

Hacia una genealogía de la práctica curatorial en Chile

Nadine Canto Novoa*

Este texto tiene por objetivo comprender la emergencia de la práctica curatorial en Chile que —según nuestra hipótesis de periodización— ocurre en el contexto pos-golpe entre mediados de la década de los setenta y los ochenta, y que plantea una salida ante la crisis institucional y de legitimación que afecta al contexto chileno.

Para ello, presentaremos algunos antecedentes que permiten trazar una genealogía de la curatoría en el campo artístico chileno, reconociendo a sus agentes —asociados a la Escena de Avanzada— y los tópicos principales de su discurso que operan en abierta oposición no sólo a las lógicas institucionales de la época, adscritas al modelo cultural impuesto por el régimen dictatorial, sino también a las lógicas internacionales de exhibición artística que suponen una renegociación del legado artístico en miras al proceso de globalización.

Intentaremos definir algunos rasgos de la política curatorial de la Escena de Avanzada a partir de un examen del envío a la Bienal de París del año 1982, concretamente al texto curatorial que Nelly Richard —invitada directamente por la organización de la Bienal para officiar la selección¹, saltándose toda la oficialidad cultural de la época— publicó en la *Separata* n°6, edición independiente que circuló en Chile durante entre el año 1982 y 1983.

Esta publicación es parte de la política editorial que la Avanzada desarrollo para dinamizar el campo escritural asociado a las artes visuales y la literatura, reseñando libros y publicaciones de la época, como también ejerciendo la crítica de arte independiente, es decir, ajena a los tradicionales medios de prensa que históricamente han congregado la crítica de arte en Chile.

El análisis del texto curatorial de Richard nos permite visualizar dos cosas: por un lado, la política editorial de la Avanzada que se aboca al desarrollo y la discusión de un marco conceptual y analítico para las obras de la neovanguardia chilena que haga posible la recepción teórica de la modernización formal que provoca la expansión de los lenguajes y soportes artísticos respecto a su escena antecesora. Además,

1

* Universidad de Chile, Doctorado en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte (becaria Conicyt).

Sobre la invitación, Richard comenta en una entrevista del año 1983 lo siguiente: “la presencia chilena en la Bienal de París surgió de un contacto profesional establecido con Georges Boudaille (Delegado General de la Bienal de París). Durante el congreso del CAYC (1981) en Buenos Aires, Boudaille se interesó en lo que expuse respecto a las formas más recientes de arte chileno y resolvió entonces invitar a Chile para 1982, encargándome la selección de los artistas”. (Ivelic et. al, 1988: 68)

nos permite reconstruir esta figura del «envío», característica de la política expositiva que desarrolla la Bienal y que hace entrar en relación la producción artística local con la internacional.

El envío chileno a la Bienal de París del año 1982 es un hito fundamental en el proceso de emergencia de la curatoría en nuestro país, en tanto determina cierto carácter teórico que acompañó a la producción artística de orden crítico-experimental por lo menos hasta la década del noventa. Se trata de un momento inaugural de la relación entre los agentes del campo artístico chileno y las lógicas artísticas posmodernas de circulación e inscripción internacional.

Para Nelly Richard, la comparecencia del envío chileno en la Bienal de París —uno de los centros mundiales del arte— supone una dificultad en torno a ciertos criterios valorativos, a los paradigmas con que se recepciona las producciones *periféricas* cuyos procesos de modernización son discontinuos respecto al paradigma occidental que determina la lectura de esas obras. Se trata de un problema de recepción de doble arista: primero una discontinuidad entre los regímenes de temporalidad y de periodización histórica entre los contextos de producción y recepción. Segundo, una ausencia del dato contextual que determina la producción, ausencia que termina por desactivar cualquier relación crítica de la obra con su contexto “negando la especificidad de la trama productiva en la cual estas prácticas se tejen” (Richard, 1983: 1).

Sobre esas dificultades que determinan la lógica de circulación e inscripción internacional que sustenta al modelo exhibitivo de la Bienal, es que trabaja el envío chileno. Y lo hace elaborando una relación crítica con esta lógica, que opera mediante desmontaje evidenciándola como estructura axiológica. Se trata, en palabras de Richard, de “trabajos que —si bien fueron elaborados a partir de repertorios culturales de figuras ya existentes y extranjeras— son capaces de reactivar esas figuras (de reprocessar sus órdenes de interrelacionamientos socioculturales) ejerciendo sobre ellas una torsión crítica que las hace significar diferentemente, que inclusive las corrige o las modifica, las proyecta, en función del nuevo campo de identidad social e histórica que son llevadas a atravesar” (Richard, 1983: 1).

Recordemos brevemente las obras participantes del envío y que problematizan el modo en que su discurso latinoamericano se incorpora al diagrama de sentido general que articula la Bienal de París a través de su curatoría y su política de envíos.

Carlos Leppe realiza una performance titulada *Prueba de artista* en la que también participan el pintor Juan Dávila y Manuel Cárdenas como acompañantes. Realizada en el baño de hombres del Musée d'Art Moderne de la Ville de París —escenario que condiciona al trabajo de Leppe como una acción deliberadamente marginada al situarlo fuera del espacio de circulación del museo atentando contra su

visibilidad— constó de varias acciones entre las que se cuenta la lectura a gritos y en mal francés de un relato sobre una travesía suya por los Andes vestido de frac e imitando a Carlos Gardel, para luego desvestirse y quedar en ropa interior femenina, afeitarse los vellos de todo el cuerpo asistido por un lavatorio traído especialmente para la ocasión, maquillarse como mujer, ataviado con un penacho con los colores patrios bailar el *Mambo número ocho* de Pérez Prado hasta caer al suelo, comerse una torta al unísono que leía un texto ininteligible, para acto seguido vomitar cantando el himno nacional de Chile, terminando la performance al salir gateando del baño llamando a su madre por entre los salones del museo hasta llegar al lugar donde se encontraba una grabadora que reproducía su voz cantando el tango *El día que me quieras*.

La performance de Leppe trama sus condiciones de recepción a través de una *política del margen*: por su contexto de exposición (el baño en lugar de los salones del Museo), por su lenguaje (un francés y un español inteligible, haciendo que el mensaje resulte intraducible) y por los significantes culturales con que construye su discurso (el mambo de Pérez Prado, el tango de Gardel, la canción nacional de Chile) que dan cuenta de cierto provincialismo. Y lo hace principalmente a través del medio elegido —la performance— y por el carácter ominoso o perverso de su presentación (el travestismo, el vómito, la depilación, los gemidos y el gateo). Dice Richard sobre la actuación de Leppe: “El baño como reverso cultural —como espacio eliminado y desclasificado para las finales de arte internacional— entra aquí a justificarse como escenario de un cuerpo igualmente víctima (en cuanto latinoamericano) de una desclasificación histórica de identidad y discursos; el escenario del baño denota ese cuerpo latinoamericano que actúa en él como cuerpo abusivo o improcedente; decir improprios, travestirse, vomitar, acciones cuya provocatividad nace de cómo infringen la norma de corrección (o propiedad) de las conductas verbales o corporales” (Richard, 1983: 2).

Además de la performance de Leppe, el envío chileno se compuso de una serie de fotografías que documentaban obras e intervenciones realizadas por el CADA, Eugenio Dittborn y Carlos Altamirano entre otros artistas, que junto a una selección de textos críticos, reproducían la profusa relación entre estrategias artísticas y escriturales textuales que caracterizó a la Escena de Avanzada. El énfasis documental del envío chileno busca insistir en el carácter contextual la producción de la Avanzada, resistiéndose a la “extemporaneidad” que aquejaría a las obras al exhibírselas en el contexto de la Bial. Para Richard, “los trabajos chilenos cuyo documento consta de la huella de su **primera inserción contextual** presentificando —bajo el modo contingente de la realidad (paisaje, instituciones) que los sanciona— su primera operatoria social y cultural, se defienden de la ingenuidad que consistía en anhelar lo consagratorio del Museo desde la inaugurabilidad de su comparecencia en el recinto habiendo

experimentado “allá” sus primeras concreciones de lectura —dándose “aquí” a leer en el destierro de sí mismos” (Richard, 1983: 2).

Por sus características, el envío chileno se resiste a la uniformación que supone la comparecencia de las selecciones nacionales en el recinto museal, selecciones locales que operan como *partes* de un *todo* que se articula mediante el discurso curatorial de la Bienal de París del año 1982. La curatoría de Richard opera directamente sobre la curatoría general, haciendo evidente su operación hegemónica y sabotando su lógica de legibilidad mediante por un lado, un evidente descalce lingüístico respecto la impronta pictórica asociada a la transvanguardia que caracterizó a la Bienal del 82’, y por otro, imponiendo las condiciones contextuales que determinaban la producción chilena

En este sentido, la práctica curatorial de Richard opera una política contrahegemónica respecto a los discursos internacionales sobre arte y la relación que éstos establecen con la producción periférica a través de ciertas políticas valorativas que someten el dato contextual histórico y geográfico a su gramática totalizadora.

Pero también opera una política contrahegemónica respecto al plano local mediante la elaboración de un posmodernismo crítico que trabaja específicamente en torno al desfase de las modernizaciones artísticas en Chile respecto al desarrollo europeo del arte y su sucesión de estilos, desfase que aparece como constitutivo de esta nueva Escena, tras la ruptura de la cadena significativa que supone el golpe de Estado y la caída del proyecto estético de la Unidad Popular, de marcada impronta emancipatoria.

La instalación de la práctica curatorial en Chile implica una dinamización del campo local instalando una política de exhibiciones de orden no institucional, el desarrollo de nuevos relatos que trabajan no sólo la recepción de las obras a través de la búsqueda de nuevas categorías más allá de las tradicionalmente asociadas a las disciplinas (pintura, escultura, etc.) que ya desde los 60’ son puestas en crisis en el contexto local, sino también en la configuración de escenas y filiaciones con modelos que sobrepasan la periodización propia de la historia del arte, en el desarrollo de soportes de difusión (como el catálogo, o la misma *Separata*) pensadas como obras en sí mismas y un nuevo tipo de escritura que incorpora marcos teóricos provenientes de la filosofía, la sociología, la crítica cultural, etc., que la diferencia de la crítica de arte tradicional.

Si atendemos a su contexto de producción, podemos concluir que esta estrategia curatorial se posiciona como una estrategia de sobrevivencia frente a la reducción de espacios de discusión en un contexto

dictatorial de marcada censura, pero también una sobrevivencia tras la crisis de la historia como posibilidad de legitimación.

Bibliografía:

Richard, Nelly 1983 “Chile en la XII Bienal de París” en La separata (Santiago) n* 6.

Richard, Nelly 1988 (1983) “Los chilenos en la bienal de París 1982” en Ivelic, Milan y Galaz, (comps.)

Chile arte actual (Santiago: Ediciones universitarias de Valparaíso)