



UNIVERSIDAD METROPOLITANA DE CIENCIAS DE LA  
EDUCACIÓN  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y EDUCACIÓN  
DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA

CENSURA Y DESTAPE: LA PERFORMATIVIDAD DEL ARTE CHILENO  
DURANTE LA DICTADURA AL PRESENTE

MEMORIA PARA OPTAR AL TÍTULO PROFESIONAL DE PROFESOR DE  
FILOSOFÍA

AUTORA: MARIA LUISA JARA

PROFESOR GUÍA: WILLY THAYER

SANTIAGO DE CHILE, 2025





UNIVERSIDAD METROPOLITANA DE CIENCIAS DE LA  
EDUCACIÓN  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y EDUCACIÓN  
DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA

CENSURA Y DESTAPE: LA PERFORMATIVIDAD DEL ARTE CHILENO  
DURANTE DICTADURA AL PRESENTE

MEMORIA PARA OPTAR AL TÍTULO PROFESIONAL DE PROFESOR DE  
FILOSOFÍA

AUTORA: MARIA LUISA JARA

PROFESOR GUÍA: WILLY THAYER

SANTIAGO DE CHILE, 2025

@2025, María Luisa Jara Galleguillos

Se autoriza la reproducción total o parcial de este material, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, siempre que se realice la referencia bibliográfica que acredite el presente trabajo y su autor.

## **Agradecimientos**

A mis abuelos, Gamaliel y Delfina, ustedes son y serán mis padres. Por cada gesto de amor, por cada palabra de aliento, por sostenerme cuando la duda quiso doblegarme.

A ustedes, con toda mi gratitud y todo mi corazón.

# Índice

|   |     |
|---|-----|
| <b>Introducción</b>   | 9   |
| <b>Primera Parte: Arte y Performatividad en la Dictadura</b>          | 12  |
| <b>Capítulo 1: Dispositivos en la sombra de la censura</b>            | 12  |
| 1.1 Estrategias vanguardistas de resistencia: rupturas y simbolismos  | 12  |
| 1.2 Resistencia entre vanguardia y neovanguardia.                     | 22  |
| <b>Capítulo 2: Arte conceptual y política bajo la dictadura</b>       | 37  |
| 2.1 La neovanguardia como diálogo crítico                             | 37  |
| 2.2 Entre lo público y lo privado: género y performatividad           | 44  |
| <b>Segunda Parte: Transformaciones Artísticas en la Postdictadura</b> | 51  |
| <b>Capítulo 3: De la transición a la globalización</b>                | 51  |
| 3.1 Relecturas de la memoria: la vanguardia revisitada                | 51  |
| 3.2 Neovanguardia en diálogo con la institucionalidad                 | 61  |
| <b>Capítulo 4: Movimientos sociales y estética contemporánea</b>      | 72  |
| 4.1 Del feminismo y arte postcolonial                                 | 72  |
| 4.2 El cuerpo en escena; de la resignificación al padecimiento        | 78  |
| 4.3 Revuelta: estética de la protesta                                 | 89  |
| <b>Conclusiones</b>   | 98  |
| <b>Referencias Bibliográficas</b>                                     | 101 |

## Resumen

El presente trabajo analiza el papel de la performatividad artística contestataria como herramienta de resistencia frente a contextos de opresión, tomando como referencia tanto la dictadura militar de Augusto Pinochet (1973-1990) como las movilizaciones sociales recientes en Chile. Se examina cómo el arte desafía las estructuras de poder, conserva la memoria colectiva y reconfigura las formas de expresión política. Se plantea cómo y por qué la performatividad de resistencia logra erigirse en un medio eficaz para enfrentar la censura y la represión. En este sentido, se entiende que la censura misma es performativa, en tanto que produce efectos materiales y simbólicos que buscan normalizar la exclusión de ciertas expresiones. No obstante, el arte responde con una performatividad a contrapelo de la performatividad textual impuesta desde el poder, generando actos subversivos que eluden o reconfiguran sus restricciones.

Además, se explora cómo las prácticas artísticas generan nuevas narrativas frente al discurso oficial, abriendo posibilidades para la expresión creativa y la disrupción del orden establecido. Se plantea la pregunta de cómo estas prácticas pueden facilitar el surgimiento de formas innovadoras de resistencia que cuestionan la hegemonía ideológica dominante. La metodología adoptada es de carácter interdisciplinario, integrando un análisis histórico con enfoques de estudios culturales, con el objetivo de examinar a fondo la relación entre el arte y los procesos sociales, tanto durante períodos de represión como en escenarios de postdictadura.

**Palabras claves:** Performatividad, arte chileno, dictadura, resistencia.

## Abstract

This paper analyses the role of the constant artistic performativity as a tool of resistance in contexts of oppression, taking as a reference both the military dictatorship of Augusto Pinochet (1973-1990) and recent social mobilizations in Chile. It examines how art challenges power structures, preserves collective memory and reconfigures forms of political expression. It raises the question of how and why the performance of resistance manages to become an effective means of confronting censorship and repression. In this sense, it is understood that censorship itself is performative, insofar as it produces material and symbolic effects that seek to normalise the exclusion of certain expressions.

However, art responds with a performativity that goes against the grain of the textual performativity imposed by power, generating subversive acts that evade or reconfigure its restrictions. In addition, it explores how artistic practices generate new narratives in the face of official discourse, opening up possibilities for creative expression and the disruption of the established order. The question is raised as to how these practices can facilitate the emergence of innovative forms of resistance that challenge the dominant ideological hegemony. The methodology adopted is interdisciplinary in nature, integrating historical analysis with cultural studies approaches, with the aim of thoroughly examining the relationship between art and social processes, both during periods of repression and in post-dictatorship scenarios.

**Keywords:** Performativity, Chilean art, dictatorship, resistance.

## Introducción

Esta investigación examina la performatividad del arte chileno desde la dictadura militar de Augusto Pinochet (1973-1990) hasta las movilizaciones actuales, explorando su capacidad para desafiar a las estructuras de poder, hacer retornar memorias desplazadas y redefinir los límites de la expresión política, situándolo como un espacio de resistencia. Durante el régimen dictatorial, la represión y la censura limitaron drásticamente la producción artística, impulsando el surgimiento de estrategias vanguardistas que desafiaron las restricciones impuestas por el Estado. Movimientos de arte contestatarios, tales como la neovanguardia y el arte conceptual, adquirieron un fuerte sentido político, convirtiéndose en herramientas de subversión simbólica y cuestionamiento del poder establecido. Mediante intervenciones fugaces, *performances* y prácticas artísticas clandestinas, se generaron dinámicas que lograban eludir la vigilancia estatal y abrir espacios de emergencia para lo silenciado.

Lejos de ser una mera reacción a la censura, las prácticas performáticas desplegaron un lenguaje propio —efímero, metafórico y corpóreo— que no solo desarticuló los códigos represivos del régimen, sino que también tensionó las contradicciones de una democracia en disputa. Por lo tanto, este estudio explora este cruce entre el arte y el pensamiento crítico, poniendo especial énfasis en cómo estas prácticas pueden operar como estrategias de disrupción simbólica y formas de intervención en los órdenes hegemónicos.

En el contexto de esta investigación, los antecedentes se centran en el período de la dictadura militar, una etapa marcada por la represión y la censura, que restringieron profundamente la producción artística. En este escenario, movimientos como la neovanguardia y el arte conceptual adquirieron un marcado carácter político. Artistas como Carlos Leppe, Diamela Eltit y Raúl Zurita emplearon estrategias literarias y visuales que, a través del uso de la metáfora, la fragmentación y la performance, desafiaron las limitaciones impuestas por el régimen. El problema principal se plantea en torno a comprender cómo y por qué el arte performatividad logra erigirse como una herramienta de resistencia y un medio para el pensamiento crítico en situaciones de opresión. La investigación tiene como objetivo explorar la capacidad de estas manifestaciones artísticas

para construir narrativas alternativas al discurso oficial y abrir nuevos horizontes para la expresión creativa.

Para abordar esta problemática, la investigación no se limita a un marco transdisciplinario que articule disciplinas preexistentes, sino que adopta un enfoque transdisciplinario, en el que los límites entre el análisis histórico-crítico, los estudios culturales, la filosofía política y la teoría performativa no están dados de antemano, sino que se reconfiguran en el propio proceso de indagación. Este enfoque permite no solo explorar las producciones artísticas en su dimensión estética, sino también su conexión con procesos sociales, disputas por la memoria y mecanismos de resistencia que trascienden lo meramente artístico.

La investigación se organiza en dos ejes temáticos principales: el primero se centra en desentrañar las estrategias de supervivencia y rebelión simbólica durante la dictadura, mientras que el segundo examina las transformaciones del arte en la postdictadura, un contexto en el que la resistencia se encuentra frente a formas más sutiles de control —como el mercado, la globalización y la censura algorítmica—, así como a fenómenos emergentes, como la Revuelta de 2019.

El trabajo se compone de dos partes fundamentales: la primera se enfoca en la relación entre el arte y la performatividad durante el periodo dictatorial, analizando las tácticas de resistencia implementadas ante la censura. La segunda analiza los cambios del arte durante la postdictadura, poniendo especial atención en su vínculo con los movimientos sociales actuales, las repercusiones de la globalización y los retos presentes de la producción artística.

En la primera parte, se rastrean tres elementos clave: en primer lugar, el avance de tácticas artísticas bajo un régimen dictatorial; en segundo lugar, la generación de lenguajes subversivos que escapaban a la supervisión gubernamental; y, en tercer lugar, el rol del arte en la denuncia de infracciones a los derechos humanos. Se examina la manera en que estas prácticas, al operar en el marco de la institucionalidad, adquirieron una importancia crítica que abrió nuevas instancias de significación.

La segunda parte aborda la transición hacia la democracia y las contradicciones que esta implicó: aunque se amplió el espectro de libertades formales, emergieron nuevas formas de exclusión cultural vinculadas al avance del neoliberalismo. El arte performativo contemporáneo —con ejemplos que van desde las intervenciones urbanas— pone de manifiesto cómo los artistas han ajustado sus estrategias frente a retos como la mercantilización del discurso crítico, la crisis de los espacios públicos y el resurgimiento de reivindicaciones feministas. Asimismo, se examina cómo acontecimientos como la Revuelta del 18 de octubre revitalizaron la memoria de la resistencia contra la dictadura, propiciando un diálogo intergeneracional entre las luchas del pasado y las del presente.

Esta investigación no pretende trazar una narrativa lineal sobre el desarrollo artístico en Chile, sino que se enfoca en analizar algunos de los momentos clave y las estrategias de resistencia que han marcado la evolución del arte performativo en el país. Se pone especial énfasis en cómo diversas formas de opresión y control han inspirado respuestas creativas que van más allá de la simple creación estética, fomentando cuestionamientos, movilizando voluntades y proponiendo nuevas formas de interpretar la realidad social.

# **Primera Parte: Arte y Performatividad en la Dictadura**

## **Capítulo 1: Dispositivos en la sombra de la censura**

### **1.1 Estrategias vanguardistas de resistencia: rupturas y simbolismos**

“Repudiar la censura, como parte de la política de la dictadura, aliada del imperialismo, que encarcela, tortura y asesina, pretendiendo frenar la creciente radicalización de las masas, obreras y populares.” (Ana Longoni, 2014, p.117)

Para empezar, en una dictadura militar, la censura es una herramienta clave para mantener el poder, ya que busca suprimir cualquier forma de expresión que desafíe la legitimidad del régimen. Ana Longoni señala que, en el contexto del golpe de Estado en Chile, la censura funcionó como un método para invisibilizar todo aquello que ponía en riesgo o en tensión al régimen en proceso de consolidación, al tiempo que borraba cualquier vestigio del pasado reciente. Este "riesgo" radica en el poder del arte como medio para revelar y visibilizar verdades que el régimen dominante intenta ocultar, desafiando su narrativa oficial. La censura, entonces, no solo oculta la realidad, sino que también silencia a quienes buscan expresarla: los oprimidos, es decir, las personas, grupos o ideas que el régimen intenta someter o anular. Frente a este silencio impuesto, el arte emerge como una forma de resistencia, utilizando lenguajes simbólicos y subversivos para dar voz a los excluidos y exponer las injusticias del sistema. Si bien la literatura, la música y otras formas de expresión artística desempeñaron roles significativos, este trabajo se centrará en el análisis de las artes visuales, dejando de lado, por ahora, el estudio de otras manifestaciones culturales.

Sin embargo, la censura no logró eliminar por completo las posibilidades de resistencia. Como bien señala Pablo Oyarzún:

Es cierto que la fragmentación de la esfera pública que trajo consigo el violento quiebre institucional de 1973 permitió, por vía de resistencia, la gestación de

alvéolos y circuitos informales en que se despliegan proyectos y enunciados críticos o, como suele llamárselos, "alternativos". (Oyarzún, 2015, p. 213)

Frente al silencio impuesto, el arte encontró, a manera de supervivencia e insistencia, nuevos canales de expresión en espacios no tradicionales. Como se puede ver en esta cita, el arte en este contexto de represión y censura encontró, a manera de supervivencia e insistencia, nuevos canales de expresión en espacios no tradicionales. Esta fragmentación permitió que surgieran circuitos informales, "alvéolos" de resistencia, donde artistas, intelectuales y colectivos culturales desarrollaron discursos críticos frente al régimen. Estos circuitos menores, como los de la neovanguardia, aunque limitados en alcance, poseían una potente carga teórico-política, desafiando las restricciones del contexto y abriendo nuevas posibilidades para la producción y la (re)creación artística.

Como se puede ver en esta cita, el arte en este contexto de represión y censura encontró, a manera de supervivencia e insistencia, nuevos canales de expresión en espacios no tradicionales. Esta fragmentación permitió que surgieran circuitos informales, "alvéolos" de resistencia, donde artistas, intelectuales y colectivos culturales desarrollaron discursos críticos frente al régimen. Estos circuitos menores, como los de la neovanguardia, aunque limitados en alcance, poseían una potente carga teórico-política, desafiando las restricciones del contexto y abriendo nuevas posibilidades para la producción y la (re)creación artística.

Es fundamental distinguir entre las distintas formas de expresividad urbana en relación con el contexto histórico y político al que responden. El CADA (Colectivo de Acciones de Arte), por ejemplo, representa un segmento complejo de la avanzada artística, caracterizado por una tensión interna entre narratividad y abstracción que lo distancia de otros colectivos como los de Leppe o Dávila. Sus intervenciones públicas fusionaron símbolos y mensajes políticos, buscando generar conciencia durante la dictadura. La diversidad de sus miembros y su enfoque multidisciplinario consolidaron al CADA como un grupo único y de gran impacto social. El muralismo de la pre-dictadura, influenciado por movimientos de vanguardia como el muralismo mexicano, estuvo ligado a la construcción colectiva e institucional de mensajes políticos y sociales, marcados por la esperanza y la organización popular. Las Brigadas Ramona Parra constituyen un ejemplo paradigmático de esta etapa,

donde el arte actuaba como una herramienta de transformación cultural. Obras como el mural "La vida de Pedro Páramo" en el Pedagógico de Santiago o los murales en poblaciones como La Victoria ilustran cómo el arte visualizaba los anhelos de transformación social de la Unidad Popular.

Durante la dictadura, estas expresiones adquirieron un carácter clandestino y subversivo, enfrentando la censura y la represión extrema; aquí se inscriben prácticas cercanas a la neovanguardia, como las del CADA, que cuestionaban las formas tradicionales del arte a través de acciones disruptivas en el espacio público, orientadas a la resistencia y la denuncia de violaciones a los derechos humanos. Un ejemplo específico es la "Acción de Arte" del CADA en 1979, donde distribuyeron medio litro de leche a familias de escasos recursos, transformando un acto cotidiano en una declaración política. Posteriormente, en el contexto neoliberal de la postdictadura, el arte urbano y el graffiti emergieron como expresiones más individualizadas, aunque profundamente críticas frente a la mercantilización del espacio público y las desigualdades estructurales. Este proceso culminó con la revuelta social de 2019, resignificando el espacio urbano como un escenario político colectivo, en el que los muros se transformaron en herramientas de protesta masiva y denuncia social. Cada periodo presenta exigencias y perspectivas específicos, y no debe entenderse como una continuidad homogénea, sino como momentos singulares de lucha y resistencia que dialogan con los ideales de vanguardia y neovanguardia según su contexto e, incluso, en simultáneo.

Si se las toma por separado, si se les conoce la individualidad absorta con que a menudo se han presentado ellas mismas, es posible que desfilen, unas respecto de otras, como antinomias, hiatos o saltos, que difícilmente podrían ser contados a título de etapas de un proceso orgánico. (Oyarzún, 2015, p. 216)

En este sentido, la neovanguardia no opera de la misma manera que los grupos estructurados de los años 60, como el Rectángulo o Signo, que eran más orgánicos y estaban cohesionados en torno a una idea común. Por el contrario, la neovanguardia se manifiesta como un colectivo disperso y anorgánico, en el que los artistas, aunque compartan ciertos ideales o estrategias, actúan de manera más independiente y menos

cohesionada, lo que dificulta su identificación como un movimiento uniforme o una etapa continuada dentro de la historia del arte.

Por otro lado, si analizamos la obra de un artista de manera aislada, podríamos pasar por alto el contexto social, político o histórico en el que se creó. Sin embargo, también es posible leer el contexto a partir de la obra misma, desde un aspecto particular o una escritura específica. De hecho, esta es una práctica común en muchos enfoques interpretativos, donde el contexto se lee desde un escorzo, es decir, a través de una perspectiva que se construye a partir de la obra en lugar de buscarla exclusivamente en su entorno externo. Este enfoque se aleja de una interpretación reduccionista, que limita el significado de la obra a su contexto histórico inmediato, para abrir paso a una comprensión más dinámica y fluida, en la que la obra no solo refleja, sino que también crea y subraya aspectos del contexto, y en ocasiones, lo subvierte. Según Nelly Richard (1986), el arte no solo actúa como un espejo de las condiciones sociales y políticas, sino que también se presenta como un campo de tensiones donde se reconfiguran las narrativas del poder y la resistencia.

En la escena artística chilena durante y después del golpe militar de 1973, la fragmentación del espacio público y los procesos de dictadura, censura y represión se convirtieron en aspectos clave para comprender las dinámicas del arte en ese periodo (Richard, 1986). La prohibición de determinadas formas de expresión y la censura sistemática produjeron la aparición de alvéolos: modelos informales de protesta artística que surgieron como respuesta a la opresión del régimen. Aunque muchos de estos proyectos de arte alternativo parecían fenómenos aislados –ya sea por su secretismo, discurso crítico o método de exhibición–, en realidad formaban una red de resistencia contestataria que, vista desde una perspectiva más amplia, contribuía a una red de rebeldía. Estos movimientos no operaban como islas separadas, sino que estaban interconectados en un mismo contexto de censura, represión y resistencia, lo que les permitía contrarrestar el control y la hegemonía del régimen. Así, el arte se presenta no como episodios aislados, sino como momentos interconectados que forman parte de una lucha colectiva en respuesta al contexto de opresión que vivió Chile bajo la dictadura. Sin embargo, mientras Richard (1986) y Agüilo (1999) destacan esta interconexión entre los movimientos, que insisten en la importancia de

entenderlos como una red cohesionada de resistencia, otros autores, como Oyarzún, han señalado la contradicción entre estos movimientos, sugiriendo que, a pesar de sus esfuerzos por oponerse a la dictadura, existía una fragmentación interna que dificultaba una visión unificada de la resistencia en la escena artística.

Aquí es cuando entramos al conflicto: “Gruesamente, el problema que encaran en este tiempo las artes visuales es la invención de un lenguaje plástico que, desde las premisas informalistas, pueda responder a los requerimientos que la citada politización impone.” (Oyarzún, 2015, p.223).

La afirmación de Oyarzún sobre la necesidad de un nuevo lenguaje plástico en el contexto de la politización del arte cobra especial relevancia al situarla en el marco de la dictadura chilena de los años 70. Aunque el Grupo Signo desarrolló su propuesta artística en las décadas de 1960 y 1970, su exploración de un lenguaje visual con un fuerte compromiso social anticipó preocupaciones que luego marcarían a los movimientos artísticos de resistencia. Sin embargo, su accionar se inscribió en un contexto anterior al golpe de Estado, por lo que su contribución debe entenderse dentro de los debates previos a la censura y la represión impuesta por el régimen. En contraste, fue la **Escena de Avanzada** la que adquirió un protagonismo central en la resistencia artística durante la dictadura, desarrollando estrategias que confrontaban directamente la vigilancia y el control estatal. En este sentido, la cita de Oyarzún puede leerse como un llamado a la acción, una invitación a los artistas a utilizar su trabajo como herramienta de transformación social y como un medio para construir una memoria colectiva.

Hay una tensión entre las necesidades expresivas del arte y las demandas urgentes del entorno político. En tiempos de dictadura y opresión, el arte en sus distintas expresiones se enfrenta a la tarea de generar nuevas configuraciones perceptuales y desarrollar lenguajes y dispositivos comunicativos que, sin perder su dimensión estética y formal, puedan servir como medios de protesta y visibilización.

Según Nelly Richard, el arte en Chile durante la dictadura se convirtió en una herramienta de resistencia, desafiando la censura y creando espacios para la expresión crítica (Márgenes e instituciones). Justo Mellado, por su parte, reflexiona sobre cómo las vanguardias artísticas no solo se enfrentaron a la represión política, sino que también resignificaron sus

propias estrategias estéticas en función del contexto (Vanguardias e instituciones). Pablo Oyarzún analiza las transformaciones en el arte chileno y señala que, bajo la presión política, los artistas debieron innovar en sus propuestas visuales y narrativas, modificando las formas de comunicación y protesta (Arte, visualidad e historia). De manera similar, Miguel Valderrama sostiene que el arte, tanto durante como después de la dictadura, no solo tuvo un valor estético, sino también una función crítica, generando nuevas formas de comunicación visual en respuesta a la opresión (Modernismos, Historiográficos. Artes Visuales Postdictadura, Vanguardias).

Hay que considerar que la dictadura, encabezada por Augusto Pinochet, instauró un modelo económico neoliberal, privatizando empresas, bienes y necesidades, y liberalizando los mercados, al mismo tiempo que legitimaba su autoridad mediante una ideología y propaganda fuertemente anticomunistas. Aunque no poseía legitimidad democrática, intentó obtenerla mediante métodos restringidos de participación ciudadana, como plebiscitos controlados, elecciones sin garantías de transparencia y la exclusión sistemática de sectores opositores. Estos mecanismos, más que representar una apertura democrática genuina, funcionaron como estrategias para consolidar la permanencia del régimen y dar una apariencia de legitimidad ante la comunidad internacional. Esta etapa tuvo repercusiones significativas, dejando una sociedad caracterizada por la inequidad, la violencia y la exigencia de un extenso proceso de transición hacia la democracia—proceso que, incluso, podríamos decir que no ha dejado de suceder. Según Manuel Antonio Garretón, el proceso de transición a la democracia en Chile fue profundamente condicionado por el legado del autoritarismo y las estructuras neoliberales implantadas durante la dictadura (*Chile: el proceso de transición a la democracia*). Además, Enrique Dussel, al reflexionar sobre las estructuras de poder en América Latina, argumenta que las dictaduras en la región, como la de Pinochet, no solo se basaron en la violencia, sino también en la construcción de un proyecto neoliberal que perdura a través del tiempo (*Historia de la filosofía en la época moderna*).

Cuando Oyarzún hace referencia a las “premisas informalistas” sugiere un punto de partida en la tradición abstracta e informal, pero es necesario desarrollar este lenguaje en una dirección más cercana a la realidad. Al haber una quiebre material y simbólico del espacio

público, y ya habiendo una persistencia a lo alternativo, es donde el lenguaje plástico debe redefinirse. Ya hay una carga impuesta de conciliar nuevas formas de transmitir un mensaje poderoso a través de la (de)codificación visual. Nelly Richard, en *Márgenes e instituciones*, reflexiona sobre cómo el arte chileno durante la dictadura y en sus secuelas buscó redefinir sus lenguajes visuales, transformándose en una herramienta de resistencia política y social frente a la represión."

En este sentido, el reconsiderar estos lenguajes alternativos no es sólo una respuesta a la politización sino también una forma de expresar la oposición desde una perspectiva específicamente visual. Así, las obras no solo brindan un espacio para la reflexión estética, sino que también crean una respuesta crítica a la situación actual, movilizand o imágenes llenas de metáforas, símbolos y alusiones que intentan hacer visibles y entendibles los contextos de quienes están inmersos en la opresiva realidad de la dictadura. Se generan simbolismos e imaginarios comunes, codificaciones, que remiten a estas criptificaciones nuevas surgidas de los alveolos clandestinos, y que ayudan a potenciar espacios de cuestionamiento y crítica a lo que está siendo vivido (Richard, 1994).

Un concepto general bajo el que podría suscribirse este proceso quizá sea el de arte crítico, o aún de realismo crítico (si accedemos al sentido que atrás dimos a la realidad que este arte se da por referente), delimitado por el compromiso político y la lucidez ideológica, alentado por la búsqueda de expresión y eficacia social. (Oyarzún, 2015, p. 226)

El arte no solo sobrevive, sino que también se adapta y transforma bajo la presión de las circunstancias políticas, respondiendo a las demandas de un contexto que requiere tanto contestación como nuevas formas de manifestación. Pero también sucede que "La producción artística no responde, de primeras, al golpe: éste la paraliza, la silencia. La recuperación de la palabra y de la imagen, de espacios de resonancia y movimiento es paulatina, difícil." (Oyarzún, 2015, p. 236) Es esta paralización inicial que obliga a los creadores a tomarse el tiempo necesario para poder responder de manera adecuada a lo que está sucediendo en su entorno. Pero esta misma situación, paradójicamente, hace lo siguiente:

Pero, también estimula el despliegue exploratorio de operaciones específicas del producto artístico —del que suele hablarse en términos de la metaforización del discurso cultural—, e incluso, en determinados casos, búsquedas dirigidas a la transformación de los modos de producción artística. (Oyarzún, 2015, p.237)

Así, la presión política no sólo crea problemas, sino que también abre espacios para la innovación y la reestructuración creativa en el campo del arte. Ante la adversidad, se encuentran nuevas formas de expresión y medios para expresar el rechazo, enriqueciendo el panorama cultural, problematizando y entorpeciendo a las incipientes relaciones sociales basadas en la censura por parte de la dictadura, y fortaleciendo la capacidad del arte para influir y reflexionar sobre la realidad social. De este modo, “simultáneamente, las actividades culturales alcanzan sus primeras instancias de recomposición, accediendo a márgenes de publicidad y estableciendo redes más o menos informales de circulación y exhibición.” (Oyarzún,2015, p.238). La cita de Oyarzún (2015) refleja un periodo de transformación en la cultura y las artes en Chile, donde la presión política no solo impone obstáculos, sino que también abre nuevos horizontes de innovación y adaptación. Este proceso de recomposición cultural, ya iniciado en los años 60 a través de movimientos como el muralismo y la vanguardia, se acentúa durante la dictadura militar. La censura y la represión no solo limitan la libertad de expresión, sino que también empujan a los artistas a explorar nuevas formas de producción y difusión. Las obras, muchas veces cargadas de simbolismo subversivo, se reconfiguran, adaptándose tanto a las nuevas tecnologías como a los contextos de comunicación más informales y alternativos.

El surgimiento de espacios no oficiales de exhibición y la modernización gradual de los museos permitió que, pese a las restricciones, el arte continuara circulando y ejerciendo un impacto significativo en la sociedad. A lo largo de la dictadura, las instituciones culturales se vieron obligadas a encontrar nuevas maneras de operar, creando redes informales de circulación que desafiaron las estructuras oficiales del arte, creando una suerte de arte marginal que, en su aparente invisibilidad, ejerció una poderosa influencia en el panorama cultural de la época. Conforme estos nuevos medios se establecían, el público también se hacía más flexible. No solo los espectadores se transformaban en consumidores, sino en actores activos de un proceso cultural escondido. La variedad de medios, tales como la

literatura, el teatro experimental, la música y las artes visuales, proporcionaba diversas maneras de vivir y asimilar la cultura de la época. Por lo tanto, desde una plasticidad variada, promovía una relación más proactiva y consciente con el entorno político y social, reaccionando al poder a través de la creación artística.

Si bien ya hemos visto que, en periodos de crisis, se prohíben temas considerados subversivos o críticos, esto hace que el orden se transforme en un acto íntimamente vinculado con la vivencia, en el que la obra no se limita a la estética o la técnica, sino a la exigencia de expresar lo que la realidad no puede expresar (Richard,1986).

En situaciones de emergencia, el acto creativo se convierte en una reacción instintiva ante la necesidad apremiante de supervivencia, un instrumento para interpretar y transmitir la fuerza de lo que se experimenta. Es en este fino equilibrio donde se manifiesta la auténtica innovación: cuando la obra no solo representa la realidad, sino que la modifica, transformándose en un enlace entre lo que es y lo que podría ser. Oyarzún (2015) dice “entre la sobrevivencia y la resistencia, entre el afecto y la propuesta, el factor determinante de la mayoría de las prácticas atinentes será el imperativo de construir la obra desde la experiencia vital y social de la emergencia.” (p.239) En momentos de premura, se transforma en una dialéctica entre lo personal y lo grupal. Cada trabajo es un reflejo individual que, al ser compartidos, se transforman en un escenario de convergencia. Desde distintos entornos, se establecen vínculos entre lo personal y lo colectivo, evidenciando como una obra puede ser un instrumento tanto de denuncia como de curación. Nelly Richard (1983) dice lo siguiente:

Desde algunas prácticas nuestras, entendemos el arte como espacio crítico de redistribución de las señales de conciencia en un proyecto cuestionador de todas las formas de institucionalización de la práctica y del discurso; convertimos el arte en instrumento crítico de permanente desconstrucción del Sentido que -como tal- ataca al conjunto de los operativos de politización vigentes. (p.65)

En este contexto, se vuelve popular, ya que se busca conectar directamente con el pueblo, y la gente “profana” el lugar de representatividad que históricamente han tenido las instituciones y los museos. Cuando la obra, en el caso de la performance en espacio público, o de las intervenciones urbanas, es instalada y se hace aparecer en las calles, plazas

y lugares comunitarios, se emancipa de las limitaciones elitistas que tiene arraigada y se transforma en un medio de expresión al alcance de todos, no hay obstáculos.

Por otro lado, los nuevos cauces y la proliferación de las nuevas técnicas de expresión generan el apogeo de diversas prácticas. Tales como:

Los modos de la *performance*, del *body-art*, del arte documental, de las intervenciones y “acciones de arte”, el *land-art*, las instalaciones, el vídeo-arte y el arte postal se presentan, simultánea o sucesivamente según los casos, como un repertorio abierto y mudable al que se apela con insistencia y competencia provocativas. (Oyarzún,2015, p.242)

Estas modalidades de expresión simbolizan una separación notable de las disciplinas artísticas tradicionales como la pintura o la escultura, y evidencian una transformación esencial en la percepción sobre las mismas, sobre todo en un periodo en el que la visión tradicional occidental de las “bellas artes” estaba siendo desmontada. Cada una de estas formas artísticas aporta nuevos componentes a la práctica artística: la temporalidad y la presencia física en la actuación y el *body-art*; la interacción con el espacio público y las intervenciones; la inclusión de tecnologías emergentes en el vídeo-arte; y la transformación de los sistemas de distribución artística en el arte postal. Este extenso abanico de prácticas demuestra una ruptura con las normas preestablecidas y una incansable búsqueda de nuevos idiomas y formas de expresión. Un claro ejemplo de esta ruptura lo encontramos en el trabajo de *Carlos Leppe*, quien, como señala Nelly Richard, incorpora la *performance* y el *body-art* para subvertir las normas artísticas tradicionales. Leppe se aleja del objeto artístico en favor de una experiencia más directa y corporal, involucrando al espectador en el proceso artístico, lo cual también se refleja en su participación en exposiciones como *El cuerpo en cuestión* (1979), donde la práctica de la "acción" se convierte en un medio para cuestionar la censura y la represión. En este sentido, el arte postal y las intervenciones en el espacio público se presentan como una respuesta radical a las estructuras de control impuestas, generando nuevas formas de comunicación visual que se oponen a las convenciones del arte clásico y desafían las normas de distribución artística establecidas (Richard, 1986).

El término "abierto y mudable" en la descripción de este repertorio resalta la fluidez y la constante transformación. Esta característica muestra la capacidad de exploración que se genera en la sociedad, en cómo se averigua otro camino fuera de lo tradicional. La apertura del repertorio implica que no hay fronteras establecidas para lo que se puede llamar arte, lo que facilita una expansión y redefinición constante del ámbito artístico. Por otro lado, su variabilidad sugiere que estas manifestaciones artísticas no son inmutables, sino que están en permanente cambio, ajustándose y reinventándose en respuesta a las variables circunstancias del día a día. Como argumenta Nelly Richard en *Márgenes e Instituciones* (1986), esta fluidez en el arte está estrechamente ligada a la idea de que la vanguardia, al desafiar las normativas establecidas, crea un "espacio abierto" donde las prácticas artísticas se reconfiguran continuamente, tanto en su forma como en sus contenidos. Richard destaca cómo la intervención en el espacio público, la performance y el uso de nuevas tecnologías permiten que el arte se convierta en un proceso constante de transformación, adaptándose a los contextos sociales y políticos cambiantes.

Esta incitación a la crítica social, que se manifiesta como una táctica intencionada para desafiar normas y normalidades, incentivar el razonamiento crítico y fomentar nuevas maneras de percibir y entender el contexto social-político, hace que la necesidad de reinventarse se mantenga de manera permanente, se va replegando la pronunciación de hablar, pequeños gestos o voces, una especie de rito o ceremonia de complicidades. Tal como se observa en el análisis de las prácticas artísticas subversivas en Chile, el arte se convierte en un medio no solo para criticar las estructuras de poder, sino también para redefinir las formas de participación y complicidad. Un claro ejemplo de ello es *Cecilia Vicuña*, cuya obra emplea "gestos mínimos" como una forma de resistencia simbólica. Estos gestos, a menudo sutiles y casi invisibles, representan un tipo de acción subversiva que desafía la lógica tradicional del arte y crea complicidades entre el artista y el espectador, como una respuesta creativa frente a la represión.

La estrategia general de éste puede describirse como la clandestinización del contenido real de la obra, de su verdad comunicable, según la cual todos los elementos visibles o inmediatamente legibles en ella, se organizan en torno a un invisible o inefable que es eficaz por ausencia. (Oyarzún,2015, p.247)

## 1.2 Resistencia entre vanguardia y neovanguardia.

Es complejo establecer una categorización rígida y definitiva que permita delimitar un momento preciso en el que dejamos de hablar de vanguardia para referirnos a la neovanguardia. Esto se debe a que las corrientes artísticas, estéticas y políticas no solo contienen elementos compartidos, sino que a menudo se manifiestan de manera simultánea.

Por lo tanto, en el marco de este proyecto, resulta difícil imponer una división estricta que nos lleve a hablar exclusivamente de vanguardia o exclusivamente de neovanguardia. Esta fluidez conceptual no es casual, sino que emerge de las propias tensiones teóricas entre los enfoques de Nelly Richard, Oyarzún, Justo Pastor Mellado y Agüilo. Mientras Richard articula la neovanguardia como una *práctica de insubordinación simbólica* que desborda lo institucional —enfaticando lo fragmentario y lo político—, Oyarzún despliega una mirada filosófica anclada en la historicidad y los procesos críticos de la memoria. Mellado, por su parte, desmonta la materialidad concreta de las prácticas artísticas y su negociación con las estructuras de poder, mientras Agüilo construye una genealogía que vincula la neovanguardia con antecedentes plásticos, cuestionando la narrativa de ruptura absoluta. Estas diferencias no son meramente descriptivas, sino que revelan cómo cada autor se posiciona en un campo de disputa donde lo estético, lo político y lo histórico se entrelazan. Reconociendo que ambos conceptos —así como las estrategias para abordarlos— operan en constante fricción a lo largo de esta memoria, podemos continuar con el desarrollo del análisis, no desde la búsqueda de un consenso imposible, sino desde la productividad de sus divergencias.

No es de extrañar que, en un momento histórico colmado de experiencias traumáticas, resquemores, y limitantes, emerjan aperturas que se hacen su propio camino yendo más allá incluso, de las convencionalidades acostumbradas en la cotidianidad previa a la irrupción de la censura. (Oyarzún,2015) Es importante resaltar que, probablemente, las potencialidades que lograron emerger en las artes en el periodo de la dictadura son, de cierta manera, el resultado de una hilera de procesos históricos que desmontaron las ideas tradicionales exportadas de Francia y de Europa en torno a la noción de arte. No existiría la *performance* como práctica artista si no hubiéramos dado el salto más allá del caballete y el

lienzo. No habría una noción del movimiento como un momento estético que, no solamente es irrepetible, sino que pone en juego una experiencia perceptual mucho más significativa que la relación visual hegemónica con las obras de arte. Hay participación, hay afecciones, hay cargas transhistóricas circulando en ellas. Y es durante el golpe de estado que se disparan las expresiones artísticas de carácter performativo, e incluso, disruptivo, cuando aparece la intervención en el espacio público, generando una complicidad implícita con una arquitectura crítica. (Eugenio Dittborn, 1984)

Todas estas acciones devienen de los procesos territoriales de politización del arte, y encuentran su cuna y apogeo en esta misma urgencia. En des-agenciar narrativas dominantes y en agenciar corporalidades, avenidas, veredas, edificios, ríos y mares, como espacio testimonial y objeto. Si, para el golpe de estado, con sus vejaciones y crímenes, somos sólo cuerpos, una nuda vida, un objeto, pues, que este objeto también pueda ser parte de una presentación artística. Si era el cuerpo-objeto el que estaba expuesto al terror, qué mejor “lienzo” que el mismo para narrar lo que con palabras aún es indecible por lo presente de lo vivido. Por último, como dice Oyarzún (2015):

Y si tiene sentido hablar en Chile de un momento vanguardista, ello no sólo tendría que explicarse por la investigación política de la práctica de arte, no sólo por el ímpetu inaugural o rupturista de sus postulaciones, ni tampoco por un número de analogías seductoras en el terreno de las estrategias visuales y de los desplazamientos de la identidad artística, sino también en vista de la inquietud acerca de su rendimiento. (p.256)

La primera interrogante es si se puede utilizar el término "vanguardia" en el contexto chileno. La vanguardia se caracteriza por movimientos que cuestionan las normas artísticas preestablecidas, con un peso político y social que aspira a modificar tanto las modalidades de expresión como las estructuras de autoridad y el orden hegemónico imperante. En este punto, el autor analiza si las circunstancias sociales, históricas y culturales propias de Chile permiten hablar de un auténtico periodo vanguardista.

Como señala Justo Mellado (1983) lo siguiente:

La fase de la deflación de la vanguardia plástica, es decir, cuando se da a nombrar como escena de avanzada en *Una Mirada sobre el arte en Chile*, sanciona el quiebre de lo que habría sido su frente. En ese entonces (1981), una tendencia de dicha escena opta por una política anti-informalista y se juega a desplazar hacia el campo plástico los efectos de la renovación programática del campo del discurso político. (pag.21)

Ambas citas —la de Oyarzún sobre los propósitos políticos del arte y la de Mellado— permiten comprender la tensión entre el ideal vanguardista europeo y su adaptación chilena. Mellado (1983) señala que, hacia 1981, la vanguardia plástica entra en una fase de «deflación», término que alude no a su desaparición, sino a su transformación en la Escena de Avanzada, movimiento que desplazó la experimentación formal hacia una crítica simbólica al régimen militar. Este giro, lejos de ser una mera réplica local de la vanguardia europea, se articuló en un contexto de represión y crisis económica, donde el arte recurrió al cuerpo y a intervenciones urbanas —como las del colectivo CADA— para interrumpir el silencio impuesto por la dictadura. La «deflación» no implica aquí un fracaso, sino una reinención: mientras la vanguardia histórica buscaba romper con el pasado, la Escena de Avanzada negoció con los límites de lo decible bajo un estado autoritario. Así, la pregunta por la aplicabilidad del término «vanguardia» en Chile debe considerar estas mutaciones, donde lo político no anula lo estético, pero lo redefine en clave de resistencia.

Este análisis señala la dificultad de identificar a un colectivo que, paradójicamente, **rechaza ser definido como "grupo"**. Si bien existe un impulso por estar juntos en la resistencia o la supervivencia —ya sea desde los márgenes o negociando con las instituciones—, la palabra "colectivo" se vuelve problemática. Esto ocurre porque implica una homogenización que contradice la singularidad de sus prácticas. En su lugar, emergen "alvéolos de resistencia: unidades autónomas pero interconectadas, agrupadas por una "gran curatorial institucional o contextual que administra su disidencia. Aquí resuena una negatividad crítica —en el sentido dialéctico—, donde lo que se niega no es la lucha compartida, sino la pertenencia a una "**escena**" que podría domesticar su potencial disruptivo al convertirlos en parte de un catálogo o etiqueta. Así, la resistencia se ejerce desde la **no-pertenencia**, evitando tanto la absorción institucional como la complacencia identitaria. (Richard,1986)

El generar y proponer una política anti-informalista, que estaría principalmente dentro de la **nueva escena pictórica** en el contexto de la dictadura, produce una brecha en la tradición de la vanguardia. Este "anti-informalismo", entendido en este caso como un rechazo a las formas más abstractas y gestuales que solían caracterizar los movimientos de vanguardia de las décadas anteriores, se asocia con un giro hacia una mayor definición conceptual y política en el arte. A diferencia del anti-informalismo de los años 60, que buscaba una ruptura con el academicismo y una libertad formal, el anti-informalismo en este contexto se orienta a desplazar la atención hacia el campo plástico, pero con implicaciones más directas sobre lo social y lo político, buscando una mayor articulación entre arte y contexto histórico. De esta manera, se genera lo que podría llamarse una "absorción de la institución del arte", ya que, a diferencia de la marginalidad o subversividad del arte en los primeros años, ahora se asume dentro de las instituciones culturales establecidas, las cuales reconfiguran su función y sus propósitos. Esta visión se vincula con el análisis de Mellado sobre el desmantelamiento de las instituciones vanguardistas y el paso a una nueva organización del arte que toma en cuenta la coyuntura política y social.

Este fenómeno sobredimensiona la importancia de la lucha por la hegemonía en la escena de avanzada, en tanto la cohesión de la utopía política del movimiento democrático supone la consolidación de una plataforma uniforme y totalizante de desarrollo del campo cultural como espacio de sustitución de intervención política en este periodo, porque es el seno de este espacio y en el rodaje de sus aparatos de intervención que se producen y reproducen los temas básicos de constitución de una nueva opinión pública.(Mellado,1983,p. 23)

Con esto queremos señalar que, al sobredimensionar o priorizar la hegemonía cultural, la escena de avanzada corre el riesgo de convertirse en un espacio homogéneo y uniforme. Esto ocurre porque, al marginar el informalismo y otras expresiones contrahegemónicas, se limita la diversidad de voces y perspectivas que podrían enriquecer dicho espacio. (Mellado, 1983) Esto, por consiguiente, erosiona la utopía política del movimiento democrático, ya que una plataforma cultural única y totalizadora no puede reflejar la complejidad de las exigencias sociales y políticas. Pero se entiende que ese no es el punto de la avanzada; sino que buscan, con el ámbito cultural, reemplazar hasta cierto punto la

política convencional, dado que se discuten, generan y reproducen los asuntos esenciales que constituyen una nueva perspectiva pública. (Richard,1986) Se convierte en un terreno de lucha simbólico, en el que se da una disputa marcada por la creación de nuevas modalidades de pensamiento crítico y de contestación ante el abatimiento cotidiano.

La antecendencia tiene dos formas: por una parte, como anticipación política a la que hacía referencia en la figura de la utopía; por otra parte, la antecendencia de un Algo impreso en el inconsciente colectivo como huella indeleble de la categoría del interés objetivo. Huella profunda que impone desde su interioridad de lengua la necesidad de su expresión. (Mellado,1983, p.24)

Dicho de otra manera, es esta noción de utopía que se manifiesta como una perspectiva política que sugiere un porvenir ideal, lo que implica que hay una proyección hacia el futuro, así como una perspectiva previa de lo que podría suceder en un tiempo lejano. Esto hace que se genere una anticipación al cómo se debe actuar y esto deviene en un marco de referencia que guía las acciones y pensamientos, fomentando de esta manera el surgimiento de nuevas oportunidades en la estructura social y política de la comunidad artística.

Se genera un impacto profundo en lo que es el inconsciente colectivo, y esto sucede por la espera de ese “algo” que no llega, que se intenta hacer llegar, desde el terreno de lo incierto, derivando en una espera eterna. Es decir, que esta “huella” no es simplemente un indicio superficial, sino un vestigio vivo que reside en el núcleo más profundo de la conciencia colectiva y se expresa a través del lenguaje. (Mellado,1983) Se manifiesta desde su profundidad lingüística, se produce la necesidad esencial de expresarse, de ser perceptible y estar presente – o de hacer presente lo que intenta ser desaparecido. La antecendencia actúa como una fuerza intrínseca que impulsa y determina las expresiones culturales y sociales desde el núcleo mismo del lenguaje. Entendiendo este contexto, la censura emerge como un obstáculo que divide el entramado social, generando una dicotomía entre el deseo de comunicarse y la limitación establecida, con su respectiva huida o, en cambio, invitación al ingenio artístico. Este conflicto no se restringe a la superficie del discurso público, sino que se adentra en los estratos más íntimos del inconsciente colectivo, lo que genera que haya un silencio forzoso, y esto altera en cómo la sociedad se puede llegar a comprender a sí misma. (Richard,1986)

De modo que, en una sociedad en la que se agudiza la tensión entre el anhelo natural de comunicarse y el miedo al reproche, la censura, emerge una intensa crisis de autocomprensión colectiva. Esta falta de autocomprensión provoca una desintegración en el entramado social, en el que las personas se hallan atrapadas entre su esencial necesidad de expresarse y el silencio dictado por las estructuras de autoridad que imponen las reglas.

Frente a esta disyuntiva, se crea esta necesidad de asegurar una subsistencia económica y la presión por alcanzar cierto nivel de reconocimiento en el mundo del arte, lo cual empuja a los artistas a buscar el apoyo en instituciones culturales. Sin embargo, esta dependencia puede limitar la creatividad y someterlos a las dinámicas y criterios de la escena artística establecida, como le sucede a la escena de avanzada. Los artistas, al no tener lugar a espacios establecidos para la expresión y el diálogo de sus obras (galerías de arte, museos, centros culturales, etc. Incluso condicionados/as de poder reunirse bajo prohibiciones de libre asociación y toque de queda), acaban subordinando sus vidas a las estructuras establecidas, no por convicción, sino por la necesidad de adaptarse, creando de esta manera una conformidad superficial que esconde un profundo desarraigo social, Mellado (1983) dice “Ciertamente, toda vanguardia indica un camino a seguir, pero la experimentación no define su carácter; denota más bien un itinerario investigativo donde las postulaciones quisieran exhibir un carácter anticipativo-y por ende modélico-de las nuevas formas de sensibilidad social.” (p. 25); esto nos anuncia que las vanguardias (ya sean de índole artística, cultural o social) funcionan como precursoras, definiendo nuevas rutas y oportunidades, que van más allá de las limitaciones que se le pueden imponer; desbordan muchas más características que hacen que cada vanguardia, pese a aspectos más generales, sea única. Entonces, llegar a clasificar a la vanguardia de una sola forma, o bajo una sola definición rígida e inamovible no es sólo un error de comprensión, sino que equivale a encasillarla y bloquear su carácter innovador, revolucionario y de libertad creativa, Es decir, que la vanguardia va más allá de lo superficial de las tendencias momentáneas; simboliza una indagación meticulosa y sistemática que busca descubrir las posibilidades inexploradas de la manifestación o expresión de la sociedad. En su esencia, es un estudio incesante que está actualizándose todo el tiempo, y que no solo representa el mundo actual, sino que aspira de manera activa a poder transformarlo y otorgarle nuevos significantes. (Richard,1994)

Considerando que estas no se limitan a responder a la actualidad, sino que se embarcan en la creación y construcción de lenguajes y formas – o, en muchos casos al cuestionamiento y destrucción de ciertos lenguajes, narrativas, y órdenes de realidad -, que se anticiparían a las nuevas formas de pensamiento y expresiones que puede llegar a tener la sociedad. Es, de cierta manera, una pretensión de diagnóstico/prognosis de la humanidad, con sus estructuras, jerarquías, y disputas en curso en mayor o menor escala. Es una herramienta que permite tantear los afectos y las afecciones epocales, para consagrarlos desde un conjunto multidimensional, y darles un espacio para su desbocamiento situado y temporal.

Afirmo, enseguida, que las nociones de registro y reproducción son los goznes sobre los cuales articulan estos dos campos. Cada campo se configura de la manera siguiente: el campo del discurso político, como puesta en palabra de los intereses objetivos de la clase obrera; el campo plástico como puesta en palabra de la anterioridad gráfica y gestual de las obras. (Mellado, 1983, p. 29)

Teniendo en cuenta que Mellado nos dice que hay una conexión natural entre el discurso político y el campo plástico (artístico), debemos identificar el por qué sucedería esto; cuando hablamos de los conceptos de registro y reproducción, debemos pensar que ambos están interconectados: el registro se asemeja a una “huella” que dejamos, puede ser una palabra redactada en un papel, una imagen que se captura en un instante, o incluso un gesto que se queda registrado en un video. Es nuestro método para "atrapar" un momento o un concepto. Para generar un corte inmóvil de un momento que contiene todas las potencias de ese presente que ha sido archivado a modo de testimonio. Por otro lado, la reproducción es el arte de multiplicar ese registro original, de elevar su potencia de experiencia estética al indeterminado: puede ser una copia, una fotografía difundida, o una puesta en escena que se repite a diario. Estos aspectos (registro/reproducción) se unen al discurso político al asemejarse en el impacto que provocan, la construcción de narrativas y la memoria histórica que pueden originar o, igualmente, reproducir.

Si bien se configuran en campos separados, con sus técnicas y métodos específicos, se relacionan e influyen mutuamente. Cada uno posee una manera específica de actuar y de generar significado; el campo político se distingue por funcionar dentro de marcos institucionales claramente establecidos, con procedimientos definidos y reglas particulares

que controlan su operación. Por otro lado, el ámbito artístico se caracteriza por su habilidad para cuestionar normas, des-encajar sentidos comunes instalados, y generar nuevas modalidades de expresión. Aunque las tradiciones artísticas han dado forma a la creación durante siglos, la libertad de expresión artística ha adquirido una importancia específica en el arte actual y moderno, incentivando la experimentación y la innovación continua.

A pesar de que la política y el arte funcionan bajo lógicas distintas, o, más bien, con intereses y estrategias distintas, su interrelación es esencial para el progreso de una sociedad. El arte requiere de cierta estabilidad política para poder funcionar, mientras que la política se favorece de la creatividad y la crítica que el arte aporta. Y el arte la encuentra al enlazarse con las instituciones, lo que nos ilustra una conexión simbiótica que, a pesar de ser compleja, es esencial para el progreso cultural de la sociedad. Las instituciones ofrecen el contexto requerido para que el arte halle su voz y llegue a un público más extenso, mientras que el arte potencia a las instituciones con su habilidad para generar creatividad y cambio.

El desafío constante de los artistas es que se preserve este balance, posibilitando que el arte conserve su habilidad para innovar y criticar, al mismo tiempo que se favorece de la estabilidad y los recursos que las instituciones pueden aportar. Esta interacción, cuando resulta fructífera, posibilita que el arte descubra y potencie su voz de forma eficaz.

Es preciso apuntar también, a la noción de margen que postula Nelly Richard, el cual vendría a figurar el espacio crítico y de resistencia que, más allá de ser un aledaño geográfico o cultural, simbolizaría una lucha contra la hegemonía del sistema autoritario. Se consideraría una respuesta a la censura y opresión que está sufriendo el país con la dictadura militar. Richard sugiere que estos márgenes se establecen como áreas de acción donde el lenguaje artístico, aislado de los circuitos oficiales, adquiere una carga subversiva específica. Los márgenes se convierten en un refugio para la expresión artística, se transforman en epicentros de innovación y resistencia. Al operar fuera de los circuitos oficiales, los artistas pueden explorar nuevas formas de expresión que desafían las normas establecidas. Esta práctica no solo reta la autoridad, sino que también aporta un matiz crítico y político al arte, transformándolo en un instrumento de cambio social.

La relación entre los márgenes y la institucionalidad es, de cierta manera dinámica y evoluciona constantemente a lo largo del tiempo. Los proyectos de la “avanzada” se ubican en un área de tensión, oponiéndose a la institucionalización mientras utilizan sus instrumentos de manera subversiva; Manteniendo una distancia crítica, utilizando el lenguaje y las herramientas del sistema para subvertirlo desde el interior.

Este manejo estratégico de las estructuras institucionales transforma los márgenes en un ámbito constante de negociación, en el que el arte crítico se desenvuelve en un juego de poder con el sistema cultural. Richard sostiene que la importancia del arte de resistencia se encuentra en su capacidad para cuestionar y modificar los parámetros institucionales, sin sacrificar su habilidad para alterar el orden establecido.

Richard (2014) dice:

La infracción de esta lógica concentracionaria de los espacios vigilados adoptó, en la escena de “avanzada”, la forma de relatos de extra-muros cuyos imaginarios tráfugas le dieron movilidad e itinerancia al concepto de *margen* que simbolizo su pasión por el des-enmarque. (p.17)

Esta cita nos plantea la crítica a los sistemas de control y vigilancia que buscan controlar el movimiento y limitar la expresión de los artistas; esta "infracción" en la lógica de estos sistemas se expresa a través de narraciones que se encuentran más allá de los confines fijados, como una acción que rompe con las normas. Estos relatos se caracterizan por situarse fuera de los muros, o, en otras palabras, fuera de lo establecido o impuesto. Así, fortalecen la noción de "margen", proporcionándole movilidad y ampliando las oportunidades de esta. Estos relatos, representan y simbolizan una búsqueda por liberarse de los esquemas previamente establecidos y descubrir nuevas maneras de pensar y vivir experiencias; es el des-enmarcarse de estilos o técnicas que te imparte el contexto institucional y su repertorio cultural. Es ahí donde se abre la posibilidad a la performance, el arte urbano o la intervención de los espacios públicos, y cobran especial relevancia, ya que ofrecen espacios fuera de lo común, lugares inusuales y singulares, promoviendo la innovación y la revolución en el ámbito artístico. Siendo un facilitador para que el artista conecte de manera más personal y directa con el público, desafiando las reglas preestablecidas y generando nuevas modalidades de interacción “El arte de la “avanzada”

ofreció sus signos al devenir colectivo de una participación múltiple e inacabada, recurriendo a la “temporalidad-acontecimiento” de obras que se proyectaban siempre en curso.” (Richard, 2014, p. 18). Puesto que la “avanzada” busca siempre estar a la vanguardia, integrándose a procesos colectivos de participación constante y abierta, descubriendo y probando nuevas técnicas, no puede conformarse porque su esencia radica en la ruptura y la innovación constante.

No es un arte elitista o cerrado, no contiene la concepción tradicional del arte como algo reservado para unos pocos, sino que está ahí, des-enmarcado del universo museal, desconectado de la iglesia museo, pasando por un proceso de laicización, volcado a las calles, y los espacios públicos. Esta evolución se refleja en su incesante anhelo de interactuar con la audiencia y su anhelo de democratizar la experiencia artística. El espectador deja de ser un alguien indiferente para transformarse en un actor activo en el proceso de creación, y que, en algunas ocasiones, es parte de la obra misma. Sus reacciones son lo que le acaba por dar sentido, ya que se remueve algo, se trastocan la ecuanimidad e indiferencia cotidianas

Esta conexión entre el arte y el público se concretiza de múltiples maneras. Por un lado, y como ya mencionamos, la vanguardia abandona los lugares clásicos como museos y galerías para tomar las calles, los lugares públicos y la vida cotidiana (interesante pensar en esta decisión estratégica, versus que hace algunos meses, en el Museo de Arte Contemporáneo, se presentaba “El día más hermoso”, una serie de registros en video de las performances de Carlos Leppe). Las actuaciones, acontecimientos e instalaciones interactivas promueven de manera directa la implicación del público, alterando las fronteras entre el creador y el espectador. El arte ya no es un simple objeto de contemplación, sino un lugar en el cual se puede participar.

La vanguardia permitió que todos disfrutaran del arte al utilizar referencias culturales populares. Al erradicar los obstáculos académicos, reconoció la creatividad de cualquier individuo, independientemente de su procedencia o educación. Esta apertura potenció el arte, incorporándolo en la vida diaria y modificando la manera en que percibimos nuestro ambiente, desde el diseño hasta la construcción. Se ha evidenciado que el arte más relevante no es necesariamente el más exclusivo o el más complicado de comprender, sino

aquel que consigue establecer una conexión auténtica con el público y generar una reacción activa y revolucionaria.

Por otro lado, se enfatiza la intensa relación entre la obra artística y el entorno social y cultural donde esta se desarrolla. La vanguardia no puede hacer caso omiso a lo que sucede a su alrededor, ya que esta se nutre del entorno social, hay una autoconciencia con la obra.

Esto implica que el arte de la "avanzada" no es un producto final, sino una vivencia o acción en permanente evolución que se basa en el contexto y la implicación activa de los espectadores.

La asunción del lenguaje como zona de peligrosidad que obliga a sus operadores a la hipervigilancia de los códigos, marco la auto reflexividad de un arte que aprendió así a desplegar toda su sabiduría en materia de artificios y disimulos. (Richard,2014, p.19)

Dicho esto, cuando estamos frente a un discurso opresivo , lo primero que percibimos es un tiempo congelado, en donde el lenguaje se convierte en un espacio inestable, en donde cada palabra mal expresada o la mala interpretación de sus significados pueden ocasionar desacuerdos, confusiones o, en el peor de los casos, actos de violencia por parte del régimen; Está esta necesidad de generar un lenguaje más críptico, en donde haya un uso estratégico de las palabras, que se disimulen las intenciones de decir algo sin hacerlo, y que pasa a crearse un lenguaje especial, donde se codifican los signos, para enmascarar la realidad pronunciada en las palabras. Se genera la obligación de una hipervigilancia constante en la cual los hablantes deben estar atentos a los diversos niveles de significado que pueden ocultarse detrás de las palabras. Esto exige un análisis detallado de los códigos lingüísticos, tomando en cuenta el tono, la ironía, las connotaciones y las implicancias culturales.

Los artistas, son cada vez más conscientes de la complejidad intrínseca que tiene el lenguaje artístico, y han intensificado su reconocimiento en variados artificios, ambigüedades y sutilezas que definen cualquier tipo de expresión. Por lo tanto, han integrado de manera deliberada estas dimensiones lingüísticas en sus trabajos, investigando los variados niveles de significado, los juegos semánticos y las distintas capas de

interpretación que pueden aparecer en una misma obra artística. Esto ha llevado a la generación de obras más complejas y autorreflexivas, en las que el propio lenguaje artístico se transforma en objeto de estudio y experimentación, creando nuevas modalidades de expresión que ponen en duda y desafían las fronteras convencionales de la comunicación artística, ayudando a que se continúe con el legado de la vanguardia.

Debido a esto, Richard (2014) nos comenta lo siguiente:

A partir de los años ochenta, la “avanzada” comenzó a hacerse presente en el circuito internacional, debido a circunstancias más bien azarosas. El referente sublocal de la “avanzada” se topó entonces con las expectativas de un circuito de recepción metropolitana que esperaba de estas obras nacidas bajo dictadura que manifestaran el dramatismo de su situación con transparencia, explicitud y referencialidad. (p.20)

Esto nos da cuenta de que el arte de la “avanzada” empezó a tener reconocimiento internacional e insertarse en circuitos globales, aunque Nelly expresa que este ingreso no fue totalmente organizado u ordenado, sino que ocurrió, en cierta medida, debido a coincidencias o elementos inesperados. Dentro del círculo internacional se esperaba que las obras elaboradas en un entorno de represión y censura representaran de forma directa y exaltada el “dramatismo” de lo que estaba pasando en Chile. En otras palabras, querían representaciones más crudas entre el arte y la realidad social, en el que las obras se transformaran en un reflejo leal de la represión, la violencia y el dolor.

No obstante, las expectativas que tenían estaban chocando con los procesos creativos de los artistas de la “avanzada”, y precisamente lo que los impulsó o dio a conocer fueron estos métodos de subordinar el lenguaje, de codificarlo y al despojarlo de eso, la obra quedaría vacía. Los artistas reconocieron las restricciones y riesgos que implicaría una representación excesivamente literal, por lo que indagaron en caminos más delicados y ambiguos para enfrentar la realidad. En vez de hacer una denuncia directa, propusieron, evocar y cuestionar, creando trabajos que promovían una lectura más profunda y reflexiva.

Hay un miedo a la reacción de la institucionalidad, el miedo a represalias; en los márgenes se encuentra un espacio relativamente “seguro”, también en un espacio de expresión

política, donde el arte está menos expuesto a la supervisión directa, y donde la resistencia puede subsistir, en gran parte, debido a la ambigüedad y la complejidad de los lenguajes artísticos utilizados.

Las ya difíciles relaciones entre la escena de “avanzada” y los circuitos de institucionalidad política de la izquierda chilena se complicaron aún más con la vuelta de los artistas y escritores del exilio que, a partir de 1983, llegaron a integrarse al proceso de lucha cultural por la redemocratización del país. (Richard,2014, p. 22)

Conviene subrayar que el movimiento de la “avanzada” ya tenía ciertas rencillas y dificultades entre algunos artistas de la vanguardia y partidos políticos de izquierda incluso antes de la reaparición de algunos artistas exiliados. Estos conflictos mostraban las distintas perspectivas y aspiraciones que prevalecían entre el ámbito cultural y político, en el que los artistas aspiraban a la libertad de creación mientras que los partidos tendían a fomentar un arte más en sintonía con sus metas ideológicas y políticas.

La compleja experiencia de vivir exiliado, caracterizada por el sufrimiento y la particularidad de cada experiencia que puede tener un individuo, representaba un reto específico para los artistas al intentar trasladar dicha experiencia al lenguaje político que estaba teniendo el país en esos momentos. Aunque estas experiencias tienen un gran significado, hay una diferencia entre cómo los artistas procesan y manifiestan su exilio y cómo los partidos políticos de izquierda interpretaban e incorporaban estas vivencias en su discurso ideológico. Por lo mismo Richard (2014) afirma la siguiente expresión:

La voluntad de contestación política de los artistas de la “avanzada” no era anarquizante: no descansaba en la espontaneidad expresiva de un valor de rebelión. La existencia de las obras no era clandestina y su contra-respuesta a la autoridad aspiraba a ser puesta a prueba en los lugares donde regía dicha autoridad, pasando siempre por un riguroso análisis de las condiciones institucionales que marcan la relación entre poder y desacato. (p.26)

El progreso artístico que utilizó la “avanzada” fue una técnica sofisticada e intencionada para cuestionar las estructuras de poder instauradas. En vez de elegir acciones subversivas o

marginales, estos artistas elaboraron una táctica que implicaba infiltrarse en las mismas instituciones que buscaban criticar, haciendo uso de los medios oficiales y los lugares reconocidos por la autoridad (tenemos de claro ejemplo de esto la intervención “Para no morir de hambre en el arte”, realizada por el colectivo CADA). Esta perspectiva les facilitaba manifestar sus interrogantes desde el interior del sistema, creando una conversación directa con las estructuras de poder que aspiraban a desafiar.

La estrategia de manipular a la institucionalidad era especialmente eficaz ya que funcionaba en un frágil balance entre el cumplimiento formal de las reglas institucionales y la alteración de sus interpretaciones. Los artistas elaboraban sus trabajos de forma detallada para ser mostrados en lugares oficiales (como la bienal de Paris), al mismo tiempo que formulaban críticas severas al sistema, generando de esta manera una tensión constante entre la aparente conformidad y la resistencia. Esta dualidad les daba la posibilidad de cuestionar el poder en desde sus propias zonas o márgenes, poniendo de manifiesto lo que buscaban desafiar.

Además de tener que burlar a la censura, la tarea más compleja que debieron enfrentar las obras de la “avanzada” consistió precisamente en luchar contra estas insidiosas maniobras de acomodamiento institucional. Los constantes forcejeos entre la lectura oficial y las contralecturas que se libran en torno a las obras dejaron suficientemente en claro que el arte corría siempre el peligro de ver desactivada su carga opositora. (Richard,2014, p.34)

Luchar con el acomodamiento institucional es un fenómeno complicado en el campo del arte, en el que las instituciones culturales dominantes aplican técnicas avanzadas para acoger y contrarrestar las manifestaciones artísticas más críticas y retadoras. Este procedimiento se evidencia mediante tácticas como la descontextualización de las obras, al disminuir o directamente suprimir su contenido político a elementos meramente estéticos, o la inclusión selectiva de componentes contestatarios en relatos oficiales que, finalmente, disminuyen su capacidad de cambio. Así, las instituciones consiguen transformar expresiones artísticas inicialmente subversivas en productos culturales "seguros" y asequibles, que pueden ser ingeridos sin constituir un auténtico peligro para el orden vigente.

Este proceso de domesticación artística también se manifiesta en la manera en que las entidades culturales gestionan la memoria y la historia del arte, escogiendo y reinterpretando obras y movimientos de tal forma que se ajusten a los intereses y valores del poder predominante. A través de exposiciones, publicaciones y programas de enseñanza, estas entidades forjan relatos que suelen minimizar o pasar por alto los elementos más radicales y críticos del arte, promoviendo interpretaciones que destacan lo formal o técnico por encima de los temas políticos y sociales. Esta conducta no solo incide en la apreciación y entendimiento de las obras presentes, sino que también impacta en reproducción de las vanguardias, generando un círculo de autocensura y conformismo en el ámbito cultural. “La censura y, sobre todo, la autocensura hizo que los operadores de signos tomaran conciencia de la riesgosa materialidad del lenguaje al sentirse bajo constante vigilancia cuando experimentaban sus usos y fabricaban sus códigos de elaboración del sentido.” (Richard,2014, p.35) La censura institucional establece las fronteras entre lo deseable y lo razonable, y, por ende, las palabras adquieren un valor que trasciende lo meramente simbólico, ya que se transforman en instrumentos de poder, resistencia o conformidad.

## **Capítulo 2: Arte conceptual y política bajo la dictadura**

### **2.1 La neovanguardia como diálogo crítico**

“A la sobredeterminación histórica del golpe militar, responde el proyecto neovanguardista de la Avanzada que usa la reflexividad formal y la criticidad del arte para conmocionar la determinabilidad de la razón histórica desde el acontecimiento estético.” (Richard,2005, p.37)

En el contexto de la dictadura militar, el movimiento neovanguardista surgió como una de las múltiples tendencias que, en el campo del arte, se ajustaron de manera forzosa e ingeniosa a las circunstancias de la época. Como respuesta a esta circunstancia, surge la Escena de Avanzada, que, pese a tomar inspiración de las vanguardias artísticas anteriores, asumió características propias y profundamente críticas, marcadas por el entorno de la represión cultural.

Aunque en un principio parece haber coexistido con otras corrientes vanguardistas de la época, la neovanguardia adquirió una identidad distintiva, enriqueciendo la escena artística, brindando nuevas visiones y explorando distintos idiomas. Lejos de limitarse a resistir o enfrentarse directamente a las corrientes artísticas contemporáneas, este movimiento se destacó por integrar su práctica en el contexto sociopolítico, resignificando la producción visual como una herramienta crítica frente a la censura y la violencia del periodo.

Oyarzún (2015) afirma lo siguiente:

La vanguardia -y hablo aquí en primer término de la llamada "vanguardia histórica"-expresa de forma acerba esa inestabilidad, y su esfuerzo por articular las dos potencias en un programa y como programa sólo puede intensificarla. Deja ella la solución de la tirantez al sujeto que se constituye en la interpelación -en la provocación- del gesto vanguardista. Este es el sello esencialmente político de la vanguardia. (p.91)

Esta cita nos sugiere que, al encarnar e intensificar la tensión entre la tradición y la innovación, la “vanguardia histórica” deja la solución de esa inestabilidad en el individuo, quien se ve interpelado por su provocación. Este gesto adquiere un carácter fundamentalmente político, al estimular la reflexión y la acción frente a las contradicciones del presente. En este sentido, la “vanguardia histórica” se refiere a las vanguardias metropolitanas, con una temporalidad distinta a la de las vanguardias en Chile. Por otro lado, la neovanguardia podría entenderse como una recuperación de este “patrimonio” artístico y cultural, legado de las vanguardias históricas. Sin embargo, lo transforma al operar en un contexto en el que la institucionalización del arte y las dinámicas del mercado han absorbido una porción del impulso revolucionario que caracterizó a las vanguardias. En este contexto, la neovanguardia no solo reanima y reivindica el acto provocador, sino que lo

sitúa, al meditar críticamente sobre las propias fronteras de la subversión en un sistema que ya como señala Nelly Richard (2010) en su análisis de las posdictaduras latinoamericanas— ya ha incorporado la violación de los DD.HH como un componente de su funcionamiento. Por lo tanto, su naturaleza política reside en su capacidad para cuestionar y perturbar no solo al individuo, sino también a las estructuras institucionales que tratan de domesticarla. Esta perturbación que opera desde los márgenes revitaliza el impulso crítico en un contexto profundamente transformado. Como señala Oyarzún (2015) “También se percibe esa algidez allí donde podría argüirse que el deslumbramiento utópico es morigerado y preparado (largamente, o quizá también sobreseído) por la lucidez crítica, en la neo-vanguardia” (p.91). Para el autor, es fundamental destacar que la lucidez crítica coexiste con el impulso utópico, pero lo modera para evitar caer en idealizaciones ingenuas. Este movimiento, a diferencia de corrientes anteriores, supera la ingenuidad idealista al distanciarse de perspectivas simplificadas del mundo. En su lugar, se enfoca en retratar la complejidad y las contradicciones inherentes a la vida cotidiana.

Clausurada la acometida vanguardista, la neo-vanguardia retorna, en cierto modo, a la condición de auto-referencia propia de la determinación de autonomía del arte moderno, en la medida en que pugna por formular en la obra la conciencia acerca de las efectivas condiciones de posibilidad de su enunciación. (Oyarzún,2015, p.91)

Cabe señalar que se produce un cambio significativo, ya que se retorna, en cierto modo, a la idea de la autonomía del arte moderno, que postula que el arte se define y se legitima en función de sus propios términos internos, desligándose de las influencias externas – como, por ejemplo, la política. Este regreso, no obstante, no conlleva una simple repetición, sino una revisión crítica: este movimiento no solo se interpreta como un sistema de auto-referenciación, sino que también propone una conciencia reflexiva acerca de las condiciones propias que permiten la creación artística. Por lo tanto, las creaciones neovanguardistas no sólo dialogan con su tradición estética, sino que también ponen en duda las estructuras institucionales, económicas y culturales que definen su vida y aceptación. Esta poética de la salida de cuadro, que sería una metáfora de las vanguardias, podría entenderse como una *metonimia* de la salida del arte mismo, y no solo como una salida del cuadro. La crisis de las fronteras, en un contexto donde ya no existen límites

fuertes, es fundamental en la transformación del arte durante la neovanguardia. Este movimiento doble —una reflexión crítica unida a una memoria colectiva— las sitúa en un punto de tensión continua entre la independencia del arte y su ineludible dependencia de las estructuras externas, creando un espacio para que las obras se transformen en testigos y críticos de su propia época. En este contexto, se reinterpretan las conexiones que surgen entre el arte, su producción y las circunstancias que lo posibilitan. Se produce una cooperación entre el artista y la población, en la que el primero se transforma en un impulsor de visibilizar los actos del Estado y sus aparatos represivos, empleando su trabajo como un instrumento para provocar una desestabilización en la institucionalidad sin ser esta percibida.

Por otra parte, Oyarzún agrega que (2015):

La prescripción de la experiencia bajo las formas de homogeneización social y cultural comandadas por la performance del mercado induce al arte de vanguardia a ofrecerse como la oportunidad -el *kairós*- de una restitución de la experiencia en trance de disolución, que va unida a una redefinición del arte mismo y de su obra.  
(p.92)

Durante la dictadura, se impuso un modelo único tanto en el ámbito político como económico, lo que llevó a un control estricto sobre la realidad social y cultural. En este contexto, cualquier expresión que se apartara de los parámetros establecidos por el régimen era rápidamente censurada. Esta imposición generó un ambiente de miedo que limitó profundamente la creatividad y la individualidad de las personas. A su vez, el proceso de homogenización cultural fue acompañado por la imposición de un modelo económico neoliberal, que favoreció una lógica de mercado que exigía la adaptación de los artistas a ciertos estándares. Sin embargo, como señala el análisis crítico contemporáneo, la verdadera crítica no se encuentra fuera de la escena, sino que debe ejercerse desde su interior, cuestionando y desafiando las estructuras de poder y control que definen el campo cultural. Los artistas se vieron ante un dilema: adaptar su obra a las demandas del mercado para asegurar su sobrevivencia, o mantenerse fieles a su visión artística, asumiendo el riesgo de ser marginados del ámbito cultural dominante.

Si bien la vanguardia se puso en marcha como un potente instrumento de resistencia, el momento histórico de la dictadura fue un “*Kairós*” para el arte, ya que ofreció la oportunidad de repensar la sociedad y la cultura desde una perspectiva crítica. El arte necesitaba una revisión radical, tanto en sus formas como en sus objetivos. Esto conllevó una ruptura con las normas preestablecidas, la exploración de nuevos medios de expresión y una reevaluación esencial de la conexión entre la obra artística y el individuo que la vive. No es una mera transformación, sino una auténtica reinterpretación del trabajo artístico.

Las obras artísticas de esta época buscan generar fisuras en el sistema represivo, creando momentos para evadir tanto la censura militar como la lógica mercantil impuesta por el modelo económico del régimen.

Esta neovanguardia desarrolla tácticas específicas ajustadas a su contexto histórico: el uso del cuerpo como medio artístico, en respuesta a la violencia física del régimen; la intervención del espacio público, como estrategia para recuperar territorios bajo control; la incorporación de metáforas y símbolos complejos, para sortear la censura; y la documentación minuciosa de acciones aparentemente insignificantes, para mantener viva la memoria a través de prácticas de archivo, que hacen del registro un espacio de confrontación. En este escenario, el arte trasciende su aspiración de ser meramente innovador o experimental, convirtiéndose en un instrumento de resistencia y supervivencia cultural, esencial para preservar una cultura viva. Oyarzún (2015) expresa que “La realidad de la guerra, y su poder para desarraigar las experiencias al tiempo que asola los suelos en que ellas solían medrar, no han cesado de percutir a los sujetos, individuales o colectivos.” (Oyarzún,2015, p.93).

La dictadura impuso un régimen de terror que transformó radicalmente la experiencia humana. El miedo se convirtió en una constante, la desconfianza carcomió los lazos sociales y la libertad de expresión fue silenciada. La censura y la propaganda manipularon la realidad, erosionando la capacidad de las personas para pensar críticamente. Frente a este panorama, la vanguardia tuvo que reconsiderar su papel. Ya no resultaba suficiente para enfrentar la complejidad y profundidad de las heridas de las personas. La gran pregunta,

que sigue sonando hasta el día de hoy, es: ¿se puede provocar un cambio desde el exterior de las instituciones o se requiere infiltrarse?

Como tantas veces se ha dicho, los fulgores auráticos de la obra, su atavismo cultural, fueron secuestrados tempranamente por la expansión del mercado. El fetiche de la mercancía, exaltado a la primacía por esa expansión, le roba al arte su secreto, el poder de una presencia que, en su rara luz, no hace más que significar una ausencia radical. (Oyarzun,2015, p.94)

Aquí vemos el cómo se sitúa el cambio histórico del arte en el marco del capitalismo comercial, el cual propone que la fuerza mística del arte, sus "fulgores auráticos" y su vínculo antiguo con lo sagrado, fueron absorbidos y modificados por la expansión del mercado capitalista. El proceso de mercantilización, mediante el fenómeno del fetichismo de la mercancía, privó al arte de su esencia más profunda: su singular habilidad para evocar una presencia que de manera paradójica indica una ausencia esencial. En otras palabras, el arte inicialmente tenía la capacidad de expresar lo intangible, lo trascendental, pero al transformarse en mercancía, este poder fue neutralizado por las fuerzas del mercado, que transformaron la obra artística en un simple objeto de consumo, despojándola de su potencial original para vincular. Oyarzún (2015) reflexiona esto y dice que

Gran parte de la producción artística de hoy se produce para circular, y si esta circulación puede hacer valer aquí o allá, fugazmente, el sello de una singularidad o una diferencia -como suele argüirse desde perspectivas críticas que no han perdido toda esperanza- (p.95)

En el contexto artístico actual, nos hallamos frente a una realidad en la que la mayoría de la producción creativa está esencialmente ideada y llevada a cabo con el objetivo primordial de llegar al mercado y a las redes de distribución cultural, mediante la primacía del valor de exhibición y lógicas como las de ser *influencers* en redes sociales, para que las obras, con una autoría claramente marcada, e igual o más relevante que las obras, puedan ser monetizadas. Tal vez se desvíe de aquel enfoque más convencional en el que la obra nacía primordialmente de una necesidad de expresión o una búsqueda estética pura. No obstante, en este continuo flujo y desplazamiento de obras artísticas en el sistema cultural actual, existe la oportunidad -aunque sea de forma momentánea y esporádica- de que algunas

creaciones consigan resaltar y expresar una auténtica singularidad o distinción importante en comparación con el resto de la producción.

Esta es una visión que es especialmente respaldada por aquellas voces críticas que, pese al evidente predominio de la lógica comercial y la normalización en el ámbito artístico, conservan aún un cierto optimismo y no han caído totalmente en el descontento, argumentando que aún es posible que surjan manifestaciones artísticas auténticas y significativas dentro de este sistema de difusión masiva. Esta perspectiva muestra una tensión esencial en el arte actual: por un lado, la presión del mercado y los sistemas de distribución que suelen llevar a la uniformización y venta del arte, a la creación de imágenes-capital, centradas en el espectáculo, la circulación y el consumo, y por otro, la constante búsqueda y emergencia esporádica de expresiones artísticas que consiguen superar estas restricciones y aportar algo genuinamente singular al escenario cultural, aunque sea de forma temporal y local.

Pero esa designación sólo es posible si la obra juega su estricta singularidad, lo cual a su vez requiere de ella la auto-crítica de su propia condición de obra: una auto-crítica que es contenido eminente de su acto de enunciación, y que no equivale ni a la destrucción vanguardista del arte ni a la reposición neo-vanguardista del momento auto-referente de la obra, sino a su elipsis. (Oyarzún, 2015, p. 96)

La cita de Oyarzún propone que una obra artística alcanza su verdadera definición solo cuando exhibe su singularidad, lo que implica que la obra debe elaborar una autocrítica de su propia esencia como obra de arte. Esta autocrítica no es un componente aislado, sino que constituye un aspecto crucial de la manera en que la obra se manifiesta. Sin embargo, este proceso no debe confundirse con la tendencia destructiva de las vanguardias artísticas, que buscaban romper con toda tradición, ni con la obsesión autorreferencial de las neo-vanguardias. En cambio, Oyarzún propone una aproximación más sutil y elíptica, donde la obra mantiene su capacidad crítica y conciencia de sí misma, pero de manera indirecta y matizada, permitiendo que su singularidad emerja sin caer en la marginalización.

Tal vez persista un valor ritual de la obra, pero de tal forma que éste no consiste ya en su pertenencia a formas establecidas de comunidad o su arraigo en ellas, sino que

se cumple en la performance misma que lo descubre, que lo inventa o lo improvisa: el valor, ahora, de un rito sin origen. (Oyarzun, 2015, p. 98)

Si pensamos en la esencia de esta frase, vemos que reside en una modificación esencial del valor ritual en la creación artística. Aunque históricamente este valor provenía de la vinculación de la obra con tradiciones consolidadas y su presencia en comunidades determinadas, la cita indica que actualmente se presenta un nuevo tipo de ritualidad. Este valor ritual contemporáneo ya no se basa en sus conexiones con el pasado o en formas culturales previamente definidas, sino que se produce y se concreta en el acto mismo de su ejecución, en la actuación que lo descubre, crea o improvisa. El concepto paradójico de "un rito sin origen" condensa esta transformación: el ritual ya no necesita una genealogía histórica o tradicional para ser válido, sino que puede surgir y ser legitimado en el mismo instante de su nacimiento. Aguilo (1983) menciona que "La aparición de un nuevo espacio reflexivo, área de inscripción de un arte comprometido con la consecución de una realidad nueva y distinta." (p. 24), se refiere a un periodo de cambio en el arte marcado por la aparición de un "nuevo espacio de reflexión", un entorno en el que se ponen en duda los paradigmas convencionales y se formulan sugerencias críticas sobre las prácticas artísticas. Este lugar, visto como un espacio para la inscripción conceptual y material, permite un arte comprometido, o sea, un arte que no solo persigue la expresión estética, sino también la participación activa en el contexto social, político y cultural. Su meta es aportar a la formación de una realidad novedosa y diferente, proponiendo opciones que cuestionen y modifiquen las estructuras actuales.

Así, el diseño de un modelo cultural (que se va configurando más a partir del conjunto de iniciativas levantadas en el ámbito oficial y las visiones de cultura que ellas conllevan, que a través de políticas globales previamente elaboradas) se va trasladando desde el Estado hacia el capital privado, que va asumiendo roles significativos y directrices. (Aguilo, 1983, p.25)

Esto señala el proceso de una transformación crucial en la formación del modelo cultural de una sociedad, en la que el Estado, en vez de establecer políticas culturales universales y cohesivas, facilita que el progreso cultural se combine a partir de iniciativas fragmentadas que emergen en el contexto institucional. Estas propuestas representan visiones específicas

de cultura que se ajustan a contextos concretos, en lugar de a un plan estratégico completo. En este proceso, el diseño cultural deja de ser una iniciativa central, otorgando su función principal a otros participantes. Esto indica un cambio en el que la planificación cultural deja de ser únicamente responsabilidad del Estado, lo que demuestra su incapacidad o intención de ejercer un control directo y global sobre las dinámicas culturales.

Por lo tanto, el capital privado empieza a tener un papel crucial en la estructura cultural, adoptando roles importantes y orientaciones que anteriormente pertenecían al Estado. Este cambio de obligaciones significa que las compañías y organismos privados no solo aportan fondos a la cultura, sino que también ejercen una influencia activa en las narrativas, prioridades y valores culturales fomentados. Esto podría resultar en una mercantilización de la cultura, en la que las decisiones acerca de qué respaldar y fomentar estén orientadas por intereses financieros en lugar de por requerimientos sociales o artísticos. Este fenómeno muestra una reestructuración del poder cultural, en la que el capital privado se establece como un agente dominante, configurando la cultura basándose en metas que podrían no ser representativas de la totalidad de la sociedad.

## **2.2 Entre lo público y lo privado: género y performatividad**

Aguilo (1983) menciona lo siguiente:

Nuevas alternaciones, se producen con ello en nuestras lecturas de arte, estimulando y exigiendo un nuevo campo, interpretativo frente a espacios evidenciados como normativos. La subversión de los códigos convencionales de comunicación en el arte, así como la ocupación de las carencias como formato de creación, se quiere aquí desplazar el cuestionamiento de la institucionalidad social y política, asumiendo la contingencia en la intervención directa a la cotidianidad. (p.28)

La frase ilustra la manera en que el arte actual está creando nuevas modalidades de lectura e interpretación que cuestionan los enfoques convencionales de comunicación artística. Estas prácticas artísticas, al desafiar los códigos tradicionales y emplear incluso las "carencias" como táctica creativa, aspiran más allá de una mera expresión estética: buscan interpelar directamente las estructuras sociales y políticas vigentes. Así, el arte se transforma en un instrumento de intervención que incita una reflexión crítica sobre la vida diaria, traspasando

las fronteras de la interpretación normativa y demandando un nuevo ámbito de entendimiento que trasciende lo meramente visual o formal. “Y lo que es una necesidad común, la de contar con espacios que permitan y amplía las posibilidades de difusión y expresión libre, impulsará la efectiva. Creación de nuevas alternativas.” (Aguilo,1983, p. 30) La frase sugiere la relevancia esencial de establecer lugares que aseguren la libertad de expresión y difusión. Sugiere que hay una necesidad común entre las personas de disponer de espacios donde puedan expresarse de manera libre, sin limitaciones que restringen su habilidad para comunicarse y crear. El autor, al referirse a "estimular la eficaz generación de nuevas alternativas", propone que estas condiciones de libertad no solo son apetecibles, sino que también impulsan la innovación y la creación de nuevas formas de expresión. La presencia de espacios abiertos y diversos facilita la aparición de diversas visiones, técnicas y lenguajes creativos que, de otra forma, quedarían ocultos o excluidos.

Este fenómeno que amplía los márgenes de autorreflexión de la obra en cuanto capta la mirada sobre sí misma, sobre la propia forma, también ampliará la ambigüedad de su universo (no necesariamente en el desorden y en el hermetismo), en cuanto suma informaciones y significados que preparan y advierten para múltiples lecturas (su campo se hará así, dialéctico, comportará en su seno la contradicción), enfrentando por lo mismo, la concepción autoritaria de significados, unívoco, que institucionalizan la mirada, estereotipan su campo visual y castran, en definitiva, la actividad reflexiva.(Aguilo,1983,p.37)

La frase relata un fenómeno artístico en el que la obra se torna autorreflexiva, es decir, puede mirarse a sí misma y poner en duda su propia identidad. Este procedimiento incrementa la incertidumbre del universo artístico, no a través del caos, sino por la acumulación de datos y significados que posibilitan diversas interpretaciones. La obra se transforma en un espacio dialéctico que alberga contradicciones internas, cuestionando de esta manera las interpretaciones exclusivas y autoritarias.

El escritor cuestiona las interpretaciones artísticas exclusivas y estereotipadas que establecen una mirada única, restringiendo la habilidad de reflexión del espectador. En cambio, sugiere un modelo artístico abierto en el que la obra no establece un significado limitado, sino que promueve la reflexión diversa, fomentando la actividad crítica del

espectador y oponiéndose a los esfuerzos por encasillar o limitar su entendimiento. Esta visión percibe el arte como un entorno activo de interpretación y conversación, en el que se aprecian la complejidad y la apertura por encima de la uniformidad.

Por otro lado, Nelly Richard (2005) dice:

Las neovanguardias, a su vez, retomaron de las vanguardias históricas la tensión entre politización de la forma y desmontaje contrainstitucional, aunque habiendo ya renunciado al fundamentalismo de lo Nuevo que descansaba en el tiempo rectilíneo (de avances, rupturas y cancelaciones) de la modernidad universal (p.16)

Si bien las neovanguardias heredaron de las vanguardias históricas su impulso por politizar el arte y cuestionar las instituciones, se distanciaron de ellas en aspectos fundamentales. Mientras que las vanguardias históricas buscaban la revolución constante y concebían el arte en términos de un progreso lineal, las neovanguardias adoptaron una postura más flexible. En lugar de rechazar completamente el pasado, lo reinterpretaron, estableciendo una relación más compleja con la historia del arte.

Asimismo, las neovanguardias abandonaron el fundamentalismo de la novedad, entendiendo que el desarrollo artístico no sigue un camino rectilíneo, sino que opera de manera más circular e impredecible. Como señala Richard (2005): “Siguieron apostando la fuerza subversiva de las experimentaciones de lenguaje para desmontar las codificaciones oficiales, aunque ya no desde fuera del sistema, sino desde dentro de la propia institución artística.” (p.16) Esta afirmación evidencia un cambio de paradigma en las estrategias de los movimientos artísticos contemporáneos para cuestionar el orden establecido. Mientras que las vanguardias históricas se caracterizaban por una actitud radical y confrontativa, las corrientes posteriores han optado por tácticas más sutiles y estratégicas. Estos nuevos movimientos comprenden que el arte no es solo un producto, sino también un espacio de poder, y que las instituciones artísticas desempeñan un papel clave en la reproducción de las ideologías dominantes.

En vez de descartar explícitamente las instituciones artísticas, estos movimientos han optado por sumergirse en ellas, empleando sus propios instrumentos y plataformas para provocar una transformación interna. Al realizar esto, no solo incrementan su público, sino

que también respaldan sus proyectos al involucrarse en los mismos lugares donde se reconoce el arte tradicional. Esta táctica, que implica "desmontar las codificaciones oficiales desde la institución artística misma", conlleva un juego complicado de apropiación y subversión. Los artistas utilizan los lenguajes y las formas propias de las instituciones para desvelar sus mecanismos de poder y para proponer nuevas narrativas y estéticas que desafíen el orden establecido. De esta manera, el arte se convierte en un espacio de lucha política y cultural, donde se disputan los significados y se construyen nuevas realidades. Debemos pensar entonces en "Lo político en el arte" designa más bien una articulación interna a la obra que reflexiona críticamente sobre su entorno social, desde su propia organización de significados y su propia retórica de los medios, desde sus propios montajes simbólicos." (Richard,2005, p.17) sugiere una interpretación complicada de "lo político en el arte", distanciándose del concepto tradicional de que lo político en una obra se determina por su contenido explícito o su propósito directo de participar en discusiones sociales o ideológicas. En esta perspectiva, lo político no es un mensaje externo añadido a la obra, sino una articulación interna que proviene de la manera en que la obra estructura y manifiesta sus sentidos. En otras palabras, lo político se encuentra en cómo la obra medita sobre su contexto social desde su propia realidad y organización, empleando sus lenguajes, retóricas y herramientas simbólicas. Esta reflexión crítica no se lleva a cabo desde un enfoque explícito o doctrinal, sino desde las propias capacidades del arte para generar sentidos, reestructurar discursos y poner en práctica estas posibilidades.

En este contexto, Richard subraya que el arte puede tener un profundo carácter político incluso si no trata directamente asuntos actuales o no asume una posición ideológica directa. El aspecto político del arte reside en la manera en que la obra reinterpreta las narrativas predominantes mediante sus montajes simbólicos y su retórica en los medios. Al realizar esto, resalta las tensiones, marginaciones y contradicciones del contexto social en el que se desenvuelve. Esto posibilita que el arte, a través de su independencia estética, se transforme en un lugar de resistencia crítica, apto para dismantelar los discursos dominantes y brindar nuevas maneras de imaginar y comprender la verdad. Por lo tanto, "lo político en el arte" no es meramente una representación de lo social, sino una participación activa que surge en el nivel de nivel. "Una fuerza crítica de interpelación y desacomodo de la imagen, de conflictuación ideológico-cultural de la forma-mercancía de la globalización

mediática que busca seducirnos con las pautas visuales del consumo como única escenografía de la mirada. (Richard, 2005, p.17). Explica la forma en que el arte puede adoptar un papel crítico ante las imágenes y discursos visuales predominantes en la globalización de los medios de comunicación. Este proceso se distingue por la habilidad del arte para inquietar, desconcertar y provocar disputa en torno a las formas visuales que nos envuelven, en particular aquellas que se distinguen por su naturaleza de "mercancía". Dentro del marco de la globalización, las imágenes están concebidas para atraernos y orientar nuestra atención hacia ciertos patrones de consumo, manifestándose como un panorama singular y uniforme que busca restringir otras alternativas de interpretación o generación de significados.

Richard sugiere que, en contraposición a esta lógica, el arte posee la capacidad de desafiar esta "sonografía de la mirada" establecida por el mercado. Al modificar estas imágenes, el arte plantea un análisis crítico que expone las cargas ideológicas y culturales intrínsecas a las formas visuales fomentadas por los medios. Así, el arte no solo desnaturaliza las imágenes que ingerimos diariamente, sino que también expande los límites de la percepción, facilitándonos la imaginación de otras formas de percibir y comprender el mundo más allá de las lógicas del consumo y la globalización. En conclusión, esta "fuerza crítica" del arte representa un acto de resistencia simbólica ante las dinámicas de atracción y uniformización visual que intentan dominar nuestra vivencia cultural.

Si bien la Avanzada operó en un contexto dictatorial, tensionando los discursos oficiales desde la fractura y el desmontaje, el escenario postdictatorial plantea nuevas problemáticas en torno a la globalización y la mercantilización del arte. En este marco, el debate ya no gira solo en torno a la resistencia frente a un régimen autoritario, sino a los modos en que el arte puede sustraerse o interrumpir los lenguajes impuestos por el mercado y la institucionalidad artística. Es aquí donde las reflexiones de Miguel Valderrama resultan clave para comprender las estrategias contemporáneas del arte crítico.

Valderrama (2021) dice "Negación que bien puede ser caracterizada más como una sustracción, como un tipo singular de interrupción del reparto de lo sensible que hace posibles modos de nominación y subjetivación"(p.127) La cita describe una forma de transformación política y estética basada en una negación entendida no como oposición

directa, sino como una sustracción, es decir, un acto de retirar algo del ámbito visible o reconocible. Este acto funciona como una interrupción del reparto de lo sensible, un concepto de Jacques Rancière que se refiere a cómo se distribuyen en la sociedad lo visible, lo audible y lo decible, determinando quiénes tienen voz o presencia en el espacio público. Esta interrupción genera un desajuste en ese marco establecido, abriendo paso a nuevos modos de nominación (formas de nombrar y categorizar el mundo) y de subjetivación (maneras de constituirse como sujeto político o cultural). En este proceso, los individuos o colectivos que antes estaban excluidos pueden emerger con nuevas formas de expresión y participación, reconfigurando los límites de lo que se considera legítimo o visible en la sociedad.

“Esta doble sustracción supone tanto una resistencia de las obras a los lenguajes del arte promovidos por los marchantes y el mercado internacional”(Valderrama,2021, p. 127) La frase indica una doble resistencia de los trabajos artísticos ante los procedimientos comerciales del mercado global, en el que las obras de arte se apartan tanto de los métodos de distribución convencionales como de los idiomas impuestos por los comerciantes. Esta resistencia supone un reto a la mercantilización del arte, intentando mantener su independencia e integridad conceptual más allá de las lógicas meramente económicas, poniendo en duda cómo los intermediarios y el mercado mundial buscan definir y apreciar la producción artística desde un enfoque esencialmente transaccional.

Así mismo, Valderrama (2021) especifica que "Es, quizá, en el centro de esta tensión insalvable donde cabría ubicar la pregunta final por el poder del arte en la neovanguardia"(p.134) La frase indica que en el corazón de una tensión insoluble reside la interrogante fundamental acerca del poder del arte en la neovanguardia, proponiendo una reflexión intensa que trasciende las expresiones superficiales del movimiento artístico. Al referirse a una "tensión insalvable", el texto propone analizar cómo el arte de la neovanguardia se caracteriza justamente por ese conflicto interno que pone en duda sus propios límites y potencialidades, enfocando la investigación sobre su potencial de transformación no en sus resultados, sino en la misma dinámica de interrogación y resistencia que lo distingue. El enunciado sostiene que el auténtico significado del arte

neovanguardista no reside en lo que exhibe, sino en la propia interrogante acerca de su capacidad para cuestionar, provocar y reimaginar los contextos culturales.

## Segunda Parte: Transformaciones Artísticas en la Postdictadura

### Capítulo 3: De la transición a la globalización

#### 3.1 Relecturas de la memoria: la vanguardia revisitada

“La modernidad es experta en multiplicar sanciones de desahucio contra lo que no quiere obedecer la consigna de ruptura temporal, que usa lo nuevo para despedirse-sin afectos- de lo viejo y tirar a la basura lo rezagado por la velocidad de producción de la mercancía.” (Richard, 1998, p.77)

Como advierte Nelly Richard en su análisis, la modernidad impone una lógica de renovación constante que abandona los atrasos del pasado, transformando la memoria en un lugar de resistencia ante esa. En el marco de Chile, este conflicto entre lo nuevo y lo antiguo cobra especial importancia, ya que seguimos en esta transición política (Thayer), en la que el arte se presenta no sólo como un instrumento de denuncia, sino también como un vehículo para reactivar una memoria crítica.

En ese lapso, el pasado no puede ser reducido a una narrativa lineal y uniforme; en cambio, tal como propone Richard (1986), se presenta como un "campo de citas" atravesado por discontinuidades, choques y cortes. En estas desapariciones, el arte se halla en un espacio propicio para cuestionar la historia oficial y brindar una contramemoria que desafía al olvido institucional.

Es en esta batalla donde la vanguardia y sus revisiones subsiguientes adquieren relevancia, reinterpretando el trauma histórico mediante su "grafía deteriorada" y construyendo un vínculo entre las cicatrices del pasado y las dudas actuales. Aquí es importante mencionar que, desde la historiografía, hay una corriente enfocada en pensar sobre el trauma transhistórico y transgeneracional, en términos de *Erfahrung*; es decir, el conocimiento adquirido a partir de un acontecimiento histórico: “Huellas, remanentes o residuos: la memoria, el testimonio, la documentación y las representaciones o artefactos.” (Lacapra, 2006, p. 161). La reinterpretación del trauma histórico en el territorio chileno es, precisamente, un intento de dar multiplicidad de plásticos y formas a ese *Erfahrung* que se

encuentra incrustado, incodificable, y que el arte intenta enunciar, a través de investigaciones y experimentaciones visuales que trascienden a las esferas de lo tradicionalmente aceptado en las artes. El cuerpo como lienzo, por ejemplo, para simbolizar al cuerpo como trinchera, cuerpo como Nuda vida, cuerpo como vulnerable/vulnerado. El cuerpo puesto en la escena a través de la performance se encuentra sostenido en todos estos roles.

Sabiendo esto, Richard (2007) dice lo siguiente, “la figura de la memoria ha sido la más fuertemente dramatizada por la tensión irresuelta entre recuerdo y olvido, y también, entre latencia y muerte, revelación y ocultamiento, prueba y denegación, sustracción y restitución, etc.” (p.109). Podemos ver que la autora problematiza en la intrincada naturaleza de la memoria como un fenómeno caracterizado por tensiones insolubles y contradicciones esenciales. Al caracterizar la memoria como "fuertemente dramatizada", se subraya cómo esta se forma mediante una serie de dualidades en permanente conflicto: el acto de recordar con(tra) el de olvidar, la latencia (lo que se mantiene dormido, pero puede ser recuperado) frente a la muerte (el olvido definitivo), la revelación en contraposición al ocultamiento, la prueba en oposición a la denegación, y el proceso de sustracción en contraposición al ocultamiento. Y son estas polaridades (o, más bien, falsas dicotomías) las que nos indican que la memoria no es algo que se encuentra estático, almacenando información, cual repositorio psíquico afectivo. Es, más bien, un espacio cambiante y complejo en el que diversas fuerzas se enfrentan de manera constante, formando nuestra percepción del pasado y nuestra interacción con él. Por lo tanto, la memoria se manifiesta como un escenario de conflicto donde estas tensiones no hallan una solución definitiva, sino que se mantienen en un estado de constante negociación: “(...) pero es también la condición metafórica de una temporalidad no sellada, inconclusa: abierta, entonces, a la posibilidad de ser reexplorada en sus capas superpuestas de una memoria activa y disconforme.” (Richard,2007, p. 109).

Debemos entender que la memoria es un espacio dinámico, crítico, complejo (dada su permeabilidad entre lo individual y lo social), y que está en constante transformación. Lejos de volverse una narrativa sellada o concluida, la memoria se establece, de por sí, como una “temporalidad no sellada”: un concepto abierto y mutable, dispuesta a ser reevaluada y

reinterpretada desde distintos enfoques. Su esencia se compone de capas entrelazadas que conviven en tensión, representando diversas historias y sentimientos que no se acoplan a versiones uniformes o secuenciales de la trama. Además, es una memoria dinámica y descontenta, que interpela al presente desde los desgarros del pasado, oponiéndose a las narraciones oficiales y proporcionando un espacio propicio para la crítica y la subversión.

Afirmando lo siguiente,

Pero no habría que resumir la memoria de la historia chilena, del último periodo a una secuencia lineal y progresiva de gestos, uniformemente, convergentes hacia un solo y mismo resultado: el de devolver un sentido (su único y verdadero sentido).  
(Richard,2007, p.110)

Richard cuestiona la tendencia a simplificar o reducir la memoria histórica de Chile, especialmente en lo que respecta al período dictatorial y postdictatorial, a un relato único, lineal y simplificador. Al señalar que 'no debería condensarse' este recuerdo a una 'secuencia lineal y progresiva', Richard se opone a la noción de que exista una única interpretación o un 'único y auténtico significado' de los sucesos históricos. La memoria histórica es mucho más intrincada, contradictoria y polifacética. Afirmar que puede ser reducida a una narración homogénea y 'convergente' hacia un único significado sería una simplificación arriesgada. Por ello, es necesario defender y reconocer la diversidad de memorias, interpretaciones y significados que pueden coexistir en la formación de la memoria histórica de la dictadura chilena, descartando cualquier intento de homogeneizar o estandarizar estas vivencias en una única versión oficial o predominante."

Se nos invita a verlo como ella señala: "(...) el pasado es un campo de citas atravesados por voluntades oficiales de tradición y continuidad, pero, al mismo tiempo, por discontinuidades y cortes que frustran cualquier deseo unificante de un tiempo homogéneo." (Richard,2007, p.110) Esta visión nos propone comprender el pasado como un entorno diverso y fragmentado, en el que conviven simultáneamente diversas voces y relatos que no siempre concuerdan con el discurso oficial. Aunque hay esfuerzos institucionales para edificar una memoria histórica consistente y lineal, la verdad es que el entramado del pasado está caracterizado por fracturas, contradicciones y silencios que resisten cualquier esfuerzo por uniformidad. Las vivencias personales y grupales que

constituyen la memoria histórica no pueden condensarse en una narración única y organizada, ya que en estas se encuentran testimonios contradictorios, memorias subalternas y narraciones alternativas que cuestionan la intención de definir una versión definitiva y unificada de los sucesos. Esta variedad de voces y puntos de vista potencia nuestro entendimiento del pasado, recordándonos que la historia, en lugar de ser una narración homogénea, es un escenario de guerra donde distintas interpretaciones y memorias luchan por ser reconocidas y validadas; por hacerse una apertura contra el olvido.

Son esos choques los que armaron resistencia y sublevamiento en el interior de la palabra y de la imagen, generando una memoria del trauma que resultará solidaria de los accidentes y contrahechuras de la historia a través de su grafía dañada. (Richard, 2007, p.114)

Aquí se pone en relieve el rol crucial de las fracturas y tensiones en la formación de una memoria crítica, en la que tanto la palabra como la imagen se transforman en escenarios de resistencia y rebelión. Estos "choques" no son simplemente incidentes, sino que también son componentes esenciales de una memoria que interpreta el trauma como un daño vivo, con la capacidad de desafiar al presente. El concepto de "grafía dañada" indica que la memoria no se edifica a partir de una narración pulida o uniforme, sino a partir de los vestigios y las irregularidades que evidencian las imperfecciones de la historia. Esta memoria, unida a los "accidentes y contrahechuras", no aspira a recuperar una totalidad desgastada, sino a enfrentar la linealidad y los discursos oficiales que buscan cerrar el pasado, o darlo por superado.

En el escenario chileno, caracterizado por las atrocidades de la dictadura, estas acciones de resistencia se reflejan en el arte y la imagen como manifestaciones de denuncia, pero también como métodos para reinterpretar el significado de lo sucedido. Al plasmar el trauma en su forma material —ya sea en la lengua o en las imágenes—, surge una memoria que no solo rememora, sino que también desplaza y cuestiona las versiones dominantes de la historia, creando un espacio propicio para la crítica, el análisis y la resignificación colectiva.

Cabe señalar que Justo Mellado manifiesta que:

Todo comienza alrededor de los años 77-78. Es un momento en que el campo del discurso político se reconoce como relato de una crisis teórica de envergadura... En la misma época, los grupos que en el espacio plástico se instalan como referentes fundacionales reproducen en su cadena enunciativa y distributiva los mismos patrones de inscripción social que son puestos en cuestión en el campo del discurso político. (Mellado, 1983, p.18)

El autor identifica que en ese periodo de tiempo hay un cuestionamiento hacia las formas establecidas de pensar y hablar sobre política. Las agrupaciones artísticas vistas como "referentes fundacionales" (probablemente grupos de artistas de gran influencia o pioneros) estaban, de manera paradójica, reproduciendo en sus prácticas artísticas ("cadena enunciativa y distributiva") los mismos modelos sociales que eran objeto de debate en el contexto político. Como señala Mellado (1983) "(...) la vanguardia plástica -en una de sus tendencias- se apoya en esos referentes e invierte su conocimiento en polo de acumulación al interior del espacio cultural." (p.21). En este sentido, Nelly Richard no solo se limita a describir esta avanzada artística, sino que, en su lectura, construye la escena misma de la vanguardia. Su lectura tiene un marcado carácter historicista, un enfoque del cual posteriormente tomará distancia, matizando y transformando su posición sobre la relación entre arte y política en los años posteriores. Esto es lo que fortalece la noción de que estos grupos, en vez de desafiar las estructuras existentes, las empleaban para fortalecer su posición en el ámbito artístico. Se evidencia una paradoja significativa durante este período: mientras el discurso político atravesaba una crisis profunda y cuestionaba activamente las estructuras heredadas de la dictadura, el ámbito de las artes plásticas adopta una postura contradictoria a su naturaleza tradicional. Este espacio artístico, que históricamente ha funcionado como un territorio de ruptura y cuestionamiento social, estaba, paradójicamente, replicando los mismos patrones que estaban siendo criticados en la esfera política (Richard, 1986). La contradicción se hace más evidente cuando estos artistas, al presentarse como innovadores y creativos, sugerían estar reinterpretando la realidad social del momento. Resulta particularmente irónico que esta reproducción de patrones establecidos ocurriera precisamente cuando el debate político se centraba en la necesidad urgente de transformación y democratización de la sociedad. Esta contradicción se puede comprender como componente de una dinámica más extensa entre dos métodos de

posicionarse ante la historia y las estructuras culturales. Por una parte, se percibe una intención de re-escribir y reinterpretar, mientras que, por otra, existen aquellos que plantean la necesidad de crear algo totalmente nuevo, liberándose de lo anterior del pasado. Como señala la cita, “el primero se recompone a partir de una voluntad que re-escribe su historia. El segundo, en su período inflacionario, no reescribe una historia; declara fundarla.” (Mellado,1983, p.22) Este contraste se lee como una reflexión sobre las dinámicas de tradición e innovación. En el primero, se reconoce un vínculo con el pasado, el segundo lo rechaza en favor de una fundación original. Esta misma tensión es la que podría aplicarse a la vanguardia y neovanguardia en Chile. En este periodo, la vanguardia chilena de las décadas anteriores —con sus inquietudes modernistas y su anhelo de romper con los patrones artísticos convencionales— empezó a ser examinada de manera crítica por las prácticas neovanguardistas que surgían en contextos de represión y censura.

Por otra parte, la neovanguardia no solo dialoga con las corrientes vanguardistas previas, tomando elementos de las mismas, sino que las tensiona, poniendo de manifiesto sus restricciones ante el entorno autoritario. Aunque la vanguardia chilena, particularmente en la década de 1960, redefinió su posición en la historia cultural mediante su interacción con los debates a nivel mundial, la neovanguardia, en los años 70 y 80, estableció un nuevo ámbito de acción, un ámbito marcado por la clandestinidad y la resistencia política. Ejemplo de esta transformación son las “Pinturas Aeropostales” de Eugenio Dittborn; estas obras se componen de grandes fragmentos de papel o tela que fusionan técnicas variadas, tales como serigrafía, dibujo y collage, y que, por su naturaleza fragmentada y portátil, eran dobladas y enviadas por correo internacional como reacción al aislamiento cultural impuesto por el régimen. Cuando Dittborn opta por este enfoque, no solo pone en duda los formatos tradicionales del arte, al fragmentar las obras en secciones y reinterpretar su montaje en el destino, sino que también altera los conceptos de institucionalidad, circulación y memoria.

Por otra parte, está el Colectivo de Acciones de Arte (CADA), que realizó distintas acciones. En particular, reseñamos su acción "Para no morir de hambre en el arte" (1979), en la que emplearon un camión cisterna para distribuir leche en áreas precarizadas de Santiago, con un modus operandi totalmente descarado: llamando al Ministerio de

Agricultura, quienes les facilitaron el camión con el que distribuyeron los 100 litros de leche. Ese préstamo fue de la mano con que, inicialmente, presentaron el proyecto como obra de caridad, ocultando la dimensión performativa y política. Con esta acción, por ejemplo, vincularon de manera simbólica el arte con las necesidades fundamentales de la gente, poniendo en duda cómo las instituciones culturales se mantenían distantes a los problemas sociales más críticos; Estas acciones no sólo cuestionan los formatos convencionales del arte, sino también los conceptos de institucionalidad, circulación y memoria.

En este marco, la distinción que plantea Mellado viene a adquirir un significado crucial para poder entender la vanguardia y neovanguardia, “El primero se recompone a partir de una voluntad que re-escibe su historia. El segundo, en su período inflacionario, no reescribe una historia; declara fundarla.” (Mellado,1983, p.22) A través de esto, entendemos que se habla de que hay una intención consciente; esta voluntad de poder reinterpretar o re-escribir la historia de nuestro país, al señalar el uso de la palabra “recomponer” sugiere que hay elementos existentes para poder dar inicio a eso. Pero el segundo punto es más radical, no busca reinterpretar lo existente, sino crear algo completamente nuevo que pudiera dar respuesta al periodo acelerado que se estaba viviendo.

Esta transformación radical de la neovanguardia se materializa a través del lenguaje poético, tal como señala Mellado (1983):

Mientras el lenguaje poético recuerda su existencia, realiza la misión del Bautista. El lenguaje poético, entonces, pone la palabra, el deseo colectivo. Y este es siempre posterior a la huella que lo funda. El lenguaje representa y reproduce esa huella en miles de copias, según sea el grado de desarrollo de las fuerzas productivas. (p.24)

En otras palabras, se reflexiona sobre el papel del lenguaje poético como un elemento que cumple una doble función: por un lado, actúa como un testigo y anunciador que da forma y expresión a los deseos colectivos de una comunidad, y, por otro lado, funciona como un medio de reproducción de una "huella" o experiencia fundamental que lo precede. Este lenguaje poético no genera la experiencia inicial, sino que surge posteriormente para denominarla y multiplicarla, siendo su habilidad para reproducirse definida por el grado de

evolución de las fuerzas productivas de la sociedad. En esencia, el lenguaje poético funciona como un enlace entre una vivencia primordial y su expresión en la conciencia colectiva, teniendo la capacidad de reproducir y propagar esa vivencia original mediante diversas expresiones. En este caso, “(...) la puesta en palabra viene a ser la explicitación de un ya existente cuya aparición esperaba en un momento preciso la operación expresiva adecuada.” (Mellado, 1983, p.29) Cuando hablamos, no estamos generando algo nuevo, sino más bien modelando y evidenciando algo que ya estaba en nosotros. Es como si nuestras ideas o pensamientos estuvieran a la espera del momento y la manera adecuada para ser manifestadas.

De forma similar, Oyarzún (2015) manifiesta lo siguiente:

Lo que quiero decir con esto-al menos en parte- es que en Chile la cultura no se ha erigido esencialmente de modo autónomo y acumulativo, sino más bien a la manera del evento o, como se dice, “con ocasión de”. Tal “ocasión” es, a un tiempo, la instalación política del colectivo y la supervivencia diaria del individuo. (p.261)

Considerando esto, podemos decir que la cultura chilena se ha configurado más como una respuesta a las exigencias inmediatas del contexto -sean estas de carácter político o de supervivencia- que como un proceso autónomo y gradual de desarrollo cultural.

Por lo tanto, es una cultura que se ha ido construyendo en respuesta a circunstancias y eventos específicos, tal como es el caso de la dictadura y la postdictadura; Esto ha dado lugar a una cultura abundante en significados y simbolismos, pero fuertemente influenciada por las circunstancias históricas que la originaron. Esta relación entre cultura y poder se evidencia en esta cita:

Las alteraciones, qué duda cabe, han sido traídas y reforzadas, a un tiempo, por la constancia de la opresión, la censura, la ferocidad del poder. Pero del otro lado expresan una voluntad y un deseo, una ética y poética de la sobrevivencia. (Oyarzún, 2015, p. 262)

De modo que, muestra una dinámica esencial en la producción artística es el conflicto entre la represión y la resistencia. Ya no se trataba solo de resistir la violencia directa, sino de enfrentar el silencio impuesto por la transición pactada. En el caso de Lotty Rosenfeld con

su obra *Una milla de cruces sobre el pavimento*, las líneas blancas en el pavimento, emblemas del orden establecido y la regulación social durante la dictadura, simbolizan esa "constancia de represión" y "ferocidad del poder" que Oyarzún señala. La acción de Rosenfeld, al interceptar estas líneas de forma perpendicular generando cruces, materializa la "transformación" de la que habla Oyarzún, modificando estos signos de poder sin suprimirlos, sino resignificándolos a través de un gesto de resistencia sutil pero constante.

Esta modificación del espacio público a través de un acto simple pero significativo representa precisamente esa "voluntad y deseo" y "poética de la sobrevivencia" que Oyarzún destaca. La artista consigue desarrollar un idioma de resistencia que, a pesar de ser conflictivo, es lo bastante discreto para sobrevivir bajo la censura, empleando los mismos componentes del sistema para subvertir. Su gesto reiterativo y constante de dibujar cruces no solo simboliza una reacción a la represión, sino también una forma de supervivencia artística que convierte el espacio dominado en un espacio de interrogación y rebelión. "El arte era llamado a asumir la función de cifrar un mensaje político de resistencia para hacerlo circular clandestinamente en el tejido social, o preservar, más bien, su memoria y, con ella, el espíritu de cuerpo." (Mellado,2015, p.264) Esta frase ilumina de manera precisa el sistema operativo en la obra de Rosenfeld: sus cruces actúan como un código visual que se propaga en el espacio público, comunicando un mensaje de resistencia que, en su aparente sencillez, mantiene viva la memoria de la disidencia y forma una comunidad entre aquellos que pueden percibir estos indicios de resistencia al régimen.

La cuestión de la memoria: no solo de lo que no debía ser olvidado, la experiencia dura, sino también la memoria de las mismas obras, que debían perseverar para que no fuese a pérdida la experiencia que en ellas era cautelada. (Oyarzún,2015, p.279)

Dado que el problema de la memoria no solo se circunscribe a recordar lo que no debería ser olvidado, es decir, las vivencias duras y traumáticas que definieron una etapa histórica. En este contexto, la memoria se relaciona con la importancia de mantener viva la memoria de lo experimentado, impidiendo que el olvido oculte las marcas del dolor y la resistencia. No solo se trata de recordar el pasado, sino de mantenerlo presente y proyectar el futuro a partir de lo que sucedió.

No obstante, la memoria no se limita a la vivencia del trauma, sino que también se expande a las propias creaciones artísticas que emergieron en ese escenario. Estas creaciones no solo registran o ilustran el pasado, sino que en ellas se resguarda una vivencia que requiere perseverar para no desaparecer. Por lo tanto, la memoria funciona en dos registros: por un lado, en la memoria de los sucesos y, por otro, en la persistencia de las obras que los expresan y conservan su significado.

Por otro lado, en palabras de Karmy (2020) “(...) los temblores irrumpen en el momento menos pensado. Nos sacuden, nos agitan cuando tiene lugar un levantamiento, una intifada. ¿Cómo pensar esa fuerza que sacude el movimiento que desplaza? Ante todo, bajo la noción de una determinada violencia.” (p.53); La fuerza que impulsa y el movimiento que mueve, tal como propone el autor, nos incitan a meditar acerca de la esencia revolucionaria y transformadora de determinados sucesos. Los temblores, ya sean literales o metafóricos, nos hacen conscientes de la vulnerabilidad de nuestras construcciones y de la urgencia de cuestionar lo establecido. En este punto, se hace necesario vincular esta reflexión con el contexto de la revuelta, ya que los 'temblores' que aquí se mencionan no son meramente sucesos aislados, sino que son vivencias profundamente conectadas a momentos de quiebre social y político, donde el arte y la memoria juegan un papel fundamental en la reconstrucción de sentidos. En este contexto, las artes visuales y la memoria se transforman en instrumentos esenciales para preservar lo ocurrido y proyectar un futuro fundamentado en la reflexión y la transformación. Este concepto de 'temblor' se vincula con la reflexión previa acerca del trauma. Los 'temblores' señalan la habilidad de ciertos momentos para desestabilizar el presente y abrir la oportunidad de un futuro diferente.

Entonces, la memoria se transforma en un registro acelerado de estas vibraciones, un registro de las vivencias que nos han impactado y que nos motivan a actuar. No se trata solo de recordar los hechos, sino de cómo ciertos momentos, impregnados por el trauma, abren espacios para nuevas interpretaciones y potencialidades

“Toda revuelta [...] puede describirse, sin embargo, como una suspensión del tiempo histórico. La mayor parte de aquellos que participan en una revuelta eligen comprometer su propia individualidad en una acción cuyas consecuencias no conocen ni pueden prever.” (Karmy, 2020, p. 74)

En otras palabras, según el autor, las revueltas adquieren una dimensión aún más profunda y significativa. Son estas irrupciones colectivas las que simbolizan una interrupción del tiempo histórico establecido por el régimen, una interrupción en la narración oficial. En un régimen dictatorial, el tiempo se detiene, se regula y se emplea para justificar el poder y el orden establecido. Por lo tanto, las insurrecciones se transforman en un medio para recuperar el tiempo, reapropiarse de la historia y cuestionar la narración predominante.

En este contexto, las revueltas se asemejan a un "punto de inflexión", un lugar donde las normas y reglas convencionales se interrumpen y surge la oportunidad de una transformación social. Esta transformación podría ser el derrumbe de la dictadura, el inicio de un proceso de transición o la modificación de las estructuras sociales y políticas heredadas del régimen.

Los individuos que se involucran en una revuelta ponen en juego su identidad personal en un acto colectivo, cediendo de manera temporal a su singularidad. Lo esencial es que actúan sin saber ni anticipar las repercusiones de sus acciones, asumiendo un riesgo e incertidumbre que va más allá de los resultados inmediatos o previsibles de su movimiento.

Al mismo tiempo, “no se trató en absoluto de un ‘mal comprendido sentimiento del honor’, sino de la voluntad de usar la propaganda –tan similar hoy a la mentira– en su significado más genuino” (Karmy,2020, p. 84) esto sugiere que ciertas acciones no vienen a ser el resultado de un error, sino una decisión deliberada de cómo utilizar la propaganda, por ejemplo: los grupos que en el espacio plástico que siguen reproduciendo en sus prácticas artísticas los mismos modelos sociales que eran objeto de debate en el contexto político; se genera un vínculo entre la propaganda en su versión original o "genuina" y la falsedad contemporánea, insinuando que ambas poseen atributos parecidos como instrumentos de manipulación y persuasión.

En este contexto, la neovanguardia chilena no solo revisita los lenguajes vanguardistas anteriores, sino que los intensifica, señalando una fractura con sus fronteras y poniendo de manifiesto sus contradicciones ante un ambiente de represión. Según Karmy, las insurrecciones y revueltas perturban el tiempo histórico, crean grietas en el orden predominante y producen nuevas maneras de interpretar el presente. Para el arte, estas

insurrecciones no solo perturban las modalidades tradicionales de representación, sino que también reconfiguran su vínculo con la institucionalidad.

### **3.2 Neovanguardia en diálogo con la institucionalidad**

El vínculo entre la neovanguardia y las instituciones artísticas constituye una de las tensiones más relevantes en la cronología del arte en Chile. En contraposición a las vanguardias históricas, que aspiraban a una desintegración radical con la estructura artística establecida, la neovanguardia estableció una relación más complicada, difusa y dialéctica con la institucionalidad. Esta aparente contradicción, en lugar de mermar su capacidad crítica, permitió que los artistas neovanguardistas actuarán al mismo tiempo desde el interior y el exterior del sistema institucional, creando nuevas modalidades de intervención y crítica cultural. No obstante, tal como indica Willy Thayer (2006), “para 1979 la institución moderna-burguesa del arte, de la política, de la lengua, del saber, ha sido estructuralmente inhabilitada. Lo reprimido, la presencia, se ha presentado, neutralizando la posibilidad de cualquier práctica contrainstitucional, cualquier voluntad de acontecimiento.” (p.17) Esta observación nos sitúa ante una paradoja crucial: cuando la neovanguardia consigue infiltrarse en las instituciones, también es el instante en que su capacidad de transformación parece disminuir.

Sin embargo, este agotamiento del potencial contrainstitucional que señala Thayer (2006) no debe interpretarse simplemente como un fracaso del proyecto neovanguardista, sino como una modificación en las dinámicas de poder y resistencia en el ámbito artístico. La inclusión de las prácticas neovanguardistas en el canon institucional muestra tanto la capacidad del sistema para acoger la disidencia como la capacidad de los artistas para reinterpretar sus tácticas clave. En este contexto, la visible neutralización de la "voluntad de acontecimiento" indica menos el término de las oportunidades de resistencia que una urgente reevaluación de las estrategias de intervención política y artística.

De esta manera, la década de los setenta representa un momento crucial en el que se requiere reconsiderar la relación entre el arte y la institución. Ya no es suficiente con estar

dentro o fuera del sistema institucional, sino entender cómo las prácticas artísticas pueden crear espacios de crítica y cambio incluso desde las estructuras que buscan desafiar.

Thayer (2006) afirma que

Si algo tienen en común el vanguardismo, la Dictadura y la Concertación es el odio al pasado. La relación futurista con el pasado, el muerto como obsoleto sin más actividad que la representación, el recuerdo de lo que fue, y que como sido, sólo es digno de una inscripción representacional. (p. 20)

La afirmación de Thayer insinúa que tanto la dictadura como las instituciones democráticas que la sucedieron tienen un deseo de cerrar el pasado, transformándolo en una representación inmutable que complica su reaparición en la actualidad. La problematización del pasado no se resolvía en una negación absoluta, sino en la apertura de espacios donde la inscripción histórica se volviera un campo de disputa, y se tensionaran los límites de lo que podía ser dicho, mostrado y recordado en un país marcado por la represión y el silenciamiento. “Las críticas representacionales, simples y frontales son necesarias siempre. (...) Hay que recordar, a la vez, que las críticas representacionales y frontales dejan que se les dé la vuelta y se las reapropie en la misma máquina que critican.” (Thayer, 2006, p. 21) Esta preocupación acerca de los límites de la crítica frontal es especialmente significativa para comprender la complejidad del intercambio que hay con la institucionalidad. Al admitir que incluso los cuestionamientos más directos pueden ser reabsorbidos por el sistema que buscan desafiar, se vuelve clara la necesidad de estrategias más avanzadas y multidimensionales. Los artistas de esa época, conscientes de esta dinámica, no se restringieron a un conflicto directo con las instituciones, sino que elaboraron estrategias que funcionaban en los rincones del poder institucional, generando fisuras en los discursos oficiales y engendrando oportunidades para la aparición de relatos alternativos. Esta modalidad de funcionamiento no solo permitió cuestionar las representaciones dominantes del pasado, sino también demostrar los procedimientos a través de los cuales tanto la dictadura como la democracia subsiguiente buscaban preservar y regular la memoria colectiva.

Por otro lado, “la globalización es la llegada de lo actual. De lo actual no como presente, sino como ese no tiempo en que los tiempos se activan. En la actualidad, la temporalidad

pierde toda tónica." (Thayer,2006, p. 22) Debemos pensar que cuando hablamos de este "actual" no es al presente en el que estamos viviendo, sino a una condición temporal, con sus determinadas configuraciones perceptuales, epocales, y relaciones sociales derivadas de procesos de producción específicos. La globalización, con su constante flujo de información, individuos y bienes a nivel global, ha generado una percepción de rapidez y simultaneidad. Dentro del marco de la postdictadura, esta interconexión mundial ganó dimensiones especialmente relevantes. Las comunicaciones inmediatas y el flujo incesante de información no solo modificaron las dinámicas de la memoria y el testimonio, sino que también posibilitaron que las vivencias locales de trauma y resistencia tuvieran eco más allá de los límites nacionales. Hallaron en esta reciente estructura mundial un espacio propicio para instaurar conversaciones a nivel global, en las que las vivencias de violencia gubernamental y las tácticas de resistencia cultural podían ser compartidas y reinterpretadas en diversos escenarios. Esta red de intercambios posibilitó que las prácticas artísticas locales obtuvieran nuevas dimensiones de significado al interactuar con otras vivencias de trauma y memoria en diversas regiones, generando de esta manera un entramado de solidaridades y resonancias que superaba las fronteras geográficas convencionales.

El vector antigonal de la Avanzada que Márgenes e Instituciones subraya, supone un mecanismo de olvido como condición de su propia movilización. Como baliza pública el vector antigonal es comunitario, pertenece al dispositivo transicional que el paso del tiempo monumentaliza como patrimonio cultural. (Thayer, 2006, p. 31)

La globalización nos enfrenta a la intrincada naturaleza de la memoria colectiva y la formación del legado cultural. El concepto de un 'vector antigonal', aunque aparentemente paradójico, nos incita a meditar sobre cómo edificamos el futuro basándonos en el pasado. Para construir nuevas narrativas e identidades, resulta imprescindible abandonar algunos elementos de nuestra trayectoria histórica. Este procedimiento no es un acto de rechazo, sino una ocasión para ajustarnos y evolucionar. En vez de mantenernos apegados al pasado, debemos abrirnos a lo nuevo, integrando las prácticas artísticas que nos envuelven y enriqueciendo nuestra vida diaria con ellas, en lugar de restringirnos a replicar patrones del pasado.

En esta línea de reflexión, Alejandra Castillo (2015) dice que “(...) la relación entre arte y política, sin duda, es compleja. Más compleja parece ser hoy cuando la complicación proviene de las propias imágenes.” (p. 69) Esta observación aporta un nuevo aspecto al problema de la conexión entre las prácticas artísticas y la institucionalidad: no solo las estructuras de poder incorporan tácticas de resistencia, sino que también las imágenes y signos que en algún momento desafiaron el orden establecido pueden tornarse dudosas en el ámbito institucional. El apropiarse de las imágenes no solo sucede mediante la inclusión de algunas expresiones al canon, sino también a través de cómo las propias imágenes, que en su momento fueron revolucionarias, pueden convertirse en mecanismos de legitimación dentro del sistema. Este fenómeno exige reconsiderar la efectividad de las tácticas artísticas en el presente y la posibilidad de que continúen funcionando como métodos de intervención crítica. Si, como sugiere Castillo, la complicación surge de las propias imágenes, entonces la labor no solo consiste en generar nuevos indicios de resistencia, sino también en cuestionar las formas en que estas imágenes se propagan, se reinterpretan y son apropiadas por la institucionalidad. En este punto, la cuestión principal no se limita a cómo las prácticas artísticas se relacionaron con las instituciones en su época, sino también con cómo sus tácticas continúan funcionando en un entorno donde la propia imagen se ha transformado en un terreno de conflicto político y simbólico. “Este desplazamiento dejaría de un modo inevitable a las imágenes artísticas compitiendo, y siempre perdiendo, con las imágenes de terror y violencia transmitidas por los medios.” (Castillo, 2015, p. 70) Esta competencia injusta entre el arte y los medios de comunicación representa un reto para la importancia del arte en la sociedad actual. La rapidez y el sensacionalismo de los medios pueden subyugar el efecto de las imágenes artísticas, en particular cuando se confrontan con la brutalidad y el efecto emocional de las imágenes violentas.

Debemos proponernos “(...) más que desconfiar de la imagen y confiar en la institución del arte, desterritorializar la política desde la imagen, desde el cuerpo, interrumpiendo con ello, no solo las jerarquías del arte, sino que las de la política.” (Castillo, 2015, p. 70) Tradicionalmente, se nos ha inculcado tener dudas de las imágenes, a poner en duda su autenticidad y su potencial manipulación. No obstante, Castillo sugiere una transformación de punto de vista: en vez de enfocarnos en la desconfianza, deberíamos poner nuestra fe en la institución del arte. La "institución del arte" alude al grupo de individuos, entidades y

lugares que reconocen y respaldan las obras de arte. Esto abarca museos, galerías de arte, críticos, conservadores, entre otros. Al depositar nuestra confianza en esta institución, estamos aceptando que el arte posee la habilidad de superar la simple representación y brindar nuevas maneras de percibir y comprender el mundo.

Hay que desterritorializar la política. Desde esta urgencia, el arte tiene la habilidad de extraer la política de su contexto convencional y trasladarlo a otros ámbitos, como la imagen y el cuerpo. “Al igual que las imágenes del terror que circulan en los medios, las imágenes puestas a circular por el artista se inscriben en el registro de lo “verdadero” (p.73) La conexión entre el arte y la política se presenta como un fenómeno de desterritorialización, en el que el arte posee la singular habilidad de sacar el discurso político de sus ámbitos tradicionales y desplazarlo a nuevos espacios de expresión. Este procedimiento no solo conlleva una modificación en la localización física o conceptual, sino también en la forma en que la sociedad vive y entiende lo político. El arte, mediante sus diversos lenguajes y modalidades de expresión, consigue generar nuevas áreas de conversación y resistencia que superan las restricciones de los medios convencionales de comunicación política.

Dentro del marco de la difusión de imágenes y mensajes, tanto el arte como los medios de comunicación trabajan en la captura de "lo auténtico", aunque utilizando métodos y habilidades únicas (Richard,1986). Aunque los medios convencionales intentan registrar y comunicar la realidad de forma más directa y literal, el arte posee la capacidad de generar nuevas verdades o desvelar aquellas que se mantienen escondidas mediante técnicas más delicadas y polifacéticas. Esta dualidad en la creación y difusión de la verdad cobra especial importancia en sociedades donde la libertad de expresión está en peligro.

Durante periodos de censura, el arte se presenta como un medio esencial para la expresión política y la resistencia cultural. Su habilidad para codificar mensajes mediante símbolos, metáforas y abstracciones le facilita superar las limitaciones establecidas por regímenes autoritarios, en cambio, los medios convencionales, más susceptibles al control directo, encuentran más obstáculos para comunicar mensajes críticos. Esta característica del arte como medio de comunicación política se ha evidenciado históricamente en varios contextos de represión (Richard) en los que los artistas han creado lenguajes visuales y conceptuales

vanguardistas para manifestar la disidencia y preservar el diálogo político, incluso en las situaciones más desfavorables.

Desde el punto de vista de Castillo (2015):

El arte, así, demarcado por los desechos de la vida. El arte como una interrogación constante sobre los límites de lo humano, el arte como la puesta en escena de la precariedad de la misma vida. Vida y arte anudados en la fragilidad de lo que cuenta como una vida. (p.76)

Teniendo en cuenta cómo se aborda la relación entre arte y vida, sugiere una perspectiva del arte como un lugar de reflexión acerca de la naturaleza humana, en el que se examinan las fronteras de lo que percibimos como humano. El arte se nutre de las vivencias y componentes secundarios de la vida, aquellos que frecuentemente son desatendidos o vistos como poco relevantes, tales como los obstáculos, el dolor, las emociones intensas y las vivencias extremas que constituyen una parte integral de la vida humana. Al emplear estos componentes como recursos, el arte los reinterpreta y los transforma en objetos de contemplación estética.

El arte no se conforma con representar la realidad tal como es, sino que busca constantemente desafiar y cuestionar los límites impuestos sobre lo humano. A través de sus diversas formas de expresión, el arte nos invita a reflexionar sobre nuestra propia naturaleza, nuestras capacidades y nuestras vulnerabilidades, enfrentándonos a preguntas fundamentales sobre la vida, la muerte, el amor, el dolor, la identidad y el sentido de la existencia. La vida humana es inherentemente precaria, vulnerable y efímera, y el arte, al ser un reflejo de la vida, también comparte esta cualidad de precariedad, recordándonos la naturaleza transitoria de la existencia y la capacidad humana para crear belleza y significado en medio de la adversidad.

Castillo (2015) alude que:

Es más, el cuerpo parece no tener lugar en la política. Esta lejanía se debe a aquella descripción del cuerpo en cercanía de los afectos, las emociones y por ello inestable y, por cierto, siempre demasiado particular, idiosincrático, como para encarnar el orden general de la política. (P.77)

Esta observación es crucial para comprender la marginación del cuerpo de las estructuras políticas convencionales, ya que la política suele edificarse en torno al concepto de estabilidad, coherencia y universalidad, mientras que el cuerpo, relacionado con la afectividad y la contingencia, aporta una dimensión de incertidumbre y fragmentación subjetiva. En este contexto, además de deslegitimar la presencia corporal en su orden, la política también aspira a absorber o neutralizar aquellas prácticas artísticas que desafían su hegemonía. "La necesidad de ruptura política y simbólica y la necesidad paralela, a menudo contradictoria con la primera, de una interlocución social a un nivel más amplio." (Avelar, s.f, p. 8) La visión del autor acerca de la tensión entre la ruptura política y la comunicación social en el arte muestra una dinámica compleja que se encuentra en el núcleo de la práctica artística actual. Por un lado, el arte requiere preservar su potencial revolucionario, su habilidad para perturbar las estructuras consolidadas y desafiar los órdenes dominantes. Esta fractura es esencial para que el arte conserve su capacidad crítica y de cambio, facilitándole el cuestionamiento de las narrativas predominantes y la visibilidad de las voces y vivencias marginadas. No obstante, esta ruptura no puede ser absoluta o definitiva, dado que existiría el peligro de convertirse en inaccesible y, en consecuencia, políticamente ineficiente.

En cambio, y en este punto reside la paradoja que Avelar indica, hay una necesidad simultánea de crear una "interacción social a un nivel más extenso". Esto significa que el arte, aún en su etapa más radical o contestataria, debe conservar ciertos medios de comunicación con la sociedad en general. Esta tensión entre la ruptura y la comunicación no es una mera contradicción que requiera solución, sino una condición productiva que determina la capacidad política del arte. Según esta visión, el arte eficaz sería aquel que puede manejar esta tensión, preservando su punto de vista crítico mientras establece vínculos de conversación con diferentes públicos y contextos sociales. "La alegoría es la faz estética de la derrota política - véase la relación entre el barroco y la contrarreforma, la poesía alegórica de Baudelaire y el Segundo Imperio, la valencia actual de la alegoría en la posmodernidad." (p. 28) En primer lugar, la alegoría funciona como un mecanismo que revela las contradicciones inherentes a la institucionalidad. Así como la alegoría presenta una superficie y un significado oculto, las instituciones también operan con una fachada de neutralidad y orden que encubre relaciones de poder y exclusión. La institucionalidad se

presenta como universal y estable, pero la mirada alegórica nos permite ver sus fisuras, sus mecanismos de control y las voces que quedan marginadas en su funcionamiento.

En cambio, la metáfora como "faz estética de la derrota política" nos permite comprender cómo las instituciones frecuentemente absorben y neutralizan los impulsos de transformación. Cuando los movimientos sociales o artísticos son institucionalizados, atraviesan un tipo de "derrota" que los fuerza a asumir formas simbólicas de oposición. Por ejemplo, cuando el arte crítico se integra a los museos o cuando los movimientos sociales se transforman en organizaciones no gubernamentales, se deben crear nuevos lenguajes y tácticas (que pueden estar interiorizadas dentro de las obras como tal, o ser trabajo de la curaduría-mediación cultural) para preservar su capacidad crítica dentro de los contextos institucionales que al principio aspiraban a cuestionar.

Además, la alegoría nos facilita entender cómo la institucionalidad funciona mediante niveles de significado y representación. Las instituciones, además de ser estructuras administrativas, operan como sistemas simbólicos que generan y reproducen significados sociales (Richard). En este contexto, la interpretación alegórica nos permite desentrañar los códigos y rituales institucionales, mostrando cómo estos ayudan a preservar ciertas estructuras sociales y políticas. Desde la posición de Avelar (s.f) "La imposibilidad de un pensamiento fundacional explicaría nuestro paso del moderno 'entusiasmo' - definido por Kant como el 'síntoma que prevé, demuestra y recuerda la disposición moral de la humanidad hacia el progreso' - al aburrimiento posmoderno." (p. 35) El concepto de transición del "entusiasmo" contemporáneo al "aburrimiento" posmoderno, cuando se asocia con el concepto de alegoría como pilar de la derrota política, indica un cambio significativo en nuestro vínculo con las instituciones y el avance. La euforia de Kant, basada en la convicción de un avance moral de la humanidad, ha desencadenado un descontento que se expresa como aburrimiento. Este no es un mero tedio, sino una manifestación de alienación que muestra la disminución de la confianza en los grandes proyectos institucionales y en las historias de avance que distinguieron la era moderna.

La inexistencia de pensamiento fundacional, que Avelar indica, está directamente vinculada con el papel de la alegoría en la posmodernidad. Si ya no podemos confiar en principios fundamentales o verdades incuestionables, la alegoría surge como un medio para expresar

esta crisis de significado. Las entidades actuales funcionan en un escenario de pérdida de bases, lo que las fuerza a preservar un aspecto de legitimidad mientras combaten su propia crisis de significado. Así, la alegoría se transforma en un instrumento doble: en un aspecto, expone esta crisis institucional y, en otro, facilita la articulación de formas de resistencia que ya no pueden fundamentarse en grandes relatos liberadores.

Este marco nos facilita comprender las instituciones actuales como estructuras alegóricas por sí mismas: conservan las formas y rituales de la modernidad (eficiencia, racionalidad, progreso), pero operan actualmente como alegorías vacías, carentes del entusiasmo y la confianza en el avance que las distinguía. Entonces, el "aburrimiento posmoderno" no solo puede interpretarse como un estado emocional, sino también como una condición estructural que muestra nuestra relación ambivalente con las instituciones: continuamos involucrándonos en ellas incluso cuando ya no confiamos totalmente en sus promesas.

"La reinención de la memoria tras los militares exige una crítica del legado del testimonialismo, a pesar de la importancia indudable, insisto, de defender la verdad factual de esos textos." (Avelar, s.f, p.26) La importancia de examinar el testimonialismo se vincula con nuestro debate acerca de la alegoría y las instituciones. De la misma manera que las instituciones se apegan a formas y rituales vacíos, el testimonialismo puede correr el peligro de adherirse a "verdades factuales" sin analizar de manera crítica cómo estas verdades son edificadas y empleadas. En este contexto, la alegoría se transforma en un instrumento crucial para examinar el testimonialismo. Similar a las instituciones, los textos testimoniales tienen la capacidad de actuar como alegorías, comunicando mensajes acerca de la sociedad, la política y la historia mediante símbolos y representaciones.

Desde este punto de vista, el testimonialismo no debería interpretarse solamente como un acto de documentación y registro, sino como un ámbito de negociación entre la memoria personal y las estructuras colectivas de significado. La alegoría facilita la absorción de estas tensiones, dado que no se restringe a replicar sucesos, sino que los reinterpreta en una red de interpretaciones que dialogan con el presente. Así, la interpretación alegórica del testimonio cuestiona la noción de una verdad absoluta e inalterable, mostrando, en cambio, una variedad de niveles interpretativos que se ajustan a diferentes contextos históricos y políticos. Por lo tanto, el testimonio deja de ser un mero reflejo de lo sucedido y se

transforma en un terreno de conflicto, donde la memoria, la identidad y la ideología se entrecruzan en un proceso en el que la memoria, la identidad y la ideología se entrecruzan en un proceso.

La neovanguardia chilena, al ubicarse en el límite entre la resistencia y la institucionalidad, mostró la paradoja de un arte que, mientras era asimilado por las estructuras que intentaba subvertir, creaba nuevas brechas en sus discursos. Dentro del marco de la postdictadura y la globalización, este conflicto se intensificó, dado que las representaciones artísticas empezaron a rivalizar con la magnificación mediática del terror y la violencia. Esto, como indica Alejandra Castillo, forzó a reconsiderar las tácticas de intervención. Sin embargo, este proceso, más que un fracaso, demostró la habilidad del arte para reconfigurar sus métodos de resistencia, trasladando la política a la imagen y el cuerpo, y alterando las fronteras entre la representación y la realidad. Por lo tanto, el patrimonio de la neovanguardia no se pierde.

## **Capítulo 4: Movimientos sociales y estética contemporánea**

### **4.1 Del feminismo y arte postcolonial**

Es necesario todavía entender que toda violencia, aun aquella en la cual domina la función instrumental como, por ejemplo, la que tiene por objetivo apropiarse de lo ajeno, incluye una dimensión expresiva, y en este sentido se puede decir lo que cualquier detective sabe: que todo acto de violencia, como un gesto discursivo, lleva una firma. (Segato, 2016, p. 39)

Como apunta Rita Segato, la violencia no solo representa un proceso de apropiación, sino también una acción discursiva que asigna significados a los cuerpos y al espacio social. En este contexto, argumenta que la violencia de género no es simplemente instrumental, sino que actúa como un medio de transmisión del poder, en el que los cuerpos de las mujeres se transforman en el soporte en el que se registran mensajes de dominación y dominio. Como explica la autora:

En un régimen de soberanía, algunos están destinados a la muerte para que en su cuerpo el poder soberano grabe su marca; en este sentido, la muerte de estos elegidos para representar el drama de la dominación es una muerte expresiva, no una muerte utilitaria. (Segato, 2006, p.39)

Esta interpretación de la violencia como un acto comunicativo es fundamental para comprender las manifestaciones artísticas feministas que han surgido en reacción a los legados coloniales y patriarcales. El feminismo decolonial ha empleado el arte como un lugar de oposición, en el que la reinterpretación de la violencia y la memoria se expresan en contra-narrativas que ponen en duda tanto el control masculino como las estructuras de represión heredadas de la dictadura.

Un caso emblemático de esta resistencia es la obra “Un violador en tu camino”, creada por el colectivo chileno LASTESIS. Esta actuación se ha transformado en un himno mundial contra la violencia de género, denunciando la impunidad de los perpetradores y la ausencia de equidad. La letra y la coreografía reflejan el miedo y la opresión que sufren las mujeres, mientras reivindican su derecho a cuestionar las historias patriarcales que se imponen a sus cuerpos/identidades.

Otro ejemplo relevante es la marcha del 8M de 2020, coordinada por la Coordinadora del 8M. Esta manifestación y expresión feminista, aparte de demandar igualdad de género y el derecho a un aborto libre, seguro y gratuito, también destacó la importancia de examinar cómo las estructuras de poder heredadas de la dictadura continúan afectando la vida de las mujeres en Chile. En este contexto, el arte feminista no solo funciona como un instrumento de denuncia, sino también como un aparato de memoria que asigna nuevas interpretaciones al pasado reciente.

El cruce entre feminismo y arte postcolonial permite evidenciar cómo las estructuras de violencia política y de género no son fenómenos aislados, sino que se entrelazan con dinámicas históricas de dominación. Como señala Segato (2016):

"La masculinidad es un estatus condicionado a su obtención —que debe ser reconfirmada con una cierta regularidad a lo largo de la vida— mediante un proceso de aprobación o conquista y, sobre todo, supeditado a la exacción de tributos de un otro" (p.40)

En este contexto, la masculinidad hegemónica se edifica a partir del control y la subyugación de los cuerpos y subjetividades que se alejan de la norma masculina, incluyendo a mujeres cis y trans, personas no binarias y disidencias sexo-genéricas. Desde

el punto de vista del feminismo decolonial, el arte se transforma en un instrumento para desafiar estas lógicas de dominación y redefinir los cuerpos feminizados, convirtiéndolos de zonas de violencia en espacios de resistencia y memoria activa. La necesidad de los hombres según Segato (2016) de demostrar su masculinidad a través del ejercicio del poder y la dominación puede manifestarse en actos de, por ejemplo, violencia hacia las mujeres. De hecho, la necesidad de reafirmar esta masculinidad puede llevar a hombres a ejercer violencia física, psicológica y económica a sus parejas; un ejemplo es el acoso sexual en espacios públicos o laborales en donde el hombre “exige atributos” a la mujer para poder reafirmar su posición superior. Ya en casos más extremos la violencia de género puede culminar en femicidios, y es que “(...) en la lengua del feminicidio, cuerpo femenino también significa territorio [...] la violación es una publicación de la fantasía, la transgresión de un límite, un gesto radicalmente comprometedor” (Segato, 2016, p. 47).

Segato (2016) elabora el concepto de territorialidad del cuerpo para explicar cómo el cuerpo de la mujer se transforma en un territorio donde reside el poder soberano. En las dictaduras, esta territorialización se expresó de manera particularmente violenta: los cuerpos de las mujeres fueron violentados de manera sistemática no solo como actos de control personal, sino como mensajes de autoridad dirigidos a toda la sociedad. La violencia sexual y la tortura actuaron como métodos para definir estos cuerpos-territorios, instaurando sobre ellos una soberanía que pretendía evidenciar el control total del régimen.

El término "cuerpos-territorios" nos motiva a meditar acerca de la intensa relación entre el cuerpo femenino y el territorio en el que reside. Históricamente, el cuerpo de la mujer ha sido objeto de control y apropiación, ya sea en el contexto público o privado. La violencia sexual y la tortura tienen como objetivo no solo perjudicar a la mujer a nivel personal, sino también a su comunidad y a su cultura, dejando una marca en su propio territorio.

Sin embargo, las artistas han transformado sus cuerpos-territorios transformando lo que se caracterizó como un espacio de dominación en un espacio de denuncia y testimonio. Mediante actuaciones, instalaciones y otras manifestaciones artísticas, han conseguido desafiar la lógica de la violencia expresiva que Segato (2016) describe, parafraseándola, de la siguiente manera: si el poder dictatorial intentaba plasmar mensajes de dominación en los

cuerpos de las mujeres, el arte feminista emplea esos mismos cuerpos para plasmar mensajes de resistencia y memoria.

Mediante performances, exhibiciones, instalaciones y otras formas de arte, estas artistas cuestionan la lógica de la violencia y reinterpretan sus cuerpos como lugares de batalla y fortalecimiento. Sus trabajos se transforman en relatos emotivos de la crueldad experimentada, pero también en proclamas de fortaleza y reto.

De la misma forma, Richard (2010) enfatiza en que “la memoria de la pérdida sigue tambaleando en la inquietante frontera que separa el creer del saber y el saber del no-querer-creer.” (p.212), El recuerdo de la violencia y la tortura no es un recuerdo inmutable, sino un daño que puede reabrir en cualquier instante, provocando sentimientos intensos y contradictorios. El recuerdo de la pérdida nos sitúa en un límite incómodo, donde la razón y la emoción batallan por armonizar lo que sabemos que sucedió con lo que nos oponemos a admitir.

El arte feminista desempeña un rol crucial en la conservación y difusión de esta memoria. Las creaciones de estos artistas no solo nos incitan a recordar la historia, sino también a meditar sobre el presente y a batallar por un futuro exento de violencia. Sus cuerpos se transforman en registros vivos de la vivencia femenina, llevando un patrimonio de resistencia y esperanza a las generaciones venideras.

Es crucial subrayar que la violencia de género no solo se manifiesta de manera independiente, sino que está vinculada estrechamente con otras formas de represión, como el racismo, la discriminación por razones de clase y la homofobia. Las artistas feministas que abordan temas como la violencia sexual y la tortura a menudo revelan cómo estas formas de opresión se entrelazan y se manifiestan de manera distinta según la identidad y la experiencia de las mujeres. A través de sus obras, muestran cómo el sufrimiento físico y psicológico que generan estas violencias no se aplica de la misma manera a todos los cuerpos, sino que está profundamente marcado por las intersecciones de género, raza, clase social y sexualidad. Como señala Richard (2010), estas dinámicas son esenciales para comprender cómo la violencia y la opresión se estructuran en nuestras sociedades y se reproducen en la representación cultural.

Es por ello que estas construcciones de la memoria deben ser analizadas en las operatorias simbólico-expresivas e ideológico-culturales que traducen su voluntad de recordar a soportes, formatos, y técnicas para reflexionar específicamente sobre “como representar el trauma histórico, como encontrar medios persuasivos de recuerdo público, y como construir monumentos que eviten un amenazante destino de invisibilidad. (p.237)

Al emplear sus propios cuerpos como “soportes” para la memoria, se cuestionan el razonamiento de la violencia que intenta catalogarlos. Por ejemplo, sus actuaciones se transforman en lugares de resistencia donde se reinterpretan los cuerpos y se reconfiguran las narraciones. Mediante las creaciones, no solo condenan la violencia, sino que además crean nuevas historias acerca de la memoria y la identidad de la mujer.

En este contexto, las artistas feministas, al hacer uso de sus cuerpos como 'soporte' para la memoria y al establecer 'espacios de resistencia' mediante sus obras, están respondiendo a la interrogante de cómo 'retratar el trauma histórico' y 'erigir monumentos que prevengan un peligroso destino de invisibilidad', tal como indica Richard (2010). Sus cuerpos y sus creaciones se transforman en esculturas vivas de la memoria de la mujer, desafiando el olvido y la invisibilidad. Sus trabajos artísticos van más allá de la denuncia para transformarse en manifestaciones de memoria y resistencia, generando nuevas historias que fortalecen a las mujeres y nos incitan a meditar acerca de la relevancia de recordar para edificar un futuro más equitativo y justo.

Por ejemplo, podemos rescatar a la artista chilena Janet Jara con su *performance* “La sangre, el río y el cuerpo” (1990) en el río Mapocho. En esta, la artista se sumergió en el río y se envolvió el cuerpo con sangre de animales, simbolizando la violencia y el sufrimiento que definieron la historia de muchos durante la dictadura militar. El cuerpo de la artista, atravesado por la sangre y el agua fluvial, simbolizaba el cuerpo de Chile, lastimado y agredido por la dictadura.

El acto de untarse con sangre de animales representaba una manera de tomar el dolor y la violencia, de transformarlos en propios para poder superarlos. Por otro lado, el río Mapocho se transformó en un lugar simbólico de la memoria y el olvido. El río que había presenciado tantos delitos y desapariciones ahora era el sitio en el que la artista protestaba contra la

impunidad y demandaba equidad. Esta perspectiva se alinea con lo planteado por María José Contreras (2017), quien sostiene que “el cuerpo re-acciona, re-actúa y vuelve a vincular el pasado con un presente desde donde se podía pesquisar esa forma de vida anterior.” (p.9)

El cuerpo a través de la *performance*, en este caso, de Janet Jara (1990), tiene la capacidad de reaccionar y re-actuar ante las experiencias traumáticas del pasado; la artista no solo está representando el dolor, sino que también lo está asumiendo y transformando en una forma de resistencia y denuncia. Contreras (2017) establece una premisa fundamental al afirmar que:

El cuerpo no sabe imaginar ni puede ser algo distinto de sí, el cuerpo es siempre sí mismo. Utilizando una lógica performativa, en vez de empezar por la representación del material de la memoria que era ‘fuente’, decidí comenzar por los cuerpos que debían interpretar el material. (p.11)

Esta perspectiva muestra un cambio metodológico relevante en su labor, en la que el cuerpo supera su función convencional como simple medio de representación escénica. Su perspectiva se enfoca en la propia materialidad del cuerpo y su habilidad para resonar con componentes físicos y simbólicos del ambiente.

En el contexto específico de su trabajo con sangre de animales, Contreras formula una metodología que privilegia la experiencia directa con el cuerpo por encima de la representación abstracta. Esta elección no es simplemente estética, sino que se basa en un entendimiento profundo de cómo el cuerpo procesa e interpreta la memoria. La sangre, en su naturaleza física, crea un vínculo palpable entre el cuerpo del artista y el espacio de la memoria, creando una red de vínculos que al mismo tiempo son físicos, emocionales y simbólicos.

Esta perspectiva demuestra un entendimiento del cuerpo como un territorio en el que se entrelazan diversas dimensiones: lo personal y lo grupal, lo físico y lo memorial, lo actual y lo histórico. Al destacar la interacción directa entre el cuerpo y el material de la memoria, Contreras sugiere un método de activación de la memoria que no se basa en la representación, sino en la vivencia corporal directa y su habilidad para resonar con el

espacio y los componentes que lo forman. El arte y la expresión feminista han conseguido otorgar voz a aquellas vivencias que la historia oficial ha ignorado o excluido. Como señala Contreras (2017) “(...) la puesta en cuerpo de los testimonios permitía compartir y comunicar aquellas zonas de la experiencia que, por ser remanentes del discurso, quedan excluidas de las páginas de la historia.” (p.12). Esta observación es crucial para entender cómo el cuerpo en el arte feminista va más allá de la simple representación, transformándose en un registro vivo de memorias y vivencias que no pueden ser capturadas por el lenguaje tradicional o la historiografía convencional.

La transformación del testimonio al corporizarlo facilita el acceso a aspectos de la experiencia traumática que no se pueden registrar en papel: el temor, el sufrimiento, la resistencia y la capacidad de resistencia se concretan mediante el cuerpo performativo. Por lo tanto, las artistas feministas no solo registran la historia, sino que la personifican, estableciendo un vínculo profundo entre el pasado autoritario y el presente. Sus cuerpos se convierten en espacios donde se entrelazan la memoria individual y grupal, posibilitando que aquellas vivencias que fueron sistemáticamente marginadas del relato oficial hallen un canal de expresión y reconocimiento.

Este proceso de corporizar la memoria no solo resalta las vivencias ocultas, sino que también cuestiona las estructuras de poder que establecieron qué relatos eran dignos de ser narrados y cuáles debían mantenerse en la penumbra. El arte feminista, al materializarse como un testimonio vivo, edifica una historiografía distinta que rescata y corrobora aquellas vivencias que se consideraban "residuos del discurso", aportando de esta manera a una interpretación más integral y humana de nuestro pasado reciente.

#### **4.2 El cuerpo en escena; de la resignificación al padecimiento**

En las circunstancias de violencia dictatorial y política en Chile, el cuerpo se presenta como un territorio en disputa, espacio en riesgo y como trinchera de combate; cuerpos ocultos, cuerpos torturados, cuerpos censurados. No obstante, también surgió como un medio para la protesta y la denuncia, retando las restricciones del poder mediante el arte, la actuación y la literatura. En este escenario, el cuerpo se convirtió en una tela de resistencia, en la que

cada acto, cada movimiento y cada palabra se transformaban en acciones de subversión contra el sistema opresor.

Ileana Diéguez (2016) reflexiona sobre esto: “he intentado pensar los efectos de la violencia sobre los cuerpos, las maneras de ejecutar y deformar el cuerpo, de representar la muerte violenta.” (p.66) Esta contemplación nos permite entender que la violencia política no solo aspiraba al control físico, sino también a la aniquilación simbólica del individuo, su entretendido social, su potencial emancipatorio y su dignidad. No obstante, ante esta realidad opresiva, emergieron varias expresiones artísticas y culturales que emplearon el cuerpo como medio de memoria y denuncia.

En este periodo, el teatro, la danza, la actuación y las artes visuales se transformaron en lugares de resistencia en los que los artistas, a través de sus propios cuerpos, edificaban relatos alternativos que cuestionaban el discurso oficial.

Un caso emblemático de esta resistencia corporal se evidenció en las manifestaciones en memoria de los 119 arrestados desaparecidos, víctimas de la "Operación Colombo". En estas protestas, se emplearon figuras humanas de gran tamaño que simbolizaban a cada uno de los desaparecidos, ocupando lugares públicos y transformándose en un potente medio de denuncia visual. Estas siluetas, dibujadas en papel o cartulina, no solo simbolizaban la falta física de los desaparecidos, sino que también se materializaban en la memoria colectiva, retando el esfuerzo de la dictadura por suprimir su presencia.

Esta corporalidad resistiendo no solo mostró el terror de la opresión, sino que también evidenció la habilidad del cuerpo como instrumento de cambio social y político, con la capacidad de mantener la memoria colectiva y edificar espacios de esperanza en medio del terror institucionalizado. Es fundamental considerar “como entender la realidad de los cuerpos rotos, que más allá de la muerte, son utilizados para transmitir mensajes de poder.” (Dieguez, 2016, p. 67).

El concepto de que el cuerpo puede “no estar y estar simultáneamente” es esencial para comprender las repercusiones de la desaparición forzosa en la sociedad en América Latina y, en especial, en Chile. La falta del cuerpo físico genera una herida abierta, una incertidumbre que deja paralizadas a las familias y a las comunidades. La ausencia de rito

mortuorio de sepultura y despedida interrumpe el ciclo vital, que involucra una ceremonia de despedida. Sin cuerpo no hay ataúd, sin ataúd no hay entierro, sin entierro no hay muerte.

Sin embargo, simultáneamente, el cuerpo se transforma en omnipresente, una presencia espectral que se desplaza en la memoria y en la batalla por la justicia. Esta paradoja establece un punto de inflexión en la sociedad, revelando las fisuras y cicatrices del pasado, pero también fomentando la búsqueda de verdad y redención. “Hacer del duelo un acontecimiento público es mucho más que exponer el lamento. Es reclamar, documentar, testimoniar, organizarse, demandar con lágrimas y palabras, pero también con acciones.” (Diéguez, 2016, p.82) El cuerpo desaparecido, al no ser enterrado bajo ceremonias tradicionales, se transforma en emblema de una batalla que va más allá de lo personal: representa las exigencias de una sociedad que resiste el olvido, que rechaza la impunidad. Las marchas, los pañuelos, los murales y los archivos de memoria surgen como prolongaciones de esos cuerpos no reconocidos, concretizando su presencia en el lugar público y cuestionando las declaraciones oficiales que intentan silenciarlos. Por lo tanto, el luto colectivo se convierte en un acto de insubordinación, en el que el llanto se vincula con directrices y el recuerdo se convierte en un instrumento contra la impunidad. Como indican las investigaciones sobre memoria, este proceso no solo persigue la reparación, sino que también reconfigura la identidad de la comunidad, generando relatos alternativos que ponen en duda el poder dominante y exigen un futuro en el que la justicia, a pesar de ser tardía, no sea rechazada.

Por otro lado, “las acciones y performatividades en duelo en una sociedad regida por la impunidad tienen la función de insistir en la imposibilidad de una paz sin justicia” (Diéguez, 2016, p. 82). Esta declaración conecta con la intervención performática *Tu dolor dice: minado* (1989) de Las Yeguas del Apocalipsis, donde Pedro Lemebel y Francisco Casas transformaron el subsuelo de un edificio emblemático: primero, el cuartel general de la DINA, luego, el de la DINE, durante la dictadura chilena. La acción no solo evocaba el luto por las víctimas, sino que desenterraba una memoria fracturada entre lo inmemorial –aquello que no puede ser recordado, pero que persiste como latencia– y los intentos estatales por silenciarla. En esta obra, el duelo adopta un carácter de resistencia que

trasciende el mero acto de recordar: al recitar los nombres de las víctimas documentadas por la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación, no solo se manifestaba apoyo a las demandas de justicia, sino que se actualizaba el pasado como una herida abierta en el presente. [Se enfatiza la ruptura de la temporalidad lineal: el pasado no es estático, sino activo]. La memoria, lejos de reducirse a un "campo de batalla" estático, se revela como un marco estructural de tensiones en disputa que altera las coordenadas temporales: lo no recordado (lo inmemorial) irrumpe como un porvenir exigente, desestabilizando las narrativas oficiales del "cambio" postdictatorial. Así, la fragilidad denunciada por Las Yeguas no era solo la del olvido, sino la de una temporalidad impuesta que buscaba sepultar el horror bajo la ilusión de reconciliación. Al transformar el sufrimiento en presencia tangible –un acto que convierte lo irrepresentable en gesto político–, la performance no solo desafiaba la impunidad, sino que exponía cómo la memoria opera como un umbral entre lo reprimido y lo posible, entre las ruinas del pasado y las demandas de un futuro aún por configurar.

Diéguez (2016) dice: “El arte hoy que es incómodo, en todos los tiempos, especialmente hoy, inevitablemente devela aquellos aspectos que desearíamos no ver, que por el malestar que nos causan hacemos como si viéramos, actuando como indiferentes.” (p.89) Esta incomodidad surge al develar verdades que nos duelen y que, por lo tanto, elegimos pasar por alto, actuando con indiferencia ante lo que nos rodea.

Esta resistencia a observar directamente la realidad se expresa particularmente en el ámbito de lo que es la *performance*. El arte de la *performance*, al ser una manifestación directa, frecuentemente nos enfrenta a circunstancias que nos desconciertan y nos desestabilizan. En numerosas situaciones, la sociedad opta por silenciar estas representaciones, puesto que nos enfrentan directamente a la normalización de la violencia y la indiferencia social que nos rodea. Nos incomodan, pues a través de su rimbombancia aliterante nos enrostran los muertos que hay tras nuestros pasos cotidianos. En vez de meditar sobre estos problemas, se decide la comodidad de la omisión, perpetuando de esta manera un ciclo de negación y ausencia de acción.

Por lo tanto, Diéguez afirma lo siguiente:

Las representaciones producidas por los grupos dominantes en escenarios donde predomina la violencia buscan una demostración de poder. Cualquiera que sea el discurso sustentador, estas representaciones implican formas de representar y de exhibir los emblemas de un poder soberano sustentando en el ejercicio de la muerte violenta, produciendo subjetividades modeladas en esos territorios del miedo. (p.127)

En este escenario, la “muerte violenta” que menciona Diéguez no se restringe al acto físico de eliminar la vida, sino que engloba una gama más extensa de violencia que comprende la supresión de derechos, la privación de la libertad y la desaparición forzada. Estas acciones, a pesar de no ser siempre perceptibles o manifestadas, son manifestaciones de 'muerte simbólica' que intentan eliminar la identidad y la existencia de quienes se resisten al poder predominante, se intenta enfatizar cómo los grupos dominantes emplean estas estrategias de violencia para preservar su dominio y poder. La manifestación de la “muerte violenta”, ya sea mediante homicidios extrajudiciales, arrestos arbitrarios o desapariciones, actúa como un recordatorio permanente de su habilidad para causar perjuicio y sofocar cualquier tipo de disidencia.

Por otro lado, Paulina Retamal (2021) sostiene que:

El cuerpo, su materialidad, es la única instancia ineludible a la que está sometido el ser humano. Su peso y su piel, su forma y su sensibilidad, son parte de lo que somos. Esto implica dos cosas: por una parte, la imposibilidad del sujeto para huir de la materia; por otra, percibir y comunicarse más allá de la palabra. (p. 317)

La dimensión corporal que describe Retamal (2021) posee una importancia significativa en el estudio del contexto social caracterizado por la dictadura en Chile. La violencia sistemática aplicada a los cuerpos durante este lapso no solo impactó de manera directa a las víctimas, sino que también modificó la vivencia colectiva del cuerpo, creando una nueva manera de vivir y entender la propia materialidad. Los restos mortales, los de quienes fueron asesinados y torturados, se transformaron en presencias espectrales que impregnaron la vivencia de las generaciones venideras, instaurando un sistema de entendimiento oculto.

Esta transformación de la experiencia corporal se evidencia tanto a nivel individual como colectivo, dando lugar a lo que podría considerarse la "memoria de la conversión del cuerpo". Los gestos, las maneras de ocupar el espacio público, las actitudes frente al poder e incluso las experiencias de contacto físico están profundamente marcadas por esta herencia dolorosa, que se transmite no solo mediante relatos y expresiones artísticas. De este modo, el cuerpo se transforma en un an-archivo (Castillo, 2019), un archivo histórico en el que las ausencias y los silencios del pasado se revelan a través de múltiples formas de supervivencia y adaptación. Esto ratifica lo que dice Retamal sobre la imposibilidad de desvincularnos de nuestro cuerpo, entendido también como un reservorio de recuerdos históricos colectivos. Pensándolo de otra forma, se sugiere:

De modo que: si el cuerpo es una realidad irrenunciable y es lo que nos permite ser parte de un grupo humano, ¿qué pasa entonces en estas sociedades donde se carga con el peso de un pasado dictatorial? Los cuerpos desaparecidos, torturados y violentados, ¿no modifican de alguna forma la manera en que nos relacionamos con nuestros propios cuerpos? Y el vacío y la ausencia de los que ya no están, ¿acaso no llenan de huecos nuestra propia identidad? (Retamal, 2021, p. 318)

La dimensión corporal descrita por Retamal tiene una cierta profundidad en el proceso de análisis en el contexto de socialmente marcado por la dictadura. La violencia sistemática se realiza en el cuerpo en estas etapas no solo afecta directamente a la víctima, sino que también cambia la experiencia colectiva del cuerpo, creando un nuevo estilo de vida y comprensión de nuestra materialidad. El cuerpo de aquellos que han desaparecido y torturado está ausente, convirtiéndose en una presencia espectral que cambia un método de experiencia en la próxima generación y comprende su propio cuerpo, estableciendo un sistema invisible.

La transformación de esta experiencia corporal se expresa tanto por el tamaño del individuo como del colectivo, creando lo que podemos llamar la memoria de la conversión del cuerpo.

Los gestos, las formas de ocupar el espacio público, los métodos de resistencia ante el gobierno de turno e incluso las experiencias de contacto físico están imbuidas de esta herencia dolorosa, transmitida no solo a través de relatos y legados, sino también mediante fracturas que desafían la organización tradicional. El cuerpo, en este sentido, se convierte en un archivo histórico tensionado por una crisis inherente: si bien busca articularse como un corpus organizado —una acumulación de ausencias, silencios y formas de supervivencia—, su propia materialidad desarma los cánones y las áreas disciplinarias que pretenden clasificarlo. Aquí emerge el anarchivo, una dimensión disruptiva donde lo no dicho, lo marginal y lo colectivo irrumpen para cuestionar las jerarquías de la memoria. Esta perspectiva confirma la tesis de Retamal sobre la imposibilidad de escindir el cuerpo, individual o social, de su condición de memoria histórica viva.

Asimismo, el cuerpo es un lugar del recuerdo. Basta una observación rápida por nuestras cicatrices, estrías, curvas, vacíos y rellenos, para darnos cuenta que a través de nuestra piel también estamos contando una historia. Recuerdos que nos vinculan con nuestra historia personal pero también con los otros. (Retamal, 2021, p. 318)

Las cicatrices, marcas evidentes de heridas tanto físicas como emocionales, relatan las batallas que hemos librado y superado, ya sea por accidentes, enfermedades o episodios de violencia. Las estrías, señales de los cambios que ha atravesado nuestro cuerpo —como el crecimiento, la maternidad o las variaciones de peso—, narran las transformaciones que nos han moldeado con el tiempo. Las curvas, símbolo de nuestra individualidad y feminidad, reflejan la conexión con nuestra herencia genética y las vivencias que nos han definido. Los vacíos y rellenos, resultado de intervenciones quirúrgicas, tratamientos médicos o decisiones personales, ilustran nuestra compleja relación con el cuerpo y las posibilidades que esta encierra.

Nuestros cuerpos no solo narran historias sobre quiénes somos, sino que también tienden puentes hacia los demás mediante lazos sutiles, pero profundamente significativos. Las marcas que llevamos—sean cicatrices, estrías o incluso gestos similares de risa—se convierten en símbolos de encuentro y reconocimiento mutuo. Estas señales nos recuerdan que nuestras experiencias no son aisladas y que formamos parte de una comunidad humana donde se comparten alegrías, desafíos y procesos de transformación. Además, el cuerpo

establece un diálogo constante con el entorno, comunicándose mediante movimientos, expresiones faciales y posturas. Estas señales, muchas veces emitidas de forma involuntaria, transmiten emociones e intenciones capaces de generar conexiones auténticas y viscerales. Una sonrisa, un gesto abierto o un abrazo tienen el poder de expresar mucho más que las palabras, facilitando la creación de puentes hacia la comprensión y la empatía. De esta manera, el cuerpo no solo actúa como un vehículo de comunicación, sino también como un archivo viviente que almacena experiencias, recuerdos y emociones, dejando su huella en cada gesto y movimiento.

Retamal (2021) se pregunta:

"¿Puede el cuerpo recordar? A través del apartado anterior, nos podemos ir dando cuenta que el simulacro, que tensiona y abisma la realidad, se instala como una posibilidad, en donde es el cuerpo quien demuestra performáticamente que algo se detuvo." (p. 326)

Esta interrogante nos impulsa a reconsiderar la habilidad del cuerpo para cuestionar la realidad. El cuerpo, más que un receptor pasivo de estímulos, es un órgano sensorial complejo. Un agente activo que genera significados y comunica la realidad interna mediante su presencia y sus actos. En circunstancias de trauma, por ejemplo, el organismo comunica mediante posturas de resguardo, tensión muscular o respuestas automáticas que recuerdan la vivencia inicial. Estas expresiones no son simplemente reflejos, sino manifestaciones que encierran la memoria y transmiten lo que las palabras no logran comunicar. Así, el cuerpo adopta la función de narrador y lleva a cabo acciones que pueden cuestionar, recordar o modificar el orden simbólico en el que se ubica.

El cuerpo es también una forma de comunicación. Con el cuerpo no solo hacemos cosas, sino que decimos cosas: 'alineados o enfrentados, la mayoría de las veces solamente mezclados [...] los cuerpos que no intercambian propiamente nada se envían una gran cantidad de señales, de advertencias, de guiños o de gestos descriptivos (Nancy 17) en Retamal, 2021, p. 322)

Basándonos en Retamal (2021), podemos considerar cómo el cuerpo, cuando se expone públicamente, se transforma en un lugar de resistencia. En la actuación, la manifestación y

el acto artístico, el cuerpo se involucra como un mecanismo de significado que reta las narrativas dominantes y transforma el espacio social. Mediante el movimiento, el gesto, el movimiento sutil y la representación teatral, los cuerpos consiguen registrar nuevas vivencias que ponen en duda el orden establecido y reconfiguran la memoria colectiva desde la propia acción. En este contexto, la performatividad del cuerpo se transforma en un idioma propio, apto para comunicar discursos y provocar cambios sin la necesidad de utilizar la palabra verbal.

A pesar de haber dicho esto, Cabello (2012) menciona:

El cuerpo en la televisión política es aparentemente transparente, no esconde nada. Lo político del cuerpo queda restringido a una superficialidad industrial. Sin embargo, el cuerpo es un espacio de intervención, nunca neutral, y es así como hay momentos donde el cuerpo mediatizado insubordina los códigos de la coherencia y la moral de su territorio. (p.107)

Este aparente conflicto entre el cuerpo como elemento de resistencia y su representación mediática nos conduce a una reflexión más intensa acerca de la dualidad del cuerpo en los espacios públicos actuales. Por un lado, el cuerpo conserva su capacidad natural de comunicación y resistencia mediante el desempeño y la acción directa; por otro, se enfrenta a los procesos de simplificación y comercialización de los medios de comunicación masivos que suelen limitarlo a su superficie e imagen (Cabello). No obstante, incluso en estos ámbitos mediáticos, el cuerpo descubre brechas para desafiar los códigos establecidos, evidenciando su carácter político incluso cuando parece estar más regulado. Esta tensión entre la autenticidad performativa del cuerpo y su representación en los medios indica que la resistencia corporal no solo se manifiesta en los lugares físicos de manifestación, sino que también puede surgir en los rincones de los medios, generando instantes de ruptura que cuestionan la aparente transparencia y superficialidad impuesta por la industria de los medios.

"El interés de este ensayo es reconocer ese desorden en la disposición 'normal' de los cuerpos en lo político, lo que denominamos "interrupción política" como modo de señalar un gesto comunicacional (ya no una acción acabada y menos medible en términos matemático-productivos) sin fin determinado." (Cabello, 2012, p.110)

Este concepto de "interrupción política" propuesto por Cabello fortalece la noción de que la resistencia corporal no requiere expresarse como una acción totalmente organizada o con metas previamente establecidas. Por el contrario, es justamente en el caos, en la alteración de la estructura "normal" de los cuerpos, donde se manifiesta un mayor potencial de comunicación y política. Este movimiento comunicativo no definido indica que la auténtica fuerza política del cuerpo no se encuentra necesariamente en su habilidad para generar resultados cuantificables o transformaciones inmediatas, sino en su capacidad para interrumpir, desestabilizar y cuestionar las directrices dictadas. Lejos de ser una debilidad, la indeterminación del gesto se transforma en una fortaleza que posibilita al cuerpo eludir las lógicas productivistas y las expectativas regulatorias, generando oportunidades para nuevas formas de significación y resistencia política que superan los esquemas tradicionales de evaluación y medición. Como señala Cabello (2012), "(...) la protesta ya no es tan meramente oposicional (estudiantes contra el Estado), sino que permite y produce que lo que antes era claro –la 'identidad política' o la 'identidad popular'– se confunda y pierda su anterior claridad." (p.116) Esta pérdida de claridad en las identidades políticas convencionales no debe ser vista como una debilidad del movimiento social, sino más bien como una expresión de la complejidad y abundancia de las nuevas modalidades de protesta corporal, en las que los límites entre los actores políticos se desvanecen y las categorías previamente establecidas se reestructuran en formas de resistencia más fluidas y dinámicas.

En este contexto, el cambio percibido en las acciones de protesta también se manifiesta en una redefinición de los propósitos y las tácticas de la actividad política. Según indica Cabello (2012), "(...) la claridad coherente de la política se convierte en una divergencia más bien refractaria y que se devela más como un cuestionamiento que como la afirmación política en pos de un éxito." (p.116) Esta afirmación indica que la protesta actual se enfoca menos en la obtención de objetivos específicos y más en la manifestación de descontento y la cuestión de las reglas impuestas. La actividad política ya no se caracteriza principalmente por su habilidad para lograr resultados palpables o soluciones definitivas, sino por su capacidad para provocar incertidumbre, cuestionar el orden establecido y propiciar espacios para la reflexión crítica y el diálogo público. En vez de buscar el triunfo basándose en éxitos medibles, la protesta se percibe como un proceso constante de

interrogación y cambio, en el que la interrupción y la desestabilización se transforman en instrumentos esenciales para la acción política.

Esta perspectiva centrada en el cuestionamiento y la divergencia evidencia una interpretación más compleja y dinámica del poder, en la que la resistencia no se restringe a la resistencia directa o al enfrentamiento abierto, sino que también se expresa en formas más delicadas y evitables de interrupción y desestabilización. Al cuestionar la "claridad lógica" de la política, la protesta actual intenta alterar los razonamientos convencionales de la acción política y generar nuevas oportunidades para la expresión y la implicación de los ciudadanos.

Por último, Marla Freire (2016) sostiene que "a través de distintas acciones realizadas en el espacio público y principalmente desde el camino abierto por el arte de acción se subvierten los códigos de poder y dominación sobre el cuerpo". (p.145) En este contexto, el cuerpo se transforma en un cuadro en el que se plasman las batallas y los retos al poder instaurado, un fenómeno que Freire (2016) sitúa históricamente al declarar:

El cuerpo se hace visible y presente en la década de los ochenta como una posibilidad disidente a través de la acción y desde el arte de acción en particular, ya que se articula desde el lenguaje para subvertir y visibilizar las estructuras de dominación. (p.145)

Este contexto histórico facilita la comprensión de cómo, en escenarios de represión política o social, el arte de acción —como el ejercido por artistas chilenos— se transformó en un instrumento para representar la resistencia a través del físico.

Un ejemplo de ello es que la "la desobediencia corporal que proponen Eltit y Lemebel representa la posibilidad de generar cuestionamientos a los roles de género, a las imposiciones, a los castigos corporales y por supuesto a la historia misma" (p.136) Sus performances, intervenciones y escritos, profundamente enraizados en el Chile postdictatorial, no solo cuestionaron las reglas heteropatriarcales, sino que también reconfiguraron el cuerpo como un registro vivo de la memoria colectiva, en el que lo personal se transforma en político y lo privado adquiere una dimensión pública. Así pues, tanto la acción en el contexto público como la reapropiación crítica del cuerpo actúan como

herramientas para descomponer narrativas dominantes [\*rectificación: en vez de "crear narrativas dominantes", lo que resultaría contradictorio], eliminando las distinciones entre lo personal y lo colectivo, lo privado y lo político.

En este escenario, la resistencia no solo se topa con estructuras visibles —como regímenes autoritarios o sistemas de regulación—, sino que también se adentra en los rincones de la vida cotidiana, transformando acciones que parecen pequeñas en acciones de subversión. Como demuestra el arte de acción estudiado por Freire, la disidencia se manifiesta en el día a día: un maquillaje excesivo, una caminata escéptica o un silencio repleto de significados pueden modificar los códigos de poder incrustados en el cuerpo. Esta dimensión performativa cobra especial relevancia cuando consideramos que:

A través de la acción y, concretamente desde el arte de acción, se recogen metafóricamente otros cuerpos que se vuelven visibles gracias al trabajo corporal de los/as artistas, quienes, a su vez, se comportan como “archivos orgánicos”. Al realizar acciones sobre su cuerpo, además de desdoblarlo y resignificarlo, lo convierten en un texto socialmente construido como si se tratara de un archivo vivo de la historia que cuenta y releja lo vivido en dictadura. (Freire, 2016, p.17).

Por lo tanto, la resistencia, en su vínculo con lo cotidiano, no solo pone en duda las estructuras de poder superficiales, sino que también debilita sus fundamentos simbólicos, los cuales se vuelven tangibles en gestos, atuendos, rituales y costumbres. En este contexto, el cuerpo se presenta no únicamente como un escenario bélico, sino como un cuadro en el que se reelabora la memoria colectiva. Los comportamientos analizados por Freire (2016), desde el maquillaje que viola las normas hasta la coreografía de un andar que reta, no son acciones independientes, sino elementos de una red subterránea que vincula lo personal con lo político. Cada acción, elección estética o movimiento aparentemente trivial se convierte en un acto de traducción, expresando dolor, miedo o rebeldía en un lenguaje codificado que resuena en aquellos que comparten el código de lo no dicho.

### **4.3 Revuelta: estética de la protesta**

La Revuelta social en Chile, iniciada en octubre de 2019, no sólo significó un hito político, sino que también transformó la cultura visual y performática de la protesta en los lugares

públicos. Sucedió luego de décadas de protestas por mejoras en reformas educativas (aquí se enmarcan grandes hitos, como las revoluciones pingüinas del 2006 y 2001), la crisis de los sistemas de pensión (Movimiento No+AFP), la sobreexplotación de “recursos naturales” (No Alto Maipo, por ejemplo), el alza de servicios públicos (como fue el alza del pasaje del metro en \$30), y un sinfín de protestas que se sitúan en el contexto de la precarización de la vida, por esta alianza entre Capital-modelo neoliberal. Particularmente, el hito de los días previos al 18O fue que, resultado del alza en el metro, los estudiantes secundarios convocaron a evasiones masivas del pasaje, en donde distintos sectores de la sociedad se sumaron. Ante eso, la represión de las instituciones de defensa del estado no dudó en abrir fuego, disparando perdigones a secundarios, encerrándoles en estaciones de metro, y otras muestras de fuerza desmedidas. Dicha violencia generó indignación masiva, y fue a causa de esto que se generó descontento masivo que se expresó en una seguidilla de protestas masivas de carácter nacional, sobre todo ante la declaración del, entonces presidente, Sebastián Piñera, acusando que “estamos en guerra”. Estado de sitio, restricciones de libertades individuales, violaciones a DD.HH. Es en este contexto álgido que el arte urbano, los grafitis y las actividades artísticas se posicionaron como instrumentos esenciales para manifestar la insatisfacción acumulada por décadas de inequidad estructural.

Una cita clave para entender este momento es la de Alejandra Castillo (2019):

Esta revuelta se asoma, lúdicamente, la semana del lunes 14 de octubre, cuando un grupo de estudiantes de enseñanza media se opone al alza de 30 pesos a la tarifa del metro. Distinto a lo que habitualmente ocurre en las protestas estudiantiles, esta movilización no ocurrió en las cercanías de liceos, sino que en las distintas estaciones del transporte subterráneo. (p.32)

Este fragmento evidencia cómo la protesta estudiantil reconfiguró el espacio urbano, trasladando su epicentro desde los entornos habituales—como liceos y calles—hacia las estaciones del Metro, un espacio estratégico de alta circulación y visibilidad. Este sistema de transporte emergió como un símbolo fundamental en la lucha contra la exclusión social y por la accesibilidad económica. Al saltar torniquetes, ocupar andenes y entonar consignas, los cuerpos mismos se convirtieron en expresiones de resistencia, rompiendo

con la rutina mercantilizada del transporte público y resignificando el espacio común. “La consigna de esos primeros días fue: “evadir, no pagar, otra forma de luchar”. (Castillo, 2019, p.32) No se trataron únicamente de acciones de desobediencia, sino de acciones llenas de sentido político y estético.

Esta performatividad se propagó velozmente hacia otras formas de arte: *graffitis* con enunciados como "Hasta que la dignidad se haga costumbre", murales que cuestionaban el poder (de la mano de colectivos como el Grupo de Propaganda Revolucionaria – La Ruptura), intervenciones con luz en edificios (con Delight Lab), exposiciones fotográficas fugaces en Plaza Dignidad (como, por ejemplo, el trabajo de Proyecto Rencor), y cacerolazos que convirtieron el sonido del hogar en un medio de resistencia colectiva a través de la intervención sonora, que recordaba a cuando se usó este método de protesta en la dictadura del '73. Las estaciones de Metro, al principio vandalizadas, se transformaron en hilos que expresaban la rabia y la esperanza (con, por ejemplo, el ya destruido Jardín de la Resistencia), mientras que la Plaza Baquedano —rebautizada como Plaza de la Dignidad— emergió como un foco de creatividad insurrecta, en el que actuaciones y espacios temporales dialogaban con la represión gubernamental.

Esta apropiación del espacio público se expresó de múltiples maneras: el arte urbano, en vez de ser un adorno, actuó como un registro emocional de la insurrección, poniendo en duda la historia oficial y demandando el derecho a reinterpretar el espacio. Simultáneamente, surgieron otras estrategias revolucionarias para desafiar directamente las estructuras del sistema. Como señala Castillo (2019), "(...) este cambio de estrategia buscaba interrumpir la normalidad del transporte diario, invitando a “evadir” a quien quisiese el pago del boleto de metro." (p.32) La evasión en masa no solamente representaba una protesta económica contra el modelo neoliberal, sino también un acto colectivo que convirtió el metro —emblema de la privatización y la inequidad— en un lugar de resistencia móvil, en el que el cuerpo propio de los manifestantes se convirtió en un instrumento político.

La revuelta feminista no fue un evento autónomo, sino un movimiento enérgico y contagioso que involucró a miles de personas. A lo largo de casi dos meses, mujeres y disidencias tomaron las calles, no únicamente para expresarse, sino también para construir

comunidad, compartir experiencias y mostrar un futuro diferente. Tanto el arte en la ciudad, al igual que la ocupación crítica de infraestructuras como el metro, actuaron como lenguajes paralelos: uno, plasmando en muros la memoria emocional de la batalla; otro, utilizando la movilización diaria para desafiar la lógica comercial del espacio. Los dos gestos, a pesar de ser diferentes en su forma, tenían el mismo propósito: desestabilizar la normalidad opresiva y exigir lo público como espacio de encuentro y cambio.

Así, el brote social en Chile no solo cuestionó el modelo neoliberal, sino que también respaldó la potencia revolucionaria de la creatividad colectiva en la lucha por la igualdad. Al ocupar calles, muros y estaciones, los manifestantes no solo manifestaban su protesta, sino que reinterpretaban el significado de lo colectivo, transformando cada acción —ya sea un mural o un acto de evasión— en un elemento de una cadena más grande: la edificación de un imaginario social en el que la rebeldía y la solidaridad se entrecruzaban como cimientos de un nuevo orden viable. Y como señala Castillo (2019) “(...) “evadir, no pagar, otra forma de luchar” logra articular, así, un importante número de demandas no escuchadas en los últimos treinta años” (p.32).

En este contexto, Pablo Oyarzún (2020) observa que “(...) la manifestación y la marcha poseen la capacidad de auto-documentarse “en tiempo real.” (p.9) Esto indica que la revuelta no solo se relató por medios de comunicación, sino que también se plasmó de manera directa en el entorno urbano y en la experiencia física de quienes lo vivieron y llevaron a cabo. Incluso, en esta época surgió una crítica mucho más grande a los medios masivos de comunicación nacional, de la mano con que las redes sociales cumplieron el rol de registro y denuncia. Piensa prensa es un gran ejemplo de cómo, desde un perfil de Instagram o Facebook, puedes realizar una militancia que busca plasmar la crudeza de la represión, versus, la llamada “prensa burguesa”.

Bajo otra perspectiva, Oyarzún (2020) subraya la particularidad de la protesta al indicar que “en “evade” no hay demanda, hay ejecución. Es poder ejecutivo.” (p.5) En este contexto, la negación del paso del metro —acción que provocó la revuelta— no se manifiesta como una solicitud dirigida a las autoridades, sino como un acto que en sí mismo evidencia la insubordinación. Esta performatividad se extendió a otras manifestaciones, tales como la trivialización de emblemas coloniales y la deshumanización de espacios públicos, en

particular en la Plaza Baquedano, renombrada como Plaza de la Dignidad. En esta línea, la revuelta no solo puso en duda las estructuras económicas del neoliberalismo, sino también el lenguaje visual e histórico de la ciudad, desmantelando sus señales de dominio y estableciendo nuevos emblemas de resistencia. Como señala Oyarzún (2020) las “banderas chilenas y mapuche han sido los emblemas, los únicos emblemas enarbolados en las manifestaciones.” (p.14). Esto demuestra un traslado simbólico en la representación del actor político de la protesta. “En las masivas movilizaciones desatadas en el país desde el 18 de octubre, llamó la atención no solo la ausencia de banderas de partidos políticos, sino también la presencia de banderas de las principales barras de los equipos chilenos” (Aravena, F; 2019), lo que evidencia nuevas formas de identificación y pertenencia en el espacio público de la revuelta.

Además, resalta la importancia del cuerpo como figura central de la revuelta, especialmente mediante la violencia gubernamental aplicada a los manifestantes. “En 2019 son los ojos, el destrozamiento de los ojos de los manifestantes por disparos de balines apuntados directamente al rostro por la fuerza policial.” (Oyarzún,2020, p.7) afirma el escritor, destacando la mutilación ocular como una huella indeleble de la crueldad estatal, incluso a día de hoy. La represión no solo intentó aplacar la manifestación, sino que también incorporó en los cuerpos una forma de sanción y castigo, instaurando una nueva referencia a la violencia institucional. No obstante, en vez de apagar la revuelta, esta agresión se transformó en otro símbolo de la batalla, en un emblema que intensificó la implicación del cuerpo en la protesta, ya no únicamente como participante en la acción, sino como prueba viva de la resistencia.

Este procedimiento de registro del cuerpo en la manifestación se vincula con el concepto de performatividad política. “La reunión multitudinaria no es una declaración de procedencia o raigambre, sino una promesa que se sostiene exclusivamente sobre su propia performance: “Hasta que valga la pena vivir”, “Hasta que la dignidad se haga costumbre”.” (Oyarzún,2020, p.14) En otras palabras, la protesta no requiere cimentarse en una identidad estable o en una organización tradicional; su potencia reside en la acción misma, en la habilidad de los cuerpos para alterar el orden y sugerir, a través de su presencia, la oportunidad de un futuro distinto.

El cambio del entorno urbano durante el estallido social en Chile no se redujo a un simple ejercicio físico, sino que representó una intensa intervención estética y política. Quezada y Alvarado (2020) hablan de la desmonumentalización de los emblemas de la memoria histórica colonial se presentó como un fuerte emblema de resistencia y revaloración cultural. En su estudio sobre las transformaciones en Plaza Dignidad, afirman que “la des-monumentalización de los iconos de la memoria histórica colonial [...] se concentrará en observar un caso particular de los repertorios desmonumentalizadores desplegados durante la revuelta en el centro de Santiago, las gestadas en plaza Dignidad” (p.2). Al dismantelar emblemas que legitimaban relatos opresivos, los manifestantes transformaron la ciudad en un palimpsesto donde surgieron memorias subalternas. Este acto no solo puso en duda la legitimidad del Estado, sino que cuestiono su protección y seguridad para las personas, sino que también propició una conversación entre temporalidades: el pasado colonial, el presente en resistencia y el futuro utópico que se proyectaba en consignas como "Otro mundo es posible".

La relevancia política de estas acciones urbanas se expresó de forma particularmente fuerte a través de los rayados. Quezada y Alvarado (2020) destacan que estas expresiones “contienen una dimensión política imposible de subsumir” (p.12), pues articulaban críticas estructurales al neoliberalismo y al racismo, al tiempo que esbozaban imaginarios alternativos. Lejos de ser caótica, la saturación visual de las calles generó una nueva atmósfera urbana: “Nuestra Revuelta [...] mediante la saturación corporal y estética, proyectó otro urbanismo para el futuro” (Quesada y Alvarado,2020, p.13), Este fenómeno superó la protesta para transformarse en un acto prefigurativo, en el que la ciudad se transformaba en un lugar de experimentación en grupo. En este contexto, la desmonumentalización no fue simplemente una negación, sino una creación: al erradicar símbolos opresivos, surgieron huecos que fueron llenados por recuerdos indígenas, exigencias feministas y utopías comunitarias, conformando una polifonía de voces históricamente silenciadas.

De este modo, la desmonumentalización no se redujo únicamente a un acto de negación o destrucción, sino que permitió la emergencia de nuevas formas de significado, más propias y consensuadas. En los espacios vacíos dejados por los símbolos derribados, florecieron

narrativas alternativas que pusieron en valor las memorias indígenas, las reivindicaciones feministas y los sueños de comunidades solidarias, dando lugar a una rica polifonía de voces históricamente silenciadas. La ciudad trascendió su condición de mero espacio físico para transformarse en un territorio en constante disputa, donde la lucha por la memoria y la identidad se grabó en sus muros, calles y plazas.

La aparición de emblemas mapuche durante la revuelta no solo revela una dimensión profundamente decolonial, sino que también establece un hito en la redefinición del espacio público como un territorio de conflicto simbólico y político. Según Caruqueo (2019), la calle se convirtió en un escenario bélico donde se revivieron las batallas coloniales:

La calle se conforma así, en un paisaje propicio para la reconstrucción de las pugnas coloniales. El escenario donde vuelve a arremeter la lógica del enfrentamiento del oprimido y el opresor, aunque ahora con el matiz de la revuelta de los oprimidos, ajusticiando con lo que tienen, sus cuerpos, para derribar la belleza colonial como recurso estético de legitimación del Estado/Nación. (p.2)

Esta afirmación nos ayuda a entender que la Revuelta no se limitó únicamente a demandas socioeconómicas, sino que además puso en tela de juicio de forma directa los mecanismos de representación que han respaldado la hegemonía cultural del Estado chileno. El peso simbólico de los emblemas mapuche trasciende lo meramente estético. La aparición de estos emblemas marcó, asimismo, el punto de encuentro entre la resistencia al neoliberalismo y la lucha contra el colonialismo, dejando claro que cambiar el modelo económico estaba intrínsecamente ligado a cuestionar los mecanismos históricos responsables de la exclusión de los pueblos indígenas.

En este contexto, la proliferación de estos símbolos actuó como una proclamación de existencia y una demanda de derechos territoriales, culturales y políticos. En un país donde la oficialidad ha tendencia a uniformizar la identidad nacional bajo una base monocultural y mestiza, la existencia de emblemas mapuche representó un medio para desnaturalizar la narrativa predominante y mostrar la plurinacionalidad escondida después de la edificación del Estado. Su presencia en carteles, murales e hitos fue un recordatorio de que la batalla por los derechos de los nativos forma parte de un plan más extenso de equidad social. Como lo demuestran las consignas del mapudungun “frases como 'Amulepe taiñ weichan',

'marichiweu pu peñi', 'petu weichatuaiñ chew püle mulepaiñ' fueron parte de las consignas que emergieron en la revuelta" (p.3), interpelando la monoculturalidad del espacio público y reivindicando una prolificidad indígena que desborda los marcos occidentales de la protesta.

La resignificación del espacio urbano alcanzó su punto culminante con la transformación de la Plaza de la Dignidad. Este sitio, tradicionalmente vinculado a los hitos de la modernización y al orden social burgués, se convirtió en un epicentro de resistencia donde emergieron con fuerza las memorias subalternas. Como explica Caruqueo (2019) "Plaza Italia, la actual denominada Plaza de la Dignidad, se anuncia como espacialidad de la resistencia: una resistencia enunciada desde el cuerpo." (p.1) La instalación de un *chemamüll* —escultura funeraria mapuche— en reemplazo de monumentos coloniales sintetiza esta lógica. Como explica Caruqueo (2019), este acto fue una apropiación radical del espacio: "Lo interesante es observar cómo todos estos elementos se van enlazando, desde la emergencia de los cuerpos que llenan las calles, las banderas mapuches, el mapuzungún [...] y ahora, la acción de levantar un *chemamüll* como un acto de apropiación del espacio público como sitio de memoria" (p.7).

Colocar un *chemamüll* en este lugar tiene un profundo significado, ya que trasciende la simple acción de introducir un elemento indígena en el centro urbano. Representa una forma de resignificar el duelo y la memoria colectiva desde una perspectiva cultural. En la tradición mapuche, los *chemamüll* son esculturas ligadas a los rituales funerarios; evocan la presencia de los ancestros y generan un vínculo entre el pasado y el presente. En este contexto, su instalación durante el estallido social no solo fue un homenaje a quienes cayeron en la revuelta, sino también una declaración que reafirma la continuidad histórica de la resistencia mapuche frente a la violencia estatal. Este gesto no solo descolonizó simbólicamente el centro de Santiago, sino que también visibilizó la crisis identitaria de la chilenidad, revelando que "el chileno anónimo hoy se descubría y asumía en el vacío identitario, siendo el cuerpo indio el cuerpo que emergió en la fractura" (p.4).

Por lo tanto, la Revuelta no solo significó una crítica a la inequidad estructural del modelo neoliberal, sino que también se transformó en un laboratorio político donde se expresaron la performatividad del cuerpo, la crítica estética al colonialismo y la generación de nuevas

utopías. La acción en los monumentos, la aparición de emblemas mapuche y la reinterpretación de las zonas urbanas fueron tácticas que no solo aspiraban a cuestionar el pasado, sino también a proyectar un futuro diferente. En este contexto, la Revuelta no se restringió a un requerimiento específico, sino que generó la oportunidad de concebir una sociedad post-neoliberal y plurinacional. Este desafío se traduce en la necesidad de articular las demandas de resistencia en un horizonte político de largo plazo que resista la cooptación por las lógicas del poder estatal, abriendo paso a una transformación real y sostenible en el tejido social y cultural del país.

Sin embargo, es válido cuestionar hasta qué punto estas resignificaciones del espacio urbano han logrado perdurar con el paso del tiempo. Durante la Revuelta, Plaza Italia se convirtió en un eje de resistencia, enriquecido con símbolos mapuche y una reconfiguración de su significado. No obstante, en la actualidad, el espacio ha sido nuevamente intervenido por las dinámicas del poder estatal, que buscan restaurar el orden previo. Este contraste abre la puerta a reflexionar sobre la tensión existente entre la memoria insurgente y las fuerzas de normalización, así como sobre los retos que implica mantener estas transformaciones a largo plazo.

Si bien "El estallido social chileno de 2019 puede ser recordado como la contundente expresión sintetizadora de una cadena de demandas que la sociedad chilena, durante años, venía poniendo sobre la mesa" (Riffo, 2023, p. 229) La realidad actual de estas tensiones ha adoptado un aspecto diferente. Debemos ver que, según Riffo (2023), "(...) Esta división quedó representada entre una elite conservadora que posee, en su gran medida, el poder político-económico-mediático del país, frente al pueblo manifestante fatigado, hastiado y desilusionado del orden instituido" (p. 230) Ya no se manifiesta primordialmente mediante protestas en masa, sino que se ha convertido en una batalla diaria por el espacio público y su sentido simbólico. Así, Plaza Italia/Baquedano se ha transformado en un espacio donde las tensiones sociales se expresan cotidianamente mediante esfuerzos por el control, la resistencia y la resignificación del espacio, evidenciando que los conflictos que subyacieron al estallido social siguen presentes, pero han cambiado sus formas de manifestarse.

## **Conclusiones**

La investigación demuestra que la performatividad del arte en Chile —entendida como su capacidad para intervenir en lo real y trascender la mera representación— ha operado históricamente como un dispositivo crítico de resistencia política y reconstrucción social. Este fenómeno, gestado en los años de la dictadura militar como forma de eludir la censura y denunciar la violencia estatal, se ha reconfigurado en el presente para cuestionar las desigualdades estructurales de la democracia, evidenciando así la continuidad del arte como espacio de negociación simbólica y transformación colectiva. Se manifiesta a través de

prácticas artísticas que, más allá de denunciar injusticias, construyen subjetividades disruptivas y memorias colectivas mediante estrategias heterogéneas: desde el simbolismo crítico de la Escena de Avanzada (con figuras como Carlos Leppe, Juan Dávila y Eugenio Dittborn, quienes desestabilizaban los códigos visuales del régimen) hasta el activismo corporal queer de Pedro Lemebel, cuya ‘afirmatividad de la loca’ —performance callejera con lentejuelas y tacones— confrontaba la masculinidad autoritaria desde una identidad marginal. Colectivos como CADA, con acciones como ‘Para no morir de hambre en el arte’ (1979), o las brigadas muralistas, operaban en los intersticios de lo decible, usando el cuerpo y el espacio público como trincheras políticas. Sin embargo, esta performatividad no fue unívoca: mientras Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld (colaboradoras clave de CADA) exploraban la resistencia a través de gestos simbólicos y textos fragmentarios —una poética de lo ausente—, Lemebel encarnaba una presencia excesiva y provocadora, demostrando que el arte performativo chileno se nutrió tanto de la elipsis como del exorcismo colectivo.

En este contexto, la relación entre arte y política era esencialmente confrontacional, aunque también permitió la formación de redes clandestinas basadas en la solidaridad creativa.

Con la llegada de la transición democrática, el mundo artístico enfrentó un nuevo desafío: la apertura institucional convivía con la mercantilización y la cooptación de discursos críticos. Sin embargo, este periodo también dio lugar a oportunidades de colaboración táctica entre artistas y el Estado, como las iniciativas de memoria promovidas por el Museo de la Memoria o programas culturales enfocados en prácticas comunitarias. A pesar de ello, estas alianzas solían ser inestables. La institucionalización de ciertas expresiones llevó a nuevas exclusiones, lo que obligó a muchos artistas a reinventar sus estrategias por medio del arte crítico en espacios independientes o con el uso de medios digitales, manteniendo así su capacidad subversiva. La performatividad también se reformuló: mientras que en los años 80 representaba un grito desesperado por sobrevivir, en los años 90 se convirtió en una herramienta para cuestionar las narrativas oficiales sobre reconciliación.

La Revuelta Social en Chile representó un punto de inflexión al revitalizar la dimensión performativa del arte como una herramienta de movilización colectiva. Las intervenciones en Plaza Dignidad, los cacerolazos orquestados y los muralismos colaborativos no solo desafiaron al poder establecido, sino que también construyeron una estética de lo colectivo.

En este contexto, el arte funcionó como un ritual social con capacidad reparadora. Este episodio evidencia que la conexión entre arte y política en el país no se restringe a una dicotomía entre confrontación y colaboración, sino que se desarrolla de manera dialéctica. Se manifiesta una tensión inherente en la crítica a las estructuras de poder, pero también surgen alianzas temporales en la creación de utopías compartidas. Un ejemplo claro es el trabajo de colocar frases de lucha o imágenes para entablar un diálogo simbólico en tiempo real con manifestantes y autoridades, negociando significados en el proceso.

Esta línea de reflexión abre nuevas preguntas sobre los desafíos contemporáneos. Esto trae consigo interrogantes esenciales: ¿cómo preservar el potencial crítico del arte en un mundo saturado de información? ¿Pueden las instituciones culturales transformarse en espacios de verdadera colaboración sin diluir ni neutralizar las voces disidentes? De igual forma, resulta imperativo indagar cómo el arte chileno podrá sostener un diálogo desde lo local con movimientos globales, como el feminismo o la descolonización, explorando formas de resistencia y transformación que no queden fijadas en representaciones establecidas, sino que permanezcan en constante devenir dentro del contexto nacional. En este escenario, la performatividad no es un recurso fijo; es un territorio fluido y mutable donde el arte continúa siendo tanto un observador incómodo como un aliado fundamental en la construcción de futuros más equitativos.

Surge una pregunta inevitable: ¿puede el arte preservar su capacidad transformadora en sociedades atravesadas por crisis superpuestas? La experiencia chilena ofrece un ejemplo alentador, mostrando cómo la performatividad del arte ha sabido adaptarse y reinventarse frente a diversos contextos sociopolíticos. Desde las intervenciones clandestinas en tiempos de dictadura hasta las proyecciones digitales de gran alcance durante el estallido social, el arte ha encontrado maneras de mantener su pertinencia y su potencia crítica. Sin embargo, el panorama actual presenta desafíos complejos: la saturación mediática, la comercialización de las protestas, la acelerada digitalización y la creciente fragmentación social ponen a prueba a las prácticas artísticas comprometidas. La clave parece residir no solo en la insistencia en imaginar lo imposible, sino también en la capacidad de forjar redes de solidaridad, preservar la memoria y plantear nuevos horizontes para la imaginación política que superen las barreras del presente. La performatividad del arte chileno, con su

notable resiliencia y capacidad de adaptación, nos muestra que la transformación social no es un ideal inalcanzable, sino un proceso en constante construcción. A través de la experimentación artística y el cuestionamiento de los discursos dominantes, estas prácticas configuran nuevos espacios de significación que desafían estructuras hegemónicas y abren posibilidades para formas alternativas de habitar lo social. En este sentido, la creatividad colectiva y el compromiso con la justicia social no solo funcionan como motores de cambio, sino que también evidencian cómo el arte puede operar como un campo de resistencia y resignificación frente a contextos de crisis y opresión.

## **Referencias Bibliográficas**

Aguiló, O. (1983). Plástica neo-vanguardista: Antecedentes y contexto. Documento de trabajo de circulación restringida, Inter-American Foundation (IAF).

Aravena, F. (2019, 18 de noviembre). El estallido social de las barras bravas [Podcast]. En La Tercera. <https://www.latercera.com/podcast/noticia/estallido-social-las-barras-bravas/905089/>

Avelar, I. (s. f.). Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo. *Philosophia*. <https://www.philosophia.cl/wp-content/uploads/2019/02/abelarser.pdf>

Cabello Valenzuela, C. (2012). Poner el cuerpo en duda. Interrupciones políticas mediatizadas en Chile. *Revista Sociedad & Equidad*, (3). <https://rev.sociedadyequidad.no/3/enero/2012>

Castillo, A. (2015). *Imagen, cuerpo* (1a ed.). Ediciones La Cebra.

Castillo, A. (2019). *Asamblea de los cuerpos*. Sangría Editora.

Contreras Lorenzini, M. J. (2017). Del relato testimonial al cuerpo de la memoria: Investigación performativa sobre la escenificación de testimonios de niños chilenos en dictadura. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 12(1), 9-12.

Curaqueo Curiche, R. (2019). *La emergencia de un nuevo cuerpo en el estallido social en Chile: Aproximaciones utópicas hacia una nueva nación*. Santiago de Chile.

Diéguez, I. (2016). *Cuerpos sin duelo: Iconografías y teatralidades del dolor*. Universidad Autónoma de Nuevo León.

Freire Smith, M. (2016). La insurrección del cuerpo en dictadura. La influencia de Diamela Eltit y Pedro Lemebel. *Historia Autónoma*, (8). <https://doi.org/aquivaeldo>

Karmy Bolton, R. (2020). *Intifada: Una topología de la imaginación popular*. Santiago de Chile: Metales Pesados Ediciones.

Lacapa, D. (2006). *Historia en tránsito: Experiencia, identidad, teoría crítica*. Fondo de Cultura Económica.

Longoni, A. (2014). *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*. Buenos Aires: Paidós.

Mellado, J. P., & Richard, N. (Eds.). (1983). *Cuadernos de/para el análisis* (N° 1). Santiago de Chile.

Oyarzún, P. (2015). *Arte, visualidad e historia*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.

Oyarzún, P. (2020). El país donde no pasa(ba) nada. En C. Balbontín (Ed.), *Evadir. La filosofía piensa la revuelta de octubre de 2019*. Santiago: Editorial Libros del Amanecer.

Quezada Vásquez, I., & Alvarado Lincopi, C. (2020). Repertorios anticoloniales en Plaza Dignidad: Desmonumentalización y resignificación del espacio urbano en la revuelta. *Aletheia*, 10(20), e049.

Retamal Zapata, P. (2021). La memoria a través del cuerpo. Metamorfosis corporal en la literatura y cine de Chile y Argentina 2000-2015. En P. Espinosa Hernández (Coord.), *Dossier Chile – Escrituras desde la ruina: cuerpo, memoria y violencia en el Chile del siglo XXI* (N. 25), 317-326.

Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria: Arte y pensamiento crítico* (1a ed.). Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.

Richard, N. (2010). *Crítica de la memoria (1990-2010)*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.

Richard, N. (2014). *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973* (3ra ed.). Metales Pesados.

Riffo Pavón, I. (2023). Chile actual: Impugnando creencias, cosmovisiones y valores. En K. Henríquez & G. Pleyers (Comps.), *Chile en movimientos* (pp. 229-230). CLACSO.

Segato, R. L. (2016). *La guerra contra las mujeres. Traficantes de Sueños*.

Thayer, W. (2006). *El fragmento repetido: Escritos en estado de excepción*. Metales Pesados Libros.

Valderrama, M. (2021). *Modernismos historiográficos: Artes visuales, postdictadura, vanguardias* (2a ed.). Editorial Palinodia.

Zaldívar, C., Richard, N., & Oyarzún, P. (Eds.). (2005). *Arte y política*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes; Universidad ARCIS.

