

### **Archivos de arte chileno, memoria y resistencia crítica.**

Texto de la Conferencia Magistral dictada en el Museo Nacional Reina Sofía, Madrid, 20 de octubre 2017.

**Nelly Richard.**

Bien sabemos que el “mal de archivo” (Jacques Derrida), el “impulso de archivo” (Hal Foster) o el “furor de archivo” (Suely Rolnick) se ha desatado en el mundo artístico y cultural de un modo tal que hoy tanto los coloquios académicos como las instituciones museográficas se llenan de curiosidad hacia cuestiones de registro, inventario, colección, repertorio, documentación, historia y memoria(s). En los últimos veinte años, se modificó significativamente la relectura del arte latinoamericano debido a la circulación y exhibición en escenarios metropolitanos de los archivos vinculados a las prácticas experimentales de los setenta y ochenta que surgieron bajo dictaduras en América Latina y, más específicamente, en Chile.

No es fácil transmitir la memoria histórico- social que guardan los registros latinoamericanos de arte y política en un presente globalizado: un presente más bien distraído por el estímulo de tantas redes de información y consumo que deslocalizan y des-historizan el *aquí-ahora* (urgido y urgente) que marcó el origen de los sucesos documentados por estos registros que ahora circulan por redes transnacionales. Son múltiples los riesgos de desapropiación y tergiversación de los fragmentos de pasados recolectados debido a cómo el traspaso de los archivos locales a estas redes de mediaciones internacionales torna cada vez más lejana y difusa la referencialidad política y social de sus contextos de emergencia. Esto incide en que sea cada vez más necesario prestarles atención a los desafíos de traducción entre el Sur y el Norte como materia de autorreflexión crítica de las políticas de archivo. La primera preocupación nuestra debería consistir en que el Sur no figure en el mapa internacional únicamente como el encargado de proveer los archivos de arte y política que abastecerá de memorias ajenas a un Norte que, mientras tanto, sigue reservándose el privilegio enunciativo de regular los usos simbólicos, materiales e institucionales de las fuentes locales que tiende a coleccionar en su condición -discursivamente rebajada-de fuentes “primarias”.

Me propongo revisar aquí algunas circunstancias curatoriales que llevaron a prácticas experimentales chilenas surgidas bajo dictadura a ser parte de exhibiciones internacionales para reflexionar sobre cómo se activa o se desactiva la relación entre *documentación de archivos* y *(re)configuración crítica de la memoria*.

### **La Escena de Avanzada y su conceptualización estética y política del registro.**

A fines de los años setenta en Chile, en plena dictadura militar, emerge un grupo de prácticas de corte experimental luego reagrupadas bajo la denominación de Escena de Avanzada”. Un rasgo compartido por dichas prácticas es el de haber transgredido el rito contemplativo del “arte de museo”, para explorar nuevos soportes (el *cuerpo* en la performance y *la ciudad* en las intervenciones urbanas) mediante *dinámicas procesuales de intervención del cotidiano* en un paisaje bajo censura y represión. La Escena de Avanzada se propuso cuestionar los límites de auto-referencialidad y clausura del sistema-arte, diseñando una estrategia contra-institucional del “fuera-de-marco”. El “fuera-de-marco” era indicativo de la precariedad y el desamparo que rodeaban a este arte de oposición como un arte carente de toda garantía de recepción e inscripción en el contexto hostil de la dictadura pero funcionaba, también, como un llamado a incursionar en los márgenes biográficos y político-sexuales de los cuerpos para zafarse de los encuadres del oficialismo militar. El “fuera de marco” de la Avanzada señalaba, en rigor, cómo la *desinserción* se convirtió en una maniobra anti-totalitaria de escape y fuga de los formatos asignados de representación, identidad y género(s) en el arte y en la política.

La primera salida internacional de las obras de la Escena de Avanzada ocurrió en la

XII Bienal de París del año 1982 a través de un envío no oficial. La discusión que sostuvimos con quienes iban a ser parte de esta muestra incorporaba la premisa de que iba a resultar imposible, en un escenario metropolitano tan saturado de referentes internacionales como el de la Bienal de París, vencer los obstáculos de la desinformación para dar a leer la complejidad de las tensiones entre arte y política con las que nos tocaba lidiar desde lo *remoto* (una periferia latinoamericana) y desde lo *oscuro* (una realidad nacional sumergida en la catástrofe por el golpe de estado de 1973). Lo *remoto* y lo *oscuro* fueron el *desde dónde* que asumimos como marca de enunciación de este envío chileno a la Bienal de París, sin nunca confiar ingenuamente en una traducción cultural entre centro y periferia que no se viera obstruida por prejuicios o malentendidos. Pese a anticipar las sombras y opacidades que iban a marcar futuros desencuentros de comprensión entre emergencia periférica y circuito metropolitano, resolvimos participar de esta doceava versión de la Bienal de París para tratar de romper –aunque fuese de modo hipotético– el completo aislamiento y silenciamiento que rodeaba nuestras prácticas dentro y fuera de Chile. Decidimos entonces que la participación chilena de los artistas ocupara como soporte visual *el registro fotográfico de acciones en vivo realizadas con el cuerpo y en la ciudad*.

Ya lo dije, la mayoría de las prácticas de la Avanzada se desplegaron como un arte en proceso, en construcción y situación, es decir, como *un arte de trayecto abierto que incorporaba la realidad social y política a su diagrama intersubjetivo*. Eran obras que trabajaban con la fugacidad al realizar acciones disruptivas que duraban lo que duraban, ya que su despliegue en la ciudad estaba siempre expuesto a riesgos no controlables. Lo fugaz de estas acciones de arte que alteraban sólo *momentáneamente* la normalidad represiva del entorno, las hizo recurrir a las tecnologías de la reproducción para prolongar virtualmente el efecto de lo acontecido en un soporte grabado (fotografía, video) que memorizara sus huellas. Al depender de los azarosos flujos del acontecer, sin certeza de permanencia ni de futuro, las obras de la Avanzada encontraron en el *registro* un vital *complemento y suplemento de duración* para compensar lo transitorio y accidentado de sus intervenciones pasajeras. Recordemos, además, que las prácticas de la Avanzada se desplegaron en un país donde la violencia militar practicaba el aniquilamiento de los cuerpos y las identidades. La supervivencia de las huellas –gracias al tiempo prolongado del registro– de estas acciones efímeras, funcionaba como una medida de rescate contra el olvido en un país de tachaduras y de obliteración de las marcas. El dispositivo técnico del registro documental les servía a estas intervenciones fugaces para que su primer y decisivo “aquí-ahora” no terminara víctima de aquellos operativos de supresión encargados de eliminar todo vestigio de resistencia contra-dictatorial. Esta motivación –nacida de la urgencia político-nacional del tener que resistirse *por todos los medios* (incluyendo el video) a un contexto de desapariciones– podría haber sido suficiente para justificar el uso del registro cuyas tecnologías audiovisuales eran criticadas por algunos, en ese entonces, como mero reflejo imperialista de la modernidad capitalista que proyectaba la moda importada del arte internacional.

Me interesa subrayar aquí que la primera salida de las prácticas de la Avanzada a una escena internacional (Bienal de París, 1982) adoptó la forma intencional del registro fotográfico, mucho antes de que cundiera internacionalmente la moda metropolitana de recuperación de los archivos latinoamericanos de arte y política en dictadura. Lo subrayo por cómo va cobrando fuerza hoy el darse cuenta de que la conceptualización teórica y política del registro en las prácticas de la Avanzada supo evidenciar la fractura estética y el drama vital entre, por un lado, el *tiempo en acto* de intervenciones con el cuerpo y en la ciudad siempre a punto de desaparecer y, por otro, el *diferimiento de la huella de lo grabado* con el que luchaban estas obras contra el naufragio de su temporalidad histórica.

La desgarradura de los tiempos conformaba el *estado de emergencia* del que testimoniaba la documentación fotográfica de la Avanzada en la Bienal de París de 1982. Sin embargo, esta contradicción *viva* de un arte que autoreflexionaba sobre sus propias condiciones de memorialidad fue interpretada superficialmente en la Bienal de París como un tiempo *muerto* (el tiempo pretérito, obsoleto, de la copia como *déjà vu*) en acciones con el cuerpo y la ciudad que, según el juicio europeo, repetían tardíamente imágenes y procedimientos del conceptualismo, del *body art* y del arte sociológico de los años sesenta

procedimientos del conceptualismo, del *body art* y del arte sociológico de los años sesenta cuando estas ya habían dejado de ser “novedad” en Europa o Estados Unidos. La relación *centro-periferia* fue interpretada según el esquema *modelo-copia*: un esquema que ordena el tiempo entre un *antes* (el modelo europeo como autoridad fundante) y un *después* (la reproducción desfasada del original en regiones alejadas del centro), castigando como “repetición” cualquier emergencia regional no sincronizada con la cronología de las vanguardias y neovanguardias de la modernidad artística occidental. La comparecencia documental de las prácticas de la Avanzada en la Bienal de París de 1982 fue leída no desde la producción conceptual del registro técnico de la fotografía o el video pensado como salida de emergencia *contra el tiempo y el olvido* sino como el simple reflejo de una corriente artística local que caía en el *destiempo* al mostrarse atrasada y retrasada según el orden de primacía de los modelos internacionales. Nadie leyó lo que estaba realmente en juego en esta comparecencia fotográfica, a saber, que el hecho de haberse conceptualizado expositivamente como registro en la Bienal de París de 1982 daba cuenta de la capacidad autorreflexiva de la Avanzada para meditar sobre los *dilemas de la temporalidad*, es decir, sobre la necesidad de grabar una memoria de la reproducción que fuera transmisible a futuro para que las huellas de su pasado recién acontecido, en lugar de desaparecer, pudiese intercalarse virtualmente en nuevos presentes del arte y la política. Una memoria pensada como intercalación y desfase entre *privación* (la falta de permanencia en el tiempo debido a la borrada de las señas) y *reiteración* (el suplemento de duración que asegura la iterabilidad de la cita temporal en futuros transcurso de significación).

Esta lectura retrospectiva de la conceptualización del archivo que marcó la primera salida internacional de la documentación de la Avanzada en la Bienal de París de 1982 revela cómo su problemática del registro contenía una promesa de futuro a cumplirse imaginariamente en un porvenir, por la relación construida entre la grabación de las huellas (lo aparecido-desaparecido) y su proyección-recreación (lo reaparecido). En un texto titulado “Vanguardia de exportación: la originalidad de la “Escena de Avanzada” y otros mitos chilenos”, la investigadora Carla Macchiavelo se preocupa por el fallido destino de la Avanzada en la Bienal de París, haciéndose la pregunta de “cuán efectivas y vanguardistas fueron las prácticas conceptuales chilenas” cuya muestra en el Museo de Arte Moderno califica ella de “ingenua” y de “poco impacto”. Parte de la respuesta a “¿Cuál fue la relevancia de sus obras tanto dentro como fuera de sus fronteras nacionales?” está contenida en el dato de cuán obsesivamente persigue hoy el culto archivista de la escena internacional a los restos de la Avanzada y del CADA. Sin embargo, lo decisivo quizás no sea tanto la atracción que siguen ejerciendo estos restos al convocar a múltiples políticas de archivo internacionales sino la capacidad que tienen sus registros de oponer una resistencia activa a la banalización informativa de los pasados documentales. Podría conjeturarse que esta capacidad deriva precisamente de cómo la Avanzada (lejos de cualquier ingenuidad) supo elaborar -como *reserva crítica*- una semántica y una dramática de la relación *registro-memoria-historia* que, atentas a las *interrupciones* y los *diferimientos*, cobra cada vez más vigencia en los debates críticos sobre la reactivación del pasado en tanto pasado incompleto.

### **La empresa cultural “Chile Vive” y el apaciguamiento de la memoria político-social en la vía del consenso hacia la transición democrática.**

En enero y febrero de 1987, se realiza en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, bajo el impulso de Felipe González, una exposición organizada por el Ministerio de Cultura de España, la Comunidad Autónoma de Madrid y el Instituto de Cooperación Iberoamericana. La muestra se llamó “Chile vive” y manifestaba un gesto solidario hacia un país que, un año antes del plebiscito de 1988 que le pondría fin a la dictadura militar, aún padecía el autoritarismo represivo del régimen de Augusto Pinochet. La contraparte chilena en la organización de “Chile Vive” (la exposición de mayor envergadura internacional realizada durante la dictadura) fue el Centro de Expresión e Indagación Cultural Artística CENECA: un centro de estudios que buscaba la recomposición progresista del frente cultural alternativo como un campo llamado a alinearse con el programa de reconstrucción democrática forjado por la renovación socialista. La macro-exposición internacional “Chile vive” fue el engranaje más vistoso de una serie de eventos político-culturales destinados a

reconducir las energías contestatarias del arte y la cultura de oposición a la dictadura hacia una ronda de convergencias cuyo pacto inspiraría el diseño de la “democracia de los acuerdos” que iba a marcar los futuros gobiernos de la Concertación con su retórica del consenso .

El sello integrador –asimilador- de la futura cultura concertacionista estaba ya presente en el diseño de “Chile vive”: un sello destinado a agrupar una diversidad de expresiones en un marco de *neutralidad argumental* para festejar la variedad de las diferencias como una muestra de pluralismo artístico y cultural, pero evitando someter estas diferencias a confrontaciones de juicios que pudiesen tensionar el relativismo de la suma. “Chile vive” estaba preocupado de que su selección artística fuese lo suficientemente ecléctica para prefigurar así los nuevos tiempos deseosos de celebrar un pluralismo acrítico de la diversidad de gustos, tendencias y opiniones. “Chile vive” aspiró a la simple combinación de rasgos y estilos como fórmula de valoración de lo distinto, evitando hacerse cargo de los conflictos de puntos de vista sobre el arte y la política que dividían la escena chilena durante la dictadura. Es así como la instalación museográfica de “Chile vive” en Madrid reunió en un muro liso (despejado de toda referencialidad de contexto) obras de artistas cuyas propuestas estéticas estaban completamente distanciadas unas de otras. Confiada en la autosuficiencia de las formas, la selección de “Chile vive” borró la especificidad de las micro-escenas político-estéticas de donde nacen las divergencias de planteamientos en torno a política, instituciones, arte, cultura, memoria(s) e historia que tensionaban la discusión sobre cuál era el horizonte de expectativas abierto por la palabra “democracia”. El eclecticismo de la muestra “Chile vive” contradecía expresamente la propuesta de la Avanzada en la Bienal de París de 1982 y su decidida toma de partido a favor del experimentalismo crítico. Pero, además, el macro-diseño político institucional de “Chile vive” quiso olvidarse de cómo la incorporación del registro a las obras de la Avanzada dejaba flotar la memoria de la dictadura como *espectro*, es decir, como algo que siempre retorna en la ambigüedad del *ya no* (el pasado desaparecido) y del *todavía* (el presente memorioso): una memoria evidentemente contraria a la concepción del tiempo histórico instalada en la exposición de Madrid bajo la forma de una sucesión ordenada entre un antes (la dictadura) y un después (el retorno a la democracia) mediante un corte despejado de impurezas.

La Avanzada había ya experimentado roces y fricciones con la mirada sociologizante de los centros de estudios de la cultura alternativa. Sus poéticas del desajuste (de la puesta en conflicto del marco estético y político mediante imaginarios fracturados) eran interpretadas por estos centros de investigaciones culturales como un síntoma de inadaptación o desadaptación a los nuevos lineamientos redemocratizadores que debían encargarse de controlar los excesos de lenguaje para fortalecer así un nuevo pacto socio-comunicativo favorable al consenso y temeroso de los disensos. Para una propuesta como la de “Chile vive” orientada a “privilegiar más la coexistencia que la ruptura, la compatibilidad que el antagonismo”, las prácticas de la Avanzada resultaban disfuncionales en cuanto emanaban de ella una negatividad refractaria que atentaba contra el deseo de translucidez blanqueado en los muros de las salas del Círculo de Bellas Artes en Madrid. De ahí que la representación de la Avanzada en la exposición “Chile vive” como suma artística que aspiraba a lo parejo se haya visto tan desdibujada.

El primer gesto taxativo que realizó la muestra “Chile vive” consistió en olvidarse del impulso transdisciplinario de la Escena de Avanzada y de sus entrecruzamientos de géneros, restaurando una división fija entre las técnicas perpetuadas por la tradición de las Bellas Artes. “Pintura” y “Escultura” fueron los formatos oficiales que reinstaló “Chile vive”, marginalizando así de su programa expositivo a las acciones de arte desplegadas en la calle. En el caso de la participación de L. Rosenfeld en “Chile vive”, el registro de su intervención urbana “Una milla de cruces sobre el pavimento” (1979) quedó fuera de las salas de arte habiendo sido desplazada hacia la sección documental “Video”. Este desplazamiento significó desde ya restar a las intervenciones urbanas de lo que la exposición de Madrid catalogaba museográficamente como “arte”. Con su “vuelta a la pintura” -en un guiño también dirigido a la escena internacional que, en dichos años, festejaba la transvanguardia y el neoexpresionismo-, “Chile vive” terminó “confinando la aventura experimentalista de la Avanzada al espacio volátil de un paréntesis”. es decir, a

una fase incidental y digresiva, prescindible, que no debía seguir obstaculizando la continuidad de la historia del arte y a su sucesión de estilos. Pero la macro-exposición “Chile vive” no sólo canceló internacionalmente el episodio –molesto- de la Avanzada. Al eliminar la cuestión del registro y del archivo de sus materiales de selección y exhibición artísticas, “Chile vive” obliteró la problemática de la memoria que las obras de la Avanzada habían trabajado como cita de un pasado artístico y político concebido por ellas como un pasado entreabierto, no clausurado, que se sigue temporalizando en la historicidad de un devenir que avanza y retrocede sin atender la linealidad del avance democrático esquematizado por la transición.

### **La contra-narrativa local de “Chile vive. Memoria activada” y su restitución de lo omitido en Madrid.**

El año 2013 en el Centro Cultural de España de Santiago de Chile, el investigador y curador Francisco Godoy realiza el gesto meta-crítico de organizar una “exposición de la exposición” en torno a “Chile vive”. Se trata de “Chile vive. Memoria activada” que recombina fragmentos editados de los registros de la exposición de Madrid con nuevas interferencias creativas de arte y política.

“Chile vive. Memoria activada” (2013) llevó el recuerdo –desensamblado y reensamblado- de “Chile vive” (1987) a estimular ejercicios de contra-memoria capaces de devolverles a esas palabras –Chile vive- las intensidades críticas de las que habían sido despojadas en la exposición de Madrid. “Chile vive. Memoria activada” les restituyó a las palabras “Chile vive” lo que la fórmula consensual de la macro-exposición de Madrid había querido neutralizar, al extremar el contraste vital entre dos acentuaciones contrarias: el recuerdo fervoroso de los sueños rotos de la Unidad Popular y la caída post-golpe de esos sueños rotos en un lúgubre tiempo de sepulturas.

El video de Cecilia Barriga “El pueblo vendido ¡jamás será unido!” (2013) desarma y rearma el himno legendario de la Unidad Popular conducida por Salvador Allende –“El pueblo unido jamás será vencido”-, formando nuevos sintagmas que mezclan la vibración de las luchas de un *ayer* (las de la revolución socialista en Chile) con las de un *hoy* ( las del Movimiento de los Indignados y sus Asambleas en la Puerta del Sol en Madrid). El video de C. Barriga fabrica una memoria transitiva entre el ayer del sueño anti-imperialista de la revolución social (Chile) y el hoy de las luchas globalizadas a favor de la emancipación (España). Ese *ir y venir* de la memoria política entre América Latina y España editado en el video de C. Barriga despierta aquella conciencia de la historicidad social que no cabía en la versión estática del pasado lineal de la exposición “Chile vive” cuyo ciclo temporal (salir de la dictadura y recuperar la democracia) debía avanzar según una recta sin vueltas atrás, sin retornos intempestivos. La “memoria activada” del video de C. Barriga exalta el eco de aquellas pasiones contestatarias emanadas de lo popular que quiso domesticar la razón negociadora con la que había pactado –concertacionistamente- la mega-exposición “Chile vive”. Los énfasis combativos del video de C. Barriga resucitan aquella “estructura de sentimiento” en torno al “pueblo” que “Chile vive” había apagado de su sintonía, para que nada insumiso perturbara los arreglos que, en el nombre anodino de la “gente” como masa despolitizada, tuvieron la misión de volver las subjetividades dóciles a la completa mercantilización de la vida social.

El otro sobresalto de la memoria con el que la exposición “Chile vive. Memoria activada” (2013) agita el recuerdo pasivo de “Chile vive” (1987), es el provocado por una obra de Eugenio Dittborn que consiste en intervenir directamente el muro del Centro Cultural de España en Santiago de Chile con un texto dedicado a Gabriel Castillo y Juan Maino: dos detenidos – desaparecidos. El texto de E. Dittborn es introducido por una cita de Baruch Espinoza sobre el cuerpo, sus afectos y afecciones. Si bien en “Chile vive” (1987), existía una sección “Derechos Humanos” con archivos de la Vicaría de la Solidaridad, el concepto de la exposición no se interesó en mostrar cómo los juegos simbólico-expresivos del arte son capaces de trizar el lenguaje para metaforizar la falta, el vacío de la ausencia. La intervención de E. Dittborn en Santiago de Chile rebalsó las obsoletas *ataduras* de género con las que “Chile vive” dividía la muestra entre “Pintura” y “Escultura”, con la potencia tráfuga del lenguaje poético que busca conjurar lo siniestro

haciendo divagar las palabras en torno a lo desintegrado: unas palabras en lucha sorda con el modo en que el diseño programático de “Chile vive” en Madrid en 1987 había entrado, sin decirlo, en un cómodo diálogo de hablas –vía CENECA- con la nueva dominante científica de la sociología que comenzaba a operar como lengua oficial en el mercado de los saberes remunerados con sus vocabularios expertos, *desafectados*: sin cuerpo, sin afecto, sin afección. A diferencia de estas hablas tecnificadas que dominaron el universo de las comunicaciones durante la transición chilena, la obra-dedicatoria de E. Dittborn a Gabriel Castillo y Juan Maino hizo temblar el muro con la afección-aflicción de la pérdida y su poética de lo deshecho y del desecho: un muro ya no imperturbable como el de la sala de exposición de Madrid en 1987, sino un muro tocado físicamente por el duelo de un cuerpo insepulto al que el dibujo de una casa le ofrecía el refugio afectivo de un domicilio.

Es así como la crítica artística e institucional de “Chile vive. Memoria activada” (Santiago de Chile, 2013) se convirtió en una réplica correctora y transformadora de “Chile vive” (Madrid, 1987). Lo hizo reintroduciendo en las salas de la muestra el *clamor* (la efervescencia del sueño revolucionario) y el *grito* (la desesperación por los cuerpos torturados). Estos arrebatos expresivos de las biografías heridas que transmitió “Chile vive. Memoria activada” (2013) testimoniaba de lo que había querido amortiguar la metodología del orden con la que “Chile vive” (1987) quiso conciliar el arte con las nuevas reglas de normalización de lo social sujetas a la política institucional de la transición. Sólo invirtiendo el tránsito de la dirección Norte – Sur que había consagrado el envío internacional de las obras chilenas hacia Madrid en el caso de la exposición anterior, las palabras “Chile Vive” dejaron de ser un título oficial y se impregnaron, en un paisaje local aun trastocado por las circunvoluciones de la historia, del ritmo vivencial de la alegría revolucionaria que acompaña las voluntades de cambio (C. Barriga) y de su lamentable revés: la sombra melancólica del desconsuelo postdictatorial (E. Dittborn).

### **Señales extraviadas: arte, mujer y periferia.**

También en 1987, el mismo año que se organizaba “Chile vive” en Madrid, Lotty Rosenfeld, Diamela Eltit y yo fuimos invitadas por *Video In* a Vancouver (Canadá) a presentar una selección de trabajos de mujeres bajo el eje curatorial de “Mujer, arte y periferia”. Mientras la macro-exposición “Chile vive” desplegaba en Madrid su ficción de una escena artística sin divisiones ni conflictos de posturas, la micro-exposición “Mujer, arte y periferia” en Vancouver convertía el eje masculino-femenino en un vector de antagonismo simbólico de las representaciones culturales dominantes. Mientras “Chile vive” en Madrid eludía cómodamente el doblez colonial de la subordinación de Chile a España, la exposición “Arte, Mujer y Periferia” solicitaba –en palabras de D. Eltit- una mirada capaz de pensar obras “generadas en medio de un país sacudido por una de las crisis de poder más aguda de su historia, *después de la rearticulación étnica motivada por la conquista española*”. Esta acentuación crítica del despojo colonizador negado por “Chile vive” y reivindicado por “Mujer, arte y periferia”, encontró en la intervención de L. Rosenfeld una potente expresión artística: L. Rosenfeld intervino la Corte de Justicia de Vancouver con el desgarrador audio del canto salvaje de una Ona, representante indígena del extremo austral de Chile (el Sur del Sur) y miembro de una comunidad víctima de un genocidio que significó la completa extinción de su raza. Nada más opuesto a la pose europeizante de “Chile vive” en Madrid con su pasada en limpio de una historia sin turbiedad recalitrante que esta preocupación de L. Rosenfeld por ecolectar el testimonio residual de un genocidio para cruzar así la memoria de la dictadura con la otra memoria étnica de la colonización en una sedimentación múltiple de la huella de la huella de la huella de la desaparición.

La exposición “Arte, mujer y periferia” fue la primera exposición organizada desde Chile que ocupó el significante-mujer como metáfora de aquellos devenires minoritarios y periféricos castigados por los patrones de autoridad militarista, patriarcal y colonial. Sin embargo, este antecedente curatorial no se ha visto recogido por ninguno de los archivos que andan dando vueltas en torno a las prácticas chilenas de los ochenta. Podría argumentarse que esta omisión se debe a la muy escasa documentación disponible, pero esta respuesta no basta al saber que “el furor de archivo” (S. Rolnik) es ya capaz de exhumar cualquier información documental -por ínfima que esta sea- con tal de seguir

abasteciendo su coleccionismo de la memoria. Quizás sea otra la razón -voluntaria o involuntaria- de esta negación, tal como podría deducirse de la institucionalización cultural del tema del género en “Del otro lado. Arte contemporáneo de mujeres en Chile” (2006). La presentación de la exposición en el Centro Cultural de la Moneda ofrecía exhibir “la singularidad de la *mirada femenina* en el campo de las artes visuales” pero cuidándose mucho de que lo “femenino” no se viera interrogado por la teoría feminista que lo desmonta como unidad natural. Mientras que el antecedente curatorial de “Mujer, arte y periferia” (1987) planteaba “lo femenino” no “como una categoría-esencia sino como una estrategia de posicionamiento político-discursivo frente a una multiplicidad entrecruzada de relaciones de subordinación” según una perspectiva teórica declaradamente feminista, la exposición del 2006 “Del otro lado” se auto-complace en la feminidad convencional de un ícono de mercado tal como queda reflejado en la tapa de su catálogo que ilumina la boca maquillada de un rostro de mujer para lucirla como artificio publicitario de la seducción.

Retomando el tema de los archivos, quisiera detenerme en una de las obras incluidas en la exposición “Mujer, arte y periferia” (Vancouver, 1987) para subrayar las dificultades de traducción internacional que enfrentan ciertos registros casi indiscernibles en cómo se mueven en el filo del arte y la política. La obra de Luz Donoso titulada “Delito persistente” (1976) consistía en la documentación fotográfica de una acción de arte, realizada en pleno centro de Santiago, que insertaba en los televisores dispuestos en la vitrina de una tienda de electrodomésticos una imagen prohibida: la imagen del retrato fijo –*detenido*- de una detenida-desparecida que identifican como tal los datos contenidos en un texto adjunto.

Bien se sabe que la promesa de modernización económica fue la otra cara – supuestamente esperanzadora- de la represión siniestramente ejercida por el gobierno de Augusto Pinochet. Los televisores eran artefactos de consumo hechos para que la ciudadanía desviara su atención del terrorismo de estado, viendo desfilar en sus pantallas los cuerpos placenteros (indemnes) entregados al frenesí neoliberal del mercado y la publicidad. La acción de L. Donoso interrumpió el desfile publicitario y comercial de las imágenes televisivas hechas para disimular la atrocidad de los crímenes de la dictadura, intercalando en las vitrinas de un local comercial el rostro de una víctima de estos crímenes: un rostro que mira fijo a los transeúntes convirtiendo a la fijeza de la mirada detenida en un recurso de interpelación pública. Esta acción de L. Donoso fundía el grano reventado de la fotocopia impresa del retrato de la víctima con la superficie luminiscente de la pantalla televisiva, generando un choque de técnicas –y de temporalidades- entre lo *pretérito* (la fijeza del retrato en blanco y negro y su tiempo congelado en el ayer de la espera) con la *actualidad modernizadora* de la televisión como aparato de distracción y encubrimientos usado por la dictadura.

El público canadiense de la exposición “Mujer, arte y periferia” en *Women in Focus* en Vancouver, era el público de un espacio acostumbrado a ver cómo nuevas tecnologías internacionales de producción videográfica articulan un punto de vista feminista sobre las narrativas de género. Para ese público, resultaba demasiado extrema la lejanía entre, por un lado, el aparato-televisor como símbolo de propaganda y consumo de una dictadura que había incrustado la impostura de su modernidad en un país de *desapariciones* y, por otro, la velocidad postmoderna de los flujos electrónicos de *aparición* de la imagen en la contemporaneidad globalizada. Hacían falta varias cadenas de mediaciones contextualizadoras para que el congelamiento de la imagen en la obra – precaria, *sin medios*- de L. Donoso fuese traducible a un espacio de video internacional como *Women in Focus* acostumbrado a la velocidad de los intercambios que ponen a circular el arte a través de sus *mediaciones*. La infra-visualidad de una obra-archivo tan cifrada y enigmática como la de L. Donoso sólo encontraría los puentes de traducción necesarios para su mejor comprensión mucho tiempo después, en 2013, con la exposición “Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina” en el Museo Reina Sofía. Es entonces cuando las obras infravisualizadas o subvisualizadas de L. Donoso pudieron dejar de sentirse solitarias, desvinculadas, al entrar en relación político-estética con otras obras también sumergidas en capas subterráneas de memorias que hubieran permanecido a la deriva sin el entrecruce latinoamericano de la Red Conceptualismos del Sur con el Museo Reina Sofía de Madrid.

### El malentendido del “Perchero” de Carlos Leppe.

“Perder la forma humana”, comisariada por la Red Conceptualismos del Sur, es una exposición que “señala la aparición múltiple y simultánea de nuevos modos de hacer arte y política en diferentes puntos de América Latina durante los años ochenta”: una exposición decisiva a la hora de generar cruces reflexivos entre una institución metropolitana (Norte) y una red de investigadores latinoamericanos (Sur). La coincidencia de una doble voluntad entre el Norte y el Sur hizo posible rebatir la jerarquía neocolonial de las instituciones metropolitanas, experimentando con fragmentos de memorias ocultas en un trabajo de archivo realizado *sobre y desde* América Latina.

Bien sabemos que las traducciones son siempre imperfectas y que, entre contexto y contexto, se producen inevitables fallas o desajustes en el sistema de transferencia y reconversión del significado original de las prácticas artísticas debido a la suma de contingencias que interfieren entre su emergencia local y las nuevas condiciones de exhibición-circulación internacionales. Por último, estas fallas o desajustes sirven para recordarnos que la heterogeneidad de los procesos que median el traslado de los signos a través de las instituciones rompe inevitablemente la simetría entre origen y destino, entre significativo y significado, entre original y reproducción, y que estas disimetrías nos son útiles para descartar cualquier ilusión metafísica de *calco* (literalidad, mismidad, totalidad, integridad) en la transmisión –nunca plena ni completa- del sentido. Quisiera reparar aquí en lo generado como falla de traducción en la exhibición de la obra “El Perchero” de C. Leppe en “Perder la forma humana”, usando esta falla como oportunidad para reflexionar sobre qué ocurre cuando se recorta la objetualidad de una obra prescindiendo de las condiciones de montaje que definieron su puesta en escena, para favorecer como solución museística la información visual contenida en las láminas fotográficas que componen solo una de sus partes desensamblada del conjunto que formaba el objeto .

Uno de los postulados de la exposición “Perder la forma humana” reivindica el “*mostrar obras y documentos sin establecer a priori distinción alguna entre ellos*”. Este postulado tiene la innegable virtud de rebajar el aura esteticista de las obras y de combatir su fetichización institucional como productos reificables por el museo y el mercado. Pero el olvido de la “obra” en tanto construcción material puede, también, debilitar su significado al omitir la intencionalidad de su montaje destinados a generar efectos *situados*. “El Perchero” fue la obra con la que C. Leppe se presentó en 1975 a un concurso llamado “Senografía” en la galería Módulos y Formas cuando casi todos los espacios estaban vedados en Chile para el arte no oficial. Tratándose de un concurso de “escultura”, la primera transgresión de la obra de C. Leppe fue la de desobedecer el tradicionalismo del género “escultura”, al infiltrarse dentro de la exposición de “Módulos y Formas” mezclando la performance y la fotografía en un montaje escultorizado. La segunda transgresión de la obra consistió en desnaturalizar el motivo temático de la exposición –el seno como expresión anatómica y biológica de la feminidad materna- refaccionando un cuerpo masculino con los parches y vestimentas de una parodia travesti que ironiza con el naturalismo sexual y su binarismo de género. Si bien esta segunda torsión de género (sexual) está recogida en las tres imágenes a tamaño natural de C. Leppe exhibidas en los muros del Museo Reina Sofía -y, también, analizada en el catálogo de la exposición bajo la clave “Desobediencia sexual”-, la primera torsión (escénica) queda anulada al suprimirse el objeto-obra “perchero”. Por así decirlo, sólo queda en pie -en el Museo Reina Sofía- una de las *dos* transgresiones de género(s) que realizó “El Perchero” al burlarse tanto de la escultura como del desnudo femenino como modelos asignados.

La construcción objetual de la obra de C. Leppe era la de un mueble-perchero del que colgaba tres fotografías de un cuerpo travesti *partido en dos*. La escenografía de la obra llevó el cuerpo de C. Leppe a mostrarse no como un cuerpo recto (no como el cuerpo erguido que se alza en las paredes del Museo Reina Sofía) sino, al revés, como un cuerpo *doblado y colgado* de los ganchos de una percha. Ese cuerpo *quebrado*, doblado, de C. Leppe evocaba metafóricamente, para cualquier espectador chileno alerta a la potencia simbolizadora de la obra, la violencia de los aprietes que sufrían los demás cuerpos en el entorno represivo de la dictadura. El cuerpo retratado en las tres láminas fotográficas



expuestas en el muro del Reina Sofía (un cuerpo levantado verticalmente) niega la imagen *torcida* del cuerpo que “se quiebra” en “El Perchero” original y suprime, por lo tanto, la connotación oculta de la palabra “quebrarse” que, en el entorno político de las víctimas de las violaciones de los derechos humanos en Chile, aludía a quienes no resistían los apremios de la tortura. La plurivalencia semántica del cuerpo victimado de C. Leppe se manifestaba a través de este cuerpo no *entero* ni *recto* sino, al contrario, *dividido entre anverso y reverso*. Cambiar el cuerpo de la obra “El Perchero” hecho de *dobleces y torceduras* por el cuerpo plano de las láminas fotográficas, alisa la oblicuidad de los pliegues de la obra de C. Leppe: una obra que no sólo habla de travestismo (entregando pistas para una genealogía diferencial de lo *queer* en América Latina) tal como lo registra el catálogo de “Perder la forma humana” sino que, también, evoca las mortificaciones corporales ejercidas por la violencia represiva en el pasado de la dictadura. Retengo de esta inadecuación entre el montaje original de la obra “El Perchero” de C. Leppe (1975) y la exhibición de sólo una de sus partes en “Perder la forma humana” (2013) que ocurre mediante un cambio de lo tridimensional a lo bidimensional, la necesidad de preguntarse bien qué es lo que se pierde y qué es lo que se gana al suprimir la distinción entre “obra”, “imagen” y “documento”.

Hoy son varias las instituciones metropolitanas que organizan exposiciones de archivos y, en ciertos casos, se entremezcla su legítimo interés en defender una opción crítica y política a favor del rescate documental de memorias fragmentadas y residuales cuya artisticidad desborda insurgentemente el formato “obra” con la simple conveniencia económica del recurso a la baratura de las copias que, en nombre de la “documentación de archivos”, se ahorra el precio de la “obra”. Más allá del recelo necesario de guardar frente a estas confusiones entre pertinencia y conveniencia, existe también el peligro de que la sobre-explotación de una memoria hecha de puros archivos documentados en papel termine consagrando la regla de la intercambiabilidad general de las “obras” a la planicie de las “imágenes” que, colgadas del muro o emplazadas en vitrinas según el dispositivo museográfico de los archivos, hagan desaparecer la *escenicidad* con la que determinadas obras irrumpieron en un sitio determinado para alterar su diagramación del espacio con una micro-política de la intervención. De ser así, tendríamos que resignarnos a perder de vista los medios a través de los cuales algunas “obras” construyen su radicalidad estética ocupando superficies, materialidades y técnicas que alternan lo objetual y lo performativo. En el caso de “El Perchero” de C. Leppe, su recorte museístico nos demuestra que lo que se vio afectada es la construcción “subversivamente extraña” de un *montaje* que, en su versión original, excedía -en la densidad formal y semántica de sus pliegues la simple información visual de una “imagen” que alisó demasiado la experiencia perceptiva de su primera comparecencia objetual.

### **Releer los archivos del pasado desde su capacidad para anticiparse al futuro.**

El proyecto curatorial de “Perder la forma humana” tuvo la enorme importancia de fomentar el encuentro de materiales de archivos hasta entonces inexplorados y, sobre todo, de armarse como una “zona de afinidad y contagio” entre experiencias dispersas que se reconocen unas a otras gracias a “la aparición múltiple y simultáneas de tácticas afines” en sus modos latinoamericanos de hablar de arte y política.

Al concebirse a sí mismo como un museo que “no puede ser el *fondo*, sino el *lugar de tránsito*” de los archivos, el Museo Reina Sofía permitió liberar vías de escape y recuperación de materiales susceptibles de entrar en combinaciones no previstas con otras documentaciones sin archivar. Así ocurrió en “Poner el cuerpo. Llamamientos de arte y política en los años ochenta en América Latina”, una exposición derivada de “Perder la forma humana” que se montó en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende en abril-junio 2016 en Santiago de Chile y cuyas curadoras -Paulina Varas y Javiera Manzi- optaron por completar la selección de copias de “Perder la forma humana” con nuevos materiales de investigación recolectados localmente.

El foco curatorial de “Poner el cuerpo” se concentró en documentar las actividades realizadas por los frentes culturales que rodeaban a la Escena de Avanzada en los años ochenta en Chile, con su mezcla de agrupaciones de artistas y organizaciones sociales. Por un lado, la exposición “Poner el cuerpo” en Santiago modificó el corpus de la exposición

un lado, la exposición "Poner el cuerpo" en Santiago imitó el corpus de la exposición original "Perder la forma humana", demostrando así que *toda colección de archivos es desarmable y rearmable según los nuevos hallazgos de materiales que transforman los marcos de selección y discusión de los archivos históricos*. Por otro lado, al reunir –y poner en valor- la documentación de un conjunto de prácticas de resistencia de los ochenta en Chile que quedaron más o menos invisibilizadas por la "sobreexposición"- internacional de la Escena de Avanzada, "Poner el cuerpo" descentró el eje de reconocimiento orientado monotemáticamente por la academia y los museos hacia la Avanzada (una Avanzada que, pese a la vocación anti-canónica de sus prácticas emergentes, se fue efectivamente convirtiendo en canónica) con la valoración socio-crítica de prácticas hasta entonces consideradas laterales. Al recoger en Santiago de Chile archivos aún más soterrados que los exhibidos en la Bienal de París de 1982, la muestra "Poner el cuerpo" logró, en palabras de sus curadoras P. Varas y J. Manzi, "ampliar el repertorio de quienes han instituidos los centros, los márgenes y periferias del período" de los ochenta en el arte chileno. "Poner el cuerpo" (Santiago de Chile), luego de pasar por la intermediación de "Perder la forma humana" (Madrid), se volvió el escenario de una sub-demarcación estratégica trazada para dejar en claro lo siguiente: el "fuera de marco" argumentado por las obras de la Avanzada en la Bienal de París de 1982 se había convertido con el tiempo en algo así como un "enmarcado" debido a su valorización académica e institucional como un referente hegemónico en el campo de discursos y miradas sobre los archivos chilenos de los ochenta. La curatoría de "Poner el cuerpo" realizó el aporte crítico de alertar sobre cuán necesario es deambular siempre entre canon y corpus, para evitar que la fijación canonizante de lo archivado impida descubrir lo que quedó relegado o descartado en sus márgenes.

Pero al pasar del conceptualismo de la Avanzada (Bienal de París, 1980) a la gráfica de las coordinadoras culturales ("Poner el cuerpo", 2016) como dos ejemplos de sobrevivencia creativa en los ochenta en Chile, aparecen nuevas preguntas sobre cómo establecer diferencias de significado y postura entre los diversos gestos locales que traspasaron las fronteras del arte y la política: unos gestos unidos entre sí en el combate contra la dictadura pero a la vez micro-diferenciados por la orientación territorial de sus desplazamientos en torno a la frontera que separa el *adentro* del *afuera* del arte. Además, no todos estos gestos compartían la misma prioridad al relacionarse con diversos campos de acciones y/o discursos (la comunidad local, la historia del arte, la sociología de la cultura alternativa, la política nacional, etc.) ni recurrían a los mismos dispositivos de producción técnica (del mural al video pasando por el afiche) para volverse efectivos en un determinado circuito de recepción y lectura. El planteamiento curatorial de "Poner el cuerpo" tiende a yuxtaponer materiales disímiles en sus modos de transitar entre el lugar del arte, la mirada del espectador y su pertenencia a una comunidad, sin especificar el modelo que guiaba su itinerario: por un lado, la pedagogía de la acción social con su mensaje directo (integrador) a favor de la representación y, por otro, el materialismo significativo de una poética de la ruptura (disociativa) que cuestiona la unidad de la representación. Tratándose de una exposición -sobre *historia, memoria(s) y archivos*- que hacía coexistir algunos gestos vinculados a las estrategias estéticas de la Avanzada con el activismo social de los frentes culturales sin especificar la dinámica crítico-estética o bien socio-comunicativa de cada operatoria, una de las preguntas a formular sería la siguiente: ¿es lo mismo hablar de la eficacia gráfica de los "llamamientos" de las coordinadoras socio-culturales realizados *en vivo y en directo* (según una modalidad de *tiempo simple*) que referirse a cómo el arte de la Avanzada se expuso a sí mismo como registro para transitar entre pasado, presente y futuro según la modalidad -desdoblada- de un *tiempo compuesto*? Las curadoras de "Poner el cuerpo" se muestran conscientes de los peligros de fetichización institucional que aquejan no sólo a la Avanzada sino a cualquier nuevo material (incluyendo al de los frentes culturales y sus activismos), preguntándose cómo manejarse frente a "los riesgos de museificación de la memoria de los movimientos sociales". Podría llegar a pensarse que, frente a los dilemas suscitados por la creciente asimilación museística de las memorias precarias o residuales, ciertas prácticas como las de la Avanzada -que han internalizado la cuestión del registro como resorte crítico de su problemática de la memoria- ofrecen mayor resistencia *poética-política* a la tendencia

meramente informativa de exhibir la simple documentalidad de las fuentes como material de consumo archivístico.

Los archivos de la Avanzada trabajaron la memoria como signo de una temporalidad estratificada, dividida internamente entre el acontecimiento que *ya fue* y lo que estaba *por venir* debido a la latencia del salto que instala el registro entre la *impresión de lo acontecido* y la *reinscripción* de sus huellas. Mediante el *descalce*, la Avanzada le dio forma a una temporalidad insatisfecha, disconforme consigo misma y anhelante de un futuro en el cuál renovar los sentidos de su aquí-ahora grabado en la huella del acontecimiento. Reinscribir los archivos de la Avanzada *-en su condición meta-crítica de archivos de archivos-* en la actual cultura de museos, obliga dicha cultura a hacerse cargo de una ambivalencia de los tiempos que revela los desgarros íntimos de una memoria escindida: una memoria artística y política que, desde siempre, se supo frágil y desdoblada entre la pérdida y la recuperación incierta de los restos.