

CUERPOS DÓCILES Y EXPUGNABLES EL CADA O LA INSURRECCIÓN SIMBÓLICA EN LA NEOVANGUARDIA CHILENA

RODRIGO ZÚÑIGA C.

“Para no morir de hambre en el arte” (1979) se denominó, como es sabido, uno de los hitos preeminentes del trabajo del “Colectivo de Acciones de Arte” (CADA¹) durante la dictadura militar. La referencialidad inequívoca y paradigmática de esta “intervención urbana”² se conjugó, desde luego, en el marco de la profusa demanda de exa-

¹ Formado por el sociólogo Fernando Balcells, los escritores Diamela Eltit y Raúl Zurita, y los artistas visuales Juan Castillo y Lotty Rosenfeld.

² La disposición de esta acción de arte (junto a “¡Ay Sudamérica!”, de 1981, la más reconocida de este colectivo) intentó generar un cruce de distintos espacios, soportes y registros en el despliegue de la operación: la distribución de cien litros de leche en los hogares de un sector marginal de Santiago; la intervención de una página de la revista “Hoy” con un texto alusivo a la precariedad de la alimentación popular básica chilena (“imaginar esta página completamente blanca / imaginar esta página blanca como la leche diaria a consumir / imaginar cada rincón de Chile privado del consumo diario de leche como páginas blancas para llenar”); la lectura de un texto grabado en cinco idiomas frente a la sede de Naciones Unidas, “que retrata a Chile en el panorama internacional bajo el signo de su marginación” (Richard 1994: 39); el sellado de una caja de acrílico en la galería de arte Centro Imagen, que contenía la

cerbación crítica y teórica (envigada desde los *márgenes no catalogables* de las prácticas de la representación en el terreno de las artes visuales) que se desarrolló, por parte de un conjunto de artistas y propuestas entramadas por la sólida y vehemente elaboración de la teórica Nelly Richard, en medio de la devastada situación institucional y política del Chile de fines de la década del setenta. Acusando revulsivamente la intemperie de sentido desatada por el golpe militar, la “Escena de Avanzada” (nombre acuñado por Richard para catalogar y catapultar tal espectro de operaciones) se constituyó en la instancia decisiva a partir de la cual el corte transgresor y continuamente *fundacional* que había operado implícitamente en el proyecto de modernización del arte visual chileno previo al golpe (Richard 1994: 37; Oyarzún 1999: 194 ss.) debió rediseñar la modulación referencial de sus énfasis, precisamente en consideración de la debacle de tales impulsos modernizadores ante el resquebrajamiento no sólo de los “nudos del circuito de producción artística” (Oyarzún 1999: 198), sino también, huelga señalarlo, de las matrices mínimas de convivencia cívica.

A la luz de esos parámetros, veinticinco años después, todavía el trabajo del CADA asoma como absolutamente relevante respecto de las aspiraciones y *limitaciones* de un intento de radicalización de las prácticas artísticas en el

leche no repartida (dispuesta ahí hasta su descomposición, con otro texto concerniente a la *permanencia* “hasta que nuestro pueblo acceda a sus consumos básicos de alimentos. Para permanecer como el negativo de un cuerpo carente, invertido y plural”) junto con la cinta del texto leído y un ejemplar de la revista intervenida; el paso de diez camiones lecheros por un circuito que recorre desde una industria lechera hasta el Museo, el que es “clausurado” por un lienzo a su entrada. Cf. Richard (1986: 137-140).

Chile de esa época³. Así lo ha entendido, ciertamente, la propia Nelly Richard, a pesar de los matices (por momentos, diametralmente opuestos) rastreables en la comparación de dos textos distanciados por casi diez años de diferencia: nos referimos a “La exterioridad social como soporte de producción de arte”⁴ (perteneciente a *Márgenes e Instituciones*, de 1986, texto de presentación orgánica de la crítica elaborada por la “Escena de Avanzada”) y a “Una cita limítrofe entre neovanguardia y postvanguardia” (de *La Insubordinación de los Signos*, publicado en 1994, en pleno auge mediático y comunicacional de la transición chilena, o “vía chilena a la transición democrática”). La comparación de ambos escritos certifica la rotunda persistencia en la asunción de los matices diferenciales del rol ejecutado por el CADA en el itinerario de la “Escena de Avanzada”. Es verdad que, en el primero de los casos, la autora se encarga de remarcar las señas de radicalización y ortodoxia de este colectivo respecto de las premisas vanguardistas anexadas en la fórmula de conjunción arte-vida⁵, y que ya en el segundo texto, años más tarde, parece enfatizar más bien la capitulación utopista y militante desacreditada respecto de otros intentos contemporáneos⁶, menos pendientes de un extravío inmediateista y fusional y más corrosivos a la hora de apuntalar los mitos naturalistas

³ Un momento clave, por cierto, en la redefinición simbólica de los cauces de proyección de sentido en la escenografía *post-golpe*, cuyas repercusiones y *ondas sísmicas* no cesan de sucederse en el presente postdictatorial.

⁴ Al cual podría agregarse, complementariamente, un apartado como “Desplazamientos de soportes y borrado de las fronteras entre los géneros” (Richard 1986: 145-148).

⁵ Asimismo Oyarzún (1999: 224 ss.).

⁶ Richard (1994: 44-49), aunque esto ya se encontraba, claramente, en los primeros textos referidos (Cf. Richard 1986: 146 ss.).

adosados al mesianismo histórico del CADA⁷. Sin embargo, insistimos, esto no obsta para poder reconocer que la magnitud de la influencia decisiva jugada por el CADA parece cautelada y explicada, precisamente, por el modo de planteamiento de la reconstitución del ideario de las vanguardias en plena “dislocación del paisaje de la dictadura” (Richard 1994: 37). Fracaso del militatismo vanguardista, podrá decirse; seguirá, probablemente, arguyéndose respecto de la precipitación política del proyecto; pero no es menos cierto que las acciones del CADA imprimen una cuota sumamente eficiente de interrogantes acerca de las exorbitantes reposiciones y repostulaciones de las temporalidades redivivas de las vanguardias en la periferia latinoamericana.

Dos notas quisiéramos subrayar para poder examinar este asunto recién bosquejado con mayor detención. La primera, a la cual acudiremos prontamente: el indicio sobresaliente activado en la acción “Para no morir de hambre en el arte”, indicio que expondría un correlato potente respecto de los cuerpos entregados, dóciles, a la indefensión en el desborde de la intemperie del sentido post-golpe. Desde aquí, resuena la evidencia de una llamada soterrada

⁷ La atención crítica de Richard, a este respecto, pone en evidencia cómo los postulados del CADA planteaban, desde la síntesis arte-vida operante, “lo real como todo *indiferenciado* (sin límites formales entre los distintos regímenes de experiencia y discursos)”, a la vez que la conjunción arte-política señalaba “lo social y lo histórico como totalidades *unificadas*: la historia como *plenum* de sentido al servicio de un referente último y trascendente, la sociedad como macro-horizonte que absorberá las diferencias y resolverá las contradicciones una vez concretada la utopía del cuerpo homogéneo” (Richard 1994: 44). Todo ello, por cierto, en una contraproducente operación de “demultiplicación” de “esa totalidad al intervenir *segmentariamente* sus planos significantes” (*ibid.*: 45).

al límite de los cuerpos como límite del arte en el sentido “estético” de la tradición, y en ello, la procura de las retóricas emancipatorias de la vanguardia (una vanguardia extrañamente “neovanguardista”, cabría adelantar desde ya) en la *transposición periférica*. La segunda nota, dependiente de la primera: la certeza, esbozada por Nelly Richard, de que el comparendo de esta operación con su referente metropolitano se despliega en el espacio discursivo de la “cita limítrofe” (Richard 1994: 37). De esta manera, podría señalarse acaso, las acciones del grupo CADA testifican a fines de los años setenta un foco de insurrección simbólico que captura un eje de discusión absolutamente decisivo en los planteamientos de la escena del arte actual: la estipulación problemática de todo el campo del arte como “matriz de traducción”⁸ en el ámbito latinoamericano, y la perturbación de los significantes aludidos en la relación con el arte moderno y posmoderno prioritariamente, soterradamente, primermundista. Ya en la elaboración del CADA, y quizás aquí se juegue parte importante de su dramática utopía (y por lo mismo, podría entenderse mejor, en el diferendo temporal que nos codifica, las posibilidades de su apuesta), la “cita” discordante y extraviada alude a los presupuestos de inflación simbólica del arte en pleno apogeo de la orfandad de los cuerpos en el apremio de la dictadura.

LA CRÍTICA Y SU ZONA DE FRAGUA

Según hemos apuntado, el CADA realizó una labor de cumplimiento radicalizado del desborde que caracterizó a las propuestas de la “Escena de Avanzada” (Richard 1994: 38), en el sentido de una extra-limitación, derramada por el cuerpo social, de los géneros y disciplinas característicos

⁸ Parafraseando a Beatriz Sarlo, citada por Néstor García Canclini (1990: 78).

del trabajo artístico en el sentido tradicional. En función de tales premisas, ha podido hablarse del CADA como de la verdadera “ortodoxia” de la Avanzada (Oyarzún 1999: 224), en cuanto el cumplimiento cabal del itinerario crítico se trasladó a la intervención del tejido urbano como espacio de sedimentación de los usos cotidianizados y de las jerarquías o hegemonías silenciosas operantes de modo coactivo en lo que Willy Thayer ha denominado “la espalda de la representación” (Thayer 2001: 249).

Ciertamente, los *cortes de desfeticización* de los rituales de recepción y de consagración de la “obra de arte” en el marco *institucional* (Cf. Bürger 1987: 51-70), que constituye el depósito material e ideológico de la posibilidad y apertura de su experiencia, y que Richard documenta a propósito de la “Escena de Avanzada” como prioritaria y decisiva reformulación de los tópicos atendidos y problematizados en la tradición del arte chileno (Richard 1994: 38), implican la instalación del CADA en una suma de antecedentes que, por contraposición, remiten su gesto a un nuevo anudamiento del problema de la intervención urbana. En este sentido, y tal como comenzábamos esgrimiéndolo en un inicio, se asume que el trabajo de re-disposición de las estrategias de irrupción elaboradas por el CADA en la “cotidianidad urbana como soporte y zona de intervención” (Oyarzún 1999: 225) apuntan a una resuelta necesidad exacerbada de crítica, que responde a su vez a un replanteamiento de la “zona de fragua” de la crítica del sentido. En ello, pues, queda detestado el peso de los parámetros sugeridos por el CADA: ahí donde el trabajo de las Brigadas Ramona Parra, por ejemplo, “no reformula la *dependencia*” del arte al campo de fuerzas de la organiza-

⁹ La cursiva es nuestra.

ción social” (Richard 1986: 137), sino que, por el contrario, lo subraya y re-fetichiza más allá del cuadro, constituyéndose el trabajo del arte en mero ilustrador o decorador del efecto escenográfico de la promesa del proyecto de liberación, los intentos del CADA ensayan la visualización crítica de los recorridos cotidianos “de autoridad” en el espacio público, interrogando los parámetros del funcionamiento perceptual ciudadano como diferimiento apaciguador, en la totalización cotidiana del uso y de lo consabido, del establecimiento de una *política de la sensibilidad* que requiere ser expuesta, evidenciada e interrogada críticamente.

La *exudación* de la sensibilidad como operación parece ser el motivo de *retención interrogativa* que las distintas acciones del CADA pusieron en funcionamiento de modo programático. En dichas operaciones, el “transeúnte desprevenido” (como figura de interpelación o de ficción de todas las acciones de arte de esta índole) resultaba convocado “en torno a la urgencia de intervenir la red de condicionamientos sociales de la que es prisionero” (Richard 1986: 137). Removido de su pasividad, el ideario que traviste al transeúnte de mero paseante en operador interconectivo y solícito en el desciframiento de las referencias o llamadas disponibles por el colectivo de intervención, quisiera hacer detonar con ello, de modo disruptivo, el amansamiento de la sensibilidad cívica *naturalizada* por medio de la conversión de sus focos de interrogación o de posibilidad en meros depósitos detriticos de nuestra percepción civilizada. Así entonces, las demarcaciones públicas de la civilidad emergerían como resabio de eventuales mutaciones reprimidas o *contenidas* por un léxico disciplinario operando a un nivel mínimo de interpelación y de respuesta. La apuesta por su descompaginación, por la exhibición de su *falla*, sólo podría ser remitida, en consecuencia, hacia las fauces del “comportamiento” localizado, per-

sonal, efímero. Desprovista de la magnitud del “acontecer popular”, lo que se desprende responde más bien a la incipiente legibilidad del “acontecer” como determinante de cualquier trama de cotidianidad.

La exuberante densidad del *locus* de la cotidianidad, en este sentido, parece ser esgrimido como reclamo de la calle (Richard 1994: 41) en cuanto escenario de disolución del devenir *obliterado*, sellado, por la normatividad social. En razón de ello, como ha referido Richard, “la obra interviene... el campo de la productividad social – las redes de industrialización del consumo lechero (fábrica) o los circuitos de distribución informativa (revista) – simultáneamente al espacio de institucionalización del discurso artístico (museo y galería), interconectando los signos de la ‘vida’ con los del ‘arte’ emitidos por ambos” (Richard 1986: 138).

La desconstitución *crítica* del cierre autonomizado del arte como operatoria de *oclusión de la experiencia* y de la posibilidad *aconteciente* de la obra, ha sido señalada, desde luego, como uno de los aspectos más problemáticos de las pretensiones de inscripción de sentido desarrollados por el grupo CADA¹⁰. No quisiéramos volver a incidir sobre el núcleo aporético así indicado, sino más bien perfilar, a partir de ello, las notas distintivas que quizás todavía puedan encontrarse en la búsqueda de este colectivo. Pues, claro está,

¹⁰ Ya hemos referido las críticas de Richard en este punto, relativas al peligro de indiferenciación e imprevisión de los códigos mediadores operantes, no atisbados en razón del apremio de la unión arte-vida (1994: 40-44). Una lectura detenida de los problemáticos contrabandos entre vanguardia y esteticismo, a partir del tronco común de la *autonomía* de la obra de arte como instancia que proyecta al “arte mismo” como agente *fulminante*, instantáneo, milagroso, del cambio social (en el caso de los presupuestos vanguardistas), puede consultarse en Oyarzún (1999: 60-71).

tanto la noción teleológica asumida implícitamente por el CADA (el cumplimiento del mandato de la liberación, anticipada por el artista como figura señera y profética, en el *continuum* vital, no mediado, producido por la toma de conciencia cívica, suplantatoria de cualquier proyecto político), como la inmediatez de la suposición a establecer un vínculo no mediado entre “experiencia” y “código” (Cf. Richard 1994: 40-44), tomando como escenario de disputa y de reclamo la concreción sedimentaria del *afuera* del marco del arte autónomo, proporciona, a todas luces, un fértil terreno para cualquier mesianismo utopista revestido de tonos críticos y contestatarios. Sin embargo, y estando de acuerdo con lo medular de estas lecturas antecedentes, es probable que todos estos desplantes animosos, bríos exacerbados o precipitaciones estratégicas y críticas puedan ser atendidos, en una medida no menor, a partir de cierta *fatalidad* que parece encauzar el “signo de la experiencia histórica” (Oyarzún 1999: 217) en que se elaboró la programación performativa de este grupo. Y en ese sentido, acaso reste aún algún criterio de reposición activo de las operaciones de arte del CADA.

UNA (NEO)VANGUARDIA PERIFÉRICA

“Para no morir de hambre en el arte”, hemos indicado al comenzar sin hacernos cargo aún de la pretensión de esa frase inicial, constituye una de las acciones más emblemáticas programadas por el CADA en su acechante impugnación al sistema del arte en pleno descampado simbólico dictatorial. En esta intervención, la bruta literalidad del signifiante (la leche) que “permanece” (hasta su descomposición, que implica también el “negativo descompuesto” del cuerpo social carente de un básico acceso al consumo de alimentos) como el mínimo de precariedad, de privación y de sometimiento, refocalizando los insumos de la autonomía artística hacia la extrema “materialidad”

de los referentes o capitales simbólicos de trabajo de la significación, constata, en buena medida, la distancia que podría establecerse entre un intento como éste de otro tipo de operaciones referidas en contextos geopolíticos distintos. En ese apremio de la contestación, precisamente, habría que calibrar los extraños modos de *traducción exacerbada* de los planteamientos vanguardistas aquilatados en las matrices de las fusiones arte-vida y arte-política en el contexto sobre el cual el CADA se puso en acción: quizás, en su caso particular, un *exceso de urgencia* instó a sobredeterminar el flujo de circulación de las operaciones de arte. Pero en ello, entonces, tal vez pueda reconocerse una *marca* inequívoca de la constitución de las premisas vanguardistas en el arte nacional: si se ha estipulado la necesidad de una fase vanguardista experimental (Oyarzún 1999: 224) a efectos de la construcción de una modernidad artística nacional, se hace patente que el permanente señalamiento de un *desvío* (en este caso, chileno) respecto del molde modernizador proveído por las metrópolis, omite el reconocimiento y la problematización suscitada por esta conjunción que el CADA genera de un modo ejemplar: la *cohesión hiperbólica* (impedida de un “ajuste” a una matriz “correcta” ejemplarizada por las vanguardias europeas), que se enmarca en una ortodoxia hipermoderna conjugada con una extrema precariedad institucional y civil. En este sentido, acaso el CADA represente esa *exacerbación*, como también la instalación de la premisa vanguardista (Oyarzún 1999: 225) conjuntada con la estrategia de la “cita” (como diría Richard) *neo-vanguardista*¹¹. El “neo”

¹¹ Como veremos en lo sucesivo, esta traslación “neo” requiere de un establecimiento radical de las predeterminaciones vanguardistas en los espacios discursivos de las periferias. Es por eso que no compartimos el criterio de Richard a propósito de una “superación” de las vanguardias en un horizonte *post*.

del CADA, para plantearlo en estos términos, proveería de una clave ineludible a la hora de evaluar y repensar los espacios vanguardistas en el arte chileno de las últimas décadas: la *sobredeterminación inflacionaria* y densa de los significantes visuales operados por la “Escena de Avanzada”, como descalce constitutivo de la vanguardia artística chilena: generar una matriz vanguardista en medio de una crisis absoluta de sustento institucional.

Entre la máxima orfandad simbólica y la máxima demanda de significación, en ese quicio de extrema tensión, parece inyectarse, en el caso del CADA, la *expugnabilidad* de las marcas de la represión. Entonces, si esta hipótesis sigue siendo rastreada, nos encontramos ante la posibilidad de pensar la *mutación* vanguardista, en el espacio político chileno de la segunda mitad de la década del setenta, como la demanda de *inscripción* de prácticas de vanguardia en pleno quiebre de las posibilidades de su implantación real: vale decir, en la clave oblicua del testimonio y de la emergencia, de la pulsión y del tiento del sobreviviente. Para decirlo desde otro ángulo: la experiencia del *cuerpo-en-dictadura* constituiría el *suplemento* de sentido de la neovanguardia chilena, re trabajada en los ámbitos de desinstalación de lo cotidiano en el CADA. De algún modo, podría incluso señalarse a partir de aquí una cuota importante de diferencialidad (situacional y geopolítica) que decididamente constituiría un excedente respecto de los movimientos de neovanguardia metropolitanos. O, aún desde otro sesgo, cabría incluso instituir en dicho excedente una especie de “retribución de uso” de las prácticas de la (neo)vanguardia (en ello, permutadas), en pleno apogeo del desamparo simbólico por sobreacumulación de signos de crisis en el desate de la violencia biopolítica en el Chile post-golpe.

Bajo esta premisa aproximativa, la carencia de un sustento material de significación¹² (inequívocamente *radicalizada* con la consumación del golpe de Estado como catástrofe de la voluntad de acontecimiento y del programático descontrol de la representación)¹³, que tornara factible un señalamiento “ortodoxo” de las claves de circulación de las pretensiones de las prácticas vanguardistas, suministra un espacio referencial decididamente apuntalado desde pautas de sentido que obligan a una repostulación (más que a una condena del “desvío”) del módulo apropiacionista decisivo con que dichas prácticas fueron convocadas en estas tierras. Así entonces, se hace evidente que el *excedente* a las propuestas de reconstitución neovanguardistas de los años sesenta y setenta —propuestas documentadas lúcidamente por autores como Benjamin Buchloh (2000) o Hal Foster (2001), en permanente situación de dependencia y descalce polémico respecto del influyente texto de Peter Bürger— insta no solamente a una estrecha “determinación de los retornos” (Foster 2001: 5 ss.) neovanguardistas, radicalizadores e incluso constataadores, por vez primera, de la magnitud crucial *latente* en el fracaso abortivo de los movimientos históricos de vanguardia (Foster 2001: 22-23). Aquí podría atestiguar

¹² Entendemos por tal, desde luego, y en referencia a los hitos de establecimiento de una vanguardia operante, la conciencia sistemática de indagaciones respecto de los espacios de constitución y afianzamiento de la representación: “Este cuestionamiento incide en todos los nudos del circuito de producción artística: en la obra, en el productor, en el público, en las relaciones múltiples entre ellos, en la fijación institucional de esas relaciones, en las determinaciones del arte mismo y de su nexos con lo real. En cada uno de estos nudos, el cuestionamiento se lleva a cabo en nombre de una presencia, que debe explicar a un tiempo la representación o, más exactamente, el sistema de la representación criticado, y acreditar la posibilidad de su disolución” (Oyarzún 1999: 198).

¹³ Thayer 2003: 54.

que, de manera crucial, tal *excedente* emerge, en el caso chileno y, puntualmente, en la figura del CADA, como invocando y requiriendo una crítica que complejice las vehiculaciones de traducción, legibilidad y reinscripción de los propios asentamientos discursivos de las neovanguardias “periféricas” respecto de las metropolitanas —un aspecto que no entra en la consideración de un autor como Foster. No se trataría, pues, únicamente de la articulación eventual de una narración posible de los vínculos entre la vanguardia y la neovanguardia que estipulara la necesidad de diferentes modelos de causalidad, temporalidad y narratividad (Foster 2001: 30 ss.), lo cual constituye, precisamente, el intento de revalidación elaborado por este autor norteamericano, en la clave de una cáustica impugnación de los diversos modelos que hegemonizan, de modo historicista, una estrategia de impostación tranquilizadora respecto de la vanguardia¹⁴.

¹⁴ Los presupuestos de Hal Foster, como él mismo se encarga de señalarlo, recaen en la consideración del “valor del constructo de la vanguardia y la necesidad de nuevas narraciones de su historia” (*Ibid*: 7). Es por eso que su interés se centra en la posibilidad de discriminar y de establecer criterios diferenciadores que permitan vislumbrar retornos “progresistas” de otros “regresivos”, lo cual remite a una más precisa y compleja interacción entre la historicidad y los cruces, relecturas y anticipaciones entre las prácticas de los movimientos históricos de vanguardia (preferentemente europeos) y las repostulaciones neovanguardistas (más extensivamente, europeas y norteamericanas, en particular). En este sentido, la *determinación* de los retornos radicales obliga a disputar y contestar el modo como es transada, discursivamente, la *temporalidad histórica* y las modulaciones narrativas implícitas a que se encuentra afecta la vanguardia —ella misma, por supuesto, conformadora de un concepto en disputa hermenéutica permanente. De acuerdo a Foster, a pesar de los bien conocidos problemas que el decurso de los años enrostran a los movimientos históricos de vanguardia, “sigue habiendo una coarticulación crucial de las formas artísticas y políticas. Y es para desmontar esta coarticulación de lo artístico y de lo político para lo que sirve una explicación *posthistórica* de la vanguardia, así como una noción ecléctica de lo posmoderno. Necesitamos por tanto nuevas genea-

En este punto, pues, habría que puntualizar el apremio de un reabastecimiento “contaminante” de estas modalidades autorizadas de problematización que refuerzan y delimitan los ámbitos de injerencia de las “vanguardias” y las “neovanguardias”, por medio de una reconsideración de sus modos de implantamiento (la antes referida *traducción exacerbada*) en el estrato de la represión de la dictadura militar (en el caso de la situación chilena post-golpe).

logías de la vanguardia que compliquen su pasado y den apoyo a su futuro” (*Ibid.*). Mostrando sus cartas, Foster se ocupa de manifestar el trasfondo inconfundiblemente reaccionario de un *vaciamiento* de la vanguardia de sus bien montadas cargas de reactivación de posibilidades de contestación. Es así como el funcionamiento de la dinámica de lo “post” revelaría, a lo largo de su curva, el encubrimiento de su resonancia histórica, política y enunciativa, fácilmente inscrita en la instancia de los triunfadores que se reparten la historia.

No cabe ninguna duda, siguiendo el dictamen de la búsqueda de Foster, que la interrogación respecto de las condiciones de dependencia ideológica y de consolidación de una *posición discursiva* en el ámbito de las vanguardias y de sus nuevas afinidades o reconsideraciones en pleno auge del capitalismo tardío, refiere sintomáticamente, a su vez, una nueva puesta a punto, un re-encuadre de las inquisiciones desarrolladas por Walter Benjamin en su texto “El Autor como Productor” (1934), a propósito de la transformación funcional del artista como “trabajador revolucionario” inscrito en la necesidad de transformación o refundición de los límites de interacción entre los géneros o disciplinas consabidas. En este caso, la *floración vanguardista* de posibilidades de géneros y de cruces de soportes (Benjamin piensa, sobre todo, en el productivismo ruso como modelo a seguir, frente a la “espiritualidad” burguesa del intelectual socialdemócrata alemán) inducía a la repostulación de formas expresivas y de energías de creación insertas en los tópicos del cambio colectivo y del pertrechamiento transfigurador de un aparato de producción (Benjamin 1998: 125). Foster, desde un territorio discursivo diametralmente distante, condiciona con igual vigor la demanda de lectura política de todo constructo relacional con la figura representada por los avatares de la vanguardia. De ello puede colegirse una ardua retracción a asumir una “totalización” amainada, *estilizada*, de las corrientes alternas de la vanguardia.

La performatividad vanguardista y utopista del CADA, en este sentido, impone uno de esos visos aproximativos: a medio camino entre la *crítica* y el *mesianismo* (otro aspecto que, quizás, también podría calibrarse desde aquí), la radical reconstitución del aparataje de significación vanguardista, encriptado en medio de la desolada inhabilitación de la extrema impostura del *desarreglo de los sentidos* (una fría asimilación golpista para la conocida sentencia de Rimbaud), hace aflorar la magnitud fracturada, casi insondable en su abisalidad, con que el desborde del golpe y de sus marcas de precariedad social intentaron ser *contestadas* y proyectadas por las acciones del CADA. Devastado el piso institucional, desatada su conflagración en las diversas formas de opresión política de los cuerpos (fuga, clandestinidad, exilio, tortura, desaparición), resignificados los cuerpos como zonas de convergencia tecnológica de ese *desarreglo*, el intento del CADA corre el riesgo de quedar subsumido bajo el peso infranqueable de una exterioridad incomparablemente *efectiva*. La dictadura como un fantasma rondante que se *encarnó* prefigura en buena medida, en esa encarnación, el límite proveído para cualquier “acción de arte” por el desate inmediato del golpe militar sobre los cuerpos de las víctimas y de los perseguidos, tanto como sobre los cuerpos desconcertados de todos los ciudadanos en la ominosa imprevisión de un estado de excepción, de ahí en más, permanente. De cuerpo presente en el núcleo social tras la debacle de su exorcización democrática, la militarización de la vida pública y la cartografía cotidiana de la persecución y de la tortura descompone de cuajo los órdenes representacionales y civiles, instalándose como ominosa *prevaricación* en el modelamiento legal y legitimado de los cuerpos públicos, reconvertidos en cuerpos *dóceles*. Esta máxima docilidad, como máxima desfuncionalización del soporte de la ley (que restringe o reprime el acceso a la docilidad del otro), amenaza con revertir en experiencia y

experimentación del *límite del cuerpo*, como violencia que descubre modulaciones en el aparataje in-verosímil de la tortura, especie de fasto excremental de la imaginación. La excrecencia tortuosa del “móvil” imaginativo sobre el cuerpo en la tortura “enseña” el giro sobre lo ilimitado que el cuerpo re-presenta como zona de indefensión máxima, como afluencia verosímil de la exuberancia inverosímil, exuberante *por* ésa su inverosimilitud traída a verosímil.

Cuerpos dóciles, entregados, borrados: ¿no hacía a eso referencia el dispositivo de “acción de arte” del CADA? Pero, en tal caso, ¿cómo no acreditar el rotundo fracaso en la reconstitución de un utopizado cuerpo civil que renace a partir de una conciencia crítica? Evidentemente, no se trata aquí de deslindar, nítidamente, “pros” y “contras” supuestamente operantes en los puntos de calce o de descalce a propósito de la referencialidad factible entre el utopismo vanguardista militante del CADA y la dimensión insoslayablemente *unheimlich* de una experiencia histórica nacional inabordable a partir de marcos de secuencialidad representacional. Quizás se pueda tratar, más bien, de señalar la problemática, la agudizada conjunción de matrices operativas descoyuntadas, aparentemente. Insistamos en que, en esa *sobredemanda* de significación al arte que constituyó el linde utópico *exacerbado* que el CADA movilizó como vanguardia chilena *lindando* con la traslación de modelos apropiacionistas neovanguardistas (conceptuales, performativos, gestuales, en fin), se deja capturar también un despunte no menos demandante: *conjurar la sobre-autorizada lectura metropolitana de los espacios de la vanguardia*, reletidos potencialmente a partir de esa exuberante apuesta emancipatoria transpuesta en territorio devastado, en una zona social y cultural de impenitente inestabilidad económica, en el que la materialidad *povera* acontece como desnudez infinita y carente. En el propio título de uno de

los proyectos emblemáticos del CADA aflora la reterritorialización fáctica de la crudeza de una situación material: “morir de hambre”.

En este sentido, la literalidad biopolítica de los significantes rastreados en los proyectos del CADA (retener el ejemplo paradigmático de la leche, en particular), enfatizan, a pesar de toda la distancia fraguada respecto de una contestación política real y efectiva, el punto de emergencia y conversión de las vanguardias históricas en operaciones de significación reenergizadas en instancias de profunda crisis vital. La sedimentación de este vanguardismo, es probable, constituye un indicio de que la autoridad de constitución del campo de las vanguardias requiere, todavía, de una compleja constitución de miradas críticas que incidan en el desmontaje de las posibilidades de circulación de los discursos de vanguardia. En este sentido, podría quizás plantearse la interrogante de hasta qué punto ciertas matrices análogas del arte latinoamericano de los últimos veinticinco años no configuran únicamente apropiaciones o contrarrespuestas o contrabandos de elementos foráneos metropolitanos, sino, más bien, abren una fisura que obliga a delimitar *lo que le sucede al arte contemporáneo cuando sucede la matriz neovanguardista latinoamericana*. El caso chileno, en este punto, y sin ánimo de precipitar un juicio que precisa de un examen que ahonde más detenidamente en las conexiones plausibles con diversos intentos continentales, quizás represente un punto de resonancia interesante a este respecto. A pesar de los veinticinco años de distancia, y en medio de un clima cultural y político radicalmente distinto, no puede dejar de estipularse la cuota diferencial que el trabajo del CADA constituyó en este sentido: una modernización traumatizada de los marcos de recepción y problematización de los módulos artísticos tradicionales, refuncionalizada en el nudo mismo de

la descomposición cívica y de la privación humana operando a niveles básicos de subsistencia. En esa coyuntura, que de otro modo es también, aún, la nuestra, no cesa de reinscribirse y reformularse la inserción chilena a la circulación, ahora globalizada, de referentes artísticos y de legitimaciones o autoridades en el terreno de la representación cultural.

BIBLIOGRAFÍA

BENJAMIN, WALTER. "El Autor como Productor" (115-134), en *Tentativas sobre Brecht*. Madrid: Taurus, 1998. Prólogo y traducción de Jesús Aguirre.

BUCHLOH, BENJAMIN. *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*. Cambridge, Mass., London, England: an October Book, The MIT Press, 2000.

BÜRGER, PETER. *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona: Península, 1987. Traducción de Jorge García, prólogo de Helio Piñón (Fecha de publicación original: 1974).

FOSTER, HAL. "Who's Afraid of the Neo-Avant-garde?" (1-34), en *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge / London: The MIT Press, 2001. (hay traducción al español: *El Retorno de lo Real. La Vanguardia a Finales de Siglo*. Madrid: Akal, 2001. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz).

GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR. *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, D.F.: Grijalbo, 1990.

OYARZÚN, PABLO. "Arte, Vanguardia y Vida" (53-71; publicado en 1982); "Sobre la Vanguardia" (73-79); "Arte en Chile de Veinte, Treinta Años" (191-238; publicado en 1988), en *Arte, Visualidad e Historia*. Santiago de Chile: La Blanca Montaña, 1999.

RICHARD, NELLY. *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973*. Melbourne: Art & Text, 21 (número especial) y Santiago: Francisco Zegers, Editor, 1986.

_____. *La Insubordinación de los Signos*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1994.

THAYER, WILLY. "Vanguardia, Dictadura, Globalización (La Serie de las Artes Visuales en Chile, 1957-2000)" (239-260), en *Pensar En/La Postdictadura*. Nelly Richard y Alberto Moreiras, editores. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2001.

_____. "El Golpe como Consumación de la Vanguardia (Fragmentos)" (54-58), en *Extremoccidente* (Santiago de Chile, Año 1, número 2, 2003).