



photo: Julio Pantoja

Lo político en el arte: arte, política e instituciones

Nelly Richard | ARCIS University

Abstract

Este ensayo analiza dos modos ejemplares de la configuración histórica de las relaciones entre arte y política en la formación cultural chilena de las últimas cuatro décadas — el arte del compromiso que asume la tarea de representar los intereses de clase del "pueblo" y el arte de vanguardia. Armandando un contraste crítico entre el arte asociado al proyecto de la Unidad Popular y la producción de la Escena de Avanzada durante los años de la dictadura militar, el texto refleja sobre las actuales condiciones de (im)posibilidad de estas dos estrategias representacionales y al mismo tiempo reafirma el rol central del arte y la estética en la construcción de imaginarios críticos.

Dos son los modos ejemplares de configuración histórica de las relaciones entre arte y política: el arte del compromiso y el arte de vanguardia.

EMISFÉRICA



Exposición "Las 40 medidas de la unidad popular", Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 1971.

El “arte del compromiso”, que responde al mundo ideológico de los 60 en América Latina, le solicita al artista poner su creatividad al servicio del pueblo y la revolución. El artista no sólo debe luchar contra las formas de alienación burguesas del arte y la mercantilización de la obra. Debe, además, ayudar al proceso de transformación social “representando” (hablando *por* y *en lugar de*) los intereses de clase del sujeto privilegiado de la revolución: el pueblo. Así ocurría en las exposiciones de los 70 que tuvieron carácter de acontecimiento político-cultural en Chile, tales como *El pueblo tiene arte con Allende* y *Las 40 medidas de la Unidad Popular*. En ambas exposiciones, se conjuga el deseo de acercar el arte al pueblo, de extender los circuitos de recepción de las obras hacia lo masivo para que el arte penetre en todo el cuerpo social gracias al desarrollo de nuevas tecnologías de reproducción serial como la serigrafía. Esas técnicas de reproducción serial estaban contenidas para desmentir el fetichismo burgués de la obra única al multiplicar su distribución y al democratizar así el consumo de los bienes culturales. En esos años, los años de la Unidad Popular, el artista pasa a ser “un trabajador de la cultura” en su afán por crear un “arte para el pueblo” y un “arte del pueblo”, es decir, un arte “en el cual todos seamos partícipes, que no sea sólo la forma de entenderse de una elite sino que llegue a todos, sea compartida por todos y sea a la vez expresión íntima de nuestro ser histórico y nacional” (Aguiló 1983:3).

Para la sociología del arte de esa época, una sociología de inspiración marxista, la obra debía ser *reflejo de la sociedad*, vehículo del mensaje del artista que explicita su compromiso social a través del arte concebido como un instrumento de agitación cultural que debe serle funcional a la militancia política. La tradición teórica del marxismo que informa el pensamiento sobre arte y sociedad de los años 60 se caracteriza por una aproximación más bien “contenidista” a la obra: una obra cuyas figuras—temáticas—debían subordinarse a una visión de mundo alineada con el pueblo y la revolución como significados trascendentales. Para la retórica del arte comprometido, la ideología—contenido y representación—precede a la obra como el *dato* que ésta

EMISFÉRICA

debe *ilustrar*: poner en imágenes. En los debates de los 70 que tuvieron lugar en el Instituto de Arte Latinoamericano,¹ Aldo Pellegrini decía que “el arte debe poner sus instrumentos al servicio de la sociedad para que el mensaje al alcance del pueblo tenga la mayor claridad revolucionaria” (41). *Explicitud referencial y eficacia pedagógica* son los criterios del didactismo revolucionario que le permitirá al artista sacudir la conciencia crítica de la sociedad, empujando el arte y la realidad hacia una utopía de cambio social pre-formulada desde la política.

En el contexto saturado de ideologismo de los 70, ciertas declaraciones insinuaban, sin embargo, una tensión entre, por un lado, la subordinación militante de la obra a la retórica del compromiso social y, por otro, la autonomía del proceso creativo. Dice Mario Carreño, en el marco de los debates del Instituto de Arte Latinoamericano: “Vemos que hay una pintura revolucionaria y una pintura para la revolución [...] Yo estimo que una pintura revolucionaria es aquella que ha creado un lenguaje formal, un lenguaje que le ha dado una independencia, y una pintura para la revolución es aquella que necesita hacer el artista como acto útil para la revolución” (Aguiló 1983:35). Al marcar una diferencia entre la “pintura útil para la revolución” y “la pintura revolucionaria”, M. Carreño apunta a la tensión entre, por un lado, la instrumentalidad del arte que defiende la toma de posición ideológica del artista y, por otro, la independencia creativa de las formas de la obra. El artista subraya así, aunque sea involuntariamente, una potencial contradicción entre la pragmática de la acción revolucionaria entregada a la contingencia histórico-social por un lado y, por otro, el derecho del arte a autorreflexionar críticamente sobre sus lenguajes y procedimientos internos.



"El primer gol del pueblo chileno." Brigada Ramona Parra con Roberto Matta, mural realizado en la piscina municipal de la comuna de La Granja, Santiago de Chile, 1971.

Si bien el contexto artístico de los 70 en Chile, que vive eufóricamente el triunfo de la Unidad Popular, está enteramente marcado por la retórica — agitativa — del compromiso social y político, no todas las prácticas artísticas interpretan del mismo modo la fuerza de este compromiso. Por su lado, la Brigada Ramona Parra inserta las consignas del gobierno socialista en un relato iconográfico que desplaza el soporte individual de la pintura a los muros colectivos de la ciudad para amplificar la resonancia ilustrativa y

EMISFÉRICA

participativa de su mensaje directo. Por otro lado, el grupo Signo (José Balmes, Gracia Barrios, Eduardo Martínez Bonati y Alberto Pérez) interpela la actualidad política, la guerra de Vietnam, la invasión de Santo Domingo, la Revolución Cubana, etc., a través del informalismo como cita modernizante de la historia del arte internacional, y elige/ejerce su protagonismo artístico desde la plataforma universitaria e institucional de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y del Museo de Arte Latinoamericano. Otras tendencias (Francisco Brugnoli, Virginia Errázuriz) prefieren descartar la expresividad ideológica de la adhesión revolucionaria, para entrar en diálogo con el cotidiano social y sus estéticas populares desde el *montaje* de texturas y de artefactos que incrustaban la cosmética norteamericana del pop art en la dislocada sintaxis latinoamericana de la pobreza y del subdesarrollo.



Brigada Ramona Parra, mural, Santiago de Chile.

El énfasis político-social del arte de los 60, empujado hacia la grandilocuencia verbal por la ideología revolucionaria del “hombre nuevo”, descansaba en dos supuestos que le daban organicidad a su representación colectiva: el artista como “intelectual comprometido”, y Latinoamérica como una Totalidad. Que ambas figuras, el intelectual y lo latinoamericano, hayan perdido su emblematicidad explica en parte porque la retórica del arte del compromiso ha caído en tal desuso.

Los contextos de luchas políticas y sociales de los años revolucionarios favorecieron, sin duda, una caracterización de los artistas según la cual éstos deciden “no sólo comprometer sus obras, haciendo de ellas construcciones mucho más explícitas y vinculadas a circunstancias inmediatas, [...] sino también ser agentes de circulación de nociones que conciernen al orden social, autorepresentarse como portadores de una misión de subversión profética, intelectual, política y estética” (Giunta 2001:337 39). Ha fracasado esta imagen del artista y del intelectual de izquierda que maximizaban sus vínculos con el partido o la clase obrera a fin de hablar en nombre de un “nosotros” iluminado por la toma de conciencia del significado último de los combates de la historia. Hoy, ya no pueden ser pensadas como *universales* ni la “verdad” ni la “representación” colectivas de lo social cuyas lógicas de entendimiento se han fragmentado y pluralizado. También se han acotado las zonas de intervención pública según los trazados de autonomización disciplinaria

de campos simbólicos cada vez más diferenciados de la política.

El otro supuesto, Latinoamérica como reserva primigenia de un “ser” autóctono, que inspiraba convocatorias como las de “América no invoco tu nombre en vano” también se ha debilitado. La teoría de la “dependencia cultural” que dominó la escena político-intelectual de los 60 en América Latina con su crítica anticapitalista a la norteamericanización del consumo, nos hablaba de un esquema binario de jerarquía y subordinación entre Primer Mundo y Tercer Mundo, desarrollo y subdesarrollo. Centro y periferia que eran tomados entonces como localizaciones fijas, rígidamente enfrentadas por antagonismos lineales, de acuerdo a una topografía del poder que no había sido todavía desarticulada por las redes multicentradas de lo global. La transnacionalización del mercado cultural y las desterritorializaciones múltiples de las nociones de origen, nación, identidad, patrimonio, que les hicieron perder estabilidad y coherencia a las alegorías de la nación y del continente, dejaron sin arraigo a la defensa sustancialista del “ser” latinoamericano, continente inalterado de una pureza vernácula (1969). Asimismo, la dimensión de lo “nacional-popular” que sustentaba ese latinoamericanismo de la izquierda de los 60, debió renunciar a considerar lo “popular” como una representación homogénea que debía mantenerse a salvo de la contaminación de las industrias culturales, para entenderlo como el sitio—impuro—de transacciones híbridas con los medios y las mediaciones de lo “masivo”. Tanto el Pueblo como la Revolución, las dos categorías que sostenían el “arte del compromiso”, han dejado de ser banderas monumentales de lucha heroica. Se ha desgastado el fervor épico de lo popular-revolucionario y pareciera que el socialismo sólo llega a pensar los procesos de transformación social bajo la enseña de lo que Laclau y Mouffe llaman “democracia radical”, es decir, una articulación múltiple y diferencial de luchas particulares (de “clases”, “grupos”, “intereses”) que ya no aspiran a la representación universal de una voluntad colectiva sino a la conexión transversal de diversas reivindicaciones sectoriales.

A diferencia del arte comprometido, el arte de vanguardia no busca *reflejar* el cambio social (un cambio ya dinamizado por la transformación política de la sociedad) sino anticiparlo y prefigurar, usando la transgresión estética como detonante anti-institucional.

También el arte de la Vanguardia ha entrado en crisis, al tener que deber renunciar a varias de sus marcas constitutivas. El fundacionalismo de lo Nuevo que le da a la vanguardia su fuerza de ruptura, de corte violento con el pasado y sus academicismos, se basaba, modernamente, en un tiempo rectilínea de avances, rupturas y cancelaciones. Ese tiempo modernista ya no coincide con la multiestratificación postmoderna de temporalidades históricas que se entremezclan siguiendo el anudamiento reversible de sus pliegues de diferimiento y reconstrucción.² Ya no es posible creer en la fusión emancipatoria arte / vida que perseguía la vanguardia, porque la “transformación de la sociedad en imagen” (Jameson 1991) ha producido el simulacro banal de una estetización difusa del cotidiano que entrega lo social a las tecnologías mediáticas de la publicidad y del diseño. Ha cambiado radicalmente el “fondo de contraste” (la academia, el museo y la tradición) sobre el cual se recortaba el gesto de la

EMISFÉRICA

transgresión vanguardista:³ la academia, el museo y la tradición han perdido normatividad institucional bajo el juego eclecticista de la cita postmoderna que lo incorpora todo por igual (rupturas y convenciones) a su catálogo de variedades, dejando así a la negatividad contestataria de la vanguardia casi sin sistema de restricciones y de prohibiciones al que oponerse tajantemente.

En el contexto de la dictadura chilena, emerge la Escena de Avanzada que se vale del corte neovanguardista para conjugar un triple deseo de *politización del arte*, de *radicalidad formal* y de *experimentalismo crítico*. La Escena de Avanzada reformuló, desde fines de los años 70, mecánicas de producción creativa que cruzaron las fronteras entre los géneros (las artes visuales, la literatura, la poesía, el video y el cine, el texto crítico) y que ampliaron los soportes técnicos del arte al *cuerpo vivo* y a la *ciudad*: el cuerpo, en el arte de la performance, actuó como un eje transemiótico de energías pulsionales que liberaron—en tiempos de censura—márgenes de subjetivación rebelde, mientras que las intervenciones urbanas buscaban alterar fugazmente las rutinas callejeras con su vibrante gesto de desacato al encuadre militarista que uniformaba el cotidiano.

La Escena de Avanzada, hecha de arte, de poesía y literatura, de escrituras críticas, se caracterizó por extremar su pregunta en torno a las condiciones límite de la práctica artística en el marco totalitario de una sociedad represiva; por apostar a la creatividad como fuerza disruptora del orden administrado que vigilaba la censura; por reformular el nexo entre “arte” y “política” fuera de toda dependencia ilustrativa al repertorio ideológico de la izquierda sin dejar, al mismo tiempo, de oponerse tajantemente al idealismo de lo estético como esfera desvinculada de lo social y exenta de responsabilidad crítica en la denuncia de los poderes establecidos.



Lotty Rosenfeld, "Una milla de cruces sobre el pavimento". 1979.

Foto: Rony Godschmith.

La Escena de Avanzada marca el surgimiento de prácticas del estallido en el campo minado del lenguaje y de la representación; prácticas para las cuales sólo la construcción de lo fragmentario (y sus elipsis de una totalidad desunificada) logran dar cuenta del estado de dislocación en el que se encuentra la noción de sujeto que estos fragmentos retratan ahora como una unidad devenida irreconstituible. En efecto, la Avanzada se pensó a sí misma como una fuerza artística de oposición y resistencia a la dictadura, pero lo hizo a través de vocabularios y operaciones de signos que se salieron, provocativamente, del repertorio ideológico de la izquierda chilena tradicional. La Avanzada hizo explotar los formatos del sistema-arte custodiados por el academicismo de la pintura, abarcando el cuerpo (las performances de Carlos Leppe), la ciudad (las acciones urbanas del CADA y de Lotty Rosenfeld), la prensa (el diario *El Mercurio* en la obra de Catalina Parra), la visualidad fotográfica del sistema de identidad (las fotos carné en la obra de Eugenio Dittborn), etc. Todos estos nuevos medios fueron soportes creativos de una desenfrenada *pulsión de sentido* que se abría huecos en la sintaxis represiva de un paisaje de la negación y la clausura. De un modo u otro, estas obras fueron transmisoras de una nueva energía sígnica que logró fisurar el enmarque totalitario de la dictadura.

Si las metáforas oblicuas de estas obras de la Avanzada logran todavía sorprendernos con lo arriesgado de sus intervenciones y desmontajes retóricos, es porque, pese a la urgencia de tener que denunciar los abusos de la dictadura, nunca renunciaron a disputarles a la política y a la ideología un complejo y desafiante margen de *independencia formal*, de *autoreflexividad significativa*, que se negaba al pedido de explicitud referencial que hacía pesar sobre las prácticas de resistencia antidictatoriales el sentido común de la izquierda ortodoxa. Este discordante margen de autonomía complejizó productivamente el análisis sobre “arte” y “política”, al multiplicar las fracturas y los descalces entre *texto* (la figuralidad de la obra) y *contexto* (la referencia histórico-social del golpe militar). Junto con insistir en la hiperconceptualización de los lenguajes, de los soportes y las técnicas del arte, las obras de la Avanzada hicieron prueba de desborde imaginativo, al construir un margen exploratorio que permitió que los tumultos de la diferencia y la alteridad (por ejemplo, sexual, si pensamos en Leppe, en Dávila, en Eltit) pudieran inmiscuirse, sin rumbo fijo, en los discursos demasiado fijos de las totalizaciones ideológicas, de las grandiosas composiciones épicas del Arte de la Resistencia, para desorganizar su monumentalidad liberando las micropartículas de subjetividades tránsfugas. Estas subjetividades fragmentadas y vagabundas hablaban lenguajes generalmente desconexos para testimoniar de lo desintegrado y no de lo integrador, lenguajes que eran mirados con mucha desconfianza tanto por la izquierda ortodoxa de esos años como por la sociología de la cultura que analizaba las relaciones entre autoritarismo y sociedad.

EMISFÉRICA

Al ir más allá de la traslación inmediateista entre contingencia política y resistencia artística que demandaba la cultura militante, el arte de la Avanzada supo dar el giro—deconstructivo—que le permitió pasar de un arte de *crítica* al *poder-en-representación* (la dictadura) a la *crítica de las representaciones-de-poder*, es decir, al análisis y desmontaje de todas aquellas codificaciones autoritarias y represivas hechas sistema y orden, enunciados y comunicación. A ese arte de la Avanzada podríamos llamarlo un arte *político-crítico*: un arte que desafía las tramas de poder y dominancia ideológico-sociales y culturales, generando alternativas de sentido en las brechas e intervalos del sistema hegemónico. Un arte, el de la Avanzada, que mezcló el filo de la denuncia social con experimentaciones de signos y conceptos suficientemente audaces como para renovar la conciencia del lenguaje mismo, del lenguaje artístico, como una zona intensiva de choques y disparos de la significación.

El cambio del escenario político-cultural que significó el fin de la dictadura y el comienzo de la transición obligó los proyectos críticos a redefinirse en función de un nuevo contexto ya no determinado por la polarización ideológica de los extremos. A comienzos de los 90, se diluyeron los rígidos límites de enfrentamiento territorial entre lo prohibido y lo contestatario que habían marcado el período anterior, bajo la consigna — blanda — del consenso (la “democracia de los acuerdos”, de los pactos y las negociaciones) y del mercado (el desate modernizador y su frenesí neoliberal) que forzaron lo social al realismo práctico del acomodo. Se normalizaron las condiciones de intercambio y diálogo públicos bajo el llamado — centrista — al equilibrio y la moderación. Se regularizaron las reglas de producción y circulación sociales de las prácticas culturales. El campo del arte se fue institucionalizando (debido a los mecanismos de apoyo estatal a la creación). Se fue comercializando e internacionalizando gracias a la consolidación de una red de galerías y nuevas políticas curatoriales.

Al comparar el paisaje artístico de hoy con el de la Avanzada, notamos una re-delimitación del arte a campos acotados de profesionalización académica. Por un lado, quienes practican hoy la escritura sobre artes visuales, a diferencia de las voces desafiliadas de la Avanzada que transitaban por la literatura, la filosofía, la sociología y la crítica cultural, proceden básicamente del campo de la historia y la teoría del arte con su trazado autónomo de lenguajes inscritos en la especificidad de una disciplina. Por otro lado, el confinamiento de la teoría y la crítica de arte al soporte galerístico del “catálogo”, ha debilitado la capacidad del arte de intervenir en zonas más amplias de resonancia pública. En comparación con los tiempos de la dictadura, lo que los circuitos profesionales del arte (escuelas de arte, galerías comerciales e institucionales, curatorías y fondos concursables) han ganado en *autonomización y profesionalización de campo*, lo han ido perdiendo en *fuerza de agitación y diseminación crítico-culturales*.

El paisaje artístico local se ve hoy sobrepoblado de obras que, gracias a los aportes del Fondart,⁴ ya no necesitan vivir lo crítico-experimental ni como pasión ni como desafío. La

EMISFÉRICA

regularidad de los sistemas de fondos y la planificación de las mecánicas de producción de acuerdo al verosímil burocrático-institucional del formato “proyecto” han producido un efecto normalizador y domesticador sobre las obras que parecerían haber eliminado de su horizonte tensional la cuestión del *deseo* (de la insatisfacción), del *riesgo* (del gusto por lo no-garantizado) y del *conflicto* (la capacidad de generar turbulencias de sentido llevando las fuerzas a su tensionalidad máxima). La estandarización de toda una gramática de producción artística basada en una cultura de catálogos internacionales ha convertido lo crítico-experimental en una retórica academizante que reemplazó la aventura del arte por el formulismo de la cita previsible.

La “dominante cultural” del capitalismo avanzado ha convertido en rasgo definitorio de las sociedades de la información y de la comunicación, el predominio de lo visual: la exhibición y la circulación infinitas de las imágenes como simulacro de lo real. De ser esto así, ¿qué forma podría adoptar hoy el arte crítico para desmarcarse de la sobreexposición mediática de una realidad entregada sin más a la comercialización de las imágenes con que las tecnologías de lo visual sellan su pacto con el hipercapitalismo? ¿Cómo debería operar un arte que no quiere duplicar el sistema, mimetizarse con sus efectos de reverberación significativa, sino sacudir su principio de intercambiabilidad de los signos con algún shock de percepción que consagre las ambivalencias de lo no-igual?

Pero, ¿qué sería hoy lo político-crítico en el arte?

Desde ya, no es posible creer que una obra pueda ser política o crítica *en sí misma* (como si se cumpliera en ella alguna programaticidad de método o comportamiento) ya que lo político y lo crítico en el arte se definen siempre en *acto* y en *situación*, siguiendo la coyunturalidad táctica de una operación localizada cuya eficacia depende de la particular materialidad de los soportes de inscripción sociales que se propone afectar. Lo político-crítico es asunto de contextualidad y emplazamientos, de marcos y fronteras, de limitaciones y de cruces de los límites. Por lo mismo, lo que es político-crítico en Nueva York o en Kassel puede no serlo en Santiago de Chile y viceversa. Los horizontes de lo crítico y lo político dependen de la contingente trama de relationalidades en la que se ubica la obra para mover ciertas fronteras de restricción o control, presionar contra ciertos marcos de vigilancia, hacer estallar ciertos sistemas de prescripciones e imposiciones, descentrar los lugares comunes de lo oficialmente consensuado.

Es cierto que la noción de *distancia*—tan crucial para el espíritu crítico—se ha tornado dudosa: ya no habría externalidad al sistema capitalístico porque el sistema mismo es pura contiguidad y promiscuidad de signos cuyas ramificaciones de poder y mercado lo invaden todo. ¿Quiere decir esto que ya no existe oportunidad para el arte de desmarcarse críticamente de lo económico-social y de lo tecno-cultural, ocupando una franja—*interna al sistema*—donde la experiencia de mirar y pensar difiera cualitativamente de la programada por los modos de serialización dominante? Creo que no. A lo crítico y lo estético

EMISFÉRICA

les incumbe la tarea de estimular una relación con el sentido que organice los materiales de la percepción y la conciencia según diseños alternativos a los que rigen la comunicación ordinaria. Si bien ya no contamos con un exterior puro a la economía global, hay brechas e intersticios dentro de su lógica que pueden ser usados para contraponerse a los tráficos de signos del capitalismo cultural. Pero es importante saber que no es lo mismo hablar de “arte y política” que decir “lo político en el arte”.

En el primer caso, se establece una relación de *exterioridad* entre la serie “arte” (un subconjunto de la esfera cultural) y “la política” como totalidad histórico-social; una totalidad con la que el arte entra en comunicación, diálogo o conflicto. En el segundo caso, “lo político en el arte” nombra una *articulación interna a la obra* que reflexiona críticamente sobre su entorno desde sus propias organizaciones de significados, desde su propia retórica de los medios. La relación entre “arte y política” tiende a ser *expresiva y referencial*: busca una correspondencia entre “forma artística” y “contenido social”, como si este último fuese un antecedente ya dispuesto y consignado que la obra luego va a tematizar a través de un determinado registro de equivalencia y transfiguración del sentido. Al contrario, “lo político en el arte” rechaza esta correspondencia dada (ya compuesta y dispuesta) entre forma y contenido para interrogar, más bien, las *operaciones de signos y las técnicas de representación* que median entre lo artístico y lo social. “Lo político en el arte” nombraría una fuerza crítica de interpelación y desacomodo de la imagen, de conflictuación ideológico-cultural de la forma-mercancía de la globalización mediática: una globalización que busca seducirnos con las pautas visuales del consumo como única escenografía de la mirada.

Nelly Richard es crítica y ensayista, autora de numerosos libros. Estudió letras modernas en la Université de la Sorbonne (Paris IV). Fue fundadora y directora de la *Revista de Crítica Cultural* entre 1990 y 2008. Dirige actualmente el Magíster en Estudios Culturales de la Universidad ARCIS en Santiago, Chile, y se desempeña como vicerrectora de Extensión, Comunicaciones y Publicaciones de la misma universidad.

Notas

¹ Estas exposiciones están referidas en la valiosa edición y publicación, guiada por Gaspar Galaz, de un material de conversaciones y debates grabado en 1971, con motivo de un encuentro de artistas y críticos de arte en el Instituto de Arte Latinoamericano, dependiente de la facultad de Arte de la Universidad de Chile, bajo la dirección de Miguel Rojas Mix. Este significativo documento fue publicado en la

serie *Cuadernos de la Escuela de Arte*, Universidad Católica, 1997.

² Remito a la lectura que hace Hal Foster en el primer capítulo de *El retorno de lo real, La vanguardia a fines de siglo*, Madrid: Akal. 2008.

³ “El mantenimiento del programa antagonista (de la vanguardia) se complejiza enormemente cuando la propia dureza del “horizonte de contraste” decae. La rigidez normativa de la Academia acaba por ceder y su conjunto de códigos, tanto formales como “morales”, resulta muy pronto pulverizado, de tal forma que el artista de la transgresión se queda muy pronto sin negatividad “contra” la que definirse”. José Luis Brea. 2003. *El tercer umbral: estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Madrid: CendeaC. p. 14.

⁴ Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes.

Obras citadas

Aguiló, Osvaldo. 1983. *Plástica neovanguardista, antecedentes y contextos*. Santiago: Cebneca.

Galaz, Gaspar (ed.). 1997. *Cuadernos de la Escuela de Arte*, N. 4. Universidad Católica de Chile.

Giunta, Adrea. 2001. *Vanguardia, internacionalismo y política; arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós.

Jameson, Frederic. 1991. *Ensayos sobre posmodernismo*. Buenos Aires: Ediciones Imago Mundi.

EMISFÉRICA
