



Ernesto Banderas:
Angelus.
(Técnica mixta sobre
papel. 1989)

4. La Moneda en llamas

El golpe militar del 11 de septiembre de 1973 repercutió en todo el mecanismo de funcionamiento normal de la actividad artística. Este acontecimiento que afectó de manera tan dramática a toda la nación, provocó profunda conmoción en el ámbito del arte. Se produjo la parálisis del circuito y se inmovilizó la capacidad creativa. El espectáculo vivido fue estremecedor y durante mucho tiempo la sede de gobierno, el Palacio de La Moneda, bombardeado e incendiado, fue el símbolo de un país cuya institucionalidad democrática había sido reducida a escombros.

En los años posteriores al golpe, en la medida en que los artistas se recuperaban de esta experiencia traumática, emergieron dos orientaciones estéticas fundamentales que se expresaron en sendas propuestas visuales: una, que podríamos denominar estética de la expiación, surgió de la conciencia de culpa colectiva por la pérdida de los valores democráticos; la otra, que podríamos designar como una estética del escombros, nació de las reflexiones y juicios que provocaba la contemplación del espacio democrático arrasado.

Ambas estéticas no aparecieron sólo por las experiencias inéditas de un entorno cambiado, extraño, que se tornaba más y más maniqueo al dividir a los chilenos en buenos y malos. Surgieron también por la reflexión crítica a que se sometió el lenguaje del arte, prolongando el trabajo de los informalistas y artistas objetuales de los años sesenta. Pero con una diferencia. Si antes las orientaciones artísticas habían estado presididas por el discurso político reivindicacionista —redentorista en algunos casos— ahora era el fruto de un pensamiento y de una mirada desesperada, pesimista y acongojada.

5. Revisión crítica y subversión

El arte posterior al golpe asumió críticamente la propia historicidad del arte chileno e, implícitamente, revisó la historia nacional. Centró su investigación en el análisis de los sistemas de producción artísticos heredados y los relacionó con el cuerpo social, tematizándolos en la tensión perturbadora entre el poder y la impotencia; la represión y el miedo; la prepotencia y la desvalidez; el sentimiento de posesión y la seguridad psicológica que otorga, y el sentimiento de indigencia acompañado por la inseguridad y la frustración.

Los artistas que adoptaron esta actitud crítica y revisora tuvieron que arrancar los materiales lingüísticos en uso del contexto en que realizaban su función y recibían su significado. Porque en países como el nuestro, receptores de paradigmas artísticos, ha sido frecuente considerar el movimiento que se transfiere o traspasa como dotado ya de un sentido que proporciona el criterio de asimilación y, a la vez, de legitimación. En estas circunstancias, el artista queda inexorablemente atrapado por un lenguaje de sentido único.

En los años setenta algunos artistas se comprometieron con una toma de conciencia histórica, o mejor hicieron suya una valencia crítica fundamental basada en un juicio sobre las condiciones históricas de su entorno. Establecieron estrecha relación entre la materialidad de la obra y la realidad social. En este sentido, lo social y lo político pasaron a ser partes constitutivas de las obras, incorporándose como referentes esenciales del discurso visual.

No fue sólo una crítica a la convención artística establecida mediante una revisión puramente formal del lenguaje en uso. Tampoco se trató de una crítica a la proceden-