

| Guillermo Machuca

Profesor/ Universidad Diego Portales

Escuela de Arte

Santiago/Chile

REALIDAD Y REPRESENTACIÓN EN EL ARTE CHILENO CONTEMPORÁNEO (1960-1973)

[REALITY AND REPRESENTATION IN CONTEMPORARY CHILEAN ART (1960-1973)]

resumen El desarrollo del arte contemporáneo en Chile ha tenido que ver con una doble condición tanto plástica como política, a saber: una modernización a nivel del lenguaje estético (cifrada en una renovación en términos plásticos y formales) en correspondencia con la modernidad acaecida en el contexto político y social (representada, esta última –desde los años 60 hasta el 73–, por el discurso ideológico comprometido, revolucionario o utópico). Como ha sido consignado por la historia local, este proceso es susceptible de ser reconocido en las relaciones entre vanguardia plástica y vanguardia política que caracterizó, desde el ámbito de las artes visuales, las obras del grupo *Signo* (José Balmes, Gracia Barrios, Eduardo Martínez Bonatti y Alberto Pérez), y las producidas un poco después por Francisco Brugnoli, Virginia Errázuriz, Guillermo Núñez y Juan Pablo Langlois, entre otros. Esta expansión del discurso del arte al ámbito de lo político tuvo, en el uso del objeto (social y cotidiano), en las referencias extraídas del lenguaje de las comunicaciones y en la ocupación de los espacios públicos, sus recursos estéticos más incisivos. En este sentido, un cuestionamiento de los fundamentos institucionales del arte (representados por la tradición de la pintura chilena) sirvió de metáfora para una crítica a las desigualdades experimentadas en el contexto político y social, realizada de manera contradictoria y escindida entre una crítica desplegada en torno a sus condicionamientos formales heredados y la necesidad de ilustrar el discurso impuesto por la ideología política.

palabras claves copia | traducción | representación estética | representación política

En términos generales, podría sostenerse que una modernidad del arte, consciente de sí misma y organizada en conformidad con esta conciencia, se abre, como campo de indagaciones y ejecuciones, con el cuestionamiento de la representación.

PABLO OYARZÚN

RETRASO CRÍTICO Una de las conquistas más exemplares del arte moderno y de vanguardia ha consistido en una crítica de los fundamentos clásicos que distinguen los presupuestos ideológicos de la representación estética. En términos generales, dicha interrelación ha tenido como objetivo principal una renovación de ciertas prescripciones ideológicas que habían sustentado las prácticas de la pintura y la escultura en el marco de las Bellas Artes. Las nociones vanguardistas encaminadas a estrechar los límites entre el arte y la realidad, el arte y la vida, el arte y la sociedad han redundado en una creciente depreciación de los aspectos representativos del lenguaje estético. La crítica modernista de la pintura y la escultura impulsada por el discurso de las vanguardias (en sus acepciones históricas de comienzos del siglo XX hasta extenderse a las neos o post vanguardias acaecidas desde la década de 1960 hasta hoy), ha tenido sus consecuencias en las ulteriores formas y expresiones acotadas por el arte objetual (*ready-made*) y ambiental, el corporal y situacional, el urbano y natural, el tecnológico y medial, coincidentes con la naturaleza expansiva de la estética llamada *postmoderna*. En la mayoría de estos casos, las prescripciones impuestas históricamente por la representación han sido sustituidas por la presentación, la ilusión por la realidad, lo especular por lo concreto, ya sea por la vía de enfatizar los aspectos materiales y conceptuales del producto estético, por un lado, o por resaltar sus mediaciones tecnológicas acordes con la lógica del simulacro, por el otro.

En el caso específico del arte chileno, esta crítica de la representación estética comienza a ser candente a partir de los años sesenta (y proseguida, de acuerdo con los cambios políticos experimentados por el país en estas cuatro décadas, hasta el arte desarrollado en la actualidad). En rigor, habría que destacar principalmente las obras precursoras, inspiradas en el *informalismo europeo*,

impulsadas a comienzos de dicha década por el grupo *Signo* (José Balmes, Gracia Barrios, Martínez Bonatti y Alberto Pérez), así como las llevadas a cabo, en la segunda mitad de los sesenta, en sintonía con el arte objetual internacional (neodadaísta y povera), por Francisco Brugnoli, Virginia Errázuriz y Juan Pablo Langlois, entre otros.

Sin embargo, todas estas modernizaciones no significaron una mera actualización del lenguaje estético; fueron combinadas, a su vez, con los contenidos emanados del contexto social y político del período. En síntesis, la modernidad del arte chileno (hipótesis compartida por un sector importante de la crítica local) se iniciaría en el momento en que se produjo una crítica de la representación estética acompañada por una crítica de la representación política. La vanguardia plástica, en este sentido, se emparentaría con la vanguardia política, ligando el discurso de las artes visuales (en sus versiones transgresoras respecto del lenguaje académico oficial) con las cosmovisiones utópicas encarnadas en los proyectos sociales de naturaleza emancipatoria o revolucionaria (representadas, en el contexto local de aquella época, por el discurso ideológico liderado por los sectores afines al pensamiento de izquierda).

No obstante, esta crítica localista de los fundamentos clásicos de los géneros de la visualidad, y su posterior expansión al contexto social y político, no se encuentra exenta de ciertas carencias desde el punto de vista teórico. Se trata de una situación que separa la producción local de sus antecedentes vanguardistas metropolitanos. Nos referimos, en este punto, al rol jugado por la crítica de arte en el pensamiento estético modernista, llevado a cabo tanto en Europa como en Estados Unidos, reconocible en los textos desarrollados desde Charles Baudelaire, Paul Valéry, Guillaume Apollinaire, André Bretón hasta alcanzar los producidos por Clement Greenberg,



abstract The development of contemporary art in Chile has had to contend with a dual condition as visual arts as well as procedure, that is to say: a modernization at the level of aesthetic language (based on reformations in visual art, and in formal terms) corresponding with modernity in a political and social context (the latter being represented from the 60's until 1973 by ideological speech - compromised, revolutionary or utopian). As has been labeled by local history, this process is subject to be recognized in the relations between visual avant-garde and political avant-garde, as characterized by the field of visual arts depicted in the works of the group Signo (José Balmes, Gracia Barrios, Eduardo Martínez Bonati and Alberto Pérez), and other works produced some time later by Francisco Brugnoli, Virginia Errázuriz, Guillermo Núñez and Juan Pablo Langlois, among others. The expansion of the discussion of art into the political arena had, through the use of its subject matter (social and daily), through references extracted from the language of communication, and through the occupation of public areas, very incisive and aesthetic resources. In this way, a questioning of the institutional art foundation (as represented by the tradition of Chilean paintings) served as a metaphor for criticism of inequalities experienced in political and social context and realized in a conflicting and divergent manner between an open critique surrounding its inherited formal conditionings and the need to illustrate imposed speech by the political ideology.

keywords copy | translation | aesthetic representation | political representation

GONZALO DÍAZ, PINTURA POR ENCARGO, 1985.



GUILLERMO MACHUCA Crítico, historiador y curador. Licenciado en Arte con mención en Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile. Coordinador del Área de Teoría e Historia, de la Escuela de Arte de la Universidad Diego Portales. Se desempeña como docente en la Universidad de Chile (pregrado y postgrado), Universidad Diego Portales y Universidad ARCIS. Fue curador del envío chileno a la 26.^a Bienal de São Paulo, en Brasil. Ha publicado más de cien textos críticos en catálogos y revistas especializadas de arte. Autor de los libros: *Después de Duchamp*, editado por la editorial Blanca Montaña, del Magíster en Artes Visuales de la Universidad de Chile (2004); *Remeciendo al papa* (textos de artes visuales), editado por la Universidad ARCIS (2006) y *Alas de Plomo*, editado por Metales Pesados (2008).

GUILLERMO MACHUCA Critic, historian and curator. Bachelor of Arts with an Honorable mention in Theory and Art History at Chile University. Coordinator of the Area of Theory and History in the School of Art at Diego Portales University. Mr. Machuca is also professor (under-graduate and post-graduate) at Chile University, Diego Portales University and ARCIS University. He also was a curator of Chilean art works at the 26th Biennal at São Paulo, Brazil. Mr. Machuca has published more than 100 critiques in catalogs and specialized art magazines. Author of books including: *Después de Duchamp*, published by White Mountain Publishing House, Master in Visual Arts of Chile University (2004), *Remeciendo al papa* (visual art texts), published by ARCIS University (2006) and *Alas de Plomo*, published by Metales Pesados (2008).

DETALLE.





ALFREDO VALENZUELA PUELMA, *LA PERLA DEL MERCADER*, 1884.



FRANCISCO BRUGNOLI, *EL ABORTO*, 1969.



JUAN FRANCISCO GONZALEZ, *CARRETERAS EN LA VEGA*.

Harold Rosenberg, Michael Fried, Pierre Restany o Germano Celant, por citar solo algunos nombres. Como ha quedado consignado por la historia del arte contemporáneo, los avances perceptibles en el lenguaje estético resultan –a la hora de ser aprehendidos por el sistema artístico– mucho más decisivos y esclarecedores al momento de ser respaldados o refrendados por el lenguaje teórico o crítico materializado en la escritura (como efectivamente comienza a ocurrir en Chile con el arte de avanzada desarrollado después del golpe militar del 1973).

En términos locales, la modernidad estética implementada por las obras de Balmes, Brugnoli o J.P. Langlois no tuvo en la crítica oficial de la época otra respuesta que una esperable actitud de descalificación, explicable más por la desinformación y el desconocimiento que por razones de tipo moral o estético; en cierto modo, las expansiones formales, materiales y temáticas llevadas a cabo por dichas obras –materializadas en una intempestiva renovación de los modelos clásicos de la pintura en dirección al contexto social y político– no hacían más que exacerbar una palmaria distancia saldada entre la vertiginosa evolución ofrecida por dicho lenguaje estético en oposición al estadio adocenado y anacrónico que regulaba los criterios estéticos de la crítica oficial.

Limitada a determinadas prescripciones artísticas de origen decimonónico, dicha crítica se encontraba, por aquél entonces, imposibilitada de en-

tender las profundas commociones nacionales y objetuales abiertas por obras como las de Marcel Duchamp y Kasimir Malevich, Jackson Pollock y Robert Rauschenberg. Tanto el arte abstracto como el objetual contradecían las legalidades prescriptivas que le otorgaban a la crítica oficial su sello más esencial, marcado por una concepción impresionista, pseudoliteraria o simplemente confinada al comentario periodístico. Toda expansión más allá de los límites garantizados por el objeto clásico, no podía dejar de ser más que percibida como algo perverso en términos de la estabilidad social; de manera ideológica, la dilución de las fronteras acotadas por la representación clásica, tal cual había sido desconstruida por la estética vanguardista, no haría otra cosa que servir de fundamento de un peligroso –o perverso– estrechamiento y confusión entre los ámbitos del arte y los emanados por el discurso político de origen revolucionario (y que a la larga se vio refrendado en una porción importante del arte chileno desarrollado durante la Unidad Popular).

Pero este conservadurismo en materias estéticas –al punto que un crítico respetable como Jorge Eliot haya menospreciado el arte abstracto en sus manifestaciones racionales y expresivas identificándolas como el resultado de la labor de un diseñador o un chimpancé– no es una actitud exclusiva de la crítica oficial de los años sesenta. Acompaña la historia del arte chileno desde sus orígenes institucionales, iniciados con la apertura de la Academia de Bellas Artes, a mediados

del siglo XIX. En Chile, la historia del Arte ha sido la narración de un deseo constante de modernidad (una constante “puesta al día”, según Pablo Oyarzún). Nuestra trama cultural, ha llevado la signatura de la copia y la sustitución, favoreciendo una imagen residual, incompleta y parchada de la misma. Esto supone la presencia de un histórico retraso respecto de los procesos desarrollados en el arte metropolitano. Con el transcurso del tiempo, este destiempo se ha ido mitigando con el desarrollo de las comunicaciones (suspendiéndose a inicios de los sesenta con el informalismo de *Signo*, como veremos luego).

Este constante proceso de modernización ha tenido en el género de la pintura local su medio privilegiado de experimentación, partiendo por la crítica a los modelos representacionales del arte académico decimonónico, siguiendo por la aparición de la pintura abstracta durante los años cincuenta y sesenta hasta consumarse en las operaciones de desplazamiento al arte objetual, corporal, urbano y natural, y principalmente en la incidencia de la reflexión en torno a la técnica fotográfica y su tensión con el imaginario estético tradicional (el desarrollo de la crítica de arte en Chile ha tenido una tendencia histórica a ser más lento que estas experimentaciones llevadas a cabo en el campo visual, excepto cuando ha sido abordada desde la crítica ofrecida por los ámbitos disciplinarios provenientes del pensamiento literario y filosófico en sus versiones menos obedientes a la tradición oficial de estos).

CRÍTICA A LA ILUSTRACIÓN PICTÓRICA Pero antes de detenernos en las conquistas estéticas iniciadas en el arte chileno de los sesenta, conviene revisar, de manera escueta y general, ciertos hitos históricos que han marcado los procesos de modernización formal y de sentido desde su fundación institucional en adelante. Como ha quedado consignado por la historia local, los primeros signos modernizadores en relación a la marcha del arte metropolitano –que en ese minuto se encontraba representado por las primeras tendencias del siglo XX inspiradas en el postimpresionismo francés– pueden ser remitidos a la intempestiva llegada, a inicios del siglo anterior, de los primeros movimientos modernistas al país. Destaquemos, en este punto, las obras precursoras de Juan Francisco González y de los integrantes de la llamada “Generación del 13”, y luego las producidas por el grupo *Montparnasse* en el año 1923 (pero sobre todo los textos críticos del escritor Jean Emar, que acompañaron la producción visual de este último grupo, lo que refuerza la anticipación, en materias de una lectura evolucionista o progresiva de los procesos históricos, del campo literario respecto del visual).

Esta referencia a los primeros movimientos artísticos que iniciaron una concepción crítica a la estética oficial a nivel local resulta imprescindible al momento de revisar las causas que incidieron en la crisis de la representación estética llevada a cabo a comienzos de los sesenta; permite, además, entender la evolución del arte desarrollado en Chile en términos específicos, exógeno a la trayectoria histórica experimentada en otros contextos. En correspondencia a esta presunción, se podría afirmar que la primera crisis pictórica a nivel representacional –coincidente a su vez con una crisis de las punitivas operaciones visuales amparadas en la copia y el plagio en beneficio de una necesaria traducción local de estas– tuvo su correlato en momentos en que, a inicios del siglo XX, los modelos impuestos por la academia oficial (todavía enmarcados en una reproducción de ciertas referencias europeas de origen neoclásico, las cuales habían sido ácidamente cuestionadas por la pintura modernista iniciada, en la segunda mitad del siglo XIX, por Manet y luego por Van Gogh, Gauguin, Cézanne, Rousseau y Seurat) ya no parecían responder a las necesidades formales y contextuales presentes en la cultura y la sociedad chilenas del nuevo siglo.

En términos históricos, esta pérdida de validez de la representación estética (primero visual y luego teórica) comienza a ser problemática con la obra de J. F. González, en el sentido de reportar una consistente interrelación en relación a los fundamentos estéticos e ideológicos que habían cimentado la tradición ilustrativa heredada de la pintura oficial del siglo precedente. Con J. F. González, comienza una crítica dirigida a contrariar los dos presupuestos que han alimentado el discurso de la mimesis, en particular en sus versiones ilustrativas (en rigor, el arte chileno decimonónico podría perfectamente ser interpretado como una ilustración de la historia del país): en primer lugar, la idea de que el arte deba ser un medio de conocimiento de la realidad (como se encontraba legitimado por la representación perspectiva del espacio, tal cual había sido regulada por la tradición albertiana del mismo); y en segundo lugar, el hecho que el medio estético sirva de proyección para determinados conocimientos de naturaleza trascendental y moral (como se encontraba estipulado en la tradición simbólica-religiosa del arte y sus declinaciones en cierto arte republicano).

Las subordinaciones temáticas impuestas por el arte oficial (referidas a los géneros clásicos de la

pintura histórica y de paisaje) comienzan a ser diluidas en beneficio del lenguaje específico de la pintura. Esta progresiva “puesta entre paréntesis del referente”, iniciada por la liberación de los aspectos pictóricos del mismo, puede ser extendida consecutivamente, unas décadas después, a los movimientos relacionados con el arte abstracto (*Rectángulo*, en 1956, y *Signo*, en los años 1961 y 1962) hasta concluir con las tendencias objetuales de la segunda mitad de los sesenta encarnadas por las obras de Brugnoli y J. P. Langlois. Con esta liberación se comienzan a estructurar las condiciones de posibilidad necesarias para la formación de algo que ha distinguido la especificidad del arte local en su fase modernista o vanguardista, a saber: el estrechamiento entre una concepción modernista de la visualidad en sintonía con una concepción modernista del discurso político.

LA OBRA COMO TEXTO Y CONTEXTO Pero volvamos al problema de la crítica oficial, tal cual fue acuñada en la década de los sesenta. Su escaso e insuficiente desarrollo se encuentra refrendado por la proveniencia literaria de uno de los pocos intelectuales capacitados e informados para entender el sentido planteado por el arte gestado durante dicho período (de forma más o menos análoga a lo ocurrido con Jean Emar, cuatro décadas antes, al defender la presencia en Chile –en sus insoslayables artículos publicados el año 23 en el diario *La Nación*– de aquellas tendencias inspiradas en la pintura postimpresionista francesa): nos referimos, en este punto, al escritor Enrique Lihn y, por extensión –aunque de forma más académica–, al filósofo Luis Oyarzún y, una década después, a la línea poético-escritural, asociada a la llamada *Escena de Avanzada* teorizada por Nelly Richard, en donde habría que destacar los nombres de Adriana Valdés, Raúl Zurita, Juan Luis Martínez, Gonzalo Muñoz, José Balcells, Diamela Eltit y Justo Pastor Mellado.

Por otra parte, resulta incuestionable que el valor de la palabra escrita no fue determinante en el debate teórico-plástico durante los años sesenta; no se podría, en este sentido, hablar de una escritura sobre arte en dicho período (exceptuando –como se indicó antes– las excepciones provenientes del campo literario y filosófico, como los aportes de Luis Oyarzún y Lihn). Esta carencia constituye un dato ineludible a la hora de reflexionar acerca de la verdadera eficacia de una crítica a la representación estética llevada a cabo más allá de sus manifestaciones formales y objetuales, o de sus supuestas acreditaciones sedimentadas bajo el la tradición del lenguaje oral (en materias de inscripción histórica, la escritura sería mucho más efectiva que la evanescencia emanada por la voz). La inexistencia de una escritura sobre arte, en el sentido de estar esta fundada por un corpus teórico específico (como efectivamente ocurrió luego con la escena de escritura liderada por Richard) acorde con los rasgos modernizadores presentes en las obras de aquellos artistas más radicales o provocativos de la época (como luego ocurrió con la producción de Eugenio Dittborn, Carlos Altamirano, Juan Domingo Dávila, los integrantes del CADA, Catalina Parra o Gonzalo Díaz, cuyas obras sirvieron de adecuado pretexto para el desarrollo de la escritura crítica), extiende un manto de duda respecto de la pertinencia de acudir a la figura o la noción de “vanguardia” para señalar el grado de verdadera ruptura que las tendencias de los sesenta ofrecerían en relación a la tradición precedente. En efecto, ¿cómo es posible una ruptura sin una inscripción teórica? Y si la historia es un espacio en constante litigio, ¿cómo confiar en la pura oralidad, en la pura inmaterialidad de la voz, característica del discurso visual de los sesenta?

¿No han sido las vanguardias, por otra parte, el producto, la resultante de un acuerdo entre lo que se dice y lo que se ve, entre el enunciado y la visibilidad, entre la teoría y la praxis?

Para corroborar lo anterior, tenemos el testimonio heredado de los manifiestos de las vanguardias históricas (*futurismo, constructivismo, surrealismo, etc.*). El voluntarismo político de las vanguardias supuso una apropiación interna del discurso; no esperaba ser nominada por la historia, por el contrario, impuso su discurso, se “hizo oír”. Escogió su nombre propio, en directa oposición a las previas nominaciones impuestas por el padre y la historia. Esta voz tuvo que ser fuerte, a veces destemplada, pero sobre todo fundamentada en los discursos más radicales y conflictivos surgidos de las ciencias (en particular de las denominadas “ciencias humanas”). Este “tomar la delantera” respecto de la historia –realizada a veces de manera irreverente y en otras en complicidad con los discursos políticos más extremistas– implicó una necesaria transformación de las relaciones entre el arte y la vida, el arte y la sociedad. Su utopía (pues se trata más de un proyecto que de una realización efectiva) exigió una revolucionaria conversión estética y social de carácter doble: por un lado, una transformación de la institucionalidad artística y por otro, una revolución político social ya planteada el siglo pasado por el surrealismo al pretender sintonizar de manera no exenta de cierta ingenuidad las célebres máximas de Marx y Rimbaud relativas a “cambiar la sociedad” y “cambiar la vida”.

Volviendo a las carencias teóricas inherentes a la escena artística local de los sesenta, habría que preguntarse lo siguiente: ¿cómo delimitar con precisión el grado de compromiso político de los artistas en uno de los períodos más ideologizados de la historia de Chile? Y más aún: ¿cómo hacerlo si se considera la escasez de documentos –en particular los referentes a la esfera específicamente artística– sobre el tema? La confianza en el testimonio oral de sus actores es, desde el punto de vista del rigor histórico, insuficiente; esto lo sabe todo historiador. Pareciera que aquí lo único fiable serían los monumentos, es decir, las obras, lo que no deja de ser problemático a nivel histórico y museal. Desde el punto de vista material, la producción artística durante el período adolece de los mismos inconvenientes consignados más atrás al momento de hacer referencia acerca de la escasez y precariedad teórica de los documentos escritos por la crítica oficial (en el entendido de que prácticamente no hubo una crítica actualizada surgida de las mismas tendencias modernistas señaladas).

Sin embargo, es posible reconocer una diferencia entre la carencia de un corpus teórico actualizado y la fragilidad material de la mayoría de las obras producidas durante el período (en particular las de Brugnoli y J. P. Langlois). La exigüedad material de gran parte de dicha producción respondió, por otra parte, a una intención estética determinada por la contingencia del momento: en directa animadversión respecto de los descontaminados productos ofrecidos por el arte académico oficial, estas obras pugnaron por inyectar, al interior del producto artístico, una serie de referencias caracterizadas por su precariedad e indeterminación existencial. Pero también habría que considerar su posible destrucción y desaparición en manos de los agentes de la dictadura militar, imbuidos seguramente de una enquistada hostilidad frente al arte político o ante sus formas estéticas menos ortodoxas o simplemente más experimentales en términos lingüísticos.

Por otro lado, no todas las obras producidas bajo las condiciones comentadas optaron por desafiar la permanencia del objeto estético. Este es el caso de la pintura. En términos objetivos, las obras afiliadas a este género pueden ser recuperadas, documentadas y, como ha ocurrido con las grandes exposiciones retrospectivas de algunos de sus más insignes representantes (Gracia Barrios, José Balmes, Gustavo Poblete, Ramón Vergara Grez y Matilde Pérez), susceptibles de ser reunidas al interior de los espacios más importantes del país. El problema se presenta al momento de considerar aquellas obras de proveniencia experimental y, por lo mismo, reacias y discordantes con los formatos que regulan el criterio de exhibición de los espacios oficiales.

En efecto, las obras más radicales desde el punto de vista formal no han tenido cabida –en los últimos años– al interior de los espacios de exhibición y conservación oficiales. Esto es extensible, a su vez, a la producción del arte desarrollado por la denominada *Escena de Avanzada*. Se trata de una situación que no es de exclusiva responsabilidad de las autoridades culturales de turno. Responde a causas más complejas. Por una parte, a la radicalidad formal planteada por la mayoría de esas obras, sumada a la desconfianza y al desinterés de sus autores respecto de la pertinencia de dichos lugares (con el consiguiente peligro de rescatar un producto ideado bajo condiciones imposibles de ser reproducidas para la mirada actual) y, por otra, a la inexistencia de condiciones apropiadas para su correcta exhibición y recepción.

Respecto de lo último, las obras más heterodoxas a la recuperación oficial deben su precariedad existencial precisamente al hecho de carecer de una unidad formal y material susceptible de ser identificada o remitida a un objeto definitivo y estable; esto puede resultar contradictorio en relación con la designación –sugerida en los párrafos precedentes– de *arte objetual* para describir los trabajos de Brugnoli y J. P. Langlois. Lo mismo se podría a decir de la pintura informalista de Balmes y Barrios; en todos ellos, el problema del *realismo* (en el sentido concreto –y no ilusionista– del término) adquiere un protagonismo central, sobre todo considerando las implicancias políticas que esta noción sugiere (y que se encuentra respaldada por la contingencia política de aquellos años).

ARTE Y POLÍTICA: VISUALIDAD Y HEGEMONÍA En el caso específico del contexto local, la irrupción del arte moderno –como se ha insistido más atrás– se encuentra directamente vinculada a una expansión del discurso estético hacia el contexto político y social. La vanguardia plástica coincide, en este caso, con la vanguardia política. En términos del lenguaje visual, dicha expansión comporta una merma de la representación estética. Esta localizada forma de entender el lenguaje modernista y de vanguardia, solo sería posible en el marco histórico de una urgente minimización de las potestades idealizadas del arte en beneficio de una concepción materialista del objeto estético, concebido en adelante desde sus propiedades materiales y contextuales, en directa y urgente correspondencia a las necesidades emanadas por el cuerpo colectivo y social. Despojada de la acreditación otorgada por el discurso escrito, la contaminación del arte moderno con el discurso político progresista puede ser históricamente reconocible en los siguientes aspectos formales y expresivos: la liberación gestual y la conquista de la superficie pictórica en Balmes, la utilización del objeto (*ready-made*) en Brugnoli y las conquistas formales y lingüísticas en J. P. Langlois (el primero, con la liberación de los sentidos; el segundo, con la independencia del signo; y el tercero, con la autonomía del concepto).

Esta crítica a los fundamentos clásicos presentes en el arte tradicional supone, a su vez, una crítica a la representación política; este sería, tal vez, el aspecto más problemático desarrollado por los artistas y las obras durante los años sesenta. En términos de una lógica cultural pensada otra vez por Antonio Gramsci, la hegemonía del discurso político sobre el discurso estético definiría —de acuerdo con el compromiso de los artistas respecto de la fidelidad al lenguaje del arte o su subordinación a los dictados de la política— las variadas posturas que se pueden encontrar en el período en relación a los límites que separan los ámbitos del arte y del compromiso social. Se trata de una disyuntiva susceptible de ser trasladada al arte de avanzada que se gesta bajo la dictadura militar, esta última imbuida de una mirada crítica, tanto de los contenidos épicos e ilustrativos prototípicos del arte oficial, restaurado por la dictadura, como de los énfasis finalistas ofrecidos por el arte comprometido o contestario, dramáticamente enarbolados por el arte de izquierda desarrollado en el exilio y consecutivamente reactivado en el país después del violento quiebre institucional y simbólico acaecido como producto del golpe.

Pero es preciso establecer una diferencia entre ambas épocas. Y esta distinción la constituye el modo en que se entiende el tema de la *representación*. Evidentemente se trata, además, de dos realidades históricas distintas. La primera, inmersa en el romanticismo utópico y el compromiso revolucionario tan caros a los programas estéticos de los años sesenta y los primeros tres años de la década de 1970; la segunda, en la caída y en el descrédito de los discursos hegemónicos, y en la crisis irreversible de los sentidos provocados por el corte violento que significó la experiencia de la dictadura. Sin embargo, entre ambos períodos más que una ruptura habría que reconocer una continuidad en términos de la evolución del lenguaje artístico, sin importar el hecho de que el arte comprometido se haya encontrado representado por cierto conservadurismo fundado en determinadas nociones y proyecciones históricas de naturaleza narrativa, subsidiarias de una concepción humanista y antropológica del sujeto individual y colectivo, y el de avanzada, en cambio, sostenido por un discurso crítico respecto de todo finalismo de carácter utópico, cómplice de una visión humanista y escencialista del sujeto y la cultura (complicidades convenientemente avaladas por el discurso de la avanzada, gracias a una rigurosa lectura de los supuestos desconstructivos ofrecidos por el discurso postestructuralista francés).

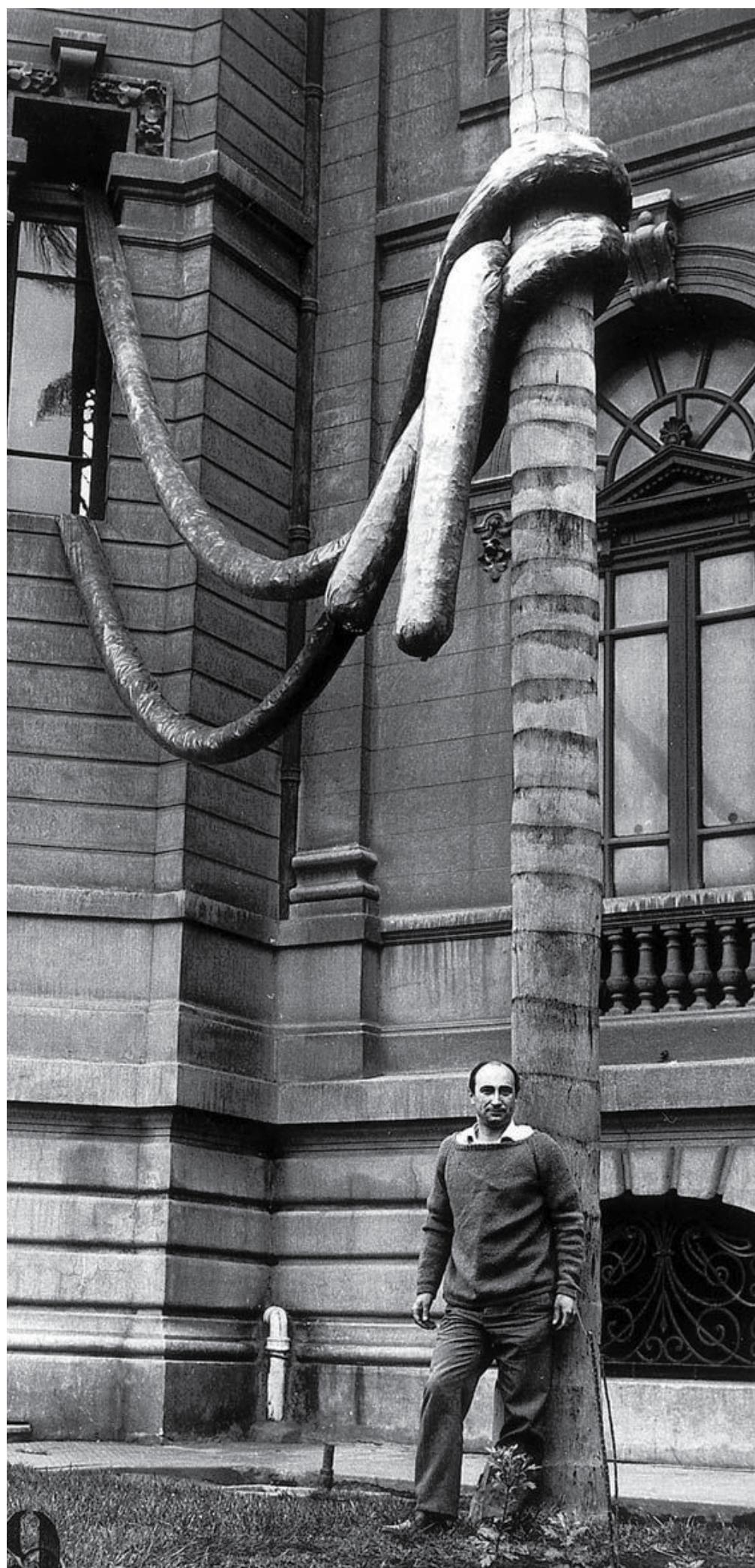
Pese a las diferencias recién acotadas, subsisten determinados temas comunes desde el punto de vista del lenguaje del arte. Con independencia de que las concepciones del arte comprometido, acaecidas entre principios de la década de los sesenta y el primer tercio de la década de los setenta, hayan sido sustentadas en una utópica proyección política de naturaleza humanista (es decir, escencialista y finalista), y que las ulteriores desconstrucciones formales y lingüísticas impulsadas por el discurso crítico de la avanzada se hayan fundamentado en una radicalizada forma de asumir la crisis provocada por el golpe, lo cierto es que en ambas situaciones lo decisivo ha consistido en una misma pulsión encaminada a contrariar o desarreglar los signos univocos del lenguaje estético oficial o normativo. Los temas relacionados con las figuras de la representación y la realidad, con todas sus vueltas y aporías, parecieran exceder –en este punto– las clasificaciones y límites roturados por los hechos y cambios históricos.

TRADICIÓN Y TRADUCCIÓN (POLITIZACIÓN DEL ARTE) La hipótesis de un arte de la traducción se sustenta en la posibilidad de mediatizar las influencias foráneas con los contenidos sociales y culturales provenientes del ámbito local. Es decir, con los sentidos que articulan esta realidad. Como se manifestó anteriormente, esta posibilidad es la que haría factible una productiva defeción del arte local respecto de una clase de tradición estética marcada por los punitivos signos de la copia y la reproducción. La naturaleza fraudulenta y remedada inherente a la copia puede, en este sentido, ser desplazada y superada por el carácter reconstructivo y compensatorio de la traducción. Pero más allá de significar esto una actualización sincrónica respecto de los movimientos metropolitanos (como empieza a manifestarse con el *informalismo* y el arte *objetual* local de los sesenta), implica también la posibilidad de relacionar la modernidad estética con los contenidos provenientes del discurso político y social de origen progresista.

La “politización del arte” exige una revisión de las formas y temáticas tradicionales; supone, además, una renovación del discurso plástico desarrollado al interior de los espacios institucionales convencionales. Este proceso puede describirse como una apertura del arte hacia el exterior de sus límites admitidos; ese espacio extra-artístico obviamente lo constituye la exterioridad social. Las connotaciones desprendidas de las expansiones pictóricas y escultóricas (“fuera de cuadro” o “fuera del pedestal”), parecieran aquí servir de modelos privilegiados para pensar los estrechos vínculos entre arte y política establecidos durante dicha época.

Efectivamente, lo que se produce –con las obras de Balmes, Brugnoli y J. P. Langlois– es una pérdida de validez del discurso intimista y retraido que distingue una cierta concepción estética, de clara influencia idealista, imperante en la crítica y la enseñanza de arte heredadas desde los inicios del arte republicano hasta las últimas manifestaciones del discurso postimpresionista imperante en la primera mitad del siglo XX. De manera general, es el propio “sistema artístico”, en sus partes constitutivas (en sus relaciones entre el productor, su obra y su espacio de recepción institucional), el que va a sufrir, en este período, una merma cuya magnitud solo resulta comparable con el adventimiento de un concepto del discurso estético marcado por una creciente e imparable identificación con las prácticas y operaciones emanadas del arte vanguardista en su fase postmoderna.

Los movimientos y tendencias de los años sesenta incidieron en una transformación de los parámetros que componen la llamada institucionalidad artística en el contexto local; esta renovación afectará, de manera creciente, la posición ética del artista, el cual deberá ahora pronunciarse respecto de su compromiso político, en la medida en que su ubicación en la sociedad presupone su participación jurídica y civil. Las acepciones para definir dicho compromiso son variadas: artista civil, ciudadano, comprometido o militante. Acertadas o ambiguas, lo cierto es que todas estas designaciones ya no mantendrán una correspondencia con la figura institucionalizada del artista en el contexto de una concepción “desinteresada” del discurso estético. Al silencio apolítico del artista académico, se opondrá, en adelante, la presencia opinante del artista moderno, premunido de una conciencia social y moral; al ensimismamiento de su praxis y su producto, resumido en el respeto por los límites internos que históricamente configuraban los géneros tradicionales de la pintura y la escultura, el artista disidente hará visible la



JUAN PABLO LANGLOIS VICUÑA, CUERPOS BLANDOS, 1969.

presencia pública tanto de su praxis indisoluble de su propia presencia corporal) como de su producto artístico. Se trata, en este sentido, de una corrosión del ejercicio artístico que tiene una irrefutable incidencia en el arte actual (al margen de los proclamados vaciamientos en términos éticos o sociales que determinada crítica reciente suele destacar cuando analiza el arte local producido luego de la recuperación democrática).

El grupo *Signo* puede ser considerado, bajo la perspectiva recién consignada, como el primer movimiento genuinamente "moderno" del arte chileno. En este sentido, constituye la primera liberación de la pintura de las ataduras de la historia oficial. El discurso dualista de la mimesis (basado en la posibilidad de concebir la pintura como un medio de conocimiento de los grandes relatos) va a ser desplazado por la *intencionalidad* surgida de la propia praxis estética; se trata, en este marco, de una experiencia primaria, no deducida. Remite a una actividad surgida, en primera instancia, del propio artista. Producto de esta liberación es posible su proyección hacia el ámbito de la esfera social, la cual se desea incluir en la utopía de una venidera emancipación. De allí la importancia del *gesto irruptivo* del artista, cuya liberación se ofrece como ejemplo de la posibilidad efectiva de una posterreva revolución efectuada en el cuerpo social. Se trata de una promesa que supone la presencia inmediata del gesto y de la obra concebida como *acontecimiento*. El artista irrumpie y, de esta forma, exhibe la intención política de una esfera de la cultura concebida, por las estéticas imperantes, como una actividad retraída, al margen de toda posibilidad de participación ético-civil.

Ahora bien, ¿cuáles serían aquellos rasgos más distintivos que harían de la traducción desarrollada por el grupo *Signo* una modernización estético-política de carácter inequívocamente nacional? Tal vez el problema excluya las definiciones demasiado enfáticas. El léxico, a veces extremo que distingue el gesto rupturista de las vanguardias, suele caer en una tentación tan voluntaria como fundamentalista: la de creer en la posibilidad efectiva de un corte respecto del pasado. Pero no existe ruptura sin continuidad; y, en este punto, el *informalismo* de *Signo* no ha sido la excepción. La continuidad se refería al temple sentimental que fundamentaría el despliegue gestual de *Signo* y que tendría sus antecedentes en la tradición óptico-retiniana de la pintura chilena. Solo que, en el caso de *Signo*, dicha tradición sufriría una inversión: la *exterioridad* tanto del cuerpo como del producto estético. Este desplazamiento externo ya no apelará al universalismo transhistórico de las imágenes, sino a una serie de referencias preexistentes, provenientes del léxico urbano. Por una parte, el empleo de la sustancia pictórica desarrollada en su pura materialidad (la materia prima de la pintura es, con anterioridad a su transformación estética, un producto del trabajo humano: esto enseña, al menos, la tradición concreta de un Mondrian o un Tápies); y, por otra parte, la utilización de referencias extra-artísticas, desplazadas del ámbito de los objetos y de las imágenes impresas de origen social (cuyo antecedente se encontraría en el cubismo de Picasso hasta el arte de masas durante los años sesenta).

EL CUERPO, EL ESPACIO PÚBLICO Y LA REPRODUCCIÓN MECÁNICA

Las conquistas estéticas, basadas en una expansión de la pintura y la escultura, no pueden ser interpretadas de manera unívoca en Chile: dependen de las posturas ideológicas suscritas por cada artista particular. Esta constatación refuta una lectura histórica basada en criterios generales o hegemónicos. Pensemos, en este caso, en el arte

local de los años 60, sobre todo en sus manifestaciones expansivas relacionadas con un acercamiento político entre arte y contexto social. En líneas generales, se podría afirmar que no todas las manifestaciones de aquella época siguieron la ruta de un arte comprometido de carácter revolucionario; la hipótesis de una hegemonía efectiva del discurso político sobre el campo artístico es cuestionable o, al menos, relativa. Esto puede ser corroborado por el carácter discordante, a veces en franca oposición, encontrable en las obras más representativas del período; en estas, las referencias a la realidad política y social ofrecen variadas resoluciones tanto formales como temáticas, distinguiéndose dos grandes líneas. La primera, de naturaleza "antropológica-existencial"; y, la segunda, más cercana a una reflexión de carácter lingüístico, significante, aunque todavía precedida por una preocupación temática de proveniencia político y social (exceptuando aquí los trabajos de J. P. Langlois y Ortúzar). Estas dos líneas obviamente no representan la totalidad de la producción de la época, solamente indican dos opciones que, de acuerdo con su proyección en el arte y la crítica vanguardista posterior, han significado una mayor incidencia a nivel teórico y, aunque resulte paradójico, una compleja y contradictoria relación con las grandes líneas que han configurado la historia del arte chileno. Las obras del período encabezadas por Balmes, Brugnoli y J. P. Langlois representan los ejes más significativos respecto de la renovación formal, material, lingüística y temática de la tradición artística local, en orden a una extensión de la representación estética al ámbito del contexto político y social (y, por consiguiente, a una renovada concepción del espacio público, de la presencia del cuerpo y de la incorporación al interior del objeto artístico de ciertas referencias extraídas del ámbito de la información masiva de naturaleza medial).

El problema en este punto es complejo y, de acuerdo con la diversidad formal percibida en estas obras, excluye toda idea homogenizadora respecto de las relaciones entre el arte y la realidad política contingente. El discurso político puede, al menos teóricamente, apostar por los discursos compactos, unitarios, pero el arte es una producción individual. Ni siquiera las vanguardias más programáticas pudieron escamotear los factores de naturaleza subjetiva. Es solo cosa de revisar las contradicciones internas de sus protagonistas. Esto es fundamental a la hora de acudir a las expresiones "arte político" o "socialización y politización del arte". ¿Cuáles serían, entonces, las formas estéticas más afines con determinado discurso político específico? ¿Puede ser reflejado el discurso político por el arte? Y en otro sentido, ¿son las formas o, por el contrario, los temas los encargados de ilustrar de manera coherente un discurso político? Aquí solo cabe una respuesta: esta politización carecería de eficacia si simultáneamente no supusiera una subversión del propio discurso sobre el arte. La subordinación del arte al programa político, evidenciada por una parte importante de las obras de los artistas chilenos durante el período enmarcado por los años 60 y 70, tuvo como *leitmotiv* principal una crítica de la representación pictórica.

En comparación a la impronta antropológica y humanista que caracterizó la poética revolucionaria de *Siglo* (legitimada en su proyección al muralismo comprometido), las obras objetuales de Brugnoli y J. P. Langlois se desmarcaron respecto de dichos resabios subjetivos gracias a una concepción estética emparentada con las conquistas nacionales y lingüísticas acordes con la marcha del arte neovanguardista iniciada a mediados de la década de 1950, tanto en Estados Unidos como

en Europa. La obra de J. P. Langlois representa, por así decirlo, el gesto límite de esta actitud abiertamente expansiva. Reacia a la permanencia del producto estético, sus obras del período –en particular sus *Cuerpos Blandos* presentados en el Museo Nacional de Bellas Artes, en 1969– excedían los marcos acotados por los fundamentos representacionales del verismo comprometido. En este sentido, representa uno de los primeros gestos de desconstrucción y despersonalización en inversa proporción a los monumentalismos emanados del discurso épico-ilustrativo propiciado por el arte comprometido (considérese, en este sentido, la siguiente expresión suya acerca de la desaparición de las ínfimas subjetivas que debieran regir su producción visual: "Mi obra puede ser realizada por cualquiera").

Esta diferencia (entre el sujeto como origen primario de los signos y su subordinada ubicación como operador terminal de los mismos) no solo distingue el trabajo de J. P. Langlois del imaginario épico de la obra de Balmes (en particular la desarrollada durante la Unidad Popular), sino que también incluye los trabajos objetuales de Brugnoli. En este caso, la primacía de los sentidos (entrañable en el trabajo de Balmes), va a ser sustituida por una operación de desplazamiento pictórico, donde el inmovilismo de las imágenes de carácter ficcional o representacional (monumentalmente reafirmada por el arte moralista) supondrá una concepción inestable del espacio público. La crisis de la representación estética consistió, en este caso, en una renovada forma de entender las relaciones entre arte y política, acorde con los desplazamientos formales, materiales y semánticos regulados bajo una triple dimensión: su extensión al objeto (*readymade*), su contaminación con el cuerpo individual y colectivo y, finalmente, su reubicación al interior del tejido urbano entendido como soporte de expresión estética (considérese, en este punto, la incidencia de estas expansiones en las obras ulteriores de Leppe, Altamirano, Dittborn, el CADA, J. D. Dávila y Díaz).

Esta renovada forma de entender las relaciones entre arte y política, representación y realidad, le ha otorgado al arte posterior una necesaria autonomía del discurso estético a la hora de abordar el compromiso político. Lo político en el arte no depende de su subordinación frente a la hegemonía impuesta por la política. La hegemonía política demanda una representación literal de sus contenidos; no le interesa la más mínima sospecha frente a la naturaleza conservadora de la representación. No concibe el hecho de que el arte represente una revolucionaria transformación de los modos de percepción tradicional. A contrapelo de las demandas ilustrativas del discurso político, el lenguaje visual iniciado por el arte moderno y de vanguardia ya no podrá encontrarse confinado a la necesidad de representar los contenidos emanados por los poderes que históricamente se habían disputado la posibilidad de ilustrar los signos ideológicos que permitían identificar sus constructos simbólicos. La historia del arte moderno encarna una inquietante interrogante acerca de los límites establecidos entre una trasgresión dirigida sobre el lenguaje estético y su consecuente efecto en el discurso político y social. Se trata, en este sentido, de un problema insoluble, por lo menos en lo que se refiere a la tradición del arte comprometido. De manera actualizada, dichas tensiones encarnadas entre vanguardismo estético y vanguardismo político (modernizadas en las actuales condiciones sociales y contextuales inauguradas con la recuperación de la democracia desde el año 1989 hasta hoy), ya no parecieran ser pertinentes a la hora de analizar tanto el arte de-

sarrollado en estos últimos años como el discurso político implementado por la ideología del consenso impulsado por los gobiernos de la Concertación Democrática.

En la actualidad, las relaciones entre arte y política ya no se sustentan en la más mínima interrelación mutua, salvo las acordadas por una renovada manera de entender las subordinaciones del discurso estético ante una restaurada forma de concebir la hegemonía política. En líneas generales, ahora imperaría la inofensiva figura de la ilustración y la decoración estética, acorde con las necesidades emanadas del propio circuito artístico, expuesto a una creciente sensación de desfondamiento de sus capacidades críticas o interpelladoras, pero que –por otra parte– ya no le asistiría la más mínima obligación de "hacerse cargo" de los contenidos éticos y sociales proyectados por el contexto chileno actual (al contrario: la mayoría de los análisis críticos desarrollados en estos últimos años nos han advertido acerca de una pérdida de validez de "lo local" en beneficio de una añorada internacionalización del arte chileno determinada por la cultura global). Pero este se trata ya de un problema que excede el marco acotado por este texto.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- ARGAN, Giulio Carlo: *El arte moderno*. Ed. Akal. España, 1991.
- BARTHES, Roland: *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Ed. Paidós, Barcelona, 2000.
- DAIX, Pierre: *Historia cultural del arte moderno: de David a Cézanne*. Ed. Cátedra, Madrid, 2002.
- DE MICHELI, Mario: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza editorial, Madrid, 1995.
- EMAR, Jean: *Escritos sobre arte*. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Santiago, 1992.
- GALAZ, Gaspar; Ivelic, Milan: *Chile arte actual*. Ediciones Universitarias de Valparaíso, Universidad Católica de Valparaíso, 1988.
- GUASH, Anna María (comp): *La crítica de arte: historia, teoría y praxis*. Ediciones del Serbal, Barcelona, 2003.
- KAY, Ronald: *Del espacio de acá. Señales para una mirada americana*. Metáles Pesados, Santiago, 2005.
- LIHN, Enrique: *Textos sobre arte*. Recopilación, edición y anotaciones: Adriana Valdés y Ana María Riesco. Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago, 2008.
- MACHUCA, Guillermo: *Remeciendo al papa: textos sobre artes visuales*. Ediciones El Rabo del Ojo, Universidad ARCIS, Santiago, 2006.
- MELLADO, Justo Pastor: *Chile 100 años de artes visuales. Tercer Periodo 1973-2000. Transferencia y Densidad*. Ediciones del Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, 2000.
- MOSQUERA, Gerardo (editor): *Copiar el edén: arte reciente en Chile*. Ediciones y Publicaciones Puro Chile, Santiago, 2006.
- OYARZÚN, Pablo: *Arte, visualidad e historia*. Editorial La Blanca Montaña, Magíster en Artes Visuales, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago, 2000.
- RICHARD, Nelly: *Margins and Institutions: Art in Chile since 1973. Art & Text*, n. 21, Melbourne, 1986. La insubordinación de los signos. Editorial Cuarto Propio, Santiago, 1994.
- ROJAS, Sergio: *Las obras y sus relatos*. Ediciones El Rabo del Ojo, Universidad ARCIS, Santiago, 2004.
- ROMERA, Antonio: *Asedio a la pintura chilena*. Editorial Nacimiento, Santiago, 1969.
- VALDÉS, Adriana: *Memorias Visuales*. Editorial Metáles pesados, Santiago, 2006.

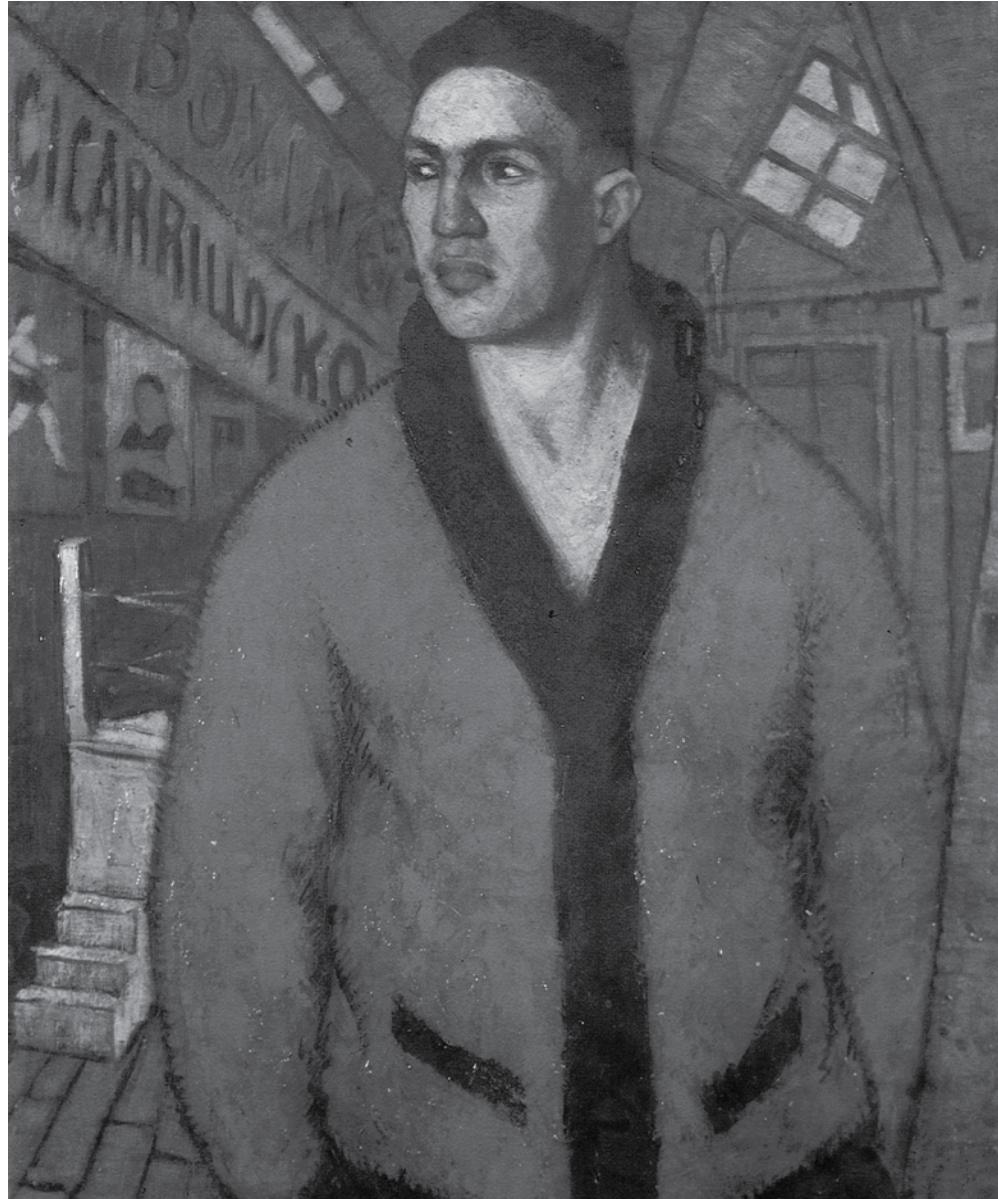
TRADITION AND TRANSLATION (POLITICIZATION OF ART)*

The hypothesis of the art of translating is sustained by the possibility of mediating foreign influences with social and cultural contents originating at the local level. In other words, with the senses articulating this reality. As was mentioned previously, this possibility is one that would make feasible a defection from local art production respecting a class of aesthetic tradition marked by the punitive signs of copy and reproduction. The fraudulent nature and inherent imitation of copies may in this sense be displaced and surpassed by the reconstructive and compensatory character of the translation. But more than signifying a simultaneous update respecting metropolitan movements (as it begins to manifest with the informal and the object art of the sixties), it also implies the possibility of relating the modernity of aesthetics to the contents arising from the political and social speech of progressive origin.

The "politicization of art" demands a revision of form and traditional thematic; it also supposes a renovation of the visual language developed toward the interior of conventional institutional spaces. This process may be described as an opening up of art to its allowable limits; this extra-artistic space is obviously constituted by social exteriority. The connotations arising from pictorial and sculpting expansions ("out of the picture" or "out from the sculpting pedestal"), seem here to serve as privileged models for considering the strong connection between art and established procedures during that era.

Indeed, what occurs with the works of Balmes, Brugnoli and J. P. Langlois—is a loss of the validity of intimate and quiet language, which distinguishes a certain aesthetic conception of clear idealist influence prevalent in the criticism and teaching of inherited art from the beginnings of republican art until the last manifestations of post-impressionist discussions prevalent in the first half of the twentieth century. In general, it is its own "artistic system" in its constituted parts (the relationship between the producer, his work, and its institutional reception space), which in this period suffers a decrease, the magnitude of which is comparable only to the advent of the concept of aesthetic language marked by increasing and unmistakable identification with the practices and operations stemming from avant-garde art in its post-modern phase.

The movements and tendencies of the sixties were an influence on their transforming the parameters that constitute the so called artistic institutionalism in the local context. This transformation will affect in an increasing manner the ethical position of the artist, which at this time must voice his political intentions by the measure that his location in society presupposes his judicial and civil participation. The ways of defining such commitment are varied: civil artist, citizen, dedicated or militant. Correct or ambiguous, the truth is these designations will not maintain a connection with the institutional figure of the artist in the context of an "unselfish" conception of the aesthetic language. For the apolitical silence of the academic artist, from now on there will be opposition from the opinions of the modern artist equipped with a social and moral conscience. Engrossed in his praxis and product, and reduced respecting internal limits that historically configured the traditional genres of painting and sculpting, the dissident artist will make visible the public's presence not only in his praxis (indissoluble of its own corporal presence) but also in the artistic product. We are speaking, in a sense, of a breakdown of artistic exercise which has



CAMILO MORI, EL BOXEADOR, 1923.

undeniable incidence in actual art (on the verge of acclaimed casting in ethical or social terms, as determined by recent criticism, usually highlighted when analyzing local art produced after the return of democracy).

The group Signo might be considered under the recently consigned perspective as the first genuinely "modern" Chilean art movement. In a way, it constitutes the first freedom in painting from the hindrance of official history. Mimesis dual language (based in the possibility of conceiving painting as a means of knowledge of great stories) will be displaced by the intention arising from its own aesthetic praxis. In this context, we are speaking of a primary experience, one not deduced. This refers to an activity arising in the first instance from the artist himself. The product of this freedom is a projecting to the social sphere, which must be included in the utopia of the coming emancipation. From this comes the importance of the breakthrough of the artist, whose liberation is offered as an example of the real possibility of a latter actual revolution in the social sphere. We are speaking of a promise that presupposes the immediate presence of the gesture and the conceived work as a happening. The artist bursts forth, and in this way exhibits the political intentions of the sphere of a conceived culture by means of the prevalent aesthetic as a reserved activity at the margin of all possibility of ethic-civil participation.

So then, what will be those distinctive features which will make the translation developed by the group Signo an aesthetic-political modernization of unequivocal national character? Perhaps the problem excludes the most emphatic definitions. Sometimes the extreme vocabulary which distinguishes the breakthrough gestures of avant-garde usually falls into a temptation, both voluntary and fundamentalist: believing in the real possibility of a break regarding the past. But there is no rupture without continuity, and in this point the informality of Signo has not been the exception. Continuity refers to the sentimental temper that would be the foundation of the expression displayed by Signo, and that would have had records in the optic-retinal tradition of Chilean paintings. Only then, in the case of Signo, such tradition would suffer a reversal: exteriority of the body as well as the aesthetic product. This external movement would not appeal to the trans-historic universalism of images, but to a series of pre-existent references coming from the urban language. In this way, the use of a pictorial substance developed in its pure materiality (Paint as raw material prior to the aesthetic transformation, is a product for human endeavor. This at least teaches the concrete tradition of a Mondrian or a Tapies); and in another way, the use of extra-artistic references, out of place within the scope of objects and printed images of social origin (the record of which would be found in the cubism of Picasso up to the art of the masses during the sixties).