



Enrique Matthen:
*Las vacaciones de
Caperucita Roja.*
(1982)

cia de los recursos lingüísticos y a su vigencia histórica para desplazarlos por procedimientos autóctonos destinados a una supuesta reivindicación nacional. La estrategia de las propuestas se basó, a mi juicio, en un proceso recontextualizador, en un desarrollo interior y diferente de los conceptos y recursos transferidos, rechazando la mera reproducción de un sentido dado. Este proceso implicó rearticular el lenguaje recibido en términos tales que permitiera una relación inteligible y vital con el mundo del artista, lo que suponía su inserción en un marco de referencias distinto a aquel que lo constituyó originalmente como significativo.

Los artistas que se orientaron por esta instancia autocrítica del arte chileno, dentro de la estructura social en que se daba y en un marco político autoritario, tuvieron que repensar el proceso artístico en su totalidad para reubicarlo en una situación de vida signada por la pérdida de valores democráticos compartidos, la violación de los derechos humanos, la represión y la censura sobre la disidencia política.

El artista perdió la confianza en el circuito artístico que lo había acompañado tanto en su aprendizaje como en la generación de sus propias obras. Consideró que esta herencia era incompatible con el miedo, la inseguridad, el riesgo y la incertidumbre en que vivía. Entendió que no podía seguir trabajando con los cometidos tradicionales del arte chileno que se habían desarrollado y perdurado en un marco de estabilidad cultural que ahora ya no existía.

Estos artistas se descolgaron del muro y del pedestal. Algunos pusieron en práctica procesos basados en el propio cuerpo como soporte de significación autobiográfica; otros utilizaron el espacio urbano y resemantizaron los objetos cotidianos o usaron prioritariamente los recursos de la gráfica y emplearon la fotografía. Cualquiera que haya sido la estrategia adoptada siempre recurrieron al cuerpo social como referente esencial de significación artística.

Todas estas propuestas visuales no fueron elaboradas como un todo orgánico, sino que aparecieron montadas sobre fragmentos que rescataban y analizaban el carácter fragmentado de nuestro arte, para poner de manifiesto la desarticulación del cuerpo social y de la institucionalidad política. Al mismo tiempo había clara conciencia del



Eduardo Garreaud:
Nosturno Mishima 2
(1989)

descalce artístico, del gesto reflejo de la mimesis, del carácter dependiente de la producción nacional, de la insuficiencia del circuito interno para hacerse presente en el mercado mundial, de caja de resonancia tardía de las voces internacionales. Lo que hizo el artista fue tematizar todos estos referentes, vaciando los signos de los significados establecidos por el discurso internacional y atribuyéndose el derecho a otorgarles nuevos significados en un proceso constante de recambios semánticos, al mismo tiempo que rearticulaba en otra sintaxis los significantes empleados.

Cuando aparecieron estos trabajos —entre 1977 y 1982— el país vivía una etapa económica iluminada por el modelo neoliberal de mercado. Durante esos años se produjo su más ortodoxa aplicación que trastornó por completo el comportamiento individual y social frente a la adquisición de bienes económicos. El principio de la libre competencia y el rol subsidiario del Estado, la disminución progresiva de los aranceles aduaneros, la oferta desmesurada de créditos internacionales (petrodólares), el tipo de cambio fijo que inmovilizó el precio del dólar durante cuatro años permitieron