Márgenes e Instituciones

Arte en Chile desde 1973

Nelly Richard

Escena de Avanzada y Sociedad

Documento FLACSO N°46

R. Cánovas/ N. Lechner/ B. Subercaseaux/ D. Eltit/ P. Oyarzun/ G. Muñoz/
J.J. Brunner/ F. Brugnoli/ A. Valdés/ M. Hopenhayn/ E. Dittborn

ediciones/metales pesados

Desplazamientos de soportes y borradura de las fronteras entre géneros

1. La escena de "avanzada" pretendió operar una reformulación del cuerpo de la obra que la desadaptara de su rol de conformidad a las estructuras de producción artística dominantes, sea negando dicha obra a la oficialidad de las gestiones encargadas por la institución-Museo, sea sustrayéndola de la red de apropiaciones mercantiles de las galerías.

Esas maniobras de desacondicionamiento institucional y comercial del formato de la obra fueron propuestas desde un nuevo espacio de pensamiento artístico que llevó a la creatividad a salirse de los campos tradicionalmente delimitados por aquella ley de los géneros que aísla e incomunica las prácticas en campos de especialización. La ampliación de los soportes de realización artística planteada por la escena de "avanzada" supone la desestructuración de los marcos de compartimentación disciplinaria que recluyen el trabajo de producción cultural en zonas de confinamiento académico y profesional: *"romper con las barreras que parcelan la creatividad se transforma hoy en asunto capital"* (Zurita). Era necesario extender el formato de la obra hasta la borradura de las fronteras entre los géneros para, nos dice D. Eltit, cometer el "incesto" y violar así la pureza de las clasificaciones arbitrariamente impuestas en nombre de la tradición. La tendencia a suprimir las divisiones trazadas en cada campo por las ideologías de la producción artística —una tendencia que culmina con el deseo del grupo CADA de disolver las fronteras entre "arte" y "vida"— se explica, sin duda, por las circunstancias chilenas en las que se gestó la "avanzada". La serie de restricciones y de prohibiciones que impe-

Izquierda: Carlos Leppe, *Prueba de artista*, 1981, *performance*, Taller de Artes Visuales, Santiago.

Raúl Zurita, *Poema de humo en el cielo de Nueva York*, 1982.

ran en lo social durante el período militar es tal que empuja las obras a querer desobedecer —al menos dentro del arte— los límites y las limitaciones. La abolición de las fronteras entre los géneros artísticos es una transgresión a las reglas aprisionadoras de la creación que opera como una metáfora del deseo político-utópico (mientras tanto negado) de remodelación de la totalidad del campo social. El acto de libertad que realiza el artista al traspasar las barreras de formatos y géneros que coartan su ejercicio de la creatividad, simboliza la voluntad de reapertura de los horizontes de vida y experiencia que fueron clausurados por los dispositivos de mantenimiento del orden represivo.

2. Las mecánicas de desplazamiento de los soportes artísticos que caracteri-

Eugenio Dittborn, *Historia de la Física*, 1982, que registra el derrame de 350 litros de aceite quemado en el desierto de Tarapacá, Chile.

zan a la "avanzada" comenzaron a operar trasladando una técnica como la del grabado a soportes cuya materialidad (ya no la imagen impresa en papel destinada a ser enmarcada) somete la inscripción de la imagen en serie a nuevas dinámicas de relación entre matriz y copia. Los primeros trabajos de desplazamiento artístico surgen hacia 1980 en el Taller de Grabado (dirigido por Eduardo Vilches) de la Escuela de Arte de la Universidad Católica, donde —a diferencia de lo que ocurre en el resto de las escuelas de arte— se permite ahí cuestionar y reformular lo academizado por los ritos de la enseñanza universitaria. Carlos Gallardo define el ritual de la matanza de las vacas (documentado fotográficamente por el autor en el matadero) como una edición en la que cada vaca ejecutada por la matriz-muerte es editada y seriada como grabado animal (1980); Arturo Duclos retranscribe un frag-

Carlos Leppe, *Visualizaciones del Purgatorio de Raúl Zurita*, 1979, instalación, Galería Cal, Santiago.

Eugenio Dittborn, *Visualizaciones del Purgatorio de Raúl Zurita*, 1979, collage, Galería Cal, Santiago.

mento poético —una cita de Nicanor Parra— en diferentes soportes de madera (objetos domésticos, bancos de parques, barracas de venta de madera, etc.) haciéndonos "*reubicar en su especificidad al maestro xilógrafo: la xilografía como práctica secular, reintroduce su conciencia histórica en el interior del arte, como testimonio preindustrial, como imagen prefotográfica, como panfleto político*" (Duclos). Carlos Leppe concurre a un encuentro en el Taller de Artes Visuales T.A.V. (1981) con una *performance* llamada *Prueba de artista* en la que el código del grabado —activo (la matriz) y pasivo (la copia)— se desdobla mediante un abrazo en dos cuerpos masculinos: "*Se quiebra en* Prueba de artista *la relación autoritaria jerarquizada y dependiente entre una matriz única y un número indeterminado de copias; a partir de la primera copia se abre la posibilidad de producir una segunda matriz, impresión mediante. En consecuencia, la noción de matriz elaborada a lo largo de* Prueba de artista *coincide con la noción de matriz en las pestes, epidemias y enfermedades infecciosas en general: cada contaminado es un agente contaminante, cada copia es a su vez matriz que, descentrada y proliferante, se encuentra en todos y cada uno de los puntos de la epidemia, en todos y cada uno de los puntos de la edición*" (Dittborn, *La Feliz del Edén*, 1983).

No sólo la técnica del grabado es sujeta a desplazamientos de matrices y a

Carlos Altamirano, *Visualizaciones del Purgatorio de Raúl Zurita*, 1979, instalación, Galeria Cal, Santiago.

extensiones de soportes sino también la escritura poética. Raúl Zurita extiende el formato de la página del libro al cielo de Nueva York donde, en 1982, escribe un poema aéreo de 15 frases de 8 kms de largo con letras de humo[1]. Por su lado, Eugenio Dittborn —en una acción registrada en video— saca a la mancha del cuadro para trasladarla al desierto del Norte de Chile como nuevo soporte de impregnación pictórica que le permite experimentar con el aceite, en una desértica sequedad, la problemática del derrame de secreciones (1980). Arturo Duclos traslada los íconos de la pintura a un soporte de ornamentación funeraria (los huesos humanos) que rescata antropológicamente el gesto de pintar y trae a la escena —la del arte— la reminiscencia de los cuerpos sin enterrar de los desaparecidos (1985). Carlos Altamirano desacraliza las obras maestras de la historia del arte nacional proyectando su imagen en una sábana tendida en el pavimento de la calle desde el segundo piso de la Galería *Sur* (*Tránsito suspendido*, 1985) y rebajando así la mirada superior del arte canónico al dejarla caer en horizontalidad de un soporte cotidianamente peatonal.

[1] "*La escritura sobre el cielo del chileno Raúl Zurita, es la extensión límite de la palabra proyectada en toda su fugacidad y esplendor. Espectáculo de la letra presentada en su dimensión también espectacular, producida por la tecnología, difuminada y evaporada por las condiciones climáticas*". Robert Dye, "Graffitis en el cielo", *Ruptura*, Santiago, Ediciones CADA, 1982.

Carlos Altamirano, *Paisaje de Santiago*, 1982, intervención en una pantalla de televisión.

Carlos Gallardo, *Edición es: 10 muertes con igual procedimiento*, 1980, intervención en un matadero, Santiago.

Arturo Duclos, *Huesos humanos pintados*, 1985, Galería Bucci, Santiago.

Con estas extensiones de técnicas y formatos, el arte de la "avanzada" se propuso criticar la tradición de las Bellas Artes que consagra el oficio pictórico en la exclusiva convención del cuadro, desplegando la inventividad de obras que llevaron los recortes de fronteras del género artístico hasta sus límites de experimentación y riesgo.

3. El primer trabajo enunciativo que reformuló la noción misma de soporte — entendida como la estructura material de producción de obra— lleva la firma de Raúl Zurita quien, en un texto que circuló en fotocopia durante la exposición *Homenaje a Goya,* lanza la pregunta: "*¿Cuáles son los soportes? No ya una hoja de papel no una fotografía no una cinta de film o video no ya un acto. El soporte es nuestra propia vida objetivada en (...) nuestros paisajes sudamericanos ciudades / aldeas don-*

de la gente busca su alimento como en el Museo la gente busca la belleza: esa es la obra" (*Hoy, el arte soy yo / la desamparada*, 1979).

La intervención de Zurita no deja que lo creativo se ciña a los límites fijados por un soporte autoconvenido como artístico por la institución de arte, y se niega a la finitud de un resultado (la "obra") que cosifique el proceso de elaboración formal y conceptual. De ahí que el CADA —suscribiendo los postulados de Zurita— llegue a imaginar la supresión de la noción misma de "obra" que declara ser el reflejo estetizante de una tradición de ilusionismos que busca suplantar lo real por "la ficción en la ficción"[2]. En la proximidad de los conceptos elaborados por el alemán Wolf Vostell, el artista deviene simple "obrero de la experiencia" (lo que le niega el privilegio de la ganancia individualista de la firma) y su obra se formula como "vida corregida": un modelo socializador de autotransformación de la experiencia diaria en sustancia estética que se funde en el anonimato de la creación colectiva.

El rechazo al fetichismo artístico (y a la sublimación estética de la obra) apoyado en el deseo de transformación histórica de la realidad social que expresa la crítica de Raúl Zurita a los soportes convencionales del arte, convirtió a su discurso en uno de los más influyentes del período. Su itinerario de estructuración poética que comenzó con el gesto solitario de haberse dañado la cara en el libro *Purgatorio* (1975) termina celebrando la consumación del proyecto artístico de transformación de vida en la innecesariedad de su existencia como obra, al "asumir la vida de todos como único producto a colectivizar". La radicalidad de este itinerario de Zurita lleva la obra artística a la paradoja de construir un devenir que le significa trabajar en su propia desaparición como arte: "*el arte llegaría a ser algo superfino si la vida de cada uno pasa a ser acto creativo (...). Si eso sucede —es nuestro pensamiento utópico— el arte tradicional pasa a ser innecesario porque cada hombre se convierte en artista"* (CADA).

Parte de la fascinación cultural que ejerce la palabra de Zurita en un Chile de horizontes negados se explica por el voluntarismo utópico de una discursividad cuya palabra decretante autoejecuta su propio poder (emanente de la verbalidad) al convertir en realidad lo nominado por ella como simple deseo[3]. No es de sorprenderse

[2] "*Para nosotros, el objetivo es la disolución del arte en la creatividad cotidiana...Estamos tratando de que los términos arte y vida dejen de ser contrapuestos. Y planteamos a futuro, la vida como obra de arte y la creación de una sociedad distinta como la producción de una gran obra de arte*". "Entrevista al CADA", *La Tercera*, noviembre 1982, Santiago.

[3] "*Hoy el arte soy yo / la desamparada... Nuestros paisajes sudamericanos (...): esa es la obra*" (Zurita, *Los proyectos*, 1978); "*Defino un lugar que es la irrupción de mi propio fenómeno... Pero la nueva marca en el cielo, no en la cara: ese será el Paraíso*" (*Cal* 1979); "*La obra es: un vaso de leche derramado bajo el azul del cielo*" (*Para no morir de hambre en el arte*, 1979), etc.

que, en un país de restricciones como Chile, esta voz de las utopías haya cobrado toda su fuerza liberadora. Primero, porque construye el "aún" en el zurco visionario de una escritura mesiánica que adquiere valor de credo para los marginados de la historia que se creen incluidos en su profecía de la Nueva Vida. Y segundo, porque elimina lo real como obstáculo al hacer que la obra sólo exista mientras dura su promesa verbalizada en un simple acto de enunciación, evitando así hacer fracasar su condición utópica de palabra anticipadora de futuros y soñadora de imposibles[4].

El sobredimensionamiento de la palabra de Zurita en un Chile roto por la violencia del quiebre también se debe a cómo su palabra satisface la tentación del Todo. Es una palabra que plantea lo *totalizador* como respuesta al extremo *fragmentarismo* de un cuerpo social que ha sido víctima de múltiples efectos de desintegración comunitaria. Esta fantasía de totalidad la lleva a exceder los límites del arte para abarcar "la vida como totalidad" haciendo que el mundo y lo real rediman el arte en la trascendencia de un más allá de los códigos[5]. El poeta llega incluso a revertir el mecanismo de causalidad que tradicionalmente arma la dependencia entre arte, historia y sociedad: el arte deja de tomar a la historia como marco de referencia general para ser ahora "*capaz de integrar la polivalencia del desarrollo histórico concreto como un modo de producción de la obra o como un momento de su estructura*" (Zurita). Sin duda que adquiere fuerza de compensación simbólica y mítica pensar que, en un país condenado a una historia represiva, el voluntarismo del arte es capaz de romper con la fatalidad diciendo que es ahora la obra la que —utópicamente— contiene a la historia y no al revés.

4. Aunque el reconocimiento literario de la obra de Raúl Zurita consagra al autor en el género de la poesía[6], la publicación de su libro *Purgatorio* da las pautas de lo que llegará a ser una de las características de la "avanzada": "*su tendencia a desacralizar los géneros históricamente establecidos para construir las obras a partir de*

[4] "*No tengo nada que oponer a una utopía y eso es lo que hace la utopía deseable. Siempre que se instale en el único lugar que hay para cualquier utopía que, como la poesía, es algo que existe sólo en el lenguaje*". Enrique Lihn, "Dossier Literatura", *Cal* N°3,1979, Santiago.

[5] "*Semejante idea (la de una conversión del arte en vida) comporta un doble aspecto: plantea por una parte la liquidación del arte tradicional, y por otra, presume la superación de los supuestos sociales sobre los que reposa esa forma institucional a través de dicha misma liquidación (...). Hay aquí recurso al modelo maravilloso de una ruptura de toda causalidad, es decir, al del milagro*". Pablo Oyarzun, "Arte, vanguardia y vida", *Escritos de Teoría* N°5, octubre 1982, Santiago.

[6] "*En 1979, cuando apareció su primer libro,* Purgatorio, *tuve la alegría de reconocerlo como el delfín de la poesía chilena, como el legítimo heredero de los grandes*". Ignacio Valente, "Zurita entre los grandes", *El Mercurio*, 1982, Santiago.

retazos y fragmentos de dichos géneros" y *"los intentos por eliminar las barreras que separan las distintas artes"* (Zurita).

La escena de "avanzada" intensifica los cruces de textos e imágenes en obras que, desde la literatura, incorporan el dispositivo de la visualidad a la escritura, o bien desde el arte, llevan las obras a asumir la textualidad como uno de sus recursos de organización de los signos. En el conjunto de obras posteriores a los ochenta (C. Altamirano, C. Gallardo, A. Jaar, J. Castillo, E. Adasme, V. H Codocedo, etc.), se advierte una misma preocupación de los artistas por la "*incorporación de textos a la obra de arte*". La mayoría de los textos incorporados a la visualidad revisten un carácter metadiscursivo: son enunciados que entregan ayudas conceptuales y testimonian a la vez la necesidad (autorreflexiva) que tiene el artista de ir comentando su propia práctica para orientar el desciframiento de la obra en un contexto de censura, opacidades y conflictos de interpretaciones.

Junto a los artistas visuales, los mismos poetas que giran en torno a la "avanzada" (Juan Luis Martínez, Raúl Zurita, Gonzalo Muñoz, Diego Maquieira, etc.) proceden a la creación de obras en las que la palabra comparte su protagonismo con otras mecánicas de lenguaje[7]. Del cine al video, del video a la fotografía, de la fotografía al cuerpo, del cuerpo a la escritura, de la escritura al cine; etc., las obras de la "avanzada" transitan por géneros que hablan de un nomadismo creativo definitivamente rebelde a la fijeza de los marcos y de los enmarques. El trabajo artístico-literario de Diamela Eltit es la mejor prueba de esta inclinación hacia lo transgenérico[8]. Su novela *Lumpérica* (1983) recopila en el interior de la publicación las instancias en las que la literatura dejó de ser libro para existir como *performance* y fundirse en una triple exterioridad: *biográfica* (la autora mujer exhibe las cortaduras y quemaduras de sus brazos y piernas durante una lectura pública cuya imagen de registro volverá fotográficamente a la novela), *social* (el burdel donde se realiza la lectura existe cotidianamente como un escenario de marginación y explotación sexuales) y *multimedia* (el arte, el cine y el video transfiguran la palabra impresa en un cruce de mediaciones extra-literarias). La novela *Lumpérica* recoge

[7] "*La escritura se ve solamente como uno de los posibles soportes del discurso literario y por primera vez, en nuestra historia, es puesta en tensión con el no-texto, con lo que está al margen del texto*". Raúl Zurita, *Literatura, lenguaje y sociedad*, Santiago, Ediciones Ceneca, 1983.

[8] "*Lo visual tiene para mí un carácter experimental. Ha sido casi totalmente ejercido en zonas marginales; en ese sentido, yo no distingo tan claramente mis prácticas visuales de las literarias, incluso más, diría que ambas forman parte de una misma práctica*". Diamela Eltit, "Desde la mujer a la androginia", Revista *Pluma y Pincel*, agosto 1985, Santiago.

fotográficamente la imagen de los cortes que su autora ha experimentado en el tránsito entre *cicatriz* (el cuerpo biográfico) y *grafía* (el cuerpo escritural), y ese tránsito inscribe en el interior del libro las roturas existenciales que las disociaciones entre el registro-arte y el registro-vida le infringieron al marco de la literatura.

Del mismo modo en que textualidad y visualidad se interrelacionan dentro de las obras, las escenas del arte y de la escritura (crítica, poética y narrativa) que la "avanzada" conjugó vitalmente se mantuvieron en permanente diálogo de producción creativa y teórica. Los creadores de la "avanzada" compartieron el hecho de ser parte de *"una generación radicalmente más interdisciplinaria que nuestras precedentes, tal vez porque se ha entendido que en las circunstancias en las cuales ella ha emergido, requería, para sobrevivir, un esfuerzo de intelección, de audacia y de ensimismamiento activo elevado a su más profunda consecuencia"* (Zurita, 1985).