

Antes de despedirme

Tengo derecho a un último deseo:

Generoso lector

quema este libro

No representa lo que quise decir

A pesar de que fue escrito con sangre

No representa lo que quise decir.

Mi situación no puede ser más triste

Fui derrotado por mi propia sombra:

Las palabras se vengaron de mí.

Perdóname lector

Amistoso lector

Que no me pueda despedir de ti

Con un abrazo fiel:

Me despido de ti

con una triste sonrisa forzada.

Puede que yo no sea más que eso

pero oye mi última palabra:

Me retracto de todo lo dicho.

Con la mayor amargura del mundo

Me retracto de todo lo que he dicho.

Nicanor Parra - Me retracto de todo lo dicho

Arte y mercado en el Chile contemporáneo: El caso de Caterina Purdy

ROBERTO DOVERIS

Cineasta del Instituto de la Comunicación e Imagen, Universidad de Chile, y Master en Teoría del Arte, Universidad de Chile

robertodoveris@gmail.com

Resumen: El arte chileno de la transición ha sido definido como un manierismo, en el sentido que refleja una crisis de los discursos fuertes; y, por ende, el vaciamiento de sentido post-vanguardista traducido en una indiscriminada combinatoria de citas y en una libertad material que podría ser considerada neobarroca (Machuca, 1997). Sin embargo, si en los 90', el arte local era heredero de un sistema de transferencias estilísticas; en la última década esta libertad ha sido ampliada al formato y al género de las obras, atentando contra lo que se entiende por "campo de producción artístico".

El presente texto aborda la obra de Caterina Purdy, también conocida por los pseudónimos de Purdy Rocks y Cholita Sound. Su caso es atípico en la medida que su obra plástica, desarrollada fundamentalmente dentro del marco de la galería, atravesó los márgenes de la sala de exposición y se mimetizó con otros fenómenos del pop local a través de Internet, en sintonía con el auge de los medios de comunicación alternativos. De este modo, ha obligado a convivir, codo a codo, a la institución museal y al mercado del arte, con otros espacios no convencionales: desde MySpace y Youtube, hasta el ecologismo y la taxidermia.

Palabras Claves: *Arte Contemporáneo, Medios de Comunicación, Mercado Neoliberal, Caterina Purdy.*

Introducción

En Chile, frente a la heterogeneidad del arte producida durante la transición democrática los últimos veinte años, es posible visualizar dos fenómenos que caracterizan la escena artística: la hegemonía simbólica del Estado con su sistema de financiamiento, y el impacto de las tecnologías digitales e Internet, sobre todo, entre los realizadores más jóvenes. En este contexto, destaca el trabajo de Caterina Purdy, artista visual, y que tras una carrera como artista plástica ha desplazado su producción hacia la música y la performance bajo los pseudónimos de *Purdy Rocks* y *Cholita Sound*. Su caso es atípico en la medida que su obra plástica -desarrollada en el marco de la galería- atravesó los márgenes de la sala de exposición y se mimetizó con otros fenómenos del pop local. Así, a través de Internet y en relación con los medios de comunicación alternativos, obliga a convivir a la institución museal y al mercado del arte con otros espacios no convencionales de diversa índole: MySpace, la discoteca, la rave electrónica, la revista de Tendencias, la convención medioambiental, YouTube, la pasarela, la televisión.

En este tránsito, la obra de Purdy se diversifica y se repliega en nuevos soportes materiales (como la performance, el concierto, la sesión dj) sin abandonar a los clásicos (como la pintura, el dibujo, la escultura y la instalación), obligando a repensar cómo se producen estos tránsitos y cómo se relacionan con la producción artística local. Sin embargo, en esta pregunta surge un problema ya que la metáfora geográfica de *lugar* pierde eficacia al tratarse del arte contemporáneo. En efecto, las tecnologías digitales han vuelto ambiguos los sistemas discursivos locales respecto a la producción artística. Ello, se evidencia en la imposibilidad de identificar aquellas estructuras (sociales, políticas y estéticas) que permiten visualizar la dicotomía centro/periferia como posibles emplazamientos de esta producción. Así, a un contexto en donde el Estado subsidia económicamente a la producción artística (a través de FONDART), en donde los discursos artísticos son incorporados al Estado (por muy subversivos que sean), se suma el que las tecnologías digitales atentan contra la posibilidad de cruzarse con la obra en un punto determinado. Así, se fugan hacia la polisemia, las interpretaciones y actualizaciones rizomáticas propias de Internet. En este sentido, se borran las diferencias entre centro y periferia, entre lo hegemónico y lo marginal.

La situación anterior abre una filiación irresuelta con las premisas de la Escena de Avanzada (EDA), cuya producción jugaba a empujar y desplazar los límites, tanto del campo artístico como de los marcos institucionales. En ese sentido, si la propuesta artística de EDA era un gesto esencialmente contracultural, representado por un desplazamiento hacia la reflexión de los márgenes de la institución arte, sería un triunfo para esta escena el haber derribado las coordenadas que permiten delimitar y naturalizar los discursos. Si se ponía la atención productiva sobre la ambigüedad inherente a todo signo, potenciándose la indeterminación de otros posibles sentidos; hoy esta ambigüedad ha cubierto por completo al signo. La *resistencia a significar* se ha oficializado y ha ingresado a las lógicas del arte y la comunicación, lo cual queda demostrado en la imposibilidad de nombrar el lugar de enunciación de estos signos al borrar los índices que permitían diagramar estas geografías discursivas.

El conflicto frente a esta hipótesis remite a que el ideal crítico del desdibujamiento de los límites (propio de la vanguardia chilena) se cumple gracias –y no a pesar– de la progresiva penetración del mercado en la cultura chilena; proceso contra el cual se levanta la EDA en los años ochenta. En efecto, la difusión de los márgenes en la producción artística ocurre en la medida que el neoliberalismo es condición de posibilidad para el repliegue digital en la última década. Sobre este punto tratan las siguientes líneas, considerando la obra multimedial de Caterina Purdy.

Antecedentes: la escena de vanguardia chilena

Para pensar la producción artística contemporánea es necesario revisar el desarrollo del arte local de vanguardia, no sólo debido a su vertiginosa proximidad temporal sino porque es la eclosión vanguardista la que empuja la producción artística hacia la experimentación de materialidades y

modalidades diversas. Si bien Oyarzún (1999) señala que, desde los años cincuenta, el arte chileno era escenario de una serie de modernizaciones, es a partir de los setentas y ochentas que se evidenciará una crítica formalmente reflexiva. Ella, pondrá en entredicho tanto la institucionalidad del arte como la sociedad en su conjunto, siendo comandada por la Escena de Avanzada (Richard, 2007) o como el arte crítico experimental (Machuca, 1997).

La dictadura militar, como telón de fondo, reinscribe el gesto vanguardista de ruptura como un discurso contracultural y socialmente encriptado en los márgenes de la significación. Así, lo que es considerado un atentado hacia el poder político es también lo que distancia a esta escena del arte militante de índole izquierda-humanista. Sin embargo, y si bien la experimentación artística surge como una respuesta crítica ante las clausuras semánticas del poder política, hoy adopta la forma de un legado con el cual los artistas se relacionan de manera fluida, sin las cargas contraculturales del pasado.

Es relevante observar cómo la escena chilena de vanguardia de los 80' se nutrió del arte contemporáneo internacional, en el cual destaca el pop art, el arte conceptual, el body art y la performance. No obstante, y dado el escenario político, la vanguardia chilena debió reinscribir estos referentes en un contexto sociocultural políticamente *sitiado*. Por ello, y aunque su objetivo fuese volver ambiguas las fronteras de la institución del arte y las instituciones políticas, su lugar de enunciación marginal fue reconocible y emplazado, siendo política y estéticamente perfilado en el libro "Márgenes e Instituciones"¹.

Una paradoja estructural

La obra de Caterina Purdy ofrece una sugerente lectura sobre los límites del campo del arte. Siguiendo a Thayer (2004), en relación al final neocapitalista de la vanguardia, es posible asumir que las nuevas obras serán realizadas en los media y no, necesariamente, en el museo ni en la galería. Ello, es parte de su calidad de *mercancía*, planteamiento sugerente si se considera la circulación de las obras de Purdy: televisión, disquerías, radios, discotecas y desfiles de moda. Sin embargo la pregunta no es si la obra de Purdy está del lado del mercado o del campo del arte puesto que implicaría suponer un límite reconocible entre ambas instancias. En efecto, la pregunta se reorienta hacia la posibilidad de la obra de generar un *suspense* en la circulación mediática, en cuanto es capaz de constituir una diferencia y exponer su emergencia en el campo del arte ampliado: el espectáculo. En este sentido, ¿cuáles reflexiones existen en la obra de Purdy que permiten pensarla como arte crítico?, ¿cuáles elementos son tensionados y tensionan su trabajo?

1. Texto publicado por primera vez en 1986, reeditado y corregido el año 2007 por Editorial Metales Pesados. En él N. Richard revisa el quehacer artístico chileno desde el año 1973 en adelante y construye un soporte teórico que aglutina a un conjunto de obras y artistas que bautiza con el nombre de Escena de Avanzada.

C. Purdy responde a la compleja relación que existe entre una postura crítica a nivel textual, y sus mecanismos de representación y circulación. En otras palabras: resulta paradójico el mensaje contestatario y la hiper-tecnologización que Purdy utiliza en todos los niveles de su producción artística (catálogo, discurso, etc). Ahora bien, podría pensarse que esta paradoja surge cuando ocurre el tránsito ente dos lugares de enunciación: el paso desde un objeto-obra-de-arte hacia la cantante pop. No obstante, la paradoja es anterior y ya está contenida en sus primeras exposiciones, siendo intrínseca a su trabajo en todas sus etapas. Para detallar esta afirmación, a continuación se presentan las principales etapas del trabajo de esta artista nacional.

Galería Animal: taxidermia y pop

El primer elemento que salta a la vista es la analogía entre su labor como taxidermista y el nombre de la galería donde se exhibe su obra: Galería Animal. En efecto, la exposición (2001) consistió en el embalsamamiento de cadáveres animales para constituir la obra de arte. De este modo, intentó poner en escenario la metáfora del ejercicio de la galería de arte en relación a la historia del arte: una suerte de momento post-museal que rescata a la obra de su suspensión referencial dentro de las paredes del museo, en donde pierde su valor de uso en función de su valor de antigüedad (Déotte, 1998). De este modo, la galería permitiría que la obra reingrese a la vida del mercado cultural, en donde vuelve a poseer valor ya no de uso sino que netamente financiero, y por tanto, más vívida y real para el mundo neoliberal.

A partir de lo anterior, cabe preguntarse: ¿en qué medida ingresa a la lógica de la producción de arte el convertir a un animal disecado en un objeto de *diseño*?, ¿por qué no es meramente *diseño*?, ¿por qué ingresa a la galería en calidad de *obra de arte*? La respuesta puede orientarse hacia su operación formal en donde se juega una crítica respecto al arte mismo y a sus mecanismos de producción. En efecto, sus alcances están implicados en la ironía con que estos objetos se fugan de la utilidad del diseño inteligente y refieren a un sistema productivo (el arte) de carácter *sepulcral*: a las piezas de arte le confiere sólo estatuto de *ruinas*, pues le sustrae su valor de uso al ser sólo objetos de exhibición.

Ahora bien, Purdy tensiona aún más el alcance de la metáfora anterior, al instalar como ruina a un cuerpo orgánico que ella misma ha sustraído de su proceso de descomposición y ha puesto en el salón para su puesta en circulación y consumo. Conjuntamente, con su trabajo, Purdy incorpora (y tensiona) un elemento clave dentro de la realización artística contemporánea: el discurso ecológico.

El discurso ecológico en el arte no sólo implicaría la reutilización de materiales de deshecho, sino que también la reutilización de estilos, referencias, influencias y metodologías. Por ello, también constituye una resistencia a producir futuros residuos que saturan al medio ambiente del arte con más información y referentes, por lo que se privilegia la recopilación. Esta actitud revisionista ya ha sido



advertida respecto a la escena local chilena de los noventa, en cuanto ésta guardaría una analogía histórica con ciertas fases manieristas, en el sentido de reflejar crisis de los discursos unitarios fuertes (...). Lo que queda del vaciamiento de los sentidos es la forma, “*la combinatoria de técnicas contenidos y formas sin espesor, carentes de significado y contenido*” (Machuca, 1997, p. 11).

La mezcla de los repertorios del arte moderno y del arte más tradicional responde a un despliegue lúdico, presente en la obra de Purdy. En efecto, sus piezas remiten tanto al diseño, como a la escultura y a la instalación, pero acogiéndose al lugar de lo *siniestro* vía reminiscencia a cierta monstruosidad prehistórica: tanto en el uso de pieles, en la materialidad rústica, en el gusto por el hueso como material primario y por la imaginería paleontológica presente en las piezas. No obstante, se trata de un relectura irónica a través del look promocional de la publicidad, haciendo un contraste entre la bestialidad primitiva y la reutilización inteligente del diseño al seguir la lógica de la moda al fotografiar las piezas como artículos de uso y consumo.

No sólo se compuso por las piezas sino que, fundamentalmente, por las fotografías realizadas en conjunto con Gabriel Schkolnick. Éstas, muestran a Caterina *usando* las obras, haciendo coincidir lo discursivo de su propuesta con el vaciamiento formal de la producción en serie, lo que, automáticamente, tensiona los límites que separan al arte, al mercado, al diseño y a los medios de comunicación. Dicha tensión puede ser incómoda si se quiere instalar a sí misma como un hiato en la circulación de imágenes del mercado, pero que también puede ser provechosa cuando el gesto funciona para ambos campos, sin defraudar a ninguno de los involucrados. En esa línea, la ironía no sólo se da porque coincide la obra con el artículo de moda, sino también porque coincide la figura de la artista con la de la modelo.

Ahora bien, si EDA tuvo como principales modelos el dispositivo fotográfico, el cuerpo y la ocupación de espacios públicos (Machuca, 1997), pareciera que su herencia sería exclusivamente forma. Para Purdy, el dispositivo fotográfico es el *fashion magazine*, el cuerpo es un maniquí y el espacio público es la fiesta electrónica. Frente a estas obras, es pertinente realizar la pregunta sobre el rendimiento crítico de las mismas; no porque sea evidente que el arte debiese contener una génesis eminentemente contracultural, sino porque cuestiona los referentes de la publicidad y el diseño en clave irónica. Ello es evidente en “Absolut Purdy” y en “Cordero Maleta”, obras que tensionan la relación entre arte y cultura visual, haciendo ambiguos los vínculos entre el arte crítico y la mercancía de diseño.

Purdy Rocks: entre la electrónica y el rock

Ya en la exposición de Galería Animal se evidencia la paradoja que atraviesa la obra de Purdy: en términos semióticos, responde a una no correspondencia lógica entre mensaje y canal. Dicha tensión se agudiza cuando lanza su carrera musical bajo el pseudónimo de *Purdy Rocks*. Con ello, nuevamente, se ven agredidos los límites del campo artístico, no como efecto de la operación formal sino por el

desplazamiento del campo mismo. En este sentido, la tensión crece en la medida en que su proceder artístico intenta combinar la crítica a la vez que despliega una estrategia artística en sintonía con las necesidades de mercado.

La propuesta de Purdy, no obstante, no es absolutamente rupturista. De hecho, la teoría del arte ya ha enfrentado el problema de la pluralidad de formato y el despliegue discursivo trans-material. Richard, respecto a la vanguardia chilena de los 80', sostiene que: “*la obra no es ni poesía, ni escultura, ni pintura, ni arquitectura, ni monumento, ni obra pública, ni publicidad, ni máxima popular, sino todo eso a la vez*” (2000, p. 52). De esta manera, se hace ingresar a la discusión del arte actual, la perspectiva del mercado y de las industrias culturales. Son estos espacios en donde la obra de Purdy circula y donde articula su sentido. Básicamente, la obra artística circula, codo a codo, con toda la visualidad producida por los medios de comunicación, por lo que no poseen características esenciales en su forma sino que, más bien, su calidad *artística* está determinada por los mecanismos de consumo de cada soporte (Amigo, 2001). Por consiguiente, ¿en qué medida una obra de arte puede suspender su circulación en campos ajenos a su propia lógica?, ¿cómo el arte contemporáneo puede incorporar la autoconciencia de otros soportes y medios no exclusivamente artísticos?

Purdy Rocks, el personaje que interpreta Caterina para ingresar a la industria discográfica, posee una fuerte filiación con el arte feminista de las últimas tres décadas: internacionalmente, se vincula con lo piloso de Ana Mendieta, la hiper-sexualidad de Annie Sprinkle, la teoría *queer* de los años 80'; y el concepto de *cyborg* de Donna Haraway. Esta producción de arte de género termina por cristalizarse, musicalmente, en el *electroclash*, movimiento que fusiona la música electrónica con el pop y el rock, a través de artistas fuertemente masculinizadas como Peaches y Miss Kittin. En este sentido, Purdy abre y expone la crisis discursiva-textual sobre la televisión, el abuso de poder, la política, la contaminación, y los medios de comunicación. En definitiva, se trata de un purismo ecologista que poco (o nada) tiene que ver con sus modos de circulación, pero que, a la vez, es complaciente con los espacios que desea desacreditar. Por ejemplo: el single “*Shenga la warrior*” es incluido en el ranking musical del canal de cable Vía X.

Ahora bien, la tensión anterior es parte esencial del cuestionamiento que Purdy despliega en su trabajo. Ello, ya que está imbuido en la visualidad de los medios de comunicación: por ejemplo, opera sobre el referente de He-man y She-ra, dibujos animados cuya estética *vintage* mezcla un futuro tecnologizado pero árido y salvaje debido a la violencia. Lo mismo se aprecia en “El planeta de los simios” (Schaffner, 1968), “Mad Max, más allá de la cúpula del trueno” (Miller & Ogilvie, 1985) o en “Star Wars” (Lucas, 1977), en donde se articula una mirada irónica en torno al progreso tecnológico, y la banalización de estos contenidos en la vida cotidiana. Dicha ironía, también se aprecia en lo musical, con los oscuros covers que Purdy realiza de Madonna (“Holiday”) y Olivia Newton John (“Physical”), la lasciva voz masculina en “Daddy”, la inclusión de frases en mapudungún en “Spiritual Emergency” y el rock pesado de “Pussy Metal”.



La tensión e ironía propias de la obra de Purdy se articula en un alegato contra la vida contemporánea, haciendo del pop un arma de doble filo: se consume como mercancía, sí, pero se repliega en la autoconciencia de este formato y permite hacer aparecer lo que lo excede como mercancía: la muerte, el cuerpo, la violencia.

La crítica social pareciera tener poco asidero en el arte actual: “a diferencia del artista de vanguardia, el contemporáneo no hace un alegato contra el pasado, ni se moviliza para desplazar límites” (Thayer, 2004, p. 52). Ello, porque es el mismo lugar desde donde se podría articular un discurso crítico el que está siendo permanentemente arrebatado por las lógicas del capital, incorporándolos a su horizonte simbólico, y haciéndolos circular en la esfera del espectáculo. Sin embargo, la obra de Purdy está consciente de esta condición *fagocitadora* del capital; de allí, que se piense como un llamado apocalíptico, oscuro, vaginal, neobarroco. Se trata de un ataque suicida: para denunciar la mercancía, debe volverse el cuerpo de la mercancía.

Nordenflycht Concha (2000) piensa que el descrédito de las vanguardias se basa sobre el concepto de *licuefacción*, instalado por los urbanistas para referirse a la condición formal y funcional de las ciudades del capitalismo avanzado. Ahora bien, es curioso que lo articule con la fuerte presencia de los jóvenes artistas chilenos en el contexto internacional del arte, en la medida en que posicionan su trabajo sin establecer relaciones de proximidad o distancia respecto de los marcos curatoriales. En efecto, “salir” es netamente una estrategia funcional dentro de sus carreras. Es curioso, no sólo porque Caterina pertenece a esta generación de artistas que han exhibido su obra en galerías extranjeras –tanto o más que en el propio país –sino porque, también, la relación que ella establece con los medios de comunicación podría pensarse desde la *licuefacción*: relación parasitaria de una tensión irresuelta.

Si bien la emergencia de nuevos formatos abre una filiación con el arte chileno de los 70’ y 80’, también es relevante medir las distancias. Para la vanguardia chilena se trataba de “un esfuerzo por desmontar la institución del cuadro y del rito contemplativo de la pintura (...) junto a la reinserción social de la imagen en el contexto serial y reproductivo de la visualidad de masas (foto documental, noticia de prensa) y de los subgéneros de la cultura popular (la historieta, la telenovela)” (Richard, 2000, p. 40). No obstante, la relación que Purdy sostiene con los medios de comunicación no busca hacer sucumbir las instituciones museales y artísticas, básicamente, porque éstas ya han perdido su densidad y su hegemonía precisamente gracias a las vanguardias. Lo que queda es la mencionada *relación parasitaria*, en donde la artista utiliza el alcance de los medios y su estructura de fácil consumo, a la vez que el mercado utiliza su producción artística como insumo para la circulación y consumo de imágenes.

Cholita sound

Si desde el museo y la galería, el trabajo de Purdy se desplazó hacia la radio, la televisión

y los medios de comunicación, hoy parece haber hallado en Internet su principal aliado. Desde una comunidad virtual, Caterina ha realizado una huerta orgánica real, cuyo desarrollo está registrado a través de Facebook y levanta campañas virales de índole verde. En este contexto, destaca su nueva incursión en la música como Cholita Sound, proyecto inspirado en la cumbia andina y en la cultura popular latinoamericana.

Esta reorientación se explica por diversos motivos: el éxito que Caterina cosechó como DJ y como figura excéntrica dentro de la escena electrónica chilena, la creciente apertura de espacios de intercambio entre arte y medios de comunicación en el país, la cada vez mayor presencia de mujeres liderando discursos artístico/culturales y, por supuesto, el auge de la música pop nacional, fenómeno que incluso ha llamado la atención de medios extranjeros (López, 2011). En este contexto, cabe preguntarse: ¿en qué medida las maneras en que Purdy desplaza y sale del campo del arte, la convierten en una artista más cotizada que una artista convencional para los medios de comunicación? Un elemento importante a considerar es el carácter *performático* de su propuesta: el pseudónimo, el disfraz, la gestualidad, el carácter de instalación de sus conciertos, la dirección de arte y la musicalidad. Tanto Machuca (1997) como Oyarzún (1999) han reparado en que el rendimiento de las vanguardias depende de la disponibilidad general de las técnicas. Por consiguiente, y en el caso de Purdy y sus constantes transferencias desde un lenguaje a otro, responde a una manifestación tardía de esta completa disponibilidad, ya no expresada netamente en la técnica sino ampliada al formato y al género de la obra.

Retomando a Machuca (1997), es interesante observar cómo esta extensión viene aparejada de un retorno hacia las técnicas pre-vanguardistas, haciendo ingresar el arte popular de veta indigenista al marco del arte actual. Lo hizo la vanguardia, ciertamente, a través del arte negro africano con Picasso, así como también lo hizo el arte chileno popular, como los telares de Violeta Parra. Sin embargo, el gesto de reapropiación que realiza Purdy no busca una renovación radical ni tampoco un rescate de la tradición cultural criolla. La referencia a la indígena andina que trabaja en su personaje Cholita Sound no resulta una reivindicación de raza. Por ello, es que esta estrategia es más bien de índole social/cultural a nivel discursivo. A través de la imagen de Cholita, la artista genera un paréntesis en el imaginario de la subcultura que emerge en torno a la música electrónica y al mundo de la moda. Sin necesidad de cambiar la paleta de colores siquiera, Purdy le devuelve a la frivolidad de la escena *ondera* santiaguina una imagen incómoda. Investido del flúor andino y de marginalidad aparece el rostro del otro: la peruana, la pobre, la nana, la puta, la inmigrante, la chola. Cholita Sound, así como Purdy Rocks, es un personaje encarnado por la misma Caterina, quien le ha construido un imaginario indígena kitsch que adhiere a las referencias andinas pero en su modalidad plastificada de *souvenir*. La cumbia se vuelve pop electrónico; y lo orgánico, artificial en la peluca, en los textiles sintéticos, en la imagen HD de video, y en el cromado con animaciones digitales.



Al mismo tiempo que Caterina retoma la bandera feminista, identificándose con la mujer rechazada, ironiza sobre el mercado en el cual ella misma produce su obra al apropiarse de todos los estigmas que esa misma escena ha producido para diferenciarse: el flaite, la chula. Es desde esta perspectiva que es posible pensar la obra de Purdy como un cuestionamiento del marco institucional de validación y consagración de la obra y del circuito de mercantilización de la obra-producto, mediante prácticas como la performance o las instalaciones-video que descuadran la tradición reificadora del consumo artístico (Richard, 1994).

En el caso de Cholita Sound, la reflexión recae sobre cómo su propia obra ha sido ampliamente consumida por sectores sociales ligados a la clase alta, que se emplaza en espacios de intercambio simbólico donde la moda, lo *arty*, y el diseño son los parámetros de validación. Retomando a Richard, respecto a cómo la obra *descuadra la tradición reificadora del consumo artístico*, no parece obvio ni necesario que del carácter cuestionador de la propuesta performática de Purdy se desprenda una suspensión del consumo tradicional del arte. Estando en los medios de comunicación, la obra de Caterina corre el riesgo que ya hemos advertido: que sea consumida precisamente por su carácter contestatario, sirviendo al mercado como la dosis de contra-hegemonía necesaria para sostener los valores dominantes. En el caso de Cholita Sound, en particular, la circulación de su música y sus videos aquietan la conciencia del pensamiento racista que se contenta consigo mismo al verse disfrutando de referencias indígenas sin despertar la xenofobia. Otro motivo para pensar en la complaciente mediatización de Cholita Sound es observar cómo ha estado permanentemente ligada a la mercadotecnia: su vestimenta está diseñada por 12na² y sus conciertos muchas veces se enmarcan en eventos financiados por marcas de nicho para promocionar nuevos productos.

Lo anterior no debe asombrar al lector. De hecho, mencionamos las transacciones arte/mercado porque son elocuentes para pensar la contemporaneidad y, quizás, el futuro del arte. Efectivamente la *doble lectura*, la *tensión irresuelta* y el *conflicto de intereses* ha sido la tónica estructural de la obra de Purdy; adquiriendo identidad en esta negociación semántica. Allí donde la reivindicación racial no tiene rendimiento crítico, el juego plástico reintegra a la obra como objeto incómodo, y allí donde el pop parece ser condescendiente con el mercado y los medios de comunicación, el gesto reintegra aquello olvidado: el cuerpo, la muerte.

Conclusiones

La discusión respecto al concepto vanguardia, sostenida por los teóricos nacionales para pensar el arte crítico-experimental, exige una reactualización en el horizonte contemporáneo, pues hoy el arte ya no se trataría de reivindicaciones ni rupturas (como lo hizo la vanguardia). Esto lo demuestra

2. Plataforma creativa que toma al reciclaje como eje de inspiración. Más información en: www.12-na.com

el caso de Caterina, tanto en su propuesta plástica como en sus incursiones musicales con Purdy Rocks y Cholita Sound, que a pesar de ser un caso atípico en su despliegue resulta sintomático del arte chileno contemporáneo actual, arte que vivió en los últimos veinte años un período de fuerte negociación con el Estado, las galerías y los medios de comunicación, generándose un intercambio de fuerzas y de posiciones que transformaron las coordenadas del discurso crítico modernamente entendido, volviéndolas inestables.

Si la vanguardia de los 80' (con el CADA), en su intento por salir del campo artístico *hacia la sociedad* era una herencia del ideal vanguardista de fusionar arte y vida, Purdy estaría más cercana a un uso post-vanguardista de la instalación y del cuerpo propio, un uso manierista y formal que implica que salir del arte no podría significar *salir a la vida* en estricto rigor. Si ese fuera el caso, este gesto exigiría una reinterpretación siniestra, pero plausible, y es la siguiente: la obra artística de Caterina sí logra fusionarse con la vida, pero con aquella gestada en un mundo neoliberal, o sea condicionada y posibilitada por el mercado. La ironía, entonces, es que arte y vida serían una ecuación equivalente sólo a condición de que el mercado las equipare dentro de sus lógicas vitales de funcionamiento. Sin embargo, ello abre inmediatamente un problema con la herencia vanguardista y con sus premisas político artísticas. Ese es quizás el punto que más interesa actualmente no sólo al arte sino también al mundo académico: cómo hacer convivir la herencia político/crítica de una vanguardia moderna en un contexto neoliberal post-humanista.

Aún cabría reflexionar mayormente sobre los tránsitos y desplazamientos del campo del arte hacia otras esferas de significación, algo que el *pop art* habría vuelto a la temática central en la discusión sobre el lugar del arte y de la producción artística en un mundo capitalista hipermedial, algo que en Chile está en un franco auge la última década. Nuestro país, como escenario de crecimiento económico regional gracias a su apertura a un mercado global neoliberal, constituye un modelo idóneo para repensar las relaciones que mantendría la cultura y el arte con estas instancias de la mercadotecnia, básicamente por dos razones: la primera, es que las políticas culturales locales nunca estuvieron realmente establecidas, pues la herencia cultural de la dictadura es prácticamente nula y de censura, en vez de promoción, y por lo mismo las gestiones de la transición democrática en relación al arte son nuevas, sin un punto de comparación pertinente y menos con la capacidad de generar un discurso sobre el arte que se sostenga en el tiempo. La institucionalidad artística, por esta causa, se ha desarrollado al alero de su propia producción y está en un constante vaivén entre dos temporalidades: llegó demasiado tarde, o es demasiado pronto para un nuevo comienzo. En segundo lugar, la penetración del mercado global (y con él, la cultura visual contemporánea) abre un espacio de intercambio donde los signos entran a una negociación de segundo orden, planteando tensiones irresueltas entre arte, crítica y política.

Para poder leer las obras contemporáneas es inevitable no transitar hacia estas interrogantes, ya sea directamente, ya sea a través de la herencia que la vanguardia chilena legó como tensión irresuelta con las esferas del poder y el mercado.

Bibliografía

- Amigo, B. (2001). *Ni fiction ni réalité. Le Je lyrique comme contribution à la théorie des genres télévisuels*. Francia, Ed. Academia Bruylant, Louvain-la-Neuve.
- Déotte, J. (1998). *Catástrofe y Olvido*. Santiago de Chile. Editorial Cuarto Propio.
- García Canclini, N. (2008). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires, Argentina. Editorial Paidós.
- Haraway, Donna (1995). *Ciencia, Cyborgs y Mujeres: La Reinención de la Naturaleza (Título Original: "Simians, Cyborgs and Women")*. Madrid, España. Ediciones Cátedra.
- López Palacios, Iñigo (2011). "Chile, Nuevo Paraíso del Pop: Pequeñas Grandes Estrellas Chilenas para el Pop Global" en Diario *El País*, España, 4 de Febrero 2011.
- Machuca, G. (1997). "Entre el retraimiento y la integración" en *Arte Joven en Chile 1986 – 1996*. Santiago de Chile. Editado por el Museo Nacional de Bellas Artes.
- Nordenflycht Concha, J. (2000). "Historia de disposición: de los desplazamientos a los emplazamientos" en *Chile 100 años de Artes Visuales. Tercer Período 1973 - 2000 Transferencia y Densidad*. Santiago de Chile. Editado por el Museo Nacional de Bellas Artes.
- Oyarzún, P. (1999). "Arte en Chile de veinte, treinta años" en *Arte, Visualidad e Historia*. Santiago de Chile. Editorial La Blanca Montaña, Magister en Artes Visuales Universidad de Chile.
- Oyarzún, P. (2005). "Tesis Breve Sobre arte política en la época de la elipsis de la obra" en *Arte y Política*. Santiago de Chile. Editorial Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Richard, N. (2000). *La Insubordinación de los Signos : Cambio Político, Transformaciones Culturales y Poéticas de la Crisis*. Santiago de Chile. Editorial Cuarto Propio.
- Richard, N. (2007). *Márgenes e Instituciones*. Santiago de Chile. Editorial Metales Pesados.
- Thayer, W. (2004). "Crítica, Nihilismo e Interrupción" en *Arte y Política*. Santiago de Chile. Editorial Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Thayer, W. (2006). *El Fragmento repetido: Escritos en estado de excepción*. Santiago de Chile. Editorial Metales Pesados.