepa qué es lo que está ahí en la repisa, ni de qué está hecho. En sus estanterías como de cocina o de laboratorio, vasos, botellas, chapas, jaboneras o exprimidores provenientes de ferias, desechos y tiendas de plástico barato, se han vuelto objetos de una materialidad insólita. Uno de sus recursos predilectos ha sido el poliuretano (que se expande como espuma) y que es comúnmente usado como aislante térmico o para fabricar productos tan variados como zapatillas, parachoques de automóviles y botes.

— **La relación con los objetos parece ser desde la amnesia: de tan cotidiana, no es atendida.**

*Eso es súper atractivo. Ahí se vincula esa cosa de la memoria (de lo que uno deja oculto) y del recuerdo. De ahí la idea de presentar el objeto de otra manera. Reconoces características que siempre han tenido pero que no habías reparado, como si hubiesen estado olvidados. También pasa con los soportes que ocupo para exponer los objetos: se relacionan con el mundo doméstico y con el lugar de exhibición.*

— **Llama la atención que esté esa cosa sociológica, la calle, lo doméstico, una cercanía a la realidad local, esa objetualidad ligada al kitsch, al plástico, al falso brillo, pero que al momento de procesar la obra y de ponerla en escena todo eso se vuelve distante y aséptico. El ámbito social es depurado al máximo.**

*No me interesa manifestar ni denunciar las condiciones locales. Creo que tengo una mirada positiva hacia toda nuestra situación. Yo trabajo con elementos súper humildes. Analizo hartito el objeto y, cuando lo presento, se mezcla con cosas ajenas, como el recorrido y la mirada del espectador, el abordaje del espacio, la puesta en escena. Estuve hartito tiempo pegada en la figura de la casa, de la cocina, con las labores de la mujer, pero en la medida que se construye un espacio propio. De ahí la relación entre cómo uno dispone los objetos en una sala de exposición y cómo uno dispone los objetos en la pieza, en el baño, lo que de alguna manera habla de uno, de cada personaje, de lo civil, de la sociedad. Me interesa que la obra dialogue con el lenguaje específico del arte, pero a su vez con el espectador común. Rescatar lo cotidiano y la relación que uno tiene con los objetos, prolongando esa experiencia en el lugar del arte. La idea es construir familiaridad.*

Camilo Yáñez:

Camilo Yáñez dice que la instalación hecha en la V Bienal de Mercosur, ha sido de sus apuestas más políticas. Que Cinética Eléctrica Surlatina parecerá una especie de discoteque, que será todo lo llamativa que pueda ser una sala oscura con enormes imágenes blanquinegras vibrando bajo la luz ultravioleta al ritmo de *el pueblo unido jamás será vencido* en versión electrónica. Pero que también es un discurso.

El montaje tiene dos escenas al muro. En una aparece ese chiste gráfico de Simultánea Multicolor, donde un pintor realiza un trabajo abstracto, chorreando manchas de pintura cuando es interrumpido. *Para mí, esta figura es clave en la historia del arte chileno, en el momento que el grupo Signo y el grupo Rectángulo miden fuerzas y tendencias. Antes del Golpe Militar estábamos ahí*, comenta el artista. En la otra escena sale una imagen sacada del diario El Siglo con una protesta por los detenidos desaparecidos. Pero los carteles fueron cambiados por cuadros op-art: *Mi idea fue relacionar el movimiento óptico-cinético con el movimiento social, completando la pieza con un track de sonido. Es muy bonito, porque la cosa significativa pasa por ese grito de protesta cantado por la máquina que destruyó al pueblo en el fondo. O sea, que se acabó el pueblo, los obreros se van y ahora todos somos funcionarios, operarios y usuarios.*

Dentro de la curatoría de Justo Pastor Mellado, el artista vuelve a tensionar el arte abstracto-cinético y la figuración, en una operación que cruza además la noción de espectáculo, para referirse tanto a la historia del arte latinoamericano, como al contexto de una región donde se han visto enfrentadas las dictaduras y el movimiento social.

Cristián Silva-Avaria:

La serie Chilean Abstract Painting —que hacia 1999 comenzó con el insistente registro fotográfico de las borraduras municipales a rallados callejeros— derivó en selecciones y reordenamientos de las imágenes en cajas de luz. En cada exposición, las piezas se refieren a problemáticas pictóricas distintas, pero también —dice el artista— a un rescate de la chilenidad:

*En esta obra se ponen más de manifiesto todas las cosas que surgieron en trabajos previos. Tal vez es una conclusión. Pero creo que este proyecto es más político. Aquí abordo el tema de la memoria, de la censura y del arreglo momentáneo; de eso que llamo 'la estética del parche chileno', de ese afán por querer hacer las cosas como se puedan, de ajustarlas en la marcha, que es una especie de idiosincrasia donde todo se acomoda, se arregla con el alambrito, llegando al absurdo de ciertas incoherencias de la política, de la ordenanza de limpieza, o de la habilidad del pintor anónimo... Porque un parche es aspirar al orden. Tiene que ver con rescatar la chilenidad que hay detrás de ser un país bananero con la etiqueta de lo inglés.*

**— En Chilean Abstract Painting la descontextualización es una operación clave, ya que sacas la imagen de la borradura de su rollo urbano para llevarla al espacio de la galería, cambiándole el sentido. Se vuelven pinturas en cajas de luz.**

*Claro, la saca del espacio mugriento, callejero, de sectores como en deterioro o en zonas de riesgo, porque es allí donde ocurren estos parches, donde existe un diálogo social entre los que rallan los muros, y los que borran; entre el municipio que trata de mantener una especie de orden, pulcritud o de aseo visual, y los que insisten en marcar, en apropiarse del espacio urbano con tags, graffitis y rallados.*

— **En el fondo, la operación vela y limpia esta especie de diálogo, su peso social.**

*Sí, es que he llegado a la conclusión que mi trabajo es con la relación entre suciedad y limpieza. De una frialdad corpórea o de una corporeidad enfriada. En esta serie necesitaba editar las imágenes de borradura de manera que fueran expuestas como situaciones formales, manteniendo la ambigüedad entre pintura y fotografía. Esto lo solucioné a través de dípticos, trípticos y polípticos, que incluían elementos indiciales que conservaran el carácter fotográfico, como parte del cielo, una reja, un borde o una vereda.*

— **Pero lo político no es evidente.**

*Yo extraería una frase de Dittborn cuando le preguntan en una entrevista cuál es el sentido político de su trabajo y el tipo dice que lo político está en los pliegues. No en la evidencia de un tema, sino en la estrategia; en poder tomar la red de correo para instalarse en los centros desde la periferia... Claro, están esperando que hable de Pinochet, de los detenidos desaparecidos, de la vuelta a la democracia. A mí me parece que la cuestión va por la inclusión de temas de manera mucho más oculta, problematizados como procedimientos, no como sentido agregado o una reflexión directa.*

Isidora Correa:

— **En la selección y el trabajo con la cotidianeidad local, ¿hay un interés por reflejar ‘lo chileno’?**

*Puede ser, pero no es intencional. Mi interés es la pluralidad del objeto, y en ese sentido trato de presentar todo lo existente. Hay comportamientos particulares que reflejan modos de consumo, y es así como lo chileno se puede relacionar a ciertos objetos y no a otros, a una materialidad especial o a un diseño. Pero ‘lo local’ es un ámbito muy difícil de sobrepasar porque de algún modo es un límite.*

— **Llama la atención que estos objetos sean desechos de lo cotidiano, pero al manipularlos y pasarlos a la galería se refinan y limpian de su carga sociológica.**

*Las operaciones tienen que ver con eso, con un corte y un orden. Rescatan una materialidad nueva. Pero también son de excavación. Si uno observa más puede ver huellas, texturas, desgastes, un peso social. Eso queda como un detrás.*

— **¿No crees que hay una especie de retórica o de academización del lenguaje que vuelve estos trabajos con el objeto más o menos previsibles? ¿Fórmulas similares?**

*Puede ser. Pero no sé si el interés esté en buscar nuevas maneras. Uno puede tomar elementos que se han trabajado para ir perfeccionando el ejercicio e ir buscando otros desafíos como problemas de escala o de espacio. Y no necesariamente estar preocupada por pasar a la historia como el gran artista que cambió todo. Es natural que ciertos elementos nuevos produzcan lenguajes que se van absorbiendo, hasta que de algún modo se superan y llegan estrategias nuevas. Personalmente, sigo trabajando con el objeto cotidiano porque creo que hay varias potencialidades todavía. Es un recurso que no se ha acabado.*

El mundo de lo cotidiano, lo doméstico, la dictadura, nuestra historia, el contexto político-social del país, la sociedad de consumo y del espectáculo: todos los temas se dan dentro de procesos de obra donde los imaginarios y soportes están sujetos a desplazamientos, volviéndose transitorios, donde la ironía genera un alto poder de conciencia del lenguaje, y donde la obra ya no es exactamente un objeto sino un acontecimiento abierto, marcado por la extrañeza.

Estas estrategias —traspasadas por las neovanguardias internacionales y locales, enseñadas al mismo tiempo en la universidad y potenciadas por el sistema “vía proyectos” de Fondart, gran instancia de validación institucional— han terminado en una suerte de academización del arte en la escena Post '90.

Ignacio Gumucio:

— **¿Crees que Fondart ha sido determinante en el arte chileno de los 90?**

*Ha sido fundamental para el desarrollo de mi trabajo también. Al concurso le toca como principal tarea ser transparente. Esto obliga a utilizar el formato de proyecto de arte, lo que facilita la evaluación. El problema no es que Fondart actúe así, sino que todos los otros agentes involucrados en el arte asumen el mismo formato. En la universidad yo mismo he llegado al absurdo de enseñar pintura pidiendo a los alumnos que formulen un proyecto de obra para trabajar durante el año. ¡Esto es una barbaridad! Pero es común en la enseñanza de arte. Y en las galerías públicas y privadas también. Faltan espacios con voces propias y arrogancia, que planteen otras maneras de promover arte.*

— **¿Por esto las obras de tu generación son efectivamente ‘correctas’, ‘previsibles’ e ‘intercambiables’, en términos de Nelly Richard?**

*Es cierto. Pero también hay muchas más propuestas. Las obras de los 80 —las del CADA, por ejemplo— eran obras ‘correctas’ en un mundo incorrecto. Hoy tal vez es más difícil encontrar modos impredecibles de hacer arte. Pero estoy seguro que se están desarrollando más búsquedas interesantes que antes. Estoy convencido de que más es más.*

### ***2.3 El futuro de la Escena.***

La Generación Post '90 es parte de una “tradición de vanguardia” en Chile. Ésta se iniciaría con la lucha primera entre el Grupo Forma y Espacio con Signo, entre abstracción geométrica e informalismo, a comienzos de los años 60, no obstante en los '70 se quiebra con el Golpe Militar y la emergencia de una neovanguardia, que marca una historia como cualquier historia de vanguardias y neovanguardias: articulada por la ruptura. Esta neovanguardia chilena se manifiesta contra la ideologización izquierdizante de las prácticas de comienzos de los '70 y, aunque retoma el trabajo con el objeto y la instalación iniciado por José Balmes y Francisco Brugnoli en los '60, lo hace traspasada por los conceptos de desplazamiento a partir del grabado en Luis Camnitzer, por estrategias neoconceptuales internacionales y por lecturas tanto post-estructuralistas como post-marxistas.

La “avanzada” es avanzada —y no precisamente vanguardia— porque es esencialmente crítica y experimental, ruptura y pensamiento desde la visualidad, alimentando la escritura teórica. La “avanzada” se hace “escena” al hacerse visible con una especie de eje programático en los textos de Nelly Richard, definiéndose como un grupo de obras que ocupa espacios locales, incluso el circuito latinoamericano y sobretodo un momento de la historia del arte chileno justamente a través de los textos que sobre ella se han realizado.

La Generación Post '90 no tiene un eje programático, pero se hace visible en un momento histórico crucial, en espacios determinados y con ciertas coincidencias, sin quebrar con el arte de sus antecesores, sino asumiendo aun con cierto escepticismo y distancia el camino ya abierto, y que luego prosiguieron artistas como Arturo Duclos, Nury González, Alicia Villarreal y Voluspa Jarpa (la generación del “recambio”), entre otros. El grupo de la posdictadura es heredero de varios gestos de la Escena de Avanzada, convirtiendo en “vicio” algunos de ellos, como la teorización de las obras y la necesidad de hacerse visible, lo que en el contexto de la sociedad de mercado y del espectáculo se potencia como afán de vigencia y circulación. Justamente por esto último el grupo de Transición es dado especialmente a conformar “escena”: la mínima plataforma de nuestro sistema provoca la ficción de acontecimiento; sólo algunos nombres marcan territorio cuando las condiciones se dan: la apertura del proceso democrático, la posibilidad del libre mercado, la flexibilización de nuestras fronteras, el mayor acceso a la información y la profesionalización del área. Esta escena es la ficción de un puñado de espacios y de artistas que por ellos circularon, y que ahora se encauzan en la escena global. La escena de los '90 es la ficción de algunas figuras actuando la posibilidad de que en Chile contemos con un “arte contemporáneo” propiamente tal, que se desarrolle a la par con las tendencias internacionales y sea reconocido en los grandes escenarios del mundo. Generada en Santiago, con carácter “crítico-experimental” e individualidades marcadas por un ánimo de reflexión y de visibilidad, que coinciden generacionalmente, la escena de los '90 se vuelve escena en la medida que esos mismos artistas y sus prácticas que ocuparon los espacios abiertos por la transición política, son avalados por los apoyos estatales, por la institucionalidad cultural, por curadores y bienales internacionales.

¿Qué queda en la superficie? La escena auto-tematizada, hablando de sí misma, desde el intento de institucionalidad, desde la necesidad de escribir una historia y de situarse como escena institucionalizada tanto en el mercado (de ferias y bienales) como en el imaginario global.

Los cambios que marcan el término cronológico de la investigación en el año 2005, se generan por una suerte de reacción a la escena de la Transición: sobre la Generación del '90 se fundan nuevas galerías que creen además en su posibilidad de mercado, surgiendo también nuevos artistas y teóricos (jóvenes) que responden al ensimismamiento y a la academización de sus antecesores. No obstante, la generación que emerge desde la mitad de los años 2000 sigue haciéndolo desde las escuelas de arte universitarias, teniendo incluso como maestros a los autores de los '90 que también se desempeñan como académicos. Se habla de la necesidad de "refrescar" el arte de la posdictadura, de menos teoría, de recuperar los nexos con el espectador, de generar espacios independientes y de dar dinamismo al circuito también en regiones.

Mientras que para los nuevos artistas la posibilidad de salir del país no requiere de una carrera ya andada, el grupo Post '90 circula ahora más persistentemente en la escena internacional, muy bien contactados con importantes curadores y galerías: Patrick Hamilton, Mario Navarro, Mónica Bengoa, Claudio Correa, Sebastián Preece y Rodrigo Bruna participan en bienales y exponen recurrentemente afuera, así como los que emigraron. Francisco Valdés vive en Londres y expone a través de Europa; también a esa ciudad emigraron con similar suerte Livia Marín y Jorge Cabieses; Ignacio Gumucio vivió una temporada en Ámsterdam y París, insertándose también en galerías europeas; Iván Navarro se radicó en Nueva York y es el que tal vez ha circulado con mayor éxito internacional incluso en ferias de arte.

Los autores más visibles de los '90 fueron primero beneficiados por sus maestros en las respectivas universidades, por los teóricos de más peso y por Fondart, para circular en todos los espacios que fueron abriéndose en esa década, hasta definir un circuito crítico-experimental, participando pronto en envíos nacionales a grandes eventos en el extranjero y contactándose con importantes curadores internacionales que comenzaron a viajar más seguido al país o simplemente a poner más sus ojos en lo que se gestaba dentro de Santiago.

Los artistas Post '90 fueron los primeros en ir asimilando las condiciones propias de un mundo en globalización, circulando en la escena local y muy pronto en la escena latinoamericana o internacional de la manera en que hoy ya muchos artistas lo hacen: aprovechando las nuevas posibilidades de comunicación e información dadas especialmente por Internet, por un esfuerzo de autogestión, a través de fondos concursables, de programas de residencia, dialogando con curadores, artistas o instituciones internacionales, cada vez con más facilidad.

Todos los artistas acceden de uno u otro modo al circuito internacional. De hecho, hacerlo es necesario frente a la estrechez de nuestro medio, a que las posibilidades en el extranjero están al alcance de la mano y a que este es el carácter de muchos artistas hoy: contactado y nómada.

Participando la mayoría en bienales a través del mundo, mayor presencia y carga institucional tienen Patrick Hamilton, representante chileno en la XXVI Bienal de Sao Paulo (2004); Mario Navarro en la XXVII (2006) y Mónica Bengoa en la 52ª Bienal de Venecia (2007). Iván Navarro es otro artista que se erige en los años 2000 con una fuerte carrera internacional, siendo elegido representante chileno en la LII Bienal de Venecia (2009). Pero su carrera fue primero en ascenso en Nueva York, donde reside desde 1999, para luego tener ecos en el mundo y Chile.

Todos son artistas apoyados por la institución, han expuesto en sus espacios (Gabriela Mistral, Matucana 100, Balmaceda 1215, Posada del Corregidor) y han recibido financiamiento Fondart en repetidas ocasiones. Los discursos pasan por retóricas ya probadas (lo neo, los post, los desplazamientos y trasposos técnicos); por prácticas y temas que sirven incluso a la institución, lo que se ha dado a entender más claramente a mediados de la década de los 2000.

De algún modo, la participación de artistas nacionales en grandes bienales, el recorrido de grandes exposiciones de arte chileno por el mundo, como “Fantasmatic” (curada por Luz María Williamson) y “Travesías Asia Pacífico: From the Other Side/Site” (2005, Corea, organizada por el MAC), demuestran que apoyar institucionalmente a estos artistas “conviene” para una imagen-país, en la medida de que estas obras serían consecuentes a la madurez de una democracia con una política exterior de cultura o de artes visuales en desarrollo y en sintonía con las tendencias internacionales, y una política interior que aprueba apoyar el arte

cuando es pensante. Apoyar estas obras es también el intento-país por redefinir identidad y memoria tras superar el trauma (de la dictadura) y enfrentarse con nuevos bríos al Bicentenario de la República, conformándose en la región como referente económico y, por qué no, cultural.

Se podría pensar incluso en la nueva escena con un discurso de trasfondo concertacionista, abierto a repensar el contexto local dentro de un sistema internacional donde vale reflexionar sobre el propio pasado, sobre la memoria y las condiciones no siempre favorables del presente, y donde el arte que lo hace hereda de las vanguardias el ánimo crítico, pero al mismo tiempo se vende o exporta, ingresando con éxito al mercado global.

Hamilton, Navarro y Bengoa se muestran ácidos, lúcidos e irónicos en sus entrevistas. ¿Cómo este último grupo de artistas logra plataformas oficiales? ¿Qué ocurre allí con el rendimiento crítico de las obras?

Un repaso por sus trayectorias desde el período de formación, por las estrategias de obra y de inserción, es el capítulo siguiente.

### **III. ESTRATEGIAS DE OBRA Y DE CIRCULACIÓN**

Patrick Hamilton, Mario Navarro y Mónica Bengoa son artistas que —sin emigrar— no sólo han logrado circular fuera de Chile, sino además situarse como “nombres” dentro del arte latinoamericano. Sostenidos por todas las instancias generadas en los ‘90 en el país (nuevas salas y financiamiento estatal), así como por teóricos fundamentales, viajan muy tempranamente en sus carreras a exposiciones de relevancia internacional, alcanzando durante los 2000 plataformas tan gravitantes como la Bienal de Sao Paulo (Hamilton y Navarro) y Venecia (Bengoa). Esta lista podría continuarla Iván Navarro, quien ha sido elegido como representante chileno en la versión 2009 de esta última bienal, siendo uno de los nombres que circula (al igual que Hamilton) en importantes ferias del mundo; sin embargo, el artista reside hace diez años en NY, lo que ha significado una ventaja respecto a los artistas que se quedaron en Chile. Hermano, además, de Mario, reconoce en él un referente con el que dialoga constantemente.

¿Cómo se abrieron paso estos autores hasta lograr tales escenarios? ¿Cómo fueron sus inicios? ¿Hay similitudes en las estrategias de obra, de inserción y circulación? ¿En los temas y preocupaciones artísticas, en la manera de relacionarse con el medio?

#### **3.1 Patrick Hamilton (Lovaina, Bélgica, 1974)**

##### **3.1.1 Curriculum**

A los 22 años, cuando ya había pasado tres años por la Universidad Arcis y aún le faltaba uno para egresar de la Universidad de Chile, Patrick Hamilton participa en una primera exposición y lo hace en el extranjero: gracias a la curatoría de Guillermo Machuca (profesor en la universidad), es parte del envío chileno a un encuentro del Cono Sur, “Vento Sul” (1996, Museo de Arte de Cascabel, Brasil). Con un lenguaje desplazado de la pintura hacia la objetualidad, la fotografía, la instalación, y hacia estrategias de revestimiento, maquillaje y cosmética, ocupa enseguida los espacios más significativos del circuito experimental chileno, como el Museo de Arte Contemporáneo, Galería Animal, Balmaceda 1215, Gabriela Mistral y la Posada del Corregidor. En esta última realizó “Tools”, su primera individual (1999). El mismo año es seleccionado por Justo Pastor Mellado para participar en la II Bienal del Mercosur (Porto Alegre, Brasil). Ha integrado varias exposiciones importantes de la escena Post ‘90: “Delicatessen” (2000, Centro de Extensión de la Universidad Católica), “Expecta 2000” (Galería Animal) y la IV Bienal de Arte Joven

(2004, Museo de Bellas Artes). En el extranjero, participa en la VII Bienal de Cuenca (2001, Ecuador), en la VIII Bienal de La Habana (2003, Cuba), en la exposición curada por Marco Scottini “Arte y resistencia latinoamericana” (2004, Luca Fundación Prometeo, Italia), en la II Bienal de Praga (2005, República Checa), la itinerante por Asia Pacífico “Fantasmatic, 9 Chilean artists” (2005-06, por Luz María Williamson) y —coronando casi diez años de trayectoria— integra la representación oficial de Chile en la XXVI Bienal de Sao Paulo (2004, Brasil). En 2005 estuvo en la sección Project Rooms de la feria Arcos (Madrid), curada por Víctor Zamudio-Taylor y Carlos Basoaldo. Hamilton ha trabajado con galerías de renombre internacional como Nina Menocal de México, Galería White Project de Pescara y en la Jack Shainman de Nueva York; integra en 2006 el International Studio & Curatorial Program (ISCP) de Nueva York y en 2007 obtiene la Beca Guggenheim.

### ***3.1.2 Formación***

Patrick Hamilton reconoce no sentirse influenciado por maestros en particular, sino por “un ambiente orientado al arte conceptual, experimental”, que cada vez tenía más relevancia en la universidad en el contexto de un país en reciente democracia y con un interés de reinserción en el concierto internacional.

Dice que —influenciado por el Arcis— la pintura le interesó siempre desde la especulación teórica y los desplazamientos, siendo posteriormente el clima de la Universidad de Chile lo que potenció sus intereses fuera del marco al sentir su propuesta en tensión con las formas pictóricas tradicionales que allí todavía se incentivaban con fuerza.

Sus primeros trabajos apuntaron al “papel mural desplazado como una veladura o collage”, realizando operaciones de revestimiento sobre disposiciones arquitectónicas y edificios en deterioro que tenían cierto peso simbólico, como la Basílica de El Salvador, unas estructuras de fierro abandonadas en la Universidad de Chile o las columnas de la fachada del MAC. No trabajaba sobre tela y jamás realizó pintura académica, sino “operaciones cosméticas”, asumiendo, dice, “80 años de desplazamiento de la pintura” y una historia donde la técnica “ya está suficientemente criticada”.



Patrick Hamilton, de la serie “Magic cover painting”, 2001 - 2004

*El papel mural tenía que ver con la metáfora del revestir y del travestir, y todo lo que tuviera relación con la cosmética. Era un elemento cosmético del mundo de la decoración, pero de la cosmética arquitectónica y de interiorismo. Justamente así veo la cosmética. No como cirugía ni ortopedia, sino como maquillaje. También había una relación entre lo público y lo privado, el edificio público con el mundo de la decoración de interior; estaba lo masculino y lo femenino. Había una serie de contraposiciones y tenía que ver con las lecturas de la escuela también. De Vattimo y las sociedades transparentes, la distinción entre ornamento y monumento, ornamento y delito (de Loss).<sup>33</sup>*

La teoría es un ámbito que desde sus inicios le interesa. Importantes en su formación, asevera, fueron los cursos de Pablo Oyarzún y Guillermo Machuca. Con este último teórico mantiene hasta hoy un diálogo constante que se ha evidenciado en varios textos y curatorías. Hamilton realizó además un año de Filosofía en la universidad.

Artistas que le interesaban: Daniel Buren y sus site specific con desplazamientos de la pintura hacia el espacio urbano. Sigmar Polke y Gerhard Richter, “como dos pintores monstruosos que han hecho con la pintura lo que han querido”. A nivel local, Eugenio Dittborn y lo que se escribía sobre su obra; los textos de Ronald Kay, de Nelly Richard y, a partir de ellos, de Walter Benjamín y Michel Foucault.

— **¿Qué te interesaba de Dittborn?**

*El pensamiento visual de su obra. No es que llegue y diga ‘oye, yo trabajo la arqueología de Foucault’. No. Él explica cómo va recolectando las imágenes, de dónde las extrae, por qué,*

<sup>33</sup> Extracto de entrevista realizada por Carolina Lara para el libro *Web Chile Arte Extremo: Nuevas Tendencias en el Cambio de Siglo*. Santiago, 2005.

*cómo las extrae, cómo las traspasa, cómo luego esas imágenes funcionan o interactúan entre sí en un contexto que es una especie de sobre gigante, pero que es una pintura, que se mete, que se despliega... O sea, todo lo que tiene que ver con las operaciones visuales que Dittborn hace y también las reflexiones que se generan a partir de eso. Que a veces son amplias, antropológica, filosóficamente, etc. Creo que en ese sentido el libro de Kay es fundamental, es clave. 'El espacio de acá'. Es paradigmático, en el sentido de que la reflexión que se establece ahí sobre la obra de Eugenio y sobre la condición fotográfica es extraordinaria.*<sup>34</sup>

A partir de Dittborn, se siente heredero de una “tradición de pintura crítica” en Chile, pensante, desde Juan Domingo Dávila y todo lo que es desplazamiento de la pintura en Carlos Altamirano y Arturo Duclos.

*Creo que hay una tradición de artistas, que no abandona la pintura en términos más estrictos. Siguen pintando y sus temas tienen que ver fundamentalmente con la pintura y con la historia de la pintura. Pero elaboran un proyecto donde la pintura se vuelve absolutamente problemática, donde se ve absolutamente desplazada, donde se ve astillada. Y esos desplazamientos de la pintura, esos astillamientos del lenguaje pictórico, yo también los recojo.*<sup>35</sup>

### **3.1.3 Estrategias de obra:**

Desde sus inicios, Hamilton asume la pintura como un lenguaje que es mucho más que óleo y que “hay miles de formas de pintar”:

*Yo trabajo una forma de pintar, que se supone es una invención no sé si mía, pero por ahí pasa mi aporte: entender la pintura como una operación de revestimiento, de cosmética y eso tiene que ver con el procedimiento del collage, de la veladura desplazada.*<sup>36</sup>

A partir de Dittborn, asume también la idea de obra como “pensamiento visual”:

*No es que uno diga hoy día me leí a Baudrillard y voy a trabajar el simulacro, ¡ah! qué choro este gallo, qué inteligente, se pasó. Se trata de ir generando una poética, un pensamiento a través de las operaciones visuales. No es la ilustración de un pensamiento a través de la visualidad o de un concepto a través de la visualidad. Hablo de un pensamiento que se va generando en la producción misma. Entonces las reflexiones van a la par, se desarrollan, crecen y se complementan en el mismo momento de la praxis. Obviamente yo no trabajo cualquier imagen que vaya por el mundo ni agarro cualquier objeto, ya tengo un universo de objetos e imágenes con los que voy a trabajar. Claro, porque defino un marco teórico, formal y conceptual. Pero dentro de ese marco uno se va desplazando, porque la soldura es importante también. Tiene que ver con el desarrollo de la obra.*<sup>37</sup>

---

<sup>34</sup> Ibid.

<sup>35</sup> Ibid.

<sup>36</sup> Ibid.

<sup>37</sup> Ibid.

Hamilton es una buena mezcla de artista y gestor, pero el “secreto de su éxito” está también en una obra que ha sabido ser oportuna por lo bien contextualizada: con un lenguaje desplazado desde la pintura hacia la objetualidad, la fotografía y la instalación, aborda principalmente un cruce entre objetos cotidianos e imágenes “cosmetizadas”, interesado siempre en las condiciones de la obra, en la dimensión arquitectónica, en el emplazamiento. Justo cuando en el mundo se erigen tendencias que hablan de la sociedad del espectáculo, de ficciones y artificios, a través de prácticas que abordan la ilusión pictórica, la fetichización del objeto de arte como objeto de consumo, estrategias publicitarias y la fotografía digital.



Patrick Hamilton, “Objetos para colgar (serruchos)”, 1999

Con una estética que cruza minimalismo y barroco, abstracción y kitsch, ha realizado operaciones de revestimiento, maquillaje, cosmética o camuflaje sobre estructuras de edificios en ruina o en herramientas de trabajo tipo Homecenter, recubriendo sus superficies con papeles murales, insertando paisajes de postales turísticas o fotos de actualidad internacional manejadas bajo la estética del photoshop.

Con ironía aborda los modos publicitarios, siendo la idea de la pintura como revestimiento lo que recorre su trabajo. La pintura como veladura, la noción de decoración, la cultura del travestismo en el neoliberalismo chileno, la estética del horror en los medios de comunicación... Su mirada es paródica sobre una sociedad estetizada, traspasada por la noción de espectáculo y por una situación de capitalismo salvaje en el Chile de posdictadura.

*Toda esta lógica de los revestimientos tiene que ver con el Chile de la posdictadura. Si bien fue la dictadura la que implementó el sistema económico neoliberal, ha sido en los años 90 donde ese sistema ha hecho ebullición, se ha expandido de manera indiscriminada. Chile durante los '90, se transformó en un país globalizado. Hay toda una estética en arquitectura, hay toda una serie de elementos nuevos, la irrupción de Internet, el celular, la mediatización de todo. Como que de alguna manera mi reflexión pasa porque yo veo que el Chile de los '90, el que me ha tocado vivir en mi etapa de desarrollo profesional, es un Chile absolutamente revestido. Por ahí pasa mi lectura también. Es como la diferencia con el Chile de la dictadura, que era más opaco.*<sup>38</sup>

Algunas estrategias de obra: cubrir con papel decomural serruchos que van emplazados con riguroso orden a través de la pared de la sala, armando un mural de contrastes formales y cromáticos. Pintar cuadros cruzando una rigurosa geometría tipo Piet Mondrian con diseños de decorados kitsch. Convertir en cajas de luz una serie de máscaras para soldar exhibiendo paisajes de postales turísticas; o una serie de carretillas de construcción con fotografías del barrio financiero más pujante de Santiago (“Sanhattan” = El Golf). O bien revestir con imágenes de prensa herramientas corto-punzantes que van al muro fotografiadas con gran colorido como un sofisticado catálogo de ferretería.

*El hilo conductor siempre han sido los materiales de revestimiento y de decoración como gran metáfora de este mundo artificial, de esta cultura medio femenina gobernada por los mass media y el espectáculo, con toda esa idea englobada y condensada en este concepto de revestimiento y esa operación de revestir como encubrir, pero que en el fondo no cubre, de un cubrir rococó, con aspaviento, con decoración. Y en ese contexto empecé a utilizar otros materiales que tenían que ver con eso, como las mangueras de los cines Hoyts, ésas como luminaria ornamental, de topless... alterando no sólo la función duchampianamente hablando del objeto, son también la identidad, encubriéndolos, travistiéndolos, reutilizándolos para fines diversos.*

*La metáfora de la herramienta tiene que ver con el trabajo, con la base material del trabajo, con la transformación del mundo, con la creación de objetos. Con las herramientas puedes crear cosas, en contraposición con estos elementos cosméticos que tienen que ver más bien con el mundo de la contemplación. La herramienta como elemento transformador, activo en manos de un sujeto, versus estos elementos que tienen que ver con el mundo de la contemplación, de la cosmética, del ocio y de lo artificial.*

*Los trabajos tenían que ver con esta confrontación, entre un mundo donde existe la utopía y un mundo donde existe nada más que revestimiento, donde hay una suerte de estetización total de la vida, de todas las esferas de lo cotidiano. Un poco mi trabajo parodia esa situación de estetización compleja y absoluta de todas las esferas de lo cotidiano.*<sup>39</sup>

Al entrar en los años 2000 la producción de Hamilton se vuelca al trabajo con postales de paisajes y fotografías de prensa generalmente referidas a la guerra y escenas de horror, imágenes

---

<sup>38</sup> Ibid.

<sup>39</sup> Ibid.

que le sirven para revestir y travestir objetos con el registro de siempre y con puestas en escena que parodian estrategias de publicidad, sostenidas en la serialización de piezas casi idénticas, cruzando abstracción geométrica y minimalismo, con barroquismo y kitsch.

*Ahí me conecto con otra tradición, que tiene que ver con Goya, con Picasso. Incluso con los hermanos Chapman, donde está el horror y la belleza de la violencia. Como esos límites: horror y belleza en la violencia. Y de alguna manera mi serie de la Bienal tiene que ver con eso, pero siempre pensando que la fotografía que recojo de estos medios impresos de comunicación son fotografías absolutamente cosméticas, de partida pasadas por el photoshop, pasadas por filtro. Hay una mirada que cosmetiza y estetiza el horror. Pero también está la mía, que la capturo y la llevo al campo del arte, pero previa a la mía hay un lente, una mirada. Me interesa esa reflexión. Es una búsqueda de ciertos referentes en los medios. Son las mismas imágenes que saturan nuestra retina. En la Bienal (de Sao Paulo) era una serie que estaba relacionada con el tema de la violencia: por un lado tiene que ver con esta violencia cosmética de las imágenes, y por el otro, con la violencia de la cosmética o cosmética de la violencia. Son dos cosas distintas pero unidas. Cuando hablo de la violencia cosmética, hablo de la publicidad como un elemento violento, porque violenta el Metro lleno de imágenes, voy caminando por la calle y está lleno de letreros... Esa es la violencia también del medio, de la cámara fotográfica, del paparazzi. Y por otro lado está la violencia de estas imágenes que son cosméticas también, porque están cosmetizadas, normadas, reguladas; porque están adoctrinadas por una estética del photoshop, del diseño editorial de las revistas.<sup>40</sup>*



Patrick Hamilton, "Guantánamo", 2003

¿Qué pasa cuando el espectador se enfrenta a la obra? ¿Logra su trabajo desmarcarse en un punto del objeto de crítica o se transforma irremediamente en un objeto de consumo más? "Es un peligro que asumo, es un desafío", dice el artista.

---

<sup>40</sup> Ibid.

*En las operaciones hay una mimetización absoluta entre los recursos que utilizo y los recursos que utiliza el mercado de la publicidad o el sistema publicitario en este caso. Son operaciones necesarias para establecer esa reflexión, creando un extrañamiento en la mirada. De repente uno puede hacer un objeto, manipularlo o tomarle una foto como si fuera un producto publicitario, pero ese objeto también puede contener ciertos elementos que lo vuelvan un objeto extraño y ya no es un objeto publicitario o no alcanza a articular un registro publicitario porque no tiene esa transparencia, esa limpieza, porque no tiene ese mensaje tan directo. Se vuelven objetos más alegóricos.<sup>41</sup>*

### **3.1.4 Estrategias de inscripción:**

Desde sus inicios, Hamilton ha estado ligado a Guillermo Machuca, teórico que lo integra en el envío chileno a “Vento Sul”, encuentro del Cono Sur realizado en 1996 en el Museo de Arte de Cascabel, Brasil. El mismo académico realiza en 2004 la curatoría de su obra en la Bienal de Sao Paulo. Fuera del ámbito expositivo, la relación entre ambos ha sido un diálogo único en esta escena en términos de pensamiento, lecturas y autores. Machuca es quien presentó a Hamilton las nociones de Clement Greenberg sobre la modernidad pictórica y que están implícitas en la obra del artista:

*En ciertos trabajos hay una crítica a la pintura moderna y a la tradición greenbergiana (Greenberg), que va hacia la abstracción pura, que identifica a la pintura con abstracción y a la abstracción con intelecto y racionalidad con seriedad. Como diría Nelly Richard, con esa tradición masculina del arte moderno, esa visión heroica: esa es la tradición de la pintura que yo de alguna manera critico y parodio y travisto.*

*...A mí me gusta mucho Mondrian, su pintura y la ideología que hay detrás. Especialmente cierta fase de su pintura, porque termina haciendo tipo collage, que incluso es parecido a esto. Pero una primera etapa de Mondrian, más ligada a la estética del neoplasticismo, tiene que ver con esa economía, con esa rigidez, con esa racionalidad que de alguna manera se liga a cierto pensamiento moderno, yo digo greenbergiano, porque de alguna manera es Greenberg el que articula discursivamente ese pensamiento en relación a la estética. Son tipos formalistas. Es lo opuesto al kitsch, que es la cultura popular. Esa es la distinción que hace Greenberg, entre vanguardia y kitsch. Vanguardia como aquellos movimientos del arte moderno que van hacia la abstracción pura, que se alejan de la cultura popular o de la vida cotidiana y tienden a cierto formalismo anicónico. Y la otra línea es del Dadá y el Surrealismo, que desemboca en el pop, que es el kitsch que odia Greenberg. Y yo como que hago un cruce entre vanguardia y kitsch. Entre tradición y modernidad. Porque además de cierta tradición de la pintura moderna, geométrica, está el tapiz, la decoración, la cultura popular, la alta y baja cultura.*

---

<sup>41</sup> Ibid.

¿Cómo figura por primera vez en la escena chilena? Dos años después de “Vento Sul” y de la exposición “Decorando a dúo” (1996, Galería Gabriela Mistral), Hamilton exhibe junto a Cristián Silva-Avaria y Francisco Ramírez, en este último espacio, la muestra colectiva “Fob”.

El catálogo presenta ya a un artista coherente y prolífico, integrando el registro de una serie de obras desarrolladas entre 1996 y 1998. El texto lo escribe —justamente— Guillermo Machuca, refiriéndose al trío como artistas “promisorios”, insertos dentro de la tradición de vanguardia chilena en la categoría de arte “crítico”, no obstante la “crisis de los contenidos socio-políticos y la primacía de la forma”. El teórico no plantea la relación de los artistas con el contexto de esos momentos en Chile, sino que los identifica formalmente con obras “proyectivas”, que “suponen la nivelación de los géneros de la pintura, la escultura, la instalación y el arte de ambiente”; son obras interesadas en la ocupación del espacio, tratándose el caso de los objetos-herramientas revestidos con papel mural de Hamilton de “un arte de la disposición”<sup>42</sup>.

En 1999, el artista realiza su primera individual, “Tools”, revistiendo los muros de la Posada del Corregidor de coloridos serruchos alineados en orden milimétrico sobre áreas delineadas por contrastes cromáticos. Escribe la periodista especializada Catalina Mena (esposa de Arturo Duclos, con quien Hamilton trabaja por entonces), situándolo ya en “el clima dominante de consumo cultural e informativo”, con una preocupación sobre “las relaciones que el actual consumidor mantiene con los objetos y, por ende, con el arte”<sup>43</sup>.

Al igual que Machuca, la escritora se refiere a la posibilidad de fetichización del objeto de arte como objeto-mercancía; también, a la seducción superficial de la operación de encubrimiento. Por primera vez se rotula su obra como “operación cosmética”, hablando de maquillaje, simulacro y de estética kitsch, en relación al objeto cotidiano. Frente al “debilitamiento del espacio público” el artista optaría por trabajar con el espacio privado, con materiales “para la casa”.

---

<sup>42</sup> Guillermo Machuca, “Entre la forma y la fórmula”. Catálogo exposición *Fob*, Galería Gabriela Mistral. Santiago, 1998.

<sup>43</sup> Catalina Mena, “Operación cosmética”. Catálogo *Arte Reciente en Santiago de Chile / Exposiciones* 1999, Galería Posada del Corregidor.

También se presenta en el texto la otra faceta de su obra: frente a los objetos revestidos, el trabajo con la pintura sobre tela, siendo su serie “Magic Cover Painting” una suerte de cuadro-objetos también revestidos, citando el neoplasticismo con diseños pop.

Justo Pastor Mellado vio este trabajo y lo llevó a la II Bienal de Mercosur (1999, Porto Alegre). Entonces, el mismo curador lo invita a exponer en la Sala Fundación Telefónica, donde realiza un trabajo con mangueras iluminadas, insertándose en un grupo que ya lo liga a una suerte de escena crítico-experimental, con artistas como Catherina Purdy, Arturo Duclos e Iván Navarro. El 2000 exhibe en la recién abierta Galería Animal. En 2001 ya está en la Bienal de Cuenca, Ecuador, para seguir y sumar en esta década su participación en galerías, bienales y ferias, de la mano de prestigiosos curadores o galerías internacionales.

Hamilton se siente parte de una escena de arte contemporáneo latinoamericano, encontrándose en estas instancias con autores que se repiten, dice, como Santiago Sierra, Tania Bruguera, Javier Téllez y Fernando Errán, entre otros.

— **Los últimos años ha habido un despegue en el circuito internacional...**

*Entre la Bienal de La Habana (2003) y la de Sao Paulo (2004) he expuesto como seis o siete veces afuera y cada vez que salgo, ya me empiezo a encontrar con gente. Como que entro en un circuito. Eso es súper importante, en términos de contactos, relaciones y también de la lectura que va generando tu trabajo, porque se va perfilando como “artista joven latinoamericano”, que trabaja ciertos temas, y eso para dar una lectura hacia afuera es súper importante. Incluso en Art Nexus apareció un artículo de Gerardo Mosquera que habla en una parte de mi trabajo.*

*... Una selección de lo mejor de la Bienal de La Habana fue a Noruega y lo vio mucha gente, apareció en revistas, publicaciones. Y esta bienal, por ser La Habana, es una bienal que concita mucho interés. En Sao Paulo creo que hice un trabajo que ya está en etapa de madurez; quedó bien resuelto. Puede que haya habido gente que no le haya gustado, pero a los que se me acercaban les gustaba. A galeristas, críticos, curadores, artistas. De allí hubo gente que me invitó a proyectos. Vendí tres fotos de la serie nueva. Estuve con Catherine David, que se acercó porque le había gustado el trabajo, el lugar, la disposición... Tuve buena relación con harta gente. Como era obra nueva que no había mostrado. Pero tiene que ver con eso, que te ubicas en un lugar. No es el típico viaje, alucinas y vuelves. Me están saliendo proyectos y me topo con gente....<sup>44</sup>*

En el catálogo de la XXVI Bienal de Sao Paulo (2004), Machuca ya lo inserta en una escena plástica chilena de filiación neoconceptual, recogiendo y asimilando “gran parte de las posibilidades formales y expresivas abiertas por el arte de avanzada desarrollado en Chile bajo la

---

<sup>44</sup> Ibid.

dictadura militar, durante las décadas de los 70 y 80”. El autor lo contextualiza además en la escena internacional:

“La serie ‘*Perfect & imperfect Tools*’ constituye un ejemplo elocuente que indica una cierta ironía proferida en contra de aquellos discursos de moda que alientan el uso indiscriminado de las técnicas ‘de punta’. Basta, para ser coherente esta afirmación, con detenerse en los procedimientos técnicos utilizados en la confección de las fotografías: canónicamente, estas remitirían a la tradición formal del collage y del fotomontaje; se encontrarían más cercanas a línea abierta por Heartfield, Dix, Hausmann y proseguida por el neodadaísmo de Rauschenberg, Vostell o la ‘refotografía’ de Prince y Demand, por ejemplo, que a la concepción fotográfica —colindante con la poética de la postproducción— de un Gursky, Ruff, Mori o el último Bill Viola.

“En términos laborales, su producción estética abarcaría tanto los procesos de fabricación primarios (recolección de herramientas y su posterior revestimiento con imágenes fotográficas extraídas de medios de información impresos), como los secundarios (una toma fotográfica general captada sobre cada una de las herramientas y sus correspondientes intervenciones); este doble proceso ‘refotográfico’ —fotografías sobre fotografías— habla, por así decirlo, de un cierto retardo entablado entre el arribo de la información visual foránea y su implementación en contextos precarios y dependientes como los nuestros”.<sup>45</sup>



Patrick Hamilton, “Perfect and imperfect tools”, 2004

En 2006, el artista presenta “Objetos en tránsito” en la Sala Gasco, parte de “Sanhattan Project”, una serie de objetos para construcción (baldes, triciclos urbanos y carretillas, entre otros) convertidos en cajas de luz exhibiendo imágenes del barrio financiero de Santiago, El Golf, ironizando sobre nuestra pujante condición “moderna” con la referencia a Manhattan. Luego de la serie presentada en Sao Paulo —con herramientas fotografiadas como objetos de

<sup>45</sup> Fragmentos de textos escritos por Guillermo Machuca, publicados en el *Catálogo general de la 26 Bienal de São Paulo* (Brasil, 2004) y en la revista *Nuevo Diseño* n°14, (Santiago, Chile. Junio del 2005).

publicidad revestidos con fotos de prensa referidas a la guerra y la violencia—, ésta es una de las obras más mediáticas. Circula en la prensa nacional, refiriéndose constantemente al Chile de posdictadura y en globalización. Este trabajo se hace visible junto a la obra de Darío Escobar (artista de Guatemala reconocido en la escena latinoamericana) y de la mano de Víctor Zamudio-Taylor, curador mexicano de trayectoria internacional, que además escribe sobre el artista para la revista *Art Nexus* un artículo acompañado de un buen despliegue fotográfico de obras, que lo sitúa tanto en la escena chilena, como latinoamericana e internacional:

“Entre sus indagaciones formales y recursos se destacan la operación de la apropiación y su relación dinámica con la cultura visual —entretenimiento, moda, publicidad, prensa, propaganda— como inventario y como marco que nutre el arte en nuestra era postmoderna”.<sup>46</sup>

En las últimas instancias, Hamilton es relacionado con estrategias de ready-made y con el pop, así como con conceptos del situacionista Guy Debord, referidos a la psicogeografía y la *dérive*, término en francés que se refiere a hacer una caminata sin objetivo específico usualmente en una gran ciudad o, en palabras del propio Debord: “Seguir las emociones y mirar las situaciones urbanas en una forma nueva radical”.

“Partiendo de esta premisa, Hamilton desarrollaría un discurso crítico en torno a las transformaciones que ha sufrido la capital chilena en las últimas décadas como consecuencia del desenfrenado proyecto neoliberal que ha apostado el todo por el todo a favor del supuesto ‘milagro económico’. Hamilton recorre su ciudad con una mirada sagaz y asombrada, y registra los contrastes y contradicciones que cada día se agudizan más, como ha sucedido en las grandes urbes tercermundistas cuyo crecimiento desordenado y desigual ha polarizado todos los sectores y estratos de la sociedad”.<sup>47</sup>

## **3.2 Mario Navarro (Santiago, 1970)**

### **3.2.1 Curriculum**

Entre 1988 y 1992, Mario Navarro estudió Licenciatura en Arte con mención Grabado en la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Entre 1993 y 1994 trabajó en la Unidad de Formación e Investigación de Artes Plásticas en la Universidad de París I Pantheon Sorbonne, Francia. Por esa época, formó “Jemmy Button Inc.” con Mónica Bengoa, Cristián Silva y Justo Pastor Mellado, grupo que perdura hasta 1998, y con el que

---

<sup>46</sup> Extracto del texto publicado en *Art Nexus* N° 61, Volumen 5, Año 2006.

<sup>47</sup> Germaine Gómez, artículo de “La Jornada Semanal”, 28 de septiembre de 2008, México. Texto periodístico a propósito de su muestra “Santiago Dérive” en la Galería KBK Arte Contemporáneo.

realizó “Déficit club” (1994, Real Academia de Bellas Artes de La Haya, Holanda) y “Taxonomías” (1995, textos de artista). Su primera individual fue “The new ideal line (un mensajero de la edad de piedra)” (1993, Escuela de Arte de la PUC), con la que inicia un programa de obras que culminó con “The new ideal line (Opala)” (2002, Galería Gabriela Mistral), donde el autor especula con significantes políticos de la dictadura, presentándolos además en instancias como “Estética de la dificultad” (1993, CAYC, Buenos Aires, Argentina), “Campos de hielo (arte joven en Chile)” (1997, MNBA), “Prospect and perspectives (Arte reciente en Chile)” (1997, Museo de San Antonio, Texas, Estados Unidos); en la XI Muestra Internacional de Grabado (1994, Curitiba, Brasil), en la II Bienal del Mercosur (1999, Porto Alegre, Brasil), en la II Bienal Iberoamericana de Lima (1999, Perú), en “Chile, cien años de artes visuales” (2000, MNBA), y en espacios como Delfina Studio Trust (Londres, Inglaterra), Galería Chilena, Gabriela Mistral, Posada del Corregidor, Animal, Muro Sur y Hoffmann's House. Después ha derivado a una relación más cercana entre la obra y el espectador. Así — por ejemplo— ha recreado una caseta de radio comunitaria que recorría Pedro Aguirre Cerda (2003, “Radio ideal”, Galería Metropolitana) o que se instalaba afuera de Matucana 100. Varias exposiciones lleva compartidas con su hermano Iván y con su esposa Francisca García. Ha trabajado además como curador: “Transformer” (2005, Matucana 100) y “Doméstico” (1999, Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia). Profesor en la Escuela de Arte de la PUC desde 1999, ha financiado su obra con becas de la misma universidad, a través de Fondart, de programas de residencia, de la Fundación Andes y de la Pollock-Krasner Foundation. En 2004 y 2005 fue nominado al Premio Altazor. En 2006 sus actividades se centran en muestras internacionales, participando en exposiciones tan importantes como ARCO'06, Feria de Arte Contemporáneo, Madrid (febrero), “Efecto Downey”, Espacio Fundación Telefónica, Buenos Aires, la XIX Bienal de Pontevedra, España (julio), la IV Bienal de Liverpool, Inglaterra, la II Bienal de Busan, Corea (septiembre) y la XXVII Bienal de Sao Paulo, Brasil (octubre).

### **3.2.2 Formación**

Mario Navarro recuerda que fue durante su estadía en la Unidad de Formación e Investigación de Artes Plásticas en la Universidad de París I Pantheón Sorbonne, Francia, entre 1993 y 1994, cuando comenzó a tematizar la precariedad de los materiales y el carácter efímero de intervenciones situadas incluso en el espacio público. Pero, volviendo atrás, a la época en la Escuela de Arte de la Universidad Católica y en un Chile de grandes cambios socio-políticos (1988-1992), hay un proceso que es anterior y crucial, y que lo llevó del grabado a trabajar con objetos e instalaciones recurriendo poco a poco a multiplicidad de medios.

El artista reconoce que la especialidad fue sólo nominal para él en una época de crisis en la Escuela de Arte, ante la necesidad de abordar los géneros de las bellas artes de una manera contemporánea. El único que lo hacía era Eduardo Vilches, que tenía una postura más abierta, agrega. A partir de ciertas licencias, el grupo que conformaba con Mónica Bengoa, Carlos

Navarrete, Cristián Silva, Ximena Zomosa y Francisca García, recurrió teóricamente a los desplazamientos, abriéndose a la posibilidad de ocupar cualquier material, soporte o estrategia. “Resolver un asunto creativo no esta subordinado a un asunto técnico”, precisa. Del maestro fue ayudante de un curso de Color durante años.

— **Haber estado en Europa ¿te sirvió para desarrollar tu trabajo dentro de los cánones contemporáneos?**

*No fue tanto. Como que nosotros nos autoformamos en cuanto a cómo podíamos estar informados. Daba la suerte que la Católica podía comprar revistas. Nuestros cuatro años fueron de revistear, revistear y revistear y mirar y mirar y mirar. En vez de Internet, revistas. Y en ese sentido no estábamos tan perdidos, ya sabíamos quién era quién. Yo fui a “peregrinaciones” de artistas contemporáneos que me interesaban mucho. Entonces ese discurso así como provinciano no era tanto. Lo que me influyó fue una cuestión absolutamente de la práctica del arte, que tiene que ver con ciertas carencias económicas que tenía. Estás becado, no tienes plata o tienes poca, entonces la práctica tiene que afectarse en relación a eso. Yo hacía trabajos pesados, un poco caros, complicados de hacer. Pero allá, donde tenía poco espacio, poca plata, todo caro, había que hacerlo al revés. Ahí se consolidaron los primeros trabajos que hice con cajas de cartón. Aunque el año 93 lo había hecho en Buenos Aires, pero ahí no lo tenía tan claro. En Europa tuve más conciencia sobre cómo construir mi trabajo a partir de elementos mucho más accesibles en términos creativos y comunicativos, con elementos más comunes, menos elaborados. Entonces las cajas de cartón, cierta forma de dibujar bastante despreocupada, no estética, por ejemplo; se empieza más a definir mi preocupación por lo efímero, sobre lo frágil, sobre los trabajos que son específicos para cierto lugar. Todo tiene que ver con una raíz absolutamente económica. Y eso empieza a mezclarse obviamente con otros tipos de referencia y formas de hacer arte.<sup>48</sup>*

Con Vilches estuvo los dos últimos años en la universidad; con Eugenio Dittborn, el penúltimo, emparentándose ya con Bengoa y Silva; mientras que de Justo Pastor Mellado fue alumno el último año. Vilches y Mellado representan nociones de desplazamiento del grabado que lo influyeron: uno desde la estética de la Bauhaus, de Joseph Albers (que lo influenció en Estados Unidos) y las lecturas de Luis Camnitzer, herencia que Vilches traspasó primeramente a alumnos anteriores, como Mario Soro, Alicia Villarreal y Pablo Rivera; mientras que el teórico realiza un aporte posterior contextualizado en la filosofía y en síntomas del arte latinoamericano. Mellado además fue el primero en introducirlo a autores como Walter Benjamín y Jean Baudrillard, siendo el curador que lo llevó a una primera muestra en el extranjero (1993, colectiva “Estética de la dificultad”, CAYC, Buenos Aires), quien luego estuvo detrás de Jemmy Button Inc. (el grupo que junto a Bengoa y Silva lo insertó en escena) y que siete años después (cuando el Museo de Bellas Artes celebraba el cambio de siglo con “Chile, cien años de artes

---

<sup>48</sup> Extracto de entrevista realizada por Carolina Lara para el libro *Web Chile Arte Extremo: Nuevas Tendencias en el Cambio de Siglo*. Santiago, 2005.

visuales”) lo integraba en la sección que comandó, la más contemporánea y polémica de un largo compilado de artistas del siglo.

Pero, a la hora de hablar de artistas que lo han marcado, Navarro asegura que Dittborn fue crucial.

*No tanto Gonzalo Díaz. Aunque me gusta mucho, pero el tipo de sensibilidad la comparto más con Dittborn, porque mis trabajos están fundados, al igual que los de él, en una sensación de levedad. Y la verdad eso es lo que busco en todos los artistas que me interesan. Internacionalmente, Jimmie Durham, Gabriel Orozco, el cubano Jorge Pardo... Una cosa que los une es cierta relación con la geometría, la arquitectura, la fragilidad de las cosas y la relación con las personas. Y de los más viejos, Bruce Nauman y de ahí parte la cosa”.*

— **¿Cómo te emparentas con la generación de los ’90? ¿Te sientes relacionado?**

*Sí, pero no he participado mucho con las exposiciones generacionales. Son nociones curatoriales. Yo me emparento, es curioso, con gente de la Católica y todos han sido alumnos de Eduardo Vilches. Encuentro fantásticas las obras de Pablo Rivera, aunque él no fue alumno de él, pero sí estaba metido dentro de un contexto, o las obras de Alicia Villarreal o las del Duclos. Yo fui asistente de él. No sé si me gustan tanto sus trabajos, pero me gusta cómo resuelve, cómo hablan de un artista inteligente. Tengo especie de tranca con gente de otras universidades o de otros contextos, porque me he dado cuenta así, viéndolo internacionalmente, que la noción que hay de artistas chilenos es que ocupan neón. Texto con neón. Ese es chileno. Y es una cuestión que es súper de la Universidad de Chile, de Gonzalo Díaz, cierta recurrencia de los trabajos del Dittborn con textos, y yo en verdad no me siento tan cercano a eso, porque la relación que tiene la Chile es mucho más cercana a la literatura y a lo mejor seguramente esa forma de entablar una relación con la escritura proviene de ahí.*

*...Yo diría que la generación está medio compartida entre esto y lo otro. Pero claro que reconozco afinidades. La obra de la Voluspa Jarpa me carga. No me gusta. Es fome. Pero me interesa ené cómo ella aborda la pintura y ese aspecto lo compartimos generacionalmente, cómo yo abordo el video, ella la pintura o cómo el Pablo la escultura y como la Nury trabaja el tema de la pintura. Y esas formas de enfrentarse al proceso creativo son las que más me interesa. Yo diría que es cierta rigurosidad y permanencia dentro de un tipo de investigación.<sup>49</sup>*

### **3.2.3 Estrategias de obra**

Materialmente, el trabajo de Mario Navarro está definido por lo efímero y lo frágil, acudiendo a todo tipo de materiales, cotidianos o industriales, determinados por la cercanía con el registro del espectador, por su accesibilidad, por no pasar por ningún tipo de transformación artesanal, manifestándose en su estado concreto. Lo efímero y frágil también al referirse a

---

<sup>49</sup> Ibid.

situaciones cotidianas tan sutiles, casi abstractas, instaladas en forma específica para ciertos lugares. Todo esto, dice, da a su obra una idea de precariedad no tanto por un contexto económico, sino en un sentido de “pobreza simbólica”:

*La fragilidad y precariedad tiene que ver con el tema de la radio, por ejemplo: puedes estar con un súper equipo en la casa, que te cuesta millones, que lo prendes y lo apagas y estás dentro del mismo tipo de relaciones, tan frágiles que permite resolver el trabajo a partir de un on-off, nada más. O en poder llegar a comprender que un trabajo mío que está hecho a partir de papel de aluminio o bolsas de plástico tiene que ver con una relación cotidiana con los objetos, normal. Entonces para poder comprender eso en un contexto artístico tienes que echar a andar el mate bajo esa perspectiva abstracta. Inicialmente partí preocupándome de un problema de fragilidad contextual y económica; ahora tiene que ver mucho más con un tipo de fragilidad que yo la denominaría personal e individual. Por eso te hablaba de una fragilidad simbólica, casi como perceptual-gestáltica, a ese nivel más micro de las cosas, más pequeño.*

— *O sea, casi al nivel de una sensación dentro de las operaciones cotidianas.*

*Exacto. Por eso para mí cada vez es más difícil hablar de lo político en mi trabajo, aún cuando sigo pensando que todos mis trabajos son políticos. Todos. Inevitablemente.*<sup>50</sup>



Mario Navarro, “30 días with nothing”, 2003

Nociones como dictadura, posdictadura y una preocupación por las relaciones democráticas que se puedan establecer dentro de la obra, con el espacio y el espectador, han implicado cambios paulatinos en su producción, dándole ese sesgo político fundamental.

Si bien en un principio era más evidente el trasfondo ideológico —haciéndose cargo de la situación familiar vivida y de su militancia en las Juventudes Comunistas— “el elemento de lo

---

<sup>50</sup> Ibid.

político está empezando a resolverse cada vez a un nivel que es mucho más personal. Como de relaciones entre personas. Mucho más horizontal. Menos ideológico”. Ahora, señala, hay un entendimiento distinto sobre los procesos políticos, sobre las crisis y los cambios institucionales que en el fondo son experimentados por personas, por lo que en su trabajo ha pasado de situaciones generales a problemas políticos más individuales, apuntando a la experiencia, a la obra como “conocimiento experiencial”, incluso a la autobiografía en un sentido íntimo y transversal.

— **Estos problemas que son más individuales están más velados dentro de la obra.**  
*Absolutamente.*

— **¿A qué tipo de situaciones personales te refieres?**

*Por ejemplo al comportamiento de la gente frente a un impulso. Cuando te daba el ejemplo de la radio, de prender y apagar. Cómo puedo medir estas cosas, cómo las puedo pesquisar y me he dado cuenta que una de las formas es empezar a trabajar dentro del espacio público, pero no única y exclusivamente en el espacio público abierto. Me parece que la noción de democracia, que en teoría se da dentro del espacio público abierto, también puede llegar a ser análoga a la noción de democracia que se puede dar dentro de un espacio público cerrado, como un museo, un mall o la casa de alguien. Desde arquitecturas gigantescas hasta pequeñas. Desde un parque hasta una esquina. Cualquiera. Y ponerlos como se establece esa relación de horizontalidad que a mí me interesa. Cómo se puede definir entre las partes y en este caso las partes serían el artista, la obra y el público. Y la obra debería ser una especie de catalizador entre una y otra cosa. Nada nuevo en todo caso. Súper brasileiro. Es una carencia encuentro que uno tiene como chileno no preocuparse corporalmente de las cosas, una cuestión que los brasileiros la tienen súper asumida. Cómo me relaciono con las personas a partir de mi trabajo, ese es el problema en que estoy metido ahora.<sup>51</sup>*

Obra clave en la primera etapa de Mario Navarro es “The New Ideal Line” (1993-2002). Una serie que reflexiona sobre significantes de la dictadura; un mapa de objetos y situaciones que habla también de ciertas paradojas sociales, políticas y culturales sólo posibles en Chile, confrontando ideales frente a situaciones irregulares para hablar de la contraída identidad chilena. Elementos contrapuestos a nivel sintáctico.

---

<sup>51</sup> Ibid.



Mario Navarro, "The New Ideal Line (Opala)", 2003

*Me refiero a cómo la cultura chilena trataba de avanzar pero se recogía todo el tiempo. Es análogo a eso. Pongo en una balanza el discurso modernista. Ese arribista versus situación postmoderna que implica necesariamente estar fijándose en los errores. En los desaciertos.*

*... Yo hablo de modernidad o de un tipo de visualidad cargada a lo geométrico constructivista, pero los trabajos están hechos de cartoncito. Esa confrontación es permanente. Era mucho más evidente antes. Ahora la sigo teniendo en cuenta, pero me quedo con elementos que son mucho menos concretos, más efímeros simbólicamente. Con una de las cosas que me he quedado ahora es con el color rojo (como propaganda) y una especie de visualidad, una estética bauhasiana, constructivista.*

*... En vez de ser trayectos abiertos y súper amplios, ahora las cosas van, entablan una relación con la cultura y se devuelven a sí mismos. Mucho más autorreferentes y personales. Casi autorretratos. Respecto de cuál es mi rol, mi comportamiento, mi sensibilidad con respecto al espacio que estoy habitando. Pero para tratar de compartir ese autismo que podría llegar a ocurrir con este tipo de actitud es que ocupo trabajos que permiten relacionarme en forma mucho más directa con el público.<sup>52</sup>*

En la búsqueda de obras más participativas (no interactivas, advierte), un hito que marca la nueva etapa es "Radio Ideal" (2003): una radio comunitaria recorriendo calles de Pedro Aguirre Cerda (cercanas a Galería Metropolitana) o instalada afuera de Matucana 100. La sensación de estar frente a una situación bastante común en un espacio de arte es de fragilidad y define esa relación cercana con el espectador que busca ahora como lo político de su obra.

---

<sup>52</sup> Ibid.



Mario Navarro, “Radio Ideal”, 2005

Dentro de este nuevo cuerpo de trabajo, se encuentra, por ejemplo, el video con sesgos autobiográficos que proyectó sobre una cortina semitransparente en un rincón de Matucana 100 para “Transformer” (2005). Momento en que declara capital la lectura de “La utopía” de Tomás Moro y “El hemisferio”, de Antonio Nieri y Michael Harde:

*Me permite metaforizar de manera más visual la sensación que me da el tratar de acceder a la perfección. Esa sensación para mí tiene que ver con la falta de libertad. Cuando se habla de utopía tiene que ver con falta de libertad. Y el libro define esa República perfecta como un modelo de libertad, pero en verdad es un modelo hacia dentro, una contradicción permanente. Eso para mí define la identidad chilena. Súper tesa, amarrada, definida. Contraída y yo me siento parte de eso. No soy brasileño, por eso la envidia. No soy africano. Entonces esa sensación de acceder a futuro perfecto me da ese terror.*

**— Igual tiene que ver con los discursos que vienen después de la caída del muro, al acabarse las utopías la mirada se vuelve hacia el ser humano.**

*Ha sido súper capital haber leído ese libro y otro de teoría política postmarxista “El hemisferio”, sobre la diferencia entre imperio e imperialismo. Se define básicamente la noción de imperio a través de la pérdida de las fronteras, siendo el imperialismo un margen de dominio a través de la territorialidad y de las fronteras; una definición de imperio versus lo imperial no desde la nación, sino súper global. Y esa noción imperial tiene que ver con el modelo económico liberal. Pero ellos dan una visión más optimista del asunto. Y que a mi me cae como anillo al dedo, porque tiene que ver con definir los problemas con la noción marxista de estructura y superestructura a partir de la individualidad.<sup>53</sup>*

---

<sup>53</sup> Ibid.

### 3.2.4 Estrategias de inscripción

Dentro de Jemmy Button Inc., la entrada en escena de Mario Navarro fue acertada. El concepto detrás del grupo era muy pertinente para una época en que comenzó a cambiar la mirada internacional respecto a Latinoamérica.

*Todo esto partió por la metáfora de JB (selk'nam llevado a Londres para aprender costumbres occidentales) como un outsider, un perdido, perdido entre Latinoamérica y Europa; nosotros pensábamos que era un síntoma de época. Después que en los años 60 y 70 las preocupaciones sobre el arte brasileño eran súper potentes, en los '80 eso se perdió y se transformó en una mirada súper exótica desde curadores, museos, galerías, lo que fuera. Todo el resto se olvidó, todo ese background de investigación tanto teórica como visual. El arte latinoamericano no tenía presencia. En los '90 empieza un boom, medio cojo también, medio exotición. Nosotros veíamos que esto estaba ocurriendo y que la figura de JB era casi metonímica respecto del problema. Nuestras preocupaciones siempre fueron entablar una relación súper potente respecto de qué pasaba localmente en Chile en relación a Latinoamérica y los epicentros del arte.<sup>54</sup>*

El grupo que formaron Navarro, Mónica Bengoa y Cristián Silva pronto estaba exponiendo fuera de Chile, siendo clave para la época e incluso premonitoria para la definición de la escena en conformación “Taxonomías (textos de artistas)”, publicación con escritos de artistas que teorizaban y poetizaban sobre los respectivos procesos artísticos. El libro al mismo tiempo podría haber significado una “entrada en escena” a nivel local de los artistas que conformaban el colectivo. Sin embargo, no figura más que el nombre de Jemmy Button y los 17 autores invitados, todos representantes del arte contemporáneo chileno. La estrategia evade la autoría única y sitúa al artista con un perfil de curador y sobretodo como escritor, teórico en varios casos de los escritos.

El texto introductorio reivindica el “texto de artista”, la figura del artista pensante, su capacidad de elucubrar sobre la obra, de pensarla más allá de su situación expositiva e incluso de adelantarse a la crítica. Se habla de un parentesco entre los artistas escritores, siendo efectivamente la escritura lo que advierte una “sensibilidad común”... ¿La conformación de una generación, de una escena? Después de “Taxonomías” los artistas poco y nada escribirán. Serán los teóricos, los críticos, los curadores, los que darán circulación a sus obras.

---

<sup>54</sup> Ibid.

Detrás de JB estaba la presencia de Justo Pastor Mellado, que —aunque se relativice su función al interior del colectivo— significó un impulso para la inscripción nacional y latinoamericana, al ser figura indiscutida dentro del medio artístico regional.

*Inicialmente la sociedad éramos cuatro, pero después él decidió ser una especie de socio honorario, sin derecho a voto; decidió marginarse porque no quería definir el problema teórico, sin dejar que nosotros le diéramos sentido al asunto a partir de propuestas netamente artísticas. Paulatinamente su presencia se fue diluyendo, porque los proyectos empezaron a tomar un carácter que partía de lo visual versus lo teórico. Sin embargo siempre nos apoyó, siempre trabajó de nosotros y escribió a propósito. Pero el proyecto más potente fue el libro 'Taxonomías', donde escribió, pero jamás se reunió con nosotros. Ahí allá estaba él y nosotros acá... Está claro que no era el curador que uno conoce vestido de negro, armando exposiciones todo el tiempo, pensando en las bienales y en las Documentas. No tiene ese propósito como de carrera de curador. Pero sí es un tipo que por lo menos latinoamericanamente es reconocido y eso nos permitió de alguna manera entrar a dialogar con gente. Pero en ese momento también empieza a reestructurarse la mirada internacional respecto de Latinoamérica y cada vez veía más gente al país. Los años 94, 95 y 96, venían tres curadores al mes y ahora vienen tres al año. Ayuda Justo, pero daba la casualidad que venía mucha gente también. Entonces el mérito de que hayamos podido salir y exponer es compartido.<sup>55</sup>*

Entre tanto, Mario Navarro se fue ese par de años a París (1993-1994) gracias a una beca ganada en el Concurso Matisse, postulando allí a un programa de residencia. Estando allí expuso en La Haya, Holanda, con JB. Durante los años 90, participó en varias colectivas y bienales en el extranjero, mientras que en Chile circuló discretamente, pero siempre en espacios determinantes.

En 1999 figura en la Posada del Corregidor en la exhibición “2007” junto a su hermano Iván Navarro, cuando éste recién emigraba a NY. En el catálogo recopilatorio de ese año (“Arte reciente en Santiago de Chile”) escribe sobre los artistas Felipe Fernández, por entonces egresado de Filosofía de la Universidad Católica. En forma muy simple, el montaje de Mario era un trabajo con cajas y asientos que interactúa con el sistema eléctrico-mecánico que instala Iván. Su propuesta quiebra de algún modo los flujos de circulación habituales, integrando al espectador en la obra. El escritor relaciona el montaje con la serie “The New Ideal Line”, donde instala sistemáticamente la caja de cartón como módulo escénico y significativo —según la perspectiva del filósofo— de la figura de la casa como lugar que marca una separación entre lo

---

<sup>55</sup> Ibid.

público y lo privado. No aparece en el texto nexos alguno con el tema de la dictadura ni con una cosa generacional<sup>56</sup>.

Esto último está consignado posteriormente, en el tercer catálogo de “Chile, cien años de artes visuales”. Dentro de la curatoría de Mellado, José de Nordenflycht escribe sobre Navarro y claramente lo sitúa en el arte de los ’90 en Chile y en condiciones de producción y circulación muy distintas a la década anterior. El énfasis está puesto en las condiciones de producción de obra en un contexto capitalista y de reinserción del país en circuitos internacionales. Importa cómo se inscriben las obras, lo que pasa necesariamente por los discursos y por la participación en escenas latinoamericanas, argentina y brasileña, especialmente. El teórico destaca el rol de Mellado dentro de estas definiciones, curador que desde 1993 ha incluido en diversas exhibiciones a Mario Navarro<sup>57</sup>.

Conceptualmente, Nordenflycht sitúa a Navarro desde nociones de desplazamiento hacia el emplazamiento, con estrategias de instalación y de dibujo, tratándose de “materialidades efímeras, livianas y estratégicamente transportables” —cajas de cartón— que van situándose en diferentes contextos hasta dar con “montajes de diagramas” que problematizan el estatuto del objeto<sup>58</sup>.

La noción de “diagrama” es abordada nuevamente por Mellado en el catálogo de la muestra “The New Ideal Line (Opala)” (2002, Galería Gabriela Mistral), que concluye la serie comenzada en 1993 y donde los significantes políticos de la dictadura son también puestos en escena y en evidencia. El dibujo y las disposiciones objetuales de Navarro habrían configurado un “plan de fuga” hacia la expansión objetual, donde ya no se trata de restos y fragmentos, sino de una “escena del crimen” desplazada. La imagen del Opala y del sitio erizado bosquejado como “borradura” al muro y en un contexto bien particular: cuando se relanzan las investigaciones judiciales sobre la Operación Cóndor, según recuerda el teórico<sup>59</sup>.

---

<sup>56</sup> Felipe Fernández, “Políticas de circulación”. Catálogo *Arte Reciente en Santiago de Chile / Exposiciones 1999*, Galería Posada del Corregidor.

<sup>57</sup> José de Nordenflycht, “Historias de disposición: de los desplazamientos a los emplazamientos”. Catálogo *Transferencia y Densidad / Tercer Período: 1973-2000*. Museo Nacional de Bellas Artes, 2000.

<sup>58</sup> *Ibid.*

<sup>59</sup> Justo Pastor Mellado, “La novela de un significativo político”. Catálogo *The New Ideal Line (Opala)*, Galería Gabriela Mistral, 2002.

Esta es una de las obras con que Mario Navarro participa en la XXVII Bienal de Sao Paulo (2006), siendo pedida directamente por la curatoría del evento. El artista es apoyado entonces por la Dirac (Dirección de Asuntos Culturales de la Cancillería) y exhibe al mismo tiempo “Red Diamond”, donde ya explora un nuevo cuerpo de trabajo relacionado más directamente con las posibilidades de participación del espectador e incluso de otros en la factura de la obra, continuando con una suerte de revisión de la historia política chilena con un afán de poner en evidencia las constantes paradojas de un país en vías de desarrollo. Con esta obra se hace conocido más masivamente, circulando su propuesta en diarios y revistas nacionales.

*Tengo que reconocer que ser invitado a Sao Paulo no es cualquier cosa, sobre todo porque creo que me va a servir para potenciar mi carrera internacional y porque también es un excelente lugar para comprender en toda su magnitud la manera en que los más importantes artistas del arte contemporáneo conviven por unos meses. Formar parte de eso es un gran incentivo para seguir trabajando.*<sup>60</sup>

“Red Diamond” era un enorme aparato que reconstruye un antiguo satélite brasileño, llevando en su interior una réplica artesanal —hecha por el artista Leonardo Portus— de la Sala Synco, todo un precedente de Internet que fue diseñado para la Unidad Popular y que murió con el golpe militar. La obra es un diálogo entre dos proyectos científicos de avanzada desde su lugar en la modernidad latinoamericana. Uno es el primer satélite planificado en Brasil hacia 1979 y el otro, un prototipo del centro de operaciones desde donde habría funcionado un sistema de conexión en línea para las empresas estatales en Chile, sistema desarrollado por el inglés Stafford Beer y por el entonces ministro Fernando Flores a partir de los principios de la cibernética.

La imagen de la Sala Synco —que contaba con siete sillas giratorias, paneles de control y un aspecto bastante futurista— ya fue utilizada por Navarro en la proyección trabajada en Buenos Aires (“Efecto Downey”, 2006); y la idea de Synco sobre los terminales conectados, fue replanteada en la Bienal de Liverpool (2006) con “Two Rooms”, ubicada en una biblioteca de la ciudad inglesa a donde fue invitado por el curador Gerardo Mosquera. En esta obra, nueve sillas creadas por discapacitados mentales a partir del modelo chileno, se exhiben sobre una plataforma dentro de un domo de metal cubierto por una carpa de plástico roja transparente.

---

<sup>60</sup> Extracto de entrevista realizada por Macarena García, Artes&Letras, El Mercurio, 1 de octubre de 2006.

*Con otras exigencias de tiempo de producción y de espacio, hay que asumir otro estándar de construcción. Por esto mi trabajo se ha hecho menos inestable en cuanto a materialidad. Aunque siempre alude a cuestiones de fragilidad y precariedad, ahora me interesan más cosas de diseño, ciencia y neurociencia. En la tendencia a elaborar proyectos de colaboración e integración con otros autores, hay además un trabajo con modelos de conocimiento análogo a los postulados del biólogo Francisco Varela.<sup>61</sup>*



Mario Navarro, "Two rooms", 2006

Así circula Mario Navarro en la escena internacional. ¿Cómo ha afectado esta "exportación" a una obra dada a trabajar con significantes locales ligados a la dictadura?

*Inevitablemente, es necesario contextualizar el origen de uno, rescatar historias concretas del espectador chileno que además se puedan comprender en forma desprendida del fondo político y de trabajos anteriores. Las condiciones afuera no alcanzan para hacer una lectura súper profunda de la obra, sobre todo en bienales donde hay muchos artistas y obras, por lo que se exige un trabajo claro y manejar información concreta.<sup>62</sup>*

De todos modos, Navarro es crítico frente a las posibilidades de inserción internacional y no cree tener presencia regular.

*Tengo relaciones, expongo, la gente más o menos me conoce. Pero creo que mi situación es un poco diferente de las nuevas relaciones que se están estructurando en torno a los artistas.*

---

<sup>61</sup> Extracto de entrevista realizada por la periodista Leonor Gala para revista Arte Al Límite N° 22, Noviembre-Diciembre 2006, Santiago.

<sup>62</sup> Ibid.

*Hay artistas que van cada vez más a las ferias de arte y que generan relación de circulación que es lo típico que pasa en el arte contemporáneo, que decanta del área comercial hacia la cultural y viceversa. A mí me pasa que estoy en un ámbito en que he visto mas distanciado lo comercial. Todavía. No lo rehuyo. Pero no he tenido oportunidad de entablar una buena relación. En Chile no he podido. No me resulta. Lo encuentro muy difícil.*

*...En Latinoamérica existe además una forma de circular definida por cómo los latinoamericanos se relacionan con Estados Unidos, que es diferente con Europa. Las cosas se decantan desde arriba para abajo. Y tiene que ver con cómo ciertos curadores mexicanos, venezolanos, colombianos, básicamente, y brasileños incluso, pero no tanto, tienen una relación súper potente con el norte. Y por ahí circula mucha gente de mi generación. Con curadores que decantan cosas norteamericanas y sus necesidades y cómo Latinoamérica puede aportar, resolverles el problema. Los curadores me conocen, pero creo que es súper necesario para salir no vivir en Chile. Y yo creo que hasta el momento he tomado la opción de vivir aquí y de fortalecer una serie de cosas que me parece no están tan resueltas acá.<sup>63</sup>*

Durante los últimos años, ha demostrado además un interés en el ámbito de la curatoría, realizando exposiciones como “Transformer” (Matucana 100), “Daniel López Show” (Nueva York) y “Contragolpe” en Berlín.

— *¿La curatoría es un área que te interesa? ¿Como se ha dado?*

*Me interesa tanto como al Justo Mellado. Yo no tengo ninguna intención de quitarle terreno a ningún curador potencial de aquí, que tenga formación teórica y que no provenga de las artes visuales prácticas. Lo que he hecho es una serie de conexiones que me interesan, porque en un 50% potencian mi trabajo artístico. Puedo entender un montón de cosas partir de esas obras que estoy exponiendo y el sentido que le quiero dar a la muestra, y lo otro porque tengo especie de manía académica pero no institucional, a mí me interesa enseñar a la gente y una forma importante es poder generar instancias de comunicación, poder explicar<sup>64</sup>.*

En estas curatorías, Navarro vuelve a enfocarse en las condiciones de un país en democracia con un pasado oscuro que vuelve como un fantasma.

*El trabajo con la dictadura y la realidad chilena se ha hecho más intermitente. Si es esperable en el contexto internacional, no pretendo sacarlo ni pasar por artista internacional sin contexto y sin historia, sino modificar los estereotipos... Aunque las imágenes son otras, la idea es hacer evidente que en Chile hay cosas que no han cambiado.<sup>65</sup>*

---

<sup>63</sup> Ibid.

<sup>64</sup> Ibid.

<sup>65</sup> Ibid.

### **3.3 Mónica Bengoa (Santiago, 1969)**

#### **3.3.1 Curriculum**

En la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Mónica Bengoa sólo utilizó el grabado como pretexto para experimentar con fotografía. Gracias a la apertura de maestros como Eduardo Vilches y Eugenio Dittborn, la especialidad que cursó entre 1990 y 1992 le permitió desarrollar una producción de imágenes autobiográficas, disposiciones objetuales y visualidad minimalista. Igualmente, se especializó en Cine. Su ingreso al circuito se debió a “Jemmy Button, Inc.”, colectivo que integró entre 1993 y 1998 junto a los artistas Mario Navarro y Cristián Silva, más el teórico Justo Pastor Mellado. Luego formó “Proyecto de borde” (“un ciclo de exposiciones, un proyecto de circulación” más que colectivo) con Claudia Missana, Paz Carvajal, Ximena Zomosa y Alejandra Munizaga (que ya no estaba en la última exposición). Entre las muestras individuales, destacan “Para hacer en casa” (1992, Instituto Chileno-Norteamericano); “203 fotografías” (1998, Posada del Corregidor); “Tríptico en Santiago”, panel publicitario monumental de tres caras sobre un edificio (2000); “Sobrevigilancia” (2001, Galería Animal); “De siete a diez” (2003, Galería Oxígeno, Santa Cruz de la Sierra, Bolivia); “El color del jardín” (2004, Galería Latincollector, Nueva York, Estados Unidos), y “Enero, 7:25” (2005, Galería Gabriela Mistral). Sus incursiones en la escena internacional se han intensificado en los años 2000, participando en “Políticas de la Diferencia” (2001–2002, Recife, Brasil-Museo MALBA, Buenos Aires, Argentina); el Festival Internacional de Fotografía de Roma (2003, Mercati di Traiano, Roma, Italia); la Bienal Internacional de Fotografía y Artes Visuales de Lieja (2004, Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, Lieja, Bélgica), la Feria Internacional de Arte Contemporáneo Arco (2004, Madrid, España) y con “Project of a boundary, portable affairs” en una exposición y residencia en Sydney. Entre otros talleres de residencia, ha estado con “Km0” en Santa Cruz de la Sierra, Bolivia (2001), “Artomi International Artists” Colony (2002, Ghent, Nueva York), y en la Fundación Puertas Abiertas de Samaipata, Bolivia (2003). En el país fue parte del eslabón emergente que Mellado incorporó en “Chile, 100 Años Artes Visuales” (2000, Museo Nacional de Bellas Artes). Para financiar su producción, ha recibido el Fondart y la Beca de la Fundación Pollock-Krasner. Desde que se tituló, en 1993, la artista ejerce la docencia en la PUC. Corona su trayectoria su participación en la Bienal de Venecia de 2007 dentro de la representación chilena.

#### **3.3.2 Formación**

Mónica Bengoa cuenta que en la universidad nunca abordó el grabado en forma tradicional, que siempre estuvo traspasado por la fotografía, por lo que nunca hubo un quiebre que la llevara de uno a otro lenguaje. Dentro de grabado y desde de nociones de experimentación, aprendió además técnicas fotográficas con Enrique Zamudio.

Tal como ocurrió con Mario Navarro, el impulso para entrar a la especialidad fue la presencia de Eduardo Vilches, quien además influyó en una noción de trabajo donde importa tanto la justificación de los materiales y estrategias como la libertad creativa.

*El era uno de los precursores del área de especialidad de grabado y siempre tuvo una apertura hacia otras técnicas. Vilches siempre fue un profesor que nos dio la oportunidad de trabajar con cruce de medios impresionante, con desarrollo conceptual mucho más amplio. Nunca nos vimos encerrados en la técnica de grabado.*

*... Los dos primeros años eran plan común y luego los cinco siguientes semestres partían muy académicamente, grabado en metal, litografía, y luego llegábamos a relieve y cualquier cosa podía ser relieve. Era la excusa que Vilches tomaba y nosotros teníamos que de alguna manera justificar nuestros trabajos desde la perspectiva del relieve, pero era cualquier cosa. Yo hacía fotos. Lo único que era importante y exigente era la presentación, justificar por qué estabas enmarcando algo. No agarrar la tradición de como se tienen que mostrar supuestamente los trabajos sobretodo lo que pasa con los grabados, que el paspartú, que un poquito inclinado, esas cosas que son más comerciales, que no tienen razón de ser si el trabajo no lo requiere. Esa conciencia de esos clichés también fue parte de esos aprendizajes<sup>66</sup>.*

El taller que tomaron con Eugenio Dittborn durante el último año de universidad (1992) también fue fundamental para definir un sistema de trabajo, que pasaba por “estar más conciente” en términos de espacio expositivo y también en el ámbito social, urbano. Incluso el maestro fue quien definió los grupos de trabajo, dejando a Bengoa con Navarro y Cristian Silva, los que luego se integrarían al circuito juntos, a través de Jemmy Button Inc.

*Él nos daba cierta tarea o cierto concepto, de repente de lo más extraño y teníamos que desarrollar el trabajo para la semana siguiente. Cada grupo —todos eran de a tres— encontraba la visualidad que le parecía mas apropiada para cumplir con ese encargo. Fue un entrenamiento muy bueno. Eugenio yo creo que fue uno de los profesores que nos abrió más la conciencia de estar en el lugar preciso, específico donde instalar el trabajo y teníamos que sabernos hasta las medidas exactas de la sala, lo que había entre pilar y pilar, todo, absolutamente cada detalle en términos físicos y de ahí ampliando el concepto hacia la ciudad, el país... Era súper exigente y súper estimulante también.*

*La noción que de allí quedó fue la de plantearse el trabajo como ejercicio, no como la obra maestra resuelta. Con ponerse un pie forzado para cada proyecto en particular que a uno lo obliguen a hacer los cruces y a desarrollar un trabajo en el tiempo para de alguna hacer una investigación que se va acumulando y corrigiendo y cometiendo nuevos errores para volver a trabajarlos... Es estar tremendamente alerta del contexto donde se va a instalar el trabajo, no solo espacial, sino cultural, porque no es lo mismo exponer en Chile que afuera<sup>67</sup>.*

---

<sup>66</sup> Extracto de entrevista realizada por Carolina Lara para el libro *Web Chile Arte Extremo: Nuevas Tendencias en el Cambio de Siglo*. Santiago, 2005.

<sup>67</sup> Ibid.

Su producción inicial fue de corte autobiográfico y performática, trabajando con el propio cuerpo fotografiado en diversos roles y en sitios públicos específicos. Vestida de hombre en la Plaza de Armas o de obrero trabajando en un torno. En su primera exposición (1991, Instituto Chileno Norteamericano) aparecía en acercamientos a su rostro en distintas situaciones en su casa, trabajando ya la noción de mural. La artista advierte que fue una época de búsqueda de identidad marcada también por su fascinación por Cindy Sherman.

*Para el examen de grado de alguna forma ya había estado mezclando fotografía con estructuras de madera, volumétricas, de formas puras, muy ligado al minimal, donde el color, las combinaciones, era lo mas importante. Algunas fotos eran parte del volumen y otras iban acopladas a especie de dípticos con ambas cosas. Era muy extraño. Yo diría que estos volúmenes lograban remitir a la ficción de la fotografía. Tenía una serie donde me había quebrado la nariz, y trabajaba con volúmenes que daban la sensación de quiebres. Eran instalaciones de muro. Es un poco lo que hago<sup>68</sup>.*

Por entonces ya se interesó en la “cartografía corporal”, un cruce entre la cartografía terrestre y el registro cromático de las fotos del cuerpo a la pared. La carta climática le permitía una paleta restringida no determinada por el gusto. Eran veintiún colores que representaban zonas de la tierra y que determinaban climas específicos a través de los ordenamientos fotográficos. El tema de la geografía la llevó a fijarse en la geografía de la piel, a acercar el lente a detalles del cuerpo, pliegues, lunares, cicatrices, incluyendo imágenes de gente cercana a la artista. En una serie de cicatrices propias provocadas por accidentes domésticos ya se aproximaba al espacio cotidiano, al mundo privado.

Carlos Leppe y Gonzalo Díaz fueron también artistas muy presentes en su etapa formativa, agrega, tras pasados por intereses generacionales, por la necesidad de búsqueda de información y por un contexto político que, según cuenta, no determinó directamente sus obras, pero sí fomentó la inquietud creativa.

### ***3.3.3 Estrategias de obra***

Desde sus comienzos, la artista ha abordado la fotografía desplazada con nociones de grabado y estrategias postminimalistas, asumiendo la serialidad, la reproductibilidad técnica y el traspaso

---

<sup>68</sup> Ibid.

de la imagen a diversos soportes. Las imágenes trabajadas en un primer momento de su carrera se referían al propio cuerpo, para referirse pronto al espacio privado y doméstico. Estrategia esencial ha sido la deconstrucción y reconstrucción del registro fotográfico en módulos distribuidos con órdenes cromáticos a través del muro, donde el archivo fotográfico derivó en una suerte de geografía o mapa climático, trabajando en distintas escalas “una cosa de territorio”, una cartografía.

En “203 fotografías” (1998) eran tomas de ella y de sus hijos en el hogar lo que se repartía en la pared, en un mural que era una especie de “montaje digital hecho a mano”, alternando fotos pequeñas con grandes; blanco y negro con color, papel brillante, opaco y fotos viradas a un solo color. En obras del último tiempo, es el registro de acercamientos a rincones del hogar lo que va siendo manipulado digitalmente hasta dar con los contornos cromáticos básicos de las formas que luego traspasa a soportes-módulos como cardos secos, servilletas pintadas o a las puntadas de un bordado, donde cada unidad participa como un píxel que va conformando la imagen en el cambio de escala.



Mónica Bengoa, “203 fotografías”, 1998

El proceso de trabajo en base a traspasos técnicos ha cobrado gran importancia. Ya no está la fotografía directa, sino que hay un proceso entre la fotografía y la puesta en escena dado por la transferencia de imágenes en que la obra resulta siendo un híbrido difícil de encasillar. En ese proceso, funcionan tanto la fotografía como la manipulación de la imagen digitalizada y la

artesanía (pintura, dibujo, bordado), asumiendo además una reflexión pictórica relacionada con las fallas de la mirada y una gran presencia de la manualidad.

*Al principio incluso los trabajos que son fotográficos están pasados primero al computador y luego imprimo los últimos trabajos en papel de acuarela. Me interesan los cruces, un trabajo que pueda ser objetual y dibujo al mismo tiempo, y pictórico y fotográfico y que se instala con una cierta presencia en el muro.*

*Mi trabajo tiene esa cosa de la manualidad que es bastante seductora, siempre causa un poco de asombro eso de la gran escala y ser como tan compuesto; la reacción del público en general es bastante buena... Finalmente es un resultado pictórico en base a un procedimiento fotográfico. Porque en el fondo lo que trato de hacer es ser cada vez más consciente de lo que estoy mirando efectivamente y no de la convención. Cuando fotografío cierta escena y la paso al computador, re dibujo cada una de las zonas de color. Es como acostumbrarse a ver cada zona de color y no el objeto, que no es lo mismo. En un macetero la zona de color continúa con el suelo o se une con el tronco y es el mismo color. Acostumbrarse a ver esa diferencia y luego traducir eso al color del lápiz equis que más se le acerque, es un entrenamiento del mirar que da como resultado esta cosa medio pictórica, porque finalmente tengo una paleta restringida que son los colores de lápices o de hilos o la cantidad de conos que logro sacar cuando tiño los cardos... De repente el computador me transforma un verde en magenta y yo pongo ese magenta. En esas pequeñas distorsiones uno puede ver esa ortopedia óptica que falla y eso me interesa. Me interesa esa falla que no se ve en la primera mirada. Se nota después<sup>69</sup>.*



Mónica Bengoa, "Sobrevigilancia", 2001

---

<sup>69</sup> Ibid.

Esto último ha estado presente en exhibiciones como “Sobrevigilancia” (2001, Galería Animal) y “Enero, 7:25” (2005, Galería Gabriela Mistral), donde el ámbito doméstico pasó a ser un pretexto más que tema central.

*Siento que el público más especializado (chileno) le da mucha importancia a esto del espacio privado y a cómo expongo mi intimidad, y en verdad creo que estos trabajos a partir de servilletas es un aspecto no más de lo que hago... Esa cosa de insistir tanto en el espacio privado, en la cosa autobiográfica, a mí me cansa un poco. Siento que mi trabajo tiene otro tipo de cruces que son más interesantes y no son tan temáticos. Siempre he dicho que en el fondo el espacio cotidiano, doméstico, es una excusa para trabajar otras cosas. No es cualquier excusa. Me tengo que hacer cargo que obviamente por ese lado hay una investigación; es indudable. Pero yo siento que el trabajo con la fotografía y la transferencia de imágenes fotográficas, la noción de estructura fotográfica, que igual se sigue percibiendo en los trabajos, a pesar de que sean servilletas o bordados, eso de hacer fotos manualmente y ahora los roces con la pintura son innegables también...<sup>70</sup>.*

La relación con el contexto resulta desde un primer momento paradójico: a fines de los años 80, cuando se inició como artista en la universidad lo hizo en un período altamente politizado. Entonces, trabajar con el espacio doméstico podía significar un repliegue. Pero la artista advierte que no pasaba por una falta de interés en lo que estaba pasando, sino por una necesidad de investigar “otro tipo de cosas” más que en realizar una traducción literal de las problemáticas de contexto. Sin embargo, la escena que pronto se iba a conformar va a abordar el ámbito cotidiano insistentemente, incluso tal como se fue dando en la obra de Mónica Bengoa: enfrentando lo privado a lo público.

Fundamental ha sido también la tensión que se produce al llevar el mundo privado al mural, a la gran escala, tratándose de enfoques micro con una mirada macro: situaciones, rincones u objetos mínimos, como sus hijos almorzando, un acercamiento a la cama con juguetes debajo, a una planta en el living o al lavamanos en dimensiones incluso monumentales.

*Eso es lo que me interesa. Hay trabajos donde soy yo la que duerme en mi cama, pero podría ser cualquier persona también. Y en ese sentido me interesa estar en ese terreno de la normalidad con cierta neutralidad.*

*Yo creo que la necesidad de extender los límites de la fotografía pasa por el estar presente, por cierta noción de verdad que la fotografía es capaz de transmitir y en ese sentido creo que ese estar presente en el presente, y no esta cosa como de la memoria, desde el pasado, dejar huella, me interesa más. Tenía que ver un poco con lo que me quedaba de ese contexto y me sigue quedando. No hay una traducción temática. Obviamente a nivel temático mi*

---

<sup>70</sup> Ibid.

*trabajo no pasa por ninguna contingencia política. Pero creo que desde el contexto, con todos los cruces que involucra, de alguna forma condiciona mi manera de ver y mi capacidad de ver. Más tenía que ver cómo me instalo yo aquí, cómo me paro. Siempre me han molestado mucho los trabajos que son directos, que van al choque frontal; no por miedo, sino porque los considero poco efectivos en el tiempo. Los trabajos que son como pequeñas bombas, dura lo que dura el sonido en el tiempo y estos trabajos van dejando un pequeño territorio bastante más firme y permanente<sup>71</sup>.*

Es en esta contraposición donde lo íntimo es confrontado al ámbito de lo público adoptando cierta distancia: al final, la cotidianidad así representada es común a todos, casi imagen publicitaria, pero también adquiere un grado de “monstruosidad”.

*Los últimos años ha sido bien importante cierta visión de Agota Kristof en ‘El gran cuaderno’: esa lejanía máxima para hablar de las cosas más terribles; me interesa mucho esa austeridad para el tratamiento de las cosas, frente a lo doméstico también. Es el libro en que se basó La Troppa para hacer ‘Gemelos’. Es el primer libro, tiene una trilogía. Ella tiene esa cosa como de señora de postguerra, distanciada, que te habla del tremendo sufrimiento como si nada, como si estuviera tomando un café. Esa visión me interesa mucho., tiene que ver con que no me interesan las bombas ni los trabajos de alto impacto sino esta cosa que se va metiendo y de repente no te das ni cuenta cómo está ahí, de repente te llega...*

*Tiene que ver con la mirada de nuevo. Cómo transmitir esa distancia moderada, una distancia intermedia que permite estar lo suficientemente involucrada personalmente como para que me estimule trabajar, y lo suficientemente distanciada y abierta como para que el público se sienta de alguna manera invitado a participar. Yo creo que un trabajo que está encerrado en sí mismo, en esa cosa pequeña del mundo autobiográfico no tiene interés.*

*Para mí fue súper importante leer, cuando estaba en la escuela, “Lumpérica”, por ejemplo. De Diamela Eltit y todos sus libros. Esa es una manera de estar también conectada con esa cosa política que hablamos, pero desde el cuerpo. “Lumpérica” para mí fue el primer acercamiento al cuerpo como territorio de batalla. Entonces ha tenido que ver con una cierta mirada también<sup>72</sup>.*

### **3.3.4 Estrategias de inscripción**

El trabajo grupal ha sido clave en el esfuerzo de autogestión de la artista, considerando los colectivos como “alianzas estratégicas para proyectos específicos”, para alcanzar ciertos lugares, sin condicionar en el fondo su trabajo. Con Jemmy Button Inc. se vio en escena junto a artistas hoy también relevantes, como Mario Navarro y Cristián Silva (radicado en México). También estaba Justo Pastor Mellado, nombre ineludible en el ámbito de la curatoría nacional y

---

<sup>71</sup> Ibid.

<sup>72</sup> Ibid.

latinoamericana, que en 1994 los llevó a una importante exposición en Curitiba, Brasil (Mostra da Gravura), aclarando la artista —eso sí— que el teórico nunca lideró el grupo, que el trabajo dentro era autónomo y que pronto se fue marginando. Con ellos, Bengoa estuvo desde 1993 hasta 1998, perfilándose dentro del neoconceptualismo emergente.

*Luego que salimos de la escuela, con el Mono, el Mario y el Justo armamos “Jemmy Button”, que fue fundamental. Siento que nos agarramos un poco de esta cosa de que siempre se sale para volver, que siempre inevitablemente aquí se le da mayor relevancia a quienes han expuesto afuera, sea a donde sea. Yo creo que entre comillas nos colgamos un poco de eso y empezamos a tener como procedimiento la autogestión. Empezamos a contactar a ciertas personas que nos parecía podían estar interesados en nuestro trabajo. El 94 expusimos por primera vez afuera, en La Haya, Holanda, y después salio otra muestra en una ciudad mas pequeña, en la frontera con Alemania. Ese año tuvimos nuestro primer Fondart. Postulamos para costear las obras, el catalogo, el viaje... Logramos hacer lo que pudimos y conseguimos rebajas importantes...*

*Hubo una época de JB, cuando recién partimos, incluso antes de irnos a Holanda en que nos juntábamos cada 15 días, invitábamos también a otra gente, desde Milan (Ivelic), galeristas de la época, a otros artistas, y partimos mostrando nuestro trabajo. Pero igual después en las sesiones siguientes invitamos a otros artistas a hablar de su obra y se producían estas reuniones bien interesantes, bien informales, pero con resultados bien estimulantes desde el punto de vista intelectual, un intercambio bien bueno. Y la verdad es que con Justo nos justábamos muy poco, los trabajos los conversábamos, pero siempre cada uno con su autonomía, cada uno tenia la solución para su obra, sólo tratábamos de ver de qué manera podían articularse de la mejor forma para que el proyecto como total agarrara más fuerza, pero no había intervención directa. Y entonces ahí venia la etapa de autogestionar la exposición.*

#### **¿A nivel temático se relacionaban?**

*Temático no. Somos bastante chilenos, sí. Te creo que una mirada, desde los inicios, sobre lo que es el arte y cual es el trabajo del artista. Una cierta posición política frente al quehacer más que una temática puntual. Bueno, fuimos compañeros desde primer año, sacamos la misma especialidad, pasamos por los mismos talleres, nos formamos de la misma manera, con intereses similares, la literatura, el cine, yo diría que los referentes muchas veces no eran sólo artísticos<sup>73</sup>.*

Un sesgo distinto tiene el colectivo que integra luego, Proyecto de Borde, donde sus integrantes son sólo mujeres, relacionadas también desde la época de escuela: además de Bengoa, Ximena Zomosa, Paz Carvajal, Claudia Missana y Alejandra Munizaga (artista que se margina el último tiempo).

*Con Proyecto de Borde me invitaron a participar a fines del 98 para exponer en Valdivia. Y me pareció interesante exponer fuera de Santiago, ir a un público totalmente distinto. Luego, como consecuencia de eso tuvimos la oportunidad de exponer en Boston y NY el 2002. Con obras nuevas cada vez. Proyecto de Borde no ha sido un grupo con urgencia, no*

---

<sup>73</sup> Ibid.

*con la necesidad de estar exponer todo el tiempo, si no cuando surge una nueva necesidad o algún interés particular, nos reunimos<sup>74</sup>.*

Si bien en estas autoras hay un alto grado de análisis e ironía, de crítica y experimentación, como grupo tienden hacia ciertos temas más bien dados en el “arte de mujeres”, más cerca del ámbito de lo doméstico, de la autobiografía y de asumir la obra como experiencia sensible. Sin embargo, la artista no se siente en dos territorios distintos, oscilando entre un conceptualismo duro y el feminismo. Conceptual no es, porque es una denominación de hace tres décadas o más, advierte:

*Creo que mi trabajo tiene una aproximación desde el punto de vista visual, perceptivo, que no se puede ‘esconder’. Además, se entiende conceptual un asunto que es tremendamente frío y calculado, que muchas veces está distanciado de la preocupación formal. Yo no caigo en eso. Creo que todo arte debiera ser conceptual, porque todo trabajo debiera ser sumatoria de aspectos formales y de contenido, que de alguna manera logren cruzar y se manifiesten en especie de pensamiento visual. No puede haber arte visual sin concepto, sin pensamiento detrás.*

*... No soy feminista, porque no me interesa ni la posición de víctima, que la mitad lo son, ni de superhéroe. Necesito situarme en el terreno intermedio de la normalidad. Y es por eso que trabajo con las cosas que trabajo y no con óleo sobre tela, porque involucra un trabajo que sólo algunas personas pueden hacer con un talento especial, y yo pinto con lápices de colores porque cualquier persona puede agarrar los lápices de colores. Entonces ahí tenemos posiciones un poco distintas.*

**¿Has accedido a espacios dentro y fuera de Chile gracias a estos grupos estratégicos?**

*Sí. En un comienzo fue gracias JB. Luego ya empecé a tener invitaciones más individuales. Mucha importancia ha tenido “Proyecto de Borde”. Gracias a ellas, he podido llegar a la galería de NY con la que estoy trabajando ahora, Latin Collector, y ellos me llevaron a Arcos y así. Ahora una galerista española me lleva de nuevo para allá<sup>75</sup>.*

Estratégico ha sido también para la artista integrar programas de residencia en el extranjero, logrando alianzas momentáneas para proyectos específicos con ciertos curadores de nivel internacional, como le ocurrió en 2002 cuando estuvo en Art OMI (Internacional Artist Colonia), un taller de residencia cerca de NY donde trabajó junto a unos 30 artistas de 17 países, bajo la curatoría de la coreana con Ju Jon Fin, a cargo de la Bienal de Beijing y de la de Liverpool.

Volviendo a su trayectoria, una de las exposiciones que definitivamente le dio visibilidad en la escena local fue “203 fotografías” (1998, Galería Posada del Corregidor). La curatoría de ese

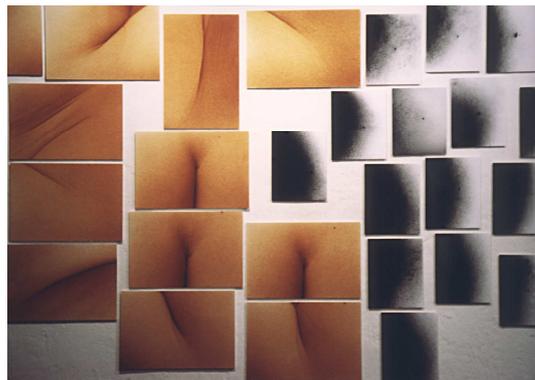
---

<sup>74</sup> Ibid.

<sup>75</sup> Ibid.

año estuvo a cargo de Gonzalo Díaz y Eugenio Dittborn, además del director de la sala, Jorge Estévez. Escribe el texto sobre su obra Ricardo Cuadros, Doctor en Literatura, crítico literario y de artes visuales, que define el montaje sobre el muro como una estrategia de ocupación del espacio, de reactualización de material de archivo fotográfico (con registros ya presentados en exhibiciones anteriores) y de cierre de un ciclo determinado por montajes minimalistas y el tema autobiográfico<sup>76</sup>.

Es en esta obra donde la artista decanta el tema de la cartografía, del mapa geográfico sobre el propio cuerpo, llevando en forma más conciente el espacio íntimo a los ámbitos pictórico y público. Para el autor, eje del montaje es el retrato de la artista recuperándose luego de haberse quebrado la nariz, lo que configuraría simbólicamente la situación de ruptura.



Mónica Bengoa, "203 fotografías" (detalle), 1998

El tono del texto no tiene la densidad teórica de los discursos elaborados por críticos nacionales para varios artistas contemporáneos. La autoría evidencia el nexo de la artista con la literatura y también el deseo por desmarcarse del cripticismo que aparece imperando. Algo similar acontece después de los años 2000, cuando intenta desperfilarse de la figura de Justo Pastor Mellado que la determinó en sus inicios, desde la conformación de Jemmy Button hasta la tercera parte de la muestra "Chile, cien años de artes visuales". Para esta última muestra con Mellado, el texto del catálogo que se refiere a Bengoa, es escrito por Alberto Madrid, teórico que la sitúa en una especie de tradición del trabajo fotográfico en Chile desde la vanguardia, en el

---

<sup>76</sup> Ricardo Cuadros, "Escenas de la recuperación". Catálogo *Arte Reciente en Santiago de Chile*, Galería Posada del Corregidor. Santiago, 1998.

sentido de la crítica de la representación pictórica; en la postfotografía (donde la fotografía se usa como material de arte contemporáneo) y en el contexto del proceso que va de la dictadura a la posdictadura: su itinerario autobiográfico como una necesidad metafórica de “recomponer el álbum”, de “identificar el retrato de los ausentes” desde los detalles de la piel, desde los pliegues y la superficie donde se dibuja la memoria<sup>77</sup>.



Mónica Bengoa, “Ejercicios de resistencia: absorción”, 2002

En 1999, cuando conforma Proyecto de Borde, el catálogo de la exposición en el Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia intenta más radicalmente otro tipo de texto y obra: son los correos electrónicos que intercambiaron meses antes las artistas al organizar la muestra, los que transcriben señalando un proceso de obra, los nexos entre ellas y las particularidades de cada propuesta. En el caso de Bengoa, se trata de una serie de imágenes al muro de sus hijos durmiendo, como dice ella: su intimidad enfrentada a una construcción enorme y antigua (la ex Cervecería Andwandter).

*Me parece que no hay nada más frágil que un niño durmiendo. Imagínatelo durmiendo en ese monstruo. Esa distancia me aterra y me encanta al mismo tiempo.*<sup>78</sup>

---

<sup>77</sup> Alberto Madrid, “Historias de identificación: recomposición del álbum familiar”. Catálogo *Transferencia y Densidad*, Tercer Período, 1973-2000. Exposición “Chile, cien años de artes visuales”, Museo Nacional de Bellas Artes, 2000.

<sup>78</sup> Fragmento de texto en el catálogo “Proyecto de borde”, MAC Valdivia, 1999.

En general, la relación de la artista con la escena local ha sido algo esquivada. Además de intentar separarse de la figura de Mellado, no ha tenido interés en trabajar con otros teóricos locales, hasta que en “Enero, 7:25” (2004) le escribe el catálogo Adriana Valdés.

La crítica de literatura parte comentando un cuento de Bengoa que está al inicio de la publicación. Hay un tono lírico en el texto de la artista que dialoga con la escritura teórica que apunta a una producción que vuelve a la escena chilena después de años de circular afuera. Se refiere a los procesos técnicos involucrados, a la histórica manualidad, al inevitable nexo con lo cotidiano, advirtiendo el sustento poético de la obra de Bengoa y una situación que ya había notado Ricardo Cuadros hace seis años en la Posada del Corregidor: el mural como una suerte de prueba de los procesos, una puesta en escena del taller, donde la mirada vuelve sobre aquello “que la pantalla oblitera”.

La artista había expuesto desde sus inicios en espacios internacionales, pero en los años 2000 se intensifica su circulación en el extranjero, exhibiendo muy poco en espacios locales. Reconoce que su energía nunca ha estado puesta en el tema de la inserción y que tales logros se han debido a una conjunción de intenso trabajo con una cuota de suerte.

*Nunca he sido de esas personas que persiguen a los curadores, que mandan miles de curriculums y de catálogos a mucha gente, para nada. Pero sucede que uno va a exponer afuera y esa muestra la ve alguien que luego le interesa y te llama. Trabajo mucho, expongo hartito y eso ha dado mayor circulación a mi trabajo, ha permitido que más gente lo vea y que luego surjan otros proyectos.*

*... Mi generación fue súper movida. Ya estábamos exponiendo en un montón de partes distintas desde la escuela. Yo creo que desde tercer año para adelante la cosa fue constante. Siempre exponiendo varias veces al año y en ese sentido también nosotros abrimos espacios, nos hicimos de un lugar. Los mismos institutos binacionales eran súper importantes.<sup>79</sup>*

Bengoa reconoce además que también ha estado bastante afuera durante la última década por una falta de interés en la escena local. Por aburrimiento frente a conceptos “súper gastados y relamidos” que se repiten en el medio artístico y que afectan incluso las lecturas que se dan sobre su trabajo, las que para ella han sido insuficientes y sesgadas. Tan alejada se ha visto, que tampoco ha llegado a sentirse traspasada por las nuevas condiciones de Chile en los ‘90.

---

<sup>79</sup> Extracto de entrevista realizada por Carolina Lara para el libro *Web Chile Arte Extremo: Nuevas Tendencias en el Cambio de Siglo*. Santiago, 2005.

*Siento que la llegada de la democracia, que obviamente ha sido positivo, ha traído un malentendimiento de la sana convivencia. Estoy un poco desilusionada de ese malentender la vida ciudadana y como se manifiesta cotidianamente. Sinceramente creo que estos últimos años he estado afuera porque he viajado harto, pero también por aburrimiento, porque siento que hay muchas cosas que se arrastran y que hoy en día no tienen ninguna razón de ser. Yo no me siento parte de eso...*

*He estado exponiendo mucho afuera, pero uno se expone mucho más en su propia casa. Pasa un poco por eso. Yo estoy exponiendo mi espacio cotidiano afuera donde en el fondo es cualquier afuera... Mi trabajo en términos formales puede ser entendido en cualquier lugar, yo creo que es bastante universal, no es localista. Pero aquí hay cosas que definitivamente funcionan de otra forma... Por la cercanía, por ciertos códigos que son nuestros... La mirada del crítico viene mediada por lo que espera ver y no por lo que realmente está ahí delante. Siempre da más o menos lo mismo, porque hay una cosa medio preconcebida de lo que hay que encontrar. Y no pasa entonces por lo que efectivamente está ahí, cuáles son las relaciones que pueden emanar del trabajo que materialmente esta expuesto en la sala.<sup>80</sup>*

Poco antes de exhibir en la 52ª Bienal de Venecia “Algunos aspectos del color en general y del rojo y negro en particular” (cuatro murales de cardos teñidos de rojo y gris con un gran acercamiento a insectos), declaró a la Revista Visión Universitaria N° 155: “Me interesa ver cómo se agranda un detalle y la sensación corporal que uno tiene en relación con esa imagen”.

Con el evento que en 2007 tenía por lema “Piensa con los sentidos, siente con la mente”, la propuesta de Bengoa era nada más “simple”: la experiencia de lo cotidiano como cuerpo a gran escala y manualidad desplegada con la minuciosidad del tránsito de los días.

---

<sup>80</sup> Ibid.

## **IV. MODERNIDAD, ESCENA DE AVANZADA Y ARTE POST '90: BRUGNOLI-LEPPE-MARÍN, TRES MOMENTOS DEL ARTE CRÍTICO EN CHILE**

### **4.1 El marco**

Se podría decir que una línea de arte crítico y experimental se desarrolla entre los años 60 y 70 en Chile, siendo la inclusión del objeto (cotidiano) como elemento visual y conceptual en el ámbito del arte, y luego el desplazamiento de los lenguajes, gestos fundamentales de obras esencialmente reflexivas y comprometidas con el contexto político-social<sup>81</sup>. Ambientaciones, instalaciones, site-specific, collage, performance, acción de arte y video, son instancias que se desarrollaron por entonces, y que en plena dictadura se enriquecieron de concepto y pulsión estética desde la Escena de Avanzada.

Durante los años 80 se desarrolla además la pintura crítica de artistas como Gonzalo Díaz, Carlos Altamirano y Arturo Duclos, enriqueciéndose la escena local con la emergencia de un neoexpresionismo que pareció (inocentemente) confrontacional a tanta teorización.

Todos ellos son influencia del grupo que emerge en los '90. En el contexto de la posdictadura, durante la instauración del régimen democrático y de una economía neoliberal que trastoca ya toda nuestra sociedad, irrumpe una generación especialmente prolífica que desdeñó de la polémica ochentera entre concepto y hedonismo, continuando con prácticas críticas y experimentales que sintonizaban con las tendencias internacionales con inusitado vigor, conformando una visualidad inédita hasta ese momento en la escena local.

Herederos de la retórica de la Avanzada y conocedores de las infinitas posibilidades ya asumidas por el arte contemporáneo global, artistas como Patrick Hamilton, Mario Navarro, Claudio Correa, Livia Marín, Francisco Valdés, Mónica Bengoa, Patrick Steeger y Cristián Silva-Avaria, entre otros, han realizado en los años 90 un repertorio particular, determinado por

---

<sup>81</sup> “Un concepto general bajo el que podría suscribirse este proceso quizá sea el de arte crítico..., delimitado por el compromiso político y la lucidez ideológica, alentado por la búsqueda de expresión y eficacia social”, Pablo Oyarzún sobre el arte de los años 60, *Arte, visualidad e historia*.

el tono aséptico y aparentemente desvinculado de las urgencias sociales. Con estrategias definibles dentro de la resemantización del objeto en la obra, de operatorias postminimalistas y neoconceptuales, y de problemáticas contextualizadas por la sociedad de consumo, surge una suerte de academia que retroalimenta de las instancias dadas por un circuito en desarrollo y donde confluían galerías comerciales, salas institucionales, centros binacionales, museos, centros culturales, curatorías y fondos concursables. Institucionalizada desde la ficción de los márgenes, se dibuja una escena que deja abierta la pregunta sobre cuál debe ser la relación del arte con la política y la sociedad.

Un intento por recrear una historia del arte crítico en Chile entablaremos al relacionar a tres artistas representantes de tres grandes momentos de transformación social, política y cultural, y que trabajaron principalmente desde el objeto y su peso social: Francisco Brugnoli del período pre-allendista, Carlos Leppe trabajando en el contexto de la dictadura, y Livia Marín como una artista destacada dentro de la escena que se conforma en época concertacionista.

Brugnoli, Leppe y Marín encarnan aquí una línea imaginaria de desarrollo del arte objetual en Chile, marcada en un primer momento por la posibilidad de modernización y por la ideologización de los recursos, hasta fundamentar —en una segunda etapa— desplazamientos críticos y metáforas político-sociales, entrando finalmente en una época de objetualidad fetichizada por retóricas de la sociedad de consumo y una visualidad que parece experimentar si no un vaciamiento, por lo menos un distanciamiento inquietante de toda estrategia que implique una ética social.

Desde las distancias y relaciones de obra, así como en los nexos con el contexto local e internacional, Brugnoli, Leppe y Marín encarnan tres momentos del arte crítico en Chile, puestos aquí en tensión. A continuación, un análisis comparativo de discursos y obras en relación a la fetichización del cuerpo/objeto.

## ***4.2 Primera generación***

Uno de los grandes objetivos de las vanguardias fue la relación de arte y vida, noción que llegaba a ampliar la experiencia de la obra desde la crítica del lenguaje y de la institucionalidad hacia la utopía del cambio social. Sin embargo, el juego retórico, la absorción de estas expresiones por la industria cultural y ya definitivamente la fractura que implicó la II Guerra Mundial, dejó silenciado el énfasis revolucionario de futuristas, dadaístas, constructivistas y surrealistas, entre otros movimientos. Hasta que —hacia fines de los años 50 y en 60— surgen en el mundo los intentos por retomar el espíritu vanguardista alcanzando algunas prácticas a erigir parte del sueño: el gesto emancipador del arte comprometido con su sociedad y activamente inserto en el espacio natural, urbano o cultural.

Esta noción de arte y vida fue impulso enriquecedor de experiencias como el arte pop, el minimalismo, el arte povera, el arte conceptual, el land-art, la performance, el happening, y de toda la teoría que se erigió en torno a las nuevas vanguardias y al contexto que las alimentaba. Era un contexto en que el debate público se fue extremando y politizando, confluyendo en un clima convulso la Guerra Fría, así como una sucesión de conflictos bélicos y sociales, de cambios culturales, políticos, económicos, junto al desarrollo del capitalismo. Toda esta efervescencia desembocó en las manifestaciones de 1968, con una juventud alzada desde varios centros en el mundo. El activismo revolucionario militante tenía una certeza y era la transformación radical e irreversible de la sociedad. Tal como las vanguardias.

¿Debía el artista asumir un compromiso político? ¿Cuál era el rol que le competía al arte en un sistema de creciente consumo? ¿Cuáles eran las estrategias válidas para una crítica real y efectiva? Similares preguntas que se hacían artistas y teóricos en el mundo, eran asumidas por primera vez y sin desfases en el ámbito local. Acá, artistas como el Grupo Signo (José Balmes, Gracia Barrios, Alberto Pérez, Eduardo Martínez-Bonatti), Francisco Brugnoli, Virginia Errázuriz y Juan Pablo Langlois, entre otros, experimentaban una modernidad incipiente que reaccionaba con nuevas y lúcidas obras a la desidia cultural e institucional, de frente a la coyuntura y contra las convenciones. Acabar con el pasado y refundar el arte en el nuevo

contexto social<sup>82</sup> fue la premisa del movimiento internacional de comienzos de siglo, y el espíritu que animó a este primer atisbo de vanguardia chilena. Con influencias que venían del informalismo, del arte pop y del povera italiano, la inclusión del objeto en el cuadro fue aquí la manera de una crítica primordial a la pintura y a la representación, lo que pasó inevitablemente por una revisión de la práctica y de la posición del artista en la sociedad: los elementos que entraban al cuadro y lo quebraban definitivamente en ambientaciones y las primeras instalaciones, eran los de uso cotidiano; desechos, noticias, mensajes publicitarios y objetos de consumo. Restos de la sociedad industrializada y polarizada.

En este escenario, Francisco Brugnoli hacía un pop objetual que desde nuestro contexto retomaba o recordaba la obra de Rauschenberg. La estrategia del artista fue trabajar en ensamblajes con la reunión de elementos cotidianos claramente definidos. Al igual que el pintor y objetualista norteamericano, Brugnoli descontextualizó elementos industriales y urbanos ya usados, para suspender sus sentidos y reactivarlos en un nuevo montaje que de pictórico sólo tenía la composición y la intervención con el pigmento. Trasladando similares estrategias a ambientaciones que simulaban fachadas y mediaguas, lo que distinguió al chileno fue el trabajo con el desecho, unidad de articulación de un discurso visual que trabajaba conciente de la marginalidad social, interrogando los signos de la pobreza, de la cesantía y de la injusticia social, hablando sobre miseria y privación, con la fragilidad y precariedad de un arte efímero<sup>83</sup>.

Mamelucos, recortes de revistas, chorreos de pintura, acumulaciones de objetos cotidianos, ambientaciones de interiores de mediaguas o de casuchas de obreros. Al trabajar con los indicios de lo cotidiano, de la calle, de las vías de comunicación, de los códigos de barrio, Brugnoli “dejó de lado la representación por la imagen para volcarse a la presentación de las cosas mismas, descontextualizadas de sus circuitos corrientes, forzándolas a ingresar a un nuevo contexto”<sup>84</sup>. El artista no trabaja con la *estética del mensaje*, sino con una *estética materialista* que se indispone al fetichismo de la representación y decodifica “la gramática cotidiana, la usuariedad fosilizada

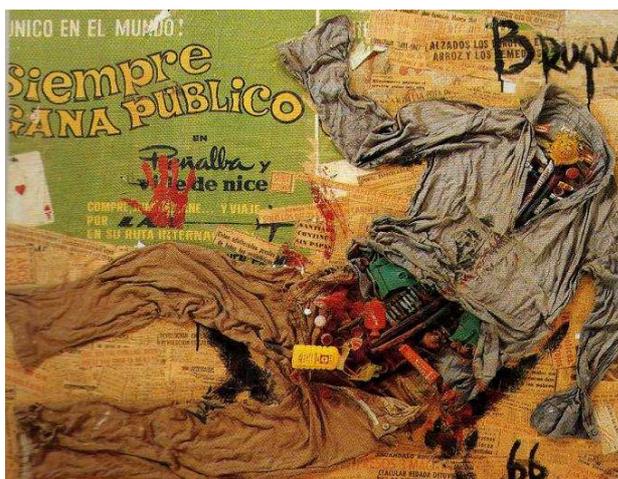
---

<sup>82</sup> “*Vanguardia* designa la voluntad consciente y concreta de superar el arte como totalidad histórica institucional por medio de su fulminante absorción en la vida, en la praxis vital cotidiana”, Pablo Oyarzún, Op. Cit.

<sup>83</sup> Milan Ivelic y Gaspar Galaz, *Chile Arte Actual*.

<sup>84</sup> M.Ivelic y G.Galaz, Op.Cit.

del sentido en el uso, el consumo, los tránsitos y la circulación masivos”<sup>85</sup>; es decir, una estética que decodifica “la ciudad como proliferación de formas de la sociedad”.



Francisco Brugnoli, “Siempre gana público”, 1965

La crítica de Brugnoli trabaja a nivel de los *signos*, interpela a una actividad reflexiva y apela a una sensibilidad de la vida cotidiana moderna. A partir de la instancia del consumo y de una mediación cruzada por las cargas reordenadoras del imaginario popular, nuestra experiencia social cotidiana es develada como residuo de la modernidad <sup>86</sup>.

A fines de los ‘60, vemos ya en Brugnoli un intento por conceptualizar el espacio de la obra, realizando “un tratamiento distinto de los materiales, una selección más rigurosa y un montaje mucho más analítico; tal vez para aproximarse más a los problemas plásticos e incidir así en la mayor eficacia estética del significado”<sup>87</sup>. Mientras que en los ‘80 y confrontado ya con la Escena de Avanzada, su obra tiene un grado de intelectualización mayor. Con códigos más velados, “el problema social queda subsumido en otro más englobante que es vehiculado mediante mensajes connotativos, lo que supone una cierta metaforización de los significantes. Estos últimos ya no hacen referencia directa a determinados significados, sino que obligan a una

<sup>85</sup> Willy Thayer, *Vanguardia, dictadura y globalización*.

<sup>86</sup> Pablo Oyarzún, Op.Cit.

<sup>87</sup> M. Ivelic y G.Galaz, Op. Cit.

lectura detenida para decodificarlos”<sup>88</sup>. A una hermenéutica. Vemos así, en los primeros recorridos del artista, el surgimiento de la instalación en Chile.

### ***4.3 Segunda generación***

Si la Escena de Avanzada es neovanguardia, ¿frente a qué vanguardia es *neo*?

Con el espíritu de cualquier vanguardia, la Avanzada efectivamente intenta borrar con todo pasado y fundar *lo nuevo* en un proyecto contra-institucional y utópico. Sin embargo, el grupo nominado por Nelly Richard emergió en un momento de catástrofe y sin sentido que ya había acabado con todo proceso anterior, con toda institución, y con todo signo reconocible anterior<sup>89</sup>. Si en Chile ya había una cuestionada tradición de arte y apenas atisbos de vanguardia, las prácticas de avanzada que se erigen en dictadura recuperan las neovanguardias que se han levantado en el mundo y en Latinoamérica, construyendo un cuerpo de obra inusitado; determinada finalmente por la propia situación interna la necesidad de fundar estrategias de crítica y contexto, espacios propios de visibilidad y una retórica retroalimentada por la teoría. Retrayendo el *fuera del cuadro*, estas prácticas se sustentan en desplazamientos que asumen la pintura como problemática, además de la fotografía, el grabado, el collage, el trabajo con el cuerpo y con la trama urbana.

La Escena de Avanzada se asume como neovanguardia en la medida en que no sólo estaba interesada en criticar los engranajes del sistema represor y los símbolos de la institución artística, sino que “buscaba sacarle filo a un proyecto cultural que entraba en disputa con varios otros frentes discursivos en el interior del campo dictatorial”<sup>90</sup>.

Como lo planteó Diamela Eltit en un artículo publicado en 1980 en la Revista *Umbral*: “El cuestionamiento de nuestros signos es, necesariamente, una lucha por el cambio”. La utopía de cualquier vanguardia.

---

<sup>88</sup> M. Ivelic y G. Galaz, Op. Cit.

<sup>89</sup> Nelly Richard, *Márgenes e institución*.

<sup>90</sup> Nelly Richard, *Lo político y lo crítico en el arte*.

La operatividad crítica de estas obras surge al reprocesar efectos de significación locales y específicos, configurando una propia zona de legitimación social e histórica que se escinde incluso del arte internacional imperante en esos momentos, donde el conceptualismo intentaba ser superado con un resurgimiento de la figuración y el neoexpresionismo<sup>91</sup>. Frente a los discursos imperantes, a los movimientos de izquierda, a la sociología y a la dictadura, la Escena de Avanzada trabajó en el intersticio, con el resto, con los desechos de la representación, con sus fallas y accidentes.

A este contexto corresponde la obra de Carlos Leppe que nos interesa. Asumiendo el propio cuerpo como material de arte, como objeto manipulable y significante que cruzaba identidad individual y colectiva, el artista protagonizó entre mediados de los años 70 y 80 algunos de los gestos “de avanzada” más reveladores del período. Si en el aporte de Francisco Brugnoli y sus contemporáneos vemos el objeto cotidiano como un elemento resemantizado política y socialmente en el contexto de la sociedad industrial y de la precariedad local, ahora el cuerpo del artista encarna la urgencia de un signo por metaforizar y transgredir en una situación histórica límite, como es la dictadura. Como un material dentro de instalaciones o como soporte en actos performático-teatrales que fueron registrados a través de fotografías y de videos (que vuelven a su vez a convertirse en montajes), Leppe se asume como matriz, materialidad y signo, jugando con el desnudo, con el travestismo, con la intervención del propio cuerpo, con el padecimiento, con la propia biografía y la subversión de las normas.

“La mirada —que desde un comienzo— construye Leppe sobre el desnudo frustra toda complacencia narcisista en un cuerpo imaginario (deniega toda sublimatoria corporal) para someter un cuerpo realista y documental a instancias ya sociabilizadas de victimación de la identidad: la severidad de un montaje cuya objetualidad es coercitiva de la imagen (cuadriculaciones, aprisionamientos, ataduras) delata el cuerpo como zona de coacción social, de internamiento represivo de una identidad socialmente doblegada”<sup>92</sup>.

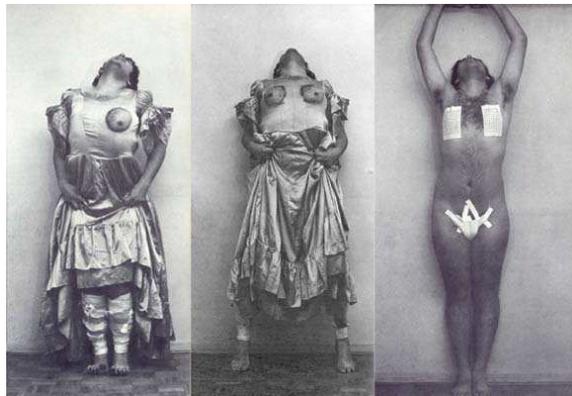
Vemos así a Leppe en una obra inaugural de la performance en Chile: “Happening de las gallinas” (1974, Galería Central), donde se limitó a sentarse sobre una silla en una tarima,

---

<sup>91</sup> Fermín Fevre, “Modernidad y postmodernidad en el arte”.

<sup>92</sup> N. Richard, *Una mirada sobre el arte en Chile*.

vistiendo ropa corriente, mientras el público recorría la instalación poblada de gallinas de yeso frente a un ropero que portaba objetos personales y huevos. Se trata de un trabajo más conceptualizado y menos impetuoso que las propuestas posteriores, como “El Perchero” (1975) o “Sala de espera” (1980), donde ya se evidencian en pleno juego la ambigüedad sexual, su biografía y operaciones de simulacro sobre el propio cuerpo sometido a agresiones, metáforas freudianas y diversos niveles de significaciones. En la última serie, el acto performático es sólo parte de un proceso, funcionando luego como registro y material de nuevas obras.



Carlos Leppe, “El Perchero”, 1975

Con el cambio de contexto de comienzos de los años 90, ¿qué queda de la pulsión visual y conceptual de obras como la de Leppe? Al ir cambiando la situación histórica, se podría decir que la obra corporal del artista se expandió e internacionalizó al nivel de figurar como fetiche de transgresión, pero al mismo se fortaleció el trabajo con el objeto y la pintura, combinando con especial fuerza en el espacio pictórico (bidimensional) chorreos de materiales, colores y objetos cotidianos, de la propia historia y la memoria, que guardan las mismas proporciones pulsionales, autobiográficas y metafóricas del trabajo anterior con el propio cuerpo.

¿Cómo los gestos de la Escena de Avanzada han determinado a la última generación?

#### ***4.4 Tercera generación.***

“Desde 1997 he venido investigando los objetos cotidianos dentro y fuera de su contexto habitual. Me he concentrado en objetos del ámbito doméstico, masivos, construidos y consumidos en serie, de baja calidad y por ende de estatus, de un nivel formal —a veces ambiguo— muy simple y simétrico; son objetos que entran al mercado en calidad de copias. La traslación de éstos al espacio del arte pasa por una manipulación material que, además de intentar afectar el sentido de los objetos, pasa también por una selección que *toma* y, en cierto sentido, *rescata* de la omisión o de un olvido constante a determinados fragmentos”<sup>93</sup>: en sus propias palabras, de esto trata la obra de Livia Marín, artista de la generación de los ‘90 que — formada en escultura— ha trabajado el objeto o fragmentos de objetos cotidianos como matrices de volúmenes o piezas escultóricas, trastocando forma y color, limpiando y manipulando estéticamente hasta el nivel del extrañamiento, para articular los elementos ya casi abstractos, más o menos uniformes y serializados, en vitrinas de limpieza quirúrgica.

Marín resulta ser una clara exponente del arte chileno del cambio de siglo, asumiendo la herencia de los desplazamientos y la retórica de la Avanzada en trabajos que ya sólo recuperan indicios de la trama local. Las problemáticas asumidas tanto por ella como por el grupo contemporáneo, pasan más bien por preocupaciones de rango internacional: la parodia a la sociedad de consumo, la fetichización del objeto, la tensión entre manualidad y tecnología (industrial en su caso), entre otros temas. Son estrategias que retoman también el legado de las vanguardias y neovanguardias, la tradición de la belleza, de la *mimesis* y de la *poiesis*, así como de lo sublime y de lo siniestro<sup>94</sup>.

---

<sup>93</sup> Catálogo exposición “Tercera generación”. Galería Bech. Santiago, 2000.

<sup>94</sup> W. Thayer, *Del aceite al collage*.



Livia Marín, “The sense of repetition / El sentido de la repetición”, 2005

Detalle

Los referentes tienen un peso social que es también tema; sin embargo, al interior de los materiales y estrategias de trabajo se juegan profundos y a veces complicados análisis formales y de sentido. Hay una conciencia radical del lenguaje de arte y de la puesta en escena, que termina limpiando aquellos referentes de su carga social, convirtiéndolos en pulcros objetos de arte o en objetos de consumo estetizados o fetichizados desde el extrañamiento.

En Livia Marín se descubre el esquizofrénico encuentro post-historia del arte pop y el minimalismo, que es común a varios artistas (Patrick Hamilton, Isidora Correa, Camilo Yáñez) relacionados en un tiempo de capitalismo avanzado: respuestas afines en la dialéctica de la modernidad y la cultura de masas, según Hal Foster. Ambas tendencias de los años 60 —una desde las nociones de *kitsch* y baja cultura, mientras que la otra desde el fetiche industrial— utilizaron el *ready-made* “no sólo temática sino formal y aún estructuralmente, como una manera *à la* Judd de poner una cosa detrás de otra, de evitar el racionalismo de la composición tradicional... (Estas tendencias apuntan) al trabajo en serie, a la producción y al consumo en serie, al orden socioeconómico de una cosa detrás de otra”<sup>95</sup>.

Contextualizada en tendencias posteriores, Livia Marín encarnaría la “escultura de bienes de consumo”, donde el ready made se vuelve una abstracción, “que tiende a sustituir el arte por el diseño y el kistch”<sup>96</sup>; una de las corrientes desarrolladas en los años 80 en el mundo frente a la

<sup>95</sup> Hal Foster, *El retorno de lo real*.

<sup>96</sup> Ibid.

“pintura de simulaciones”<sup>97</sup>, que ocupa la tradición de la pintura abstracta como almacén de ready made del que apropiarse. Ambas tendencias dialogan también al interior de la Generación Post ’90.

Entre el arte y la mercancía, lo que hacen ciertas obras actuales es superar la contradicción a través del fetichismo como tema, de la “escultura mediatizada”, tarea que asumen las nuevas corrientes conceptuales, que —en la desmaterialización del objeto artístico— tienden, no obstante, a participar de un fetichismo moderno de “ideas” y “esencias”<sup>98</sup>.

Ya muy lejos de la utopía del cambio social, Marín es parte de una generación escéptica que se ha replegado en una academización de estrategias probadas, y que por lo demás se lleva muy bien con los nuevos programas curatoriales, con el circuito expositivo y de mercado.

Cuando son igual de pertinentes las preguntas de hace casi cuatro décadas: ¿Debe el artista asumir un compromiso político? ¿Cuál es el rol que le compete al arte en el sistema de consumo? ¿Cuáles son las estrategias válidas para una crítica real y efectiva? Valgan las palabras de Donald Judd: “Sospecho que un motivo de la popularidad del arte americano (de los años 50) es que los museos y coleccionistas no lo entendieron lo suficiente como para darse cuenta de que iba en contra de la sociedad... El arte puede cambiar las cosas un poco, pero no demasiado”.

La utopía de la vanguardia como discurso institucionalizado convertido a la vez en objeto de consumo ¿En contra de qué va el arte hoy en el contexto de un país donde los autores proliferan, las oportunidades alcanzan para unos pocos y el interés parece estar más bien puesto en la inscripción y la circulación internacional?

#### ***4.5 La proyección***

Se podría decir que la avanzada chilena ha vivido dos períodos sucesivos: la emergencia en plena dictadura de un movimiento de obras con una retórica y una energía comunes, y el

---

<sup>97</sup> Ibid.

<sup>98</sup> H. Foster, *El futuro de una ilusión o el artista contemporáneo como cultor de carga*.

surgimiento de los herederos de esta escena, artistas que en la universidad tuvieron por maestros a varios protagonistas de esta neovanguardia, ahora institucionalizada, convertida en Premio Nacional, en material de culto o de consulta académica.

La nueva escena exagera ciertas definiciones anteriores a veces al nivel del vicio: el exceso de teoría, el ensimismamiento, la retórica de los desplazamientos, la preocupación por el contexto, el tono irónico y político, las estrategias conceptuales y la convicción de que la obra contemporánea debe asumirse por esencia como “pensamiento visual”. Todas enseñanzas de maestros como Francisco Brugnoli, Eduardo Vilches, Gonzalo Díaz, Eugenio Dittborn, Pablo Rivera y Pablo Langlois, entre otros, en escuelas de arte de la Universidad de Chile, la Católica de Santiago y Arcis, principalmente.

La nueva escena continúa el proceso de internacionalización del arte de los ‘80 o más bien aprovecha las posibilidades de internacionalización de un sistema en globalización donde claves son el mayor acceso a las tecnologías de la información y la necesidad de contacto de distintos localismos. Programas de residencia, invitaciones a ferias y bienales, proyectos de grandes curadores y la posibilidad de un mercado, son metas que marcan la trayectoria de varios artistas que emergieron durante los años 90 y que florecen en los 2000.

Sin embargo, las preocupaciones de la última generación no exhiben el mismo interés de la Escena de Avanzada; el contexto claramente es otro y definido desde los “post”, advirtiéndose que el grupo Post ‘90 asume la preocupación por el contexto, un poco por la urgencia de una situación histórica y especialmente porque es parte de la retórica aprendida. Los textos teóricos señalan más claramente los nexos con los distintos niveles de lectura y de contextos. La experiencia de la obra en el espacio expositivo es un acontecimiento autónomo, pero también parte de un proyecto en tránsito donde la visualidad dialoga con la teoría, y donde la puesta en escena es una etapa más y la obra, todo un proceso y un discurso.

Artistas como Livia Marín, Mario Navarro, Patrick Hamilton, Isidora Correa y Patrick Steeger, entre otros, continúan la tradición del objeto en Chile, con antecedentes en el aporte de Francisco Brugnoli y el Grupo Signo hasta Carlos Leppe y Pablo Rivera: el objeto como residuo de la experiencia social, antes de una sociedad industrializada, hoy de consumo, traspasado

siempre por los fantasmas de su propia historia. Pero el gesto trasgresor del objeto se ha vuelto predecible, innecesario tal vez. Los objetos comunes pasan por procesos de descontextualización, deconstrucción y resemantización, limpiándose de la carga social, volviéndose velados, extraños y altamente significantes de los procesos de obra, mimetizándose, por último, con la sociedad de consumo a la que intentan criticar.

## ***V. ESCENA INTERNACIONAL: LA URGENCIA DE LO LOCAL EN EL ARTE GLOBALIZANTE***

En 2004, caminando por la IV Bienal de Artes Visuales de Mercosur, en Porto Alegre, una pregunta inevitable entre el grupo de expertos convidado por los organizadores era acerca de las particularidades que podían establecerse entre las representaciones nacionales en el marco de tendencias claramente internacionales. Cuando los artistas de Brasil, México, Argentina, Uruguay, Bolivia, Chile y Paraguay hace rato acuden con naturalidad a la instalación, el video, la fotografía experimental, el arte objeto o la performance, abordando preocupaciones de nuestro tiempo, ¿qué justificaba la distribución por países en los pabellones?

En un encuentro que es bastante más modesto y joven que la Bienal de Sao Paulo, pero tan plural y determinante a la hora de tomar el pulso al arte en esta zona, los curadores de cada país se encontraban en un paseo digerible en una jornada, donde las propuestas eran dignas de cualquier catálogo Taschen. De talla internacional.

Si bien cada curatoría asumía cuestiones propias del autor a cargo, ¿era posible además definir particularidades en cada sección, caracteres afines por nacionalidad? Hasta que algo se removió frente a una situación de lo más común: mientras que en el pabellón brasileño-argentino, la gente conversaba a viva voz, en el galpón que compartían Chile y Uruguay, reinaba entre los numerosos espectadores un silencio tremendo. ¿Cómo explicarlo?

Entre otras obras, en el primer pabellón estaban “Fábrica” de Lia Menna Barreto (un montaje armado con un montón de sapos de apariencia viscosa, hechos de plástico); o “Publicidad”, de

Jorge Macchi (una pieza oscura donde se vivía la sensación de entrar en otra dimensión y ver hacia lo alto de un edificio un letrero publicitario luminoso, donde podía leerse un aviso de corte poblacional, “Goteras, 6879421”, que en realidad era una miniatura). En el lugar, podía transitarse además bajo un enorme telar hecho con pelos, de Solange Pesoa; u observar una serie de muñecos larvales hechos con terracota y algodón, desmembrándose a través del muro (Rosana Paulino). También había una enorme bandera blanquiceleste hecha con tubos fluorescentes que zumbaban y jamás terminaban de encenderse (Sergio Avello).

Junto con reflexionar sobre el lenguaje del arte y de reeditar en montajes instalatorios la herencia duchampiana del arte objeto, eran propuestas que en su conjunto apelaban a sensaciones corporales y guardaban un fino sentido del humor, como aligerando una mirada ácida sobre la realidad que en la parte argentina estaba más cargada a lo político-social.

Elucubrando una mirada general en la parte chilena, cabía más bien una experiencia de fragilidad y contemplación —que seguramente determinaba la reacción más ensimismada del público— frente a obras como “La lectura” de Pablo Langlois, una instalación armada con filigranas de metal y superficies transparentes; o como “Comentario circular N° 3” de Virginia Errázuriz, donde disposiciones objetuales mínimas (espejos, portales y “adornos”) eran articuladas en un site específico que ocupaba parte del suelo, del muro y una estantería. Esta situación se daba incluso en el irónico pop de Víctor Hugo Bravo (“La gran escena chilena”), remitido a la pintura, a ilustraciones antiguas, al diseño de camuflaje y principalmente al cuadro sobre el muro. Algo similar y más pulcro aún había en una propuesta tan minimalista y de retención matérica como “Construcciones y demoliciones”, del uruguayo Marco Maggi, una serie de resmas blancas dispuestas a través del piso donde había que acercarse con detención microscópica a las mínimas construcciones levantadas sobre el papel blanco a fuerza de incisiones de precisión quirúrgica.

En Mercosur, por entonces, se podía elucubrar sobre identidad y localismos.

Comenta en un texto sobre el tema de lo latinoamericano, Mari Carmen Ramírez, que bajo “la aparente neutralidad tanto formal como ideológica de los lenguajes artísticos latinoamericanos de corte conceptual, se esconde una amplia gama de referentes a tradiciones y problemas

(sociales, políticos, religiosos) intrínsecos a las comunidades en cuyo contexto, ya sea directo o bien desplazado, éstos se originaron. Tal variedad de respuestas comprende desde versiones locales del conceptualismo original, hasta el legado autoritario de las dictaduras, la transterritorialidad, la memoria, la represión sexual, la violencia y, por ende, la precariedad del medio en que se gesta la propuesta artística”<sup>99</sup>.

Otra pregunta más radical asaltaba aún: ¿qué tan importante era hablar de identidad y localismos en un contexto tan propio del arte internacional como es una “bienal”, donde lo que se podía constatar más bien con pavor era al grito propio de las neovanguardias latinoamericanas de los años 60 ya institucionalizado (y acallado)?

Así, la “bienal” parecía más bien un intento anacrónico por hablar tanto de arte nacional como del “Mercosur” (tratado comercial que en sí mismo ya ha entrado en crisis), y por insertar estas prácticas latinoamericanas en el concierto del arte internacional. Lo rescatable era potenciar el circuito regional. Mas lo novedoso y pertinente vendría después. Tres años después y en otra parte de Brasil, en la XXVII Bienal de Sao Paulo, donde la curadora general, Lisette Lagnado abolió las representaciones nacionales y potenció la visita de diversos artistas provenientes de distintas partes del mundo con un programa de talleres y residencias que se repartió por localidades de Brasil. Esto fue la posibilidad de incidir en el público alejado del arte y en su contexto; esto fue un *revival* (involuntario) de las utopías sesenteras y —más aún— una manera de hablar de multiculturalismo y de una experiencia de identidad en construcción.

Pero ¿todavía es importante hablar de identidad?

La definición de una “identidad” ha alimentado buena parte del arte latinoamericano del siglo XIX y XX. Una historia común marcada por la conquista, la dominación e incluso el exterminio, ha determinado que el resto de la fábula siga escribiéndose bajo una relación conflictiva con el poder dominante, y en la consecuente necesidad de arraigo, de autorreconocimiento y conformación de lo local. Desde los sistemas socio-políticos y económicos, hasta las pautas culturales y las prácticas artísticas, todo modelo ha sido dictado por el hemisferio norte con una

---

<sup>99</sup> Mari Carmen Ramírez (1999). “Contexturas: lo global a partir de lo local”. *Horizontes del arte Latinoamericano*, José Jiménez y Fernando Castro, eds., pp. 69-81.

severidad que aquí se confronta a una realidad movедiza y en constante crisis, dispuesta en distintos acentos a través de la geografía y a la luz de las historias particulares. La apropiación no ha sido jamás llana. La identidad se dibuja y desdibuja en el sincretismo.

En un contexto de globalización y multiculturalismo el tema se revitaliza con nuevas miradas hacia y desde este continente, y es en el ámbito del arte donde alcanza amplios sentidos, al ser el arte –en tanto lenguaje y capital simbólico– el lugar donde la realidad en todos sus contornos es tensionada y reflejada.

Resumiendo sin rigor, todo ha ocurrido más o menos así: junto a la llegada de la Academia, se trasponen en Latinoamérica el romanticismo y el realismo; el postimpresionismo y la abstracción; luego, las vanguardias y, finalmente, las neovanguardias. Tendencias europeas, principalmente, que en Latinoamérica encuentran sus propias versiones y transformaciones, desde el paisajismo decimonónico, hasta el costumbrismo y el realismo fantástico, desde el neoconcretismo y el informalismo hasta las prácticas de avanzada que marcan las postrimerías del último siglo. Pero ¿“versiones”? ¿Esto es lo que ha venido haciendo el arte latinoamericano hasta ahora? ¿Sólo versiones del arte internacional? ¿Dónde está lo propio?

Así dicho, el tema de la identidad es por conformación cultural un problema propio del arte latinoamericano y su aporte al concierto mundial. No ocurre lo mismo en países de Asia o África, por ejemplo, donde las tradiciones son fuertes y las apropiaciones, bastante más improbables y recientes.

Mas la identidad es al mismo tiempo un tema impuesto por los parámetros internacionales. Es decir, por el poder global. El *boom* del arte latinoamericano lo revela: al redefinirse las redes hacia lo periférico desde lo central, cobra vigencia en la escena y el mercado mundial todo lo que “huela” a otras culturas: Medio Oriente, China, África y, por supuesto, Latinoamérica. Los lenguajes se internacionalizan y al mismo tiempo los artistas tienen la obligación de afianzar una “identidad”, dada generalmente en el trabajo con el propio contexto y en reinenciones *sui generis* de los modelos foráneos. La exigencia, entonces, es presentarse desde lo local en lo global, donde lo global es otra especie de poder central y lo local todavía tiene el sino de lo exótico.

Entonces, esta situación que determina aún la escena internacional sería arbitraria. Y, lo que es peor, porta dos equívocos, ya que —en realidad— el arte latinoamericano no existe y tampoco eso que se llama “identidad”: el “arte latinoamericano” no es más que un producto de mercado (o sea, político); y la “identidad”, una pregunta constante.

Ambas falacias están íntimamente ligadas.

“La creencia en una identidad propia que, por lo tanto, es considerada *única, intransferible e imperecedera* (a fin de cuentas qué otro sentido puede asumir la misma si está condenada a verificar una permanente igualdad sea cualquiera el valor de las variables que en ella intervienen) cumple una función política evidente, una función que el nuevo poder tecnocrático está intentando reforzar para reconstruir el valor unitario del nuevo individuo mediático reorientado a partir de parcelas y fragmentos”<sup>100</sup>.

Identidad como sinónimo de personalidad, e identidad cultural como sinónimo de un sistema cerrado a los flujos circundantes, obediente y acrítico a sus tradiciones, no son sino el alimento de un poder que “al nutrirse de identidades, sólo busca la artificiosa construcción de una red de fronteras y delimitaciones”<sup>101</sup>. Un poder que reorienta estas delimitaciones a su conveniencia, siendo hoy toda una coyuntura para retomar la cuestión de la identidad cultural, la recuperación de los discursos nacionalistas, la transnacionalización de los capitales económicos y la apropiación espectacularizante de los contra-discursos.

Al respecto, señala Gerardo Mosquera: “La metacultura occidental —con sus posibilidades de acción global— ha devenido un medio paradójico para la afirmación de la diferencia, y para la rearticulación de los intereses del campo subalterno en la época postcolonial. De ahí que los tiempos de la globalización sean simultáneamente los de la diferencia”<sup>102</sup>.

---

<sup>100</sup> David Pérez (1999). “Pluralismo e identidad: el arte y sus fronteras”. *Horizontes del arte Latinoamericano*, Jiménez y Castro, eds.

<sup>101</sup> Ibid.

<sup>102</sup> Gerardo Mosquera. “Robando el pastel global. Globalización, diferencia y apropiación cultural”. Op.Cit.

En este contexto, según ve David Pérez, es sospechosa la frecuencia con que se acude al término de “arte latino”, más aún cuando, bajo los lazos comunes, lo que se vislumbra es una realidad plural, una “rica y convulsa heterogeneidad” en perenne transformación.

“Sólo es en la transformación cuando la identidad se hace posible y, por tanto, sólo es en su disolución en donde la misma puede, aunque sea contradictoriamente y si es que ello posee algún sentido, fraguarse... Cualquier tipo de identidad, por consiguiente, sólo puede darse en la propia multiplicidad, es decir, en la incertidumbre y en la dispersión o, por decirlo en otros términos, en la conciencia de una perpetua *otredad* y en la tensión de ese constante y enriquecedor extrañamiento”<sup>103</sup>.

Desde los discursos de Pérez y Mosquera, la propuesta es no hablar de arte latinoamericano ni de identidad. O sea, deconstruir la lógica de la subordinación. “La cuestión sería *hacer* la contemporaneidad desde una pluralidad de experiencias que actuarían transformando la metacultura global. No me refiero sólo a procesos de hibridación, resignificación y sincretismo, sino a orientaciones e invenciones de la metacultura global desde posiciones subalternas”<sup>104</sup>, dice Mosquera.

Agrega Pérez: “El arte latinoamericano para *ser* ha de dejar de *ser*, es decir, ha de abandonar el discurso de la razón del poder. No se trata, por lo tanto, de que el arte latinoamericano *ocupe* un espacio que le ha sido secularmente negado, sino que el mismo niegue el carácter unívoco y totalitario del propio discurso en el que se sustenta la actividad artística occidental”<sup>105</sup>.

El problema vigente, entonces, es cómo construir otro discurso en el arte si aún hablar desde las operaciones contemporáneas de arte es referirse a modelos y a estructuras de circulación contruidos desde el poder dominante y que —en tiempos de mercado— reducen a la categoría de producto de consumo (burgués y de elite, en el caso del arte) cualquier contra-discurso o intento de ruptura.

---

<sup>103</sup> Pérez. Op. cit.

<sup>104</sup> Mosquera. Op. cit.

<sup>105</sup> Pérez. Op. cit.

Una respuesta podría estar lejos del sistema de mercado globalizante actual, sumergiéndonos en las experiencias sesenteras de las neovanguardias de Brasil y Argentina, y de los años 70 en Chile: experiencias no necesariamente “latinoamericanas” (entendidas en tono homogeneizante), alimentadas desde contextos muy particulares, pero con convergencias en la precariedad económica, en situaciones de dictadura y represión, en prácticas sin tanto ánimo de actualización o traducción, sino de crítica y ruptura con alto grado de conciencia social.

El desafío es volver a un reducto utópico donde el arte en tanto lenguaje y experiencia perpleja de la realidad es al mismo tiempo experiencia de crisis y transformación. Un sentido utópico que hace rato fracasó en las vanguardias históricas y que en Latinoamérica es todavía una inspiración.

Sobre la mirada folclorizante del arte europeo hacia el continente y en forma muchas veces dialogante con las experiencias más izquierdizadas de arte, en los respectivos países hubo entonces apropiaciones de las prácticas de avanzada internacionales con un énfasis en la posibilidad de subvertir la institucionalidad política, social y cultural, sembrando al mismo tiempo lúcidos aportes —aún no convenientemente estudiados— a la historia del arte internacional. Entonces las estrategias fueron conceptuales; las preocupaciones, netamente de contexto local y una urgencia, trastocar en todo ámbito la vivencia del público.

Bajo la mirada de Mari Carmen Ramírez, en propuestas de entonces hay ciertas características comunes que pueden al mismo tiempo plantearse como aportes renovadores tanto de la historia del conceptualismo internacional como de las definiciones de arte hasta entonces abordadas: un fuerte perfil ético e ideológico, que implicaba una reinterpretación de las estructuras social y política en que la producción se inscribía; una recuperación del objeto duchampiano, y el uso de tácticas interrelacionadas y más efectivas respecto a la idea de desmaterialización del conceptualismo norteamericano/británico que trabajaba en favor de proposiciones más analíticas; el uso de teorías de la comunicación y la información para investigar los mecanismos en que los significados llegan a las audiencias; y una redefinición de la obra de arte como una experiencia integral en tanto sistema de comunicación participativo.<sup>106</sup>

---

<sup>106</sup> Mari Carmen Ramírez (1999). “Tactics for thriving on adversity: conceptualism in Latin America, 1960-1980”, en Jane Farver, Luis Camnitzer, Rachel Weiss, eds.

Al respecto, la autora comenta experiencias tan emblemáticas como la *Nova Objetividade* brasileña (con propuestas como los Parangolés de Hélio Oiticica o los objetos corporales de Lygia Clark que recuperaban en forma lúdica tanto el objeto como la experiencia del cuerpo del espectador, asumiendo la obra como rito de reencantamiento y reencuentro social) y el *Arte de los medios*, en Rosario, que tuvo su momento emblemático con “Tucumán Arde”, una experiencia multitécnica y colectiva, que se situó primero como campaña publicitaria y luego como verdadero acto de insurrección en la Unión Central de Trabajadores, en 1968, con el fin de develar las falacias que vendían los medios de comunicación y reconsiderar la cruda realidad social que se vivía allí.

Este último evento fue considerado como una completa rearticulación de las prácticas artísticas, implicando un nuevo marco institucional, nuevas audiencias, nuevos significados y nuevos mensajes, siendo —según el teórico Juan Pablo Renzi— “una incorporación conciente de acción política en la práctica artística”<sup>107</sup>.

Desde Chile, se pueden sumar propuestas como las performances de Carlos Leppe o las acciones de arte del grupo CADA (Colectivo de Acciones de Arte) que hicieron del cuerpo un instrumento catalizador tanto de la autobiografía como de la situación nacional, llegando a resignificar la experiencia del artista y del público en obras íntimas (en el caso de Leppe) o en la propia trama urbana.

Estas experiencias se suman a las de otros artistas chilenos en dictadura que se circunscriben a la “Escena de Avanzada”, grupo de obras definido por la teórica Nelly Richard y que últimamente ha sido revisado con creciente interés, a la luz de un contexto democrático y neocapitalista, donde la emergencia de un grupo de obras neoconceptuales parece estar más cerca de las tendencias internacionales que de la historia del arte nacional y de las neovanguardias de los años 70 y 80, conformando una escena nueva, determinada por una mayor apertura al contexto internacional, por el apoyo institucional, por la conformación de un circuito local, y por la enseñanza de arte universitaria.

---

<sup>107</sup> Ibid.

Frente a este arte institucionalizado y de elite, cerrado en sus autorreflexiones y alta teorización, las hazañas de la Escena de Avanzada parecen permanecer —heroicas— en un lugar de la historia, diluyéndose a medida que la pintura neoexpresionista en Chile cautivaba mercados, y que el retorno a la normalidad democrática ya no era propicio para trastocar la experiencia del arte en la propia cotidianeidad, sucumbiendo todos al sistema de mercado. Incluyendo el arte. Atrás en la memoria quedaba la consigna del “NO +” que articuló el grupo CADA en las calles de Santiago como el último grito subversivo del arte chileno y que logró traspasar las barreras de lo meramente artístico para ser apropiado por los grupos de protesta en un movimiento que finalmente logró recuperar la institucionalidad. ¿Triunfo o fracaso de la neovanguardia chilena hoy merecedora de premios nacionales, convertida en academia, texto y pieza museal?

Al cambiar la situación política en Brasil, Argentina y Chile, las experiencias artísticas de vanguardia parecieron disolverse en su intento de cambio y fueron absorbidas por el sistema de consumo que definitivamente se instauró con las democracias, tratándose de un contexto de mercado que hoy todo lo traspasa, secretamente perverso y claramente alienante.

“Mientras que las prácticas conceptuales más tempranas fueron en gran parte estimuladas por los gobiernos represivos, las más tardías fueron acreditadas con la eventual disolución. Así, quizás la mayor contradicción enfrentada por el conceptualismo en América Latina es incorporada en una ironía dolorosa: el advenimiento de la democracia causó su fallecimiento”<sup>108</sup>, elucubra Mari Carmen Ramírez.

El arte neoconceptual en Latinoamérica cruza, entonces, un particular momento, donde el desafío podría estar en volver a nociones de localidad, realidad y subversión, el aporte real que brindaron las neovanguardias aquí en los años 60 y 70. Bajo la noción renovadora de “identidad” que han brindado Pérez y Mosquera, la idea sería recuperar en forma creativa la propia historia del arte para potenciar aquellas experiencias donde lo nuevo y lo radical estaban al servicio del cambio social y no de una preocupación por la inserción (internacional). El arte transitando por

---

<sup>108</sup> “While early conceptual practices were largely spurred by repressive governments, the latter can also be credited with the eventual dissolution of these practices. Thus, perhaps the greatest contradiction confronted by conceptualism in Latin America is embodied in a painful irony: the advent of democracy brought about its demise”. Mari Carmen Ramírez. Op. cit.

otros órdenes de legitimación que no sean los propiamente artísticos y que pueden estar en la propia trama que sustenta al sistema globalizante: los medios de comunicación, la tecnología de la información y el espectáculo como política. Esto, para socavar el actual *metaimperialismo* que opera en la sociedad postindustrial, bajo nociones como multiculturalismo y plurinacionalismo, donde todos —países, grupos, individuos y mentes— somos colonias por dominar.

Frente a esta coyuntura feroz, el arte como posibilidad de cambio no puede sino ser político, conceptual, poético y original. Y en esto se juega tanto la historia, como la tradición y la identidad, pasando obligadamente por el contexto social, por la herencia de las propias vanguardias, y por la utilización creativa y subversiva de los modelos propios y foráneos: hoy ya no es importante hablar de identidad, sino que es urgente “hacerla”.

Como manifiesta Luis Camnitzer<sup>109</sup>, una opción puede estar en continuar usando el sistema relacionado al arte informando sobre situaciones no necesariamente estéticas dadas a afectar los mecanismos que eventualmente definirán la cultura, como elementos de transculturización, de injusticia o subdesarrollo. Y otra, es afectar las estructuras culturales, sociales y políticas desde el propio sistema de referencias cotidiano, a través de experiencias estéticas radicales, extremas y problemáticas. O sea, un “arte de guerrilla urbana” o “una estética del desequilibrio” necesarios para un público que en el actual contexto es más un consumidor pasivo que un participante activo dentro de su realidad.

“Si analizamos las actividades de ciertos grupos guerrilleros, sobre todo el Tupamaros y algunos otros grupos urbanos, podemos ver que algo como esto pasa ya. Aunque ellos funcionan para expresiones que contribuyen a un cambio de estructura total, al mismo tiempo tienen un denso contenido estético. Por primera vez el mensaje estético es comprensible como tal, sin la ayuda del contexto de arte dado por el museo o la galería”.<sup>110</sup>

---

<sup>109</sup> Luis Camnitzer (1999). “Contemporary colonial art”, en Alexander Alberro/Blake Stimson, eds..

<sup>110</sup> “If we analyze the activities of certain guerrilla groups, especially the Tupamaros and some other urban groups, we can see that something like this is already happening. However, they are functioning for expressions which, at the same time they contribute to a total structure change, also have a high density of aesthetic content. For the first time the aesthetic message is understandable as such, without the help of the ‘art context’ given by the museum, the gallery, etc.”. Luis Camnitzer. Op. cit.

## VI. CONCLUSIONES

Un interés anterior marca la partida de esta investigación: la constatación de una distancia que el arte contemporáneo chileno ha adoptado con el público más allá del círculo especializado y con la sociedad. A diferencia de los intereses de artistas y grupos que marcaron nuestra historia de modernizaciones, entendida desde los grupos Montparnasse, Forma y Espacio, Signo y la Escena de Avanzada, los autores que representan la escena Post '90 son individualidades que si bien demuestran una preocupación por la realidad local, por el contexto socio-político y por las profundas transformaciones vividas en posdictadura, no llegan a ser voces públicas opinantes, ni sus obras a proponer un debate intelectual o por lo menos ingresar con el peso crítico que ostentan en el noticiero o el temario nacional. Las propuestas Post '90 no inciden y difícilmente salen del cerrado espacio del arte y de la academia, aún cuando se refieren a problemáticas cruciales para un país manejado ahora por la “dictadura” del espectáculo, de la sociedad de consumo y la globalización<sup>111</sup>.

Los artistas del cambio de siglo circulan en espacios especializados y con estrategias tanto de obras como de inscripción dadas por la reflexión sobre el lenguaje, por el ensimismamiento crítico, por el academicismo y la necesidad de discurso. Sus propuestas son pensantes; cuestionan los modos de representación en un contexto dado a la manipulación de la información, de la imagen y al artificio, pero difícilmente trascienden, encerradas en el propio sistema del arte, circulando más bien como discursos estéticos que, en el mercado de las ideas (bienales) y de los objetos de arte (ferias), lucen ya contaminados por la cultura de masas. Desde el culto a la transgresión, las obras contemporáneas son apropiadas por los grandes sistemas de información, circulación y mercado, visibles como fetiches, objetos de consumo, “noticia” o espectáculo, vacíos de contenido.

---

<sup>111</sup> “Irónicamente, las propuestas derivadas de ese movimiento (accionismo, arte conceptual, land art, body art, etc.) se convertirían en la base del nuevo academicismo del arte contemporáneo, tan pródigo en expresiones conceptualistas y performáticas convertidas en patrones reiterativos... Las preocupaciones sociales y políticas, el espíritu crítico, parecen, en su sobreabundancia y abuso de clichés, meros reclamos que no llegan siquiera a alcanzar la eficacia visual de una campaña publicitaria cualquiera”. Vivianne Loría. “La esquizofrenia del arte”. *En*: Revista Lápiz 240/241. Año XXVII. Febrero/Marzo 2008. España.

Hay un escepticismo detrás; la gran diferencia con las vanguardias y neovanguardias históricas es la ausencia de ideologías y la convicción de que el arte no provocará el cambio social. Como estertor retórico están la conexión arte y política, el sentimiento de compromiso social del artista. La búsqueda de lo nuevo, la ruptura, lo analítico, la confrontación al orden predominante, se han vuelto retóricas académicas. La obra pierde rendimiento crítico; los contenidos llegan más bien a través de los textos que acompañan a la obra; “políticamente correctos”, se vuelven ineficaces; según opina Sergio Rojas: indiferentes a la lógica de la circulación, “en una curiosa correspondencia entre ética y mercado”<sup>112</sup>.

La definitiva internacionalización de los lenguajes (la actualización de modelos o referencias externos, la sintonía con las tendencias globales y la circulación de obras en el circuito internacional) abre estas tácticas a un proceso de globalización donde los discursos tienden a homogeneizarse. Es un momento culminante de una historia de vanguardias en el mundo definida por “lo nuevo”, por la conciencia respecto a los propios recursos representacionales<sup>113</sup> y por el fracaso de los sucesivos proyectos. El arte “de avanzada” es cooptado por la sociedad del espectáculo y el sistema de consumo; se mimetiza con el objeto de sus comentarios y pierde rendimiento crítico. Su real absorción en la vida, la conquista del espacio social, es todavía un desafío.

La emergencia de una escena particular en el período de Transición, marcaría un momento culminante en la historia de modernizaciones del arte chileno también. Se trata de una “Postvanguardia” consciente de la herencia, de un siglo de vanguardias y neovanguardias internacionales, así como de su propia historia; una generación que no rompe con el pasado, sino que lo mira con la cita o la sospecha, sabiendo que todo es posible de retomar, incluso el abanico de obras, textos, experiencias e imágenes que se traman en los medios masivos, en la cultura de

---

<sup>112</sup> “Las obras tienden más bien a ‘vaciar’ de contenido, pues éste se torna indiferente en la lógica de la circulación. Entonces el discurso (crítico, político, disidente, etc.) que el artista le atribuye a su propuesta, conserva con ésta una relación más bien externa, y en esa exterioridad neutralizada ‘acompaña’ a la obra en su circulación. Tal vez, en sentido estricto, el problema no es que los artistas no hacen lo que dicen que hacen, sino que pretendiendo articular una ruptura con el orden predominante, en la mayoría de los casos no hacen sino elaborar un discurso desde lo ‘políticamente correcto’, en una curiosa correspondencia entre la ética y el mercado”. Sergio Rojas (en línea).

<sup>113</sup> Sergio Rojas. “El contenido es la astucia de la forma” en *Chile Arte Extremo: Nuevas Tendencias en el Cambio de Siglo*. Santiago, 2005.

masas y la diversidad del arte actual<sup>114</sup>. Las nociones de “lo nuevo”, lo original, de la creación incluso se difuminan en un nuevo paisaje cultural<sup>115</sup>. El ready-made posible en cualquier tipo de material de la sociedad actual, donde nada huele a utopía.

Los contenidos críticos y confrontacionales, preocupados de su localidad pero también de su internacionalización, sirven de inscripción a las obras, circulan por el imaginario de los medios de información, por el mercado de objetos o ideas, perdiendo en plena escena efectividad crítica. El arte no es absorbido en la vida, en la praxis vital cotidiana, sino por la industria cultural en un estado de representación de lo cotidiano como simulacro. El arte participando del “irrealismo de la sociedad real”<sup>116</sup> ¿La generación Post 90 condenada al fracaso?

Tal vez nunca en nuestra historia un grupo de artistas ha tenido el apoyo institucional que han captado los autores emergentes en el gobierno de la Concertación. La posdictadura generó la urgencia por rearmar un imaginario simbólico que fuera a su vez exportable, resituando a Chile en el concierto internacional como un país sintonizado con los procesos globales, con una estética revitalizada, y cierto grado de agudeza e inteligencia. Tal vez en un comienzo no se tenía total conciencia de esta necesidad. Chile en la Expo Sevilla 1992 era un iceberg monumental, ostentoso, pero derritiéndose. El boom del arte latinoamericano que hubo en los años 90 atrae la mirada desde los epicentros hacia países como Argentina, Brasil, Venezuela, México y Chile, donde ya la Escena de Avanzada había sido reconocida regionalmente por una pulsión creativa y un espesor conceptual inusitados.

Es un momento en que los mismos artistas de la neovanguardia surgida en dictadura (Gonzalo Díaz y Eugenio Dittborn, por ejemplo, que pronto serán declarados Premios Nacionales) hacen clases a una generación cada vez más informada, numerosa y totalmente

---

<sup>114</sup> “El arte contemporáneo no hace un alegato contra el arte del pasado, no tiene sentido que el pasado sea algo de lo cual haya que liberarse... En cierto sentido, lo que define al arte contemporáneo es que dispone del arte del pasado para el uso que los artistas le quieran dar. Lo que no está a su alcance es el espíritu en el cual fue creado el arte”. Arthur Danto, “Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia”. Paidós, 1999.

<sup>115</sup> Nicolas Bourriaud, *Postproducción*. “Las nociones de originalidad (estar en el origen de...) e incluso de creación (hacer a partir de la nada) se difuminan así lentamente en este nuevo paisaje cultural signado por las figuras gemelas del deejay y del programador, que tienen ambos la tarea de seleccionar objetos culturales e insertarlos dentro de contextos definidos”.

<sup>116</sup> Goy Debord, *La sociedad del espectáculo*.

conciente de que —hace rato— el arte es más que pintar, dibujar y esculpir. Mientras egresan, se van generando los espacios de exhibición y las instancias de apoyo; Fondart, primordialmente. Se va definiendo un circuito, precario y reducido aún, pero los nuevos artistas son autores informados que trabajan contactos, salen de Chile de la mano de curadores como Justo Pastor Mellado (quien legitima la enseñanza de Eduardo Vilches en la Universidad Católica) y Guillermo Machuca, transitan por programas de residencia y participan en programas curatoriales a través del mundo junto a importantes teóricos de la escena internacional.

Los discursos hablan de un país que renace de las cenizas, que se autoevalúa, que revisa su historia, que vive urgencias sociales, pero que se encamina hacia el desarrollo que implica el capitalismo. El país apoya a sus artistas más pensantes y los artistas que circulan son críticos al paradójal exitismo, pero a la vez tributarios: aprovechan todas las instancias institucionales que se abren, pero a la vez dan la espalda al público no especializado, al cuerpo colectivo. Las estrategias de crítica y el nexa con el contexto, los discursos socio-políticos, no son más que retóricas heredadas de la Avanzada, aprendidas en la Universidad y que validan muy bien en escena, vaciadas de su pulsión fundacional.

Todo aún se desarrolla en el cerrado espacio del arte y, más aún, en el de la teoría y la academia. “La escena artística chilena tiene rasgos únicos y uno bien curioso es precisamente la preponderancia del texto sobre la imagen en sus publicaciones... (Hay un) gusto por el discurso erudito más que por la crítica directa... Es el peso de la enseñanza del arte... A mayor oscuridad del texto, mayor legitimación de la obra”<sup>117</sup>.

Claramente, el carácter instigador, crítico, trasgresor y comprometido de las “vanguardias” chilenas precedentes se ha perdido, tras las estrategias academizadas, donde más importa la conciencia sobre las operaciones del lenguaje que quebrar con “el *estado de representado de la vida* en que la cotidianidad media se desenvuelve”<sup>118</sup>. Esto se vuelve tan crucial, que los contenidos anunciados parecen velados, pierden su sentido, mientras que el texto teórico parece inscribir desde su propia lógica y cripticismo, agudizando más bien el distanciamiento. La obra se ha vuelto sumisa a los espacios de exhibición y estrategias de circulación.

---

<sup>117</sup> Gerardo Mosquera en la introducción de *Copiar el Edén, Arte Reciente en Chile*.

<sup>118</sup> Willy Thayer, “Vanguardia, dictadura y globalización”, *Pensar en/la Postdictadura*.

Los artistas que han logrado situarse fuera del país no lo hacen como chilenos, sino dentro de la escena latinoamericana. Para algunos, como Patrick Hamilton y Mario Navarro, es esencial dar localismo a sus discursos, pero a la vez son concientes de que las instancias de figuración (bienales en el caso de ambos y ferias de arte, sólo en el primero) son eventos donde la mirada se vuelve confusa y el ordenamiento es la propuesta de un curador que encasilla las obras en problemáticas propias del pensamiento contemporáneo y de los poderes que manejan los flujos globales. Así, todavía está el fantasma de la dictadura en los textos, siendo también clave la tensión de nuestra precaria modernidad con el desarrollo tecnológico, la sociedad de consumo y la cultura del espectáculo; contextos claves son una revisión de nuestra historia desde la posdictadura, el mercado omnipresente y la estética internacional.

Las prácticas que se inscriben en los espacios de arte contemporáneo (primero dentro y luego fuera del país) trabajan el contexto local con estrategias internacionales dadas por lo neo y lo post, legitimándose como “críticas” no obstante son estrategias y discursos de mercado. Las estrategias de legitimización tienden a distanciar la obra como experiencia de los contenidos enunciados, a estandarizar y restar rendimiento crítico a propuestas estigmatizadas desde el academicismo, el exceso de escritura teórica y el afán tanto de visibilidad como de circulación.

Tal vez nunca un grupo de artistas chilenos se había hecho tan definido dentro de un circuito local y también dentro de una escena latinoamericana, comenzando a importar —por lo menos individualmente— en el mercado global. La “escena” —un grupo reconocible de artistas en un lugar y tiempo determinado bajo ciertas condiciones de obra y coordenadas de visibilidad— es parte de un entramado complejo, que es hoy el sistema del arte, que implica espacios expositivos, coleccionistas, publicaciones, críticos y otros mediadores. Hoy, más que nunca, el arte circula por redes de información y mercado; y Chile, aun con un sistema de arte endogámico y precario, también está afecto a ello. Sin embargo, la necesidad de la obra ha sido reemplazada por el afán de circulación y las obras que circulan dan cuenta más bien de la primacía de la forma y sobretodo de la forma como discurso, donde la experiencia de la obra no deja más que la necesidad de leer. Es ésta una crisis de los contenidos socio-políticos. La crítica a la institucionalidad y al orden imperante no es directa, sino desde el interior de la lógica de la obra y del sistema del arte. Las obras Post '90 no entran en disputa, sino se mantienen como lúcidas

experiencias de arte contemporáneo. Mientras el imaginario de la Escena de Avanzada se erigía desde la crisis y la fractura, la generación Post '90 lo hace desde la ironía y el fracaso. No es posible el cambio social, entonces el repliegue en la obra y el espacio del arte.

“La academización del arte y del pensamiento crítico dentro de la enseñanza universitaria, constituye sólo una de las condiciones que explican las actuales características del campo plástico local; también —y en estrecha relación con esto— habría que contemplar un creciente proceso de vaciamiento o adelgazamiento de determinados contenidos formales y narrativos de índole socio-político tal cual habían sido producidos por el arte chileno desde la década de los 60 hasta la recuperación democrática”<sup>119</sup>.

En el encuentro culminante de las tendencias de tipo vanguardista y neovanguardista del siglo XX (especialmente la herencia dada y constructivista, povera, minimalista y conceptual), con la propia historia y las enseñanzas de los maestros fundamentales (Vilches y Dittborn desde los desplazamientos del grabado y Gonzalo Díaz desde la pintura crítica), y con tendencias de posproducción: ¿Cómo resistir y volver a la efectividad del arte en cuanto ruptura, experiencia de lenguaje crítica, emancipadora y generadora de nuevas realidades?

En una escena donde las obras ostentan un rigor académico digno de buenas calificaciones en los programas curatoriales de la región, volviéndose “correctas”, “previsibles” e “intercambiables”, en términos de Nelly Richard, están sucediendo posibilidades dentro de la misma —por lo demás, con gran poder de autocrítica— donde hay artistas que optan, por ejemplo, por refrescar los programas expositivos y funcionar también como curadores (lo han hecho Patrick Hamilton y Mario Navarro) o a cargo de sus propios espacios (Luis Guerra y Camilo Yáñez). Otra reacción es la recuperación de la manualidad como presencia, factor que ha funcionado muy bien en la pintura crítica y en la obra de artistas como Navarro y Mónica Bengoa. Esta última ha intentado además sacudirse en forma concreta del yugo del teórico y la reflexión teórica, acudiendo de igual manera a la escritura de artista, a la literatura y la posibilidad de la poesía. Para una generación más joven queda aún el desafío de quebrar los discursos y estrategias de circulación, lo que puede verse en prácticas recientes que se salen de la

---

<sup>119</sup> Guillermo Machuca en “Euforia y desapego”. Op. cit.

galería, para ir al muro, la ciudad, la Web o al trabajo con contextos locales... El ánimo común es reconquistar el espacio social fuera de escena, desde lo no dicho, del sitio no iluminado.

“La ironía del arte consiste en recuperar, para la realidad disciplinada, un potencial de significabilidad. Es decir, no se trata de asignar a la realidad determinados significados precisos, sino de reabrir en lo cotidiano su incógnita fundamental, allí en donde se suspenden nuestras inercias perceptuales y recuperamos si no el asombro, cosa que por ahora es demasiado pedir, al menos la capacidad de preguntar e interpretar. Se trata, pues, de recuperar la relación con la alteridad de lo que no ha ingresado en el cuerpo estético de la representación. Pero, ¿no implicaría esto la recuperación por parte del arte de su propio límite, de su ceguera, de su silencio?”<sup>120</sup>.

Hasta ahora, la escena ha resultado un circuito impenetrable para el público “común”. Lenguajes incomprensibles en un sistema que parece agotarse en sí mismo. Es más o menos lo que se alega ya incluso ampliamente dentro del propio circuito. Especialmente al haber transcurrido una década de todo este fenómeno, hay desde nuevos agentes un esfuerzo consciente por dinamizar el sistema. Y lo están logrando. Un ejemplo: desde obras y autores jóvenes sigue la tendencia crítica y experimental, pero han surgido propuestas sazonadas con dosis de humor incluso, con un fuerte interés en sacudirse de las retóricas ya probadas, de los lugares investidos, del formato “proyecto” utilizado para postular a fondos y galerías. En busca de instancias extra institucionales, se acercan a códigos como el cine, la música y el diseño; a lenguajes urbanos, como el graffiti, el mural y el cómic; a la ciudad como espacio de intervención, al transcurso común, a la vida misma.

Mientras surgen artistas exportables y la escena chilena parece importar al menos a nivel latinoamericano, otros generan sus propios espacios de promoción e intercambio, surgen galerías con empeño comercial abiertas a las nuevas prácticas, los sitios emblemáticos mutan, se generan esfuerzos de autogestión regional y redes de apoyo sustentados en la Web; distintas instancias trabajan en publicaciones sobre arte chileno actual. Muy conciente de su ensimismamiento, la escena local se sacude y se abre, en una reacción que también es mundial frente a la necesidad de recuperar el poder de lo real y de reconquistar el espacio social.

---

<sup>120</sup> Sergio Rojas en “El contenido es la astucia de la forma”. Op. cit.

El antojo de enfocar un grupo y su momento todavía en proceso no puede dar resultados concluyentes, pero al menos reafirma que este proceso está inserto en una historia artística poco estudiada en su generalidad, con lecturas hegemónicas que es necesario ampliar y confrontar desde distintas disciplinas y firmas. La internacionalización del arte chileno (o el arte chileno visible internacionalmente) depende del fortalecimiento de un circuito propio donde los artistas puedan transitar a través de espacios, discursos e instancias de apoyo más diversas. Para abrirse sin simplificaciones desde la aldea particular al estado globalizante. Pero, cuando aún se sufren profundos conflictos nacionales y grandes desigualdades, ¿a quién le interesa la internacionalización del arte chileno?, ¿no será una urgencia inmediata la densidad local, el diálogo con “lo social” y reconsiderar —de paso— el rol del artista en el país actual? Es lo que la globalización en florecimiento obliga y de lo que adolece un arte chileno que tiene —más que nunca— grandes oportunidades de exportación.

## ***BIBLIOGRAFÍA***

- BADIOU, Alain. Fidelidad, militancia y verdad. En: Revista Extremoccidente No. 2. Santiago, 2003.
- BOURRIAUD, Nicolas. Postproducción. Adriana Hidalgo Editora. Buenos Aires, 2007.
- CAMNITZER, Luis. “Contemporary colonial art”, en Alexander Alberro/Blake Stimson, eds. 1999.
- Catálogo “Proyecto de borde”, MAC Valdivia, 1999.
- CUADROS, Ricardo. “Escenas de la recuperación”. Catálogo Arte Reciente en Santiago de Chile, Galería Posada del Corregidor. Santiago, 1998.
- DANTO, Arthur. Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia. Paidós, 1999.
- DEBORD, Guy. La sociedad del espectáculo. Pre-textos. Valencia, 2000.
- DE NORDENFLYCHT, José. “Historias de disposición: de los desplazamientos a los emplazamientos”. Catálogo Transferencia y Densidad / Tercer Período: 1973-2000. Museo Nacional de Bellas Artes, 2000.
- FERNÁNDEZ, Felipe. “Políticas de circulación”. Catálogo Arte Reciente en Santiago de Chile / Exposiciones 1999, Galería Posada del Corregidor.
- FEVRE, Fermín. “Modernidad y postmodernidad en el arte”. Editorial Fundación Arte Ana Torre. Buenos Aires, 1993.
- FOSTER, Hal. El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo. Ediciones Akal. Madrid, 2001.
- GALA, Leonor. El mundo lo pide. En: Revista Arte Al Límite N° 22, Noviembre-Diciembre 2006, Santiago.
- GALAZ, Gaspar; Ivelic, Milan. Chile Arte Actual. Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1992.
- GARCÍA, Macarena. Cumbre latinoamericana del arte. En: Artes&Letras, El Mercurio, 1 de octubre de 2006.
- GÓMEZ, Germaine. Patrick Hamilton: Santiago dérive. En: “La Jornada Semanal”. México, 28 de septiembre de 2008.

LARA, Carolina; Machuca, Guillermo; Rojas, Sergio. Chile Arte extremo: Nuevas Tendencias en el Cambio de Siglo. Libro virtual. Santiago, 2005. [www.escaner.cl/especiales/chile-arte-extremo/](http://www.escaner.cl/especiales/chile-arte-extremo/)

LORÍA, Vivianne. La esquizofrenia del arte. En: Revista Lápiz 240/241. Año XXVII. Febrero/Marzo 2008. España.

MACHUCA, Guillermo. Catálogo general de la 26ª Bienal de São Paulo. Brasil, 2004.

MACHUCA, Guillermo. En: Revista Nuevo Diseño N° 14. Santiago, 2005.

MACHUCA, Guillermo. Euforia y desapego. En: Chile Arte Extremo: Nuevas Tendencias en el Cambio de Siglo. Libro Web. Santiago, 2005. [www.escaner.cl/especiales/chile-arte-extremo/](http://www.escaner.cl/especiales/chile-arte-extremo/)

MADRID, Alberto. Historias de identificación: recomposición del álbum familiar. En: catálogo Transferencia y Densidad, Tercer Período, 1973-2000. Exposición "Chile, cien años de artes visuales", Museo Nacional de Bellas Artes, 2000.

MELLADO, Justo Pastor. La novela de un significativo político. En: catálogo The New Ideal Line (Opala), Galería Gabriela Mistral, 2002.

MENA, Catalina. Operación cosmética. En: catálogo Arte Reciente en Santiago de Chile / Exposiciones 1999, Galería Posada del Corregidor.

MOSQUERA, Gerardo. Robando el pastel global. Globalización, diferencia y apropiación cultural. En: Horizontes del arte Latinoamericano. José Jiménez y Fernando Castro, eds. 1999.

MOSQUERA, Gerardo. Introducción. En: Copiar el Edén. Arte reciente en Chile. Santiago, 2006.

OYARZÚN, Pablo. Arte, visualidad e historia. Editorial La Blanca Montaña. Universidad de Chile. Santiago, 2000.

PÉREZ, David. Pluralismo e identidad: el arte y sus fronteras. En: Horizontes del arte Latinoamericano. Jiménez y Castro, eds. 1999.

RAMÍREZ, Mari Carmen. Contexturas: lo global a partir de lo local. En: Horizontes del arte Latinoamericano. José Jiménez y Fernando Castro, eds. 1999.

RAMÍREZ, Mari Carmen. Tactics for thriving on adversity: conceptualism in Latin America, 1960-1980. En: Jane Farver, Luis Camnitzer, Rachel Weiss, eds. 1999.

RICHARD, Nelly. Una mirada sobre el arte en Chile. Santiago, 1981.

RICHARD, Nelly. La insubordinación de los signos: cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis. Cuarto Propio Ediciones. Santiago, 1994.

RICHARD, Nelly. Lo político y lo crítico en el arte. En: Revista Crítica Cultural No. 28. Santiago, 2003.

RICHARD, Nelly. Márgenes e institución. Ediciones Metales Pesados. Santiago, 2008.

ROJAS, Sergio. Arte y acontecimiento: lo imposible en el arte. En: Revista Crítica cultural, No. 28. Santiago, 2003.

ROJAS, Sergio. El contenido es la astucia de la forma. En: Chile Arte Extremo: Nuevas Tendencias en el Cambio de Siglo. Libro virtual. Santiago, 2005.  
[www.escaner.cl/especiales/chile-arte-extremo/](http://www.escaner.cl/especiales/chile-arte-extremo/)

THAYER, Willy. Vanguardia, dictadura y globalización. En: Pensar en/la Postdictadura. Nelly Richard y Alberto Moreiras Editores. Cuarto Propio. Santiago, 2001.

THAYER, Willy. Del aceite al collage. En: catálogo exposición "Cambio de Aceite". Ocho Libros Editores. Santiago, 2003.

ZAMUDIO-TAYLOR, Víctor. Patrick Hamilton: Arte y cultura visual. En: Art Nexus N° 61, Volumen 5, Año 2006.

# ÍNDICE

	Página
INTRODUCCIÓN.....	1
<b>CAPÍTULO I</b>	
ARTE CONTEMPORÁNEO CHILENO: UNA APROXIMACIÓN HISTÓRICA.....	7
1.1 Las nociones de modernidad, vanguardia y neovanguardia en Chile / años 60.....	7
1.2 La emergencia de la Escena de Avanzada.....	11
1.3 Generación de los '90: la "postvanguardia" frente a la sociedad de consumo.....	16
<b>CAPÍTULO II</b>	
LA ESCENA DE LA TRANSICIÓN.....	21
2.1 La escena y su contexto.....	21
2.2 ¿Qué define la escena Post '90?.....	25
2.3 El futuro de la escena.....	53
<b>CAPÍTULO III</b>	
ESTRATEGIAS DE OBRA Y DE CIRCULACIÓN.....	58
3.1 Patrick Hamilton.....	58
3.1.1 Curriculum.....	58
3.1.2 Formación.....	59
3.1.3 Estrategias de obra.....	61
3.1.4 Estrategias de inscripción.....	65
3.2 Mario Navarro.....	69
3.2.1 Curriculum.....	69
3.2.2 Formación.....	70
3.2.3 Estrategias de obra.....	72
3.2.4 Estrategias de inscripción.....	77
3.3 Mónica Bengoa.....	83
3.3.1 Curriculum.....	83
3.3.2 Formación.....	83
3.3.3 Estrategias de obra.....	85

3.3.4 Estrategias de inscripción.....	89
---------------------------------------	----

#### **CAPÍTULO IV**

MODERNIDAD, ESCENA DE AVANZADA Y ARTE POST '90: BRUGNOLI-LEPPE-MARÍN, TRES MOMENTOS DEL ARTE CRÍTICO EN CHILE.....	96
---	----

4.1 El marco.....	96
4.2 Primera generación.....	98
4.3 Segunda Generación.....	101
4.4 Tercera generación.....	104
4.5 La proyección.....	106

#### **CAPÍTULO V**

ESCENA INTERNACIONAL: LA URGENCIA DE LO LOCAL EN EL ARTE GLOBALIZANTE.....	108
---	-----

CONCLUSIONES.....	118
-------------------	-----

BIBLIOGRAFÍA.....	126
-------------------	-----

