



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
MAGISTER EN ARTES c/m TEORIA E HISTORIA DEL ARTE

CARTOGRAFÍA DE UNA PUESTA EN *ESCENA*

DE LA ENUNCIACIÓN DE UN CONCEPTO A SU INSCRIPCIÓN EN LOS RELATOS: SOBRE CÓMO EL CONCEPTO DE *ESCENA DE AVANZADA* SE DESCRIBE/INSCRIBE EN LA HISTORIA DEL ARTE CHILENO

Tesis para optar al grado de Magíster en Artes, mención Teoría e Historia del Arte

Tesista:

Tomás Sebastián Peters Núñez

Profesor Guía:

Sergio Rojas Contreras

Santiago, Chile

2011

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
CAPÍTULO I	
LA HISTORIA DE LOS CONCEPTOS Y SOCIOLOGÍA DEL ARTE: ELEMENTOS TEÓRICOS	16
A. Concepto e historia en Reinhart Koselleck	20
B. La sociología del arte de Pierre Bourdieu: posicionamientos en el campo de batalla	26
a. Campo artístico y campo de poder	28
b. Las reglas del arte: entre límites, disposiciones e ilusiones	30
c. Disposiciones previas y posiciones en el campo artístico: <i>habitus</i> y poder ..	32
C. Auto-descripción y diferenciación funcional en el sistema artístico: Niklas Luhmann.....	35
D. Síntesis: concepto, luchas y complejización.....	40
CAPÍTULO II	
RELATOS E INSCRIPCIÓN EN CHILE: LA HISTORIA DE UN CONCEPTO	43
1980 - 2010	43
A. Los relatos inscriben o la enunciación de un concepto.....	47
B. Los <i>nuevos</i> relatos no se inscriben (los antiguos sí): los noventas	76
C. La re-instalación de un concepto: reconsideración de un plan y re-definición de una historia	99
D. Cuestionamiento y disputa de un concepto: fin de un intento, reconocimiento de un problema.....	110
E. El despliegue reflexivo de un concepto problemático: la Avanzada se anota en los anales de la visualidad local.....	133
F. El allanamiento en la historia de una escena: ¿renegar de un concepto o complejizar su historia?	151
CAPÍTULO III	
CARTOGRAFÍAS DE LA TRAYECTORIA DE UNA PUESTA EN ESCENA CONCLUSIONES FINALES	180
BIBLIOGRAFÍA	187

INTRODUCCIÓN

¿Qué es la historia sino su permanente cuestionamiento? ¿No es acaso la disonancia de las *apuestas* históricas lo que la constituye como tal? ¿Cómo es posible comprender la actual historia del arte chileno –si es posible denominarla así- sin reconocer y describir a los que sospechan y creen en ella? ¿Qué significa que un concepto como *Escena de Avanzada* tenga, a finales de la década del 2000, un claro reconocimiento de *inscripción* en los relatos sobre artes visuales en Chile?

En 1986 era publicado, en Australia, el libro *Margins and Institutions. Art in Chile since 1973* de Nelly Richard. En él se daban a conocer, a partir de una serie de textos teóricos, las principales propuestas visuales acontecidas en Chile durante parte importante de la dictadura militar. La particularidad del libro, sin embargo, se podría reconocer en un concepto: *Escena de Avanzada*. Él, que reduce una complejidad indeterminada de propuestas, nombres y ejercicios visuales, marcaría parte importante de la configuración actual del espacio de las artes visuales.

Un año después, en Abril de 1987, Nelly Richard pronunciaba una conferencia en la Universidad de Sydney con motivo de la presentación del libro. En ella, Richard presentaba las principales características temáticas y reflexivas del mismo. Según la lógica del desacato, la insubordinación, la fuerza disruptiva, etc., este espacio de representaciones visuales y escriturales significó, para el sistema artístico nacional, la marca/inscripción de un conjunto de artistas, aparentemente desconexos, en el aparato escritural e histórico (memoria) de las artes visuales nacionales.

De la misma forma, la presentación de esta obra/libro significaba la entrada en circulación, a nivel internacional, del reconocimiento y acreditación de la *Escena de Avanzada*. Tal acción estratégica –que, según Richard, se debió en sus inicios a circunstancias más bien azarosas y sin patrocinios institucionales-, significó un paso fundamental en la trayectoria del sistema/campo artístico nacional actual. En primer lugar, porque significa una primera articulación y sistematización de las obras (y los artistas) de la *Avanzada* realizadas bajo el periodo dictatorial y, en segundo lugar, porque logra condensar, conceptual y discursivamente, tal disperso entramado de manifestaciones visuales y escriturales. En suma, se logró distribuir, a nivel

internacional, un “arte chileno” que se caracterizaba por su gestación bajo lógicas de opresión y marginalidad dictatorial, mediante el texto y el aparataje conceptual desarrollado, entre otros, por Nelly Richard.

Sin embargo, su surgimiento y desenvolvimiento histórico no sería fácil.

A finales de la década de los ochenta, no faltaron las miradas que sospechaban de esta *inflexión* histórica. Enrique Lihn, por ejemplo, consideraba que “parte del trabajo artístico realizado en lo que va de la dictadura resulta incomprensible para el grueso público”. Sin nombrar en ningún momento explícitamente a la *Avanzada*, quedaba de manifiesto su baja *apuesta* histórica por su falta de capacidad de socialización. Por su parte, historiadores del arte como Milán Ivelic, Gaspar Galaz y, especialmente, Ernesto Saúl, presagiaban que la *Avanzada* no tendría implicancias mayores que las ya acontecidas en los setenta y ochentas. Sin ir más lejos, la propia crítica literaria Adriana Valdés –que habría participado en las discusiones y reflexiones sobre la *Avanzada*- reconocía, en un seminario sobre arte y política en dictadura, que el rendimiento de la *Escena* era alto en escritura, pero bajo en presencia y reconocimiento histórico. La exigencia de *categorías de desciframiento* por parte de los actores sociales (observadores) habría significado, para ella, un obstáculo concreto para el despliegue de los postulados mayores de la *Avanzada*.

Sin embargo, la reciente configuración estructural del espacio artístico nacional no se puede comprender e interpretar sin una serie de operaciones concretas como la inscripción del concepto de *Escena de Avanzada* en los relatos sobre artes visuales en Chile. Esta operación, que se podría comprender como una *auto-descripción* que el espacio artístico genera para auto-comprenderse, ha configurado parte importante de nuestro panorama actual.

Es más, veinte años después de la publicación del libro *Margins and Institutions*, un galerista, respaldado por un curador Paraguayo y patrocinado por el Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile, publicaría el libro “Copiar el Edén” (2006). En él se reunían, por primera vez en una sola publicación, las principales manifestaciones

visuales -y performáticas- de los últimos treinta años del sistema/campo artístico nacional. Presentado en las principales capitales del mundo (Nueva York, Londres, Sao Paulo, Venecia, etc.), el libro ofrece un registro amplio de los procesos acaecidos en el espacio visual del país. Por supuesto, la *Escena de Avanzada* -y su densidad discursiva- se hace presente en sus páginas mediante artículos conmemorativos del hecho. En todos los textos ahí existentes, queda de manifiesto que la *Avanzada* ha significado una herencia central para observar la producción visual actual.

Un año más tarde, y bajo un fuerte interés del mundo artístico y académico, la editorial Metales Pesados presentaba en el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile la reedición del libro "Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973". Presentado el jueves 8 de noviembre de 2007 por el director del Museo, Milán Ivelic, el filósofo Carlos Pérez Villalobos y el premio nacional de arte Gonzalo Díaz, la cuidada edición del libro significaba un claro reconocimiento del resurgimiento y consagración de un *problema histórico* en las artes visuales nacionales: desde los *márgenes*, la *Escena de Avanzada* se immortalizaba en la mayor *institución* museo-institucional del país.

Entonces bien, ¿cómo se explica que, veinte años después de su *acontecimiento*, el concepto de *Escena de Avanzada* sea uno de las propuestas visuales y escriturales más nombradas, citadas y estudiadas del espacio de la investigación y enseñanza sobre arte en Chile?

La respuesta puede partir por la potencia visual y discursiva de las obras de la *Avanzada*. Sin embargo, es más compleja que eso. Desde una sociología del arte de Bourdieu, es posible acercarse a una posible respuesta: el concepto de *Escena de Avanzada* se inscribe gracias a la serie de agentes que están vinculados, de alguna forma (como curadores, creadores, mediadores, observadores, etc.), al espacio de *creencias* que es el arte. Sumado a ello, y desde una sociología del arte de Luhmann, se podría decir que, debida a la complejización estructural que estaba viviendo la sociedad chilena durante la dictadura militar, exigió al espacio artístico acoplarse a este proceso. Por ello, las decisiones programáticas del arte –que implican una

consideración temporal-, no son interpretables sin describir las propias trayectorias de auto-descripción del espacio de las artes visuales en el país.

Este proceso, por cierto, no es lineal. En estos veinte años han surgido, en el campo/sistema artístico nacional, una serie de operaciones reflexivas que manifiestan y constatan la aparición, en 1986, de un relato concreto, consistente y planificado que zanja un procedimiento escritural de suma importancia para las actuales configuraciones del arte nacional. Estos relatos, evidentemente, significan un necesario entramado reflexivo-descriptivo que ha permitido la conformación de un espacio que cuestiona y manifiesta la importancia de la interpretación sobre lo sucedido en tal operación. Todos los relatos intermedios desarrollados durante la década de los noventa y del 2000, se pueden comprender como espacios auto-reflexivos que han decretado y reconocido, por una parte, la constatación de una acción estratégica de posicionamiento (inscripción) de la *Escena* y, por otra, la densidad discursiva que tales producciones creativas permitieron entablar en un momento determinado y que, posteriormente, aportaron al aumento progresivo de la complejidad operacional, visual y estructural del espacio de las artes visuales en Chile.

Evidentemente, los cauces de la actual historia del arte chileno no son exclusivos. Es una manifestación concreta de los procesos de complejización de los campos/sistemas sociales que componen la sociedad moderna actual. Desde una sociología contemporánea, la sociedad moderna se podría caracterizar por la conformación de sistemas funcionalmente diferenciados (derecho, política, arte, etc.) o por la existencia de campos autónomos (intelectual, político, de poder, etc.). Cada uno de ellos presenta ámbitos específicos que son operativamente independientes, pero que a la vez se coordinan mutuamente entre sí. El arte, la política, la economía, el derecho, la ciencia, etc., son algunos sistemas/campos autónomos que, a lo largo de la historia, han logrado relaciones de coordinación mutua gracias a un complejo proceso de diferenciación o autonomización, lo que, hasta nuestro días, se podría denominar como una sociedad mundo.

Lo interesante al respecto es que, en todo proceso de autonomización, se requirió que cada campo o sistema autónomo desarrollara esquemas auto-reflexivos (relatos) que permitieran reconocer sus propias especificidades de organización y planificación. En otras palabras, cada campo o sistema debió generar, para su propio funcionamiento, distinciones en su interior que permitieran describir cómo se están organizando los elementos que permiten establecer las orientaciones normativas y operativas de cada sistema o campo. Por esta razón, cada sistema genera, por así decirlo, reglas que permiten establecer los mecanismos por los cuales se regirán sus propios componentes. Pero, para lograr aquello, debe conocerse internamente. Debe, en otros términos, auto-describirse (en forma de relatos), para, con ello, establecer los componentes necesarios para sus actuales y próximas construcciones de sentido. Al ser la sociedad un complejo entramado de sistemas o campos autónomos que operan con sus propias lógicas o reglas de sentido, las auto-descripciones (relatos) sirven para identificar cómo las estructuras y organizaciones internas se coordinan e inscriben entre sí. Las operaciones escriturales en el arte chileno, en este sentido, han ayudado a este proceso. Siguiendo con esta lógica, se puede establecer que los modelos de funcionamiento, operación y configuración de los campos o sistemas -en este caso el artístico-, han recurrido a la escritura como un mecanismo de auto-descripción que permite establecer, entre otras cosas, el *quién es quién* del espacio social, con el objetivo de reconocer, al interior del campo o sistema artístico, cómo se ha logrado configurar como tal en su trayectoria. En este sentido, es posible comprender que la evolución del campo/sistema artístico nacional ha logrado ciertos niveles de complejidad operacional gracias a las auto-observaciones o descripciones (relatos) que ha generado en el espacio de la crítica de arte (en especial en las operaciones escriturales).

En suma, y para dar una respuesta parcial a la pregunta arriba planteada, es necesario comprender que la asimilación de un concepto como *Escena de Avanzada* en la historia del arte se comprende tanto por la potencia de sus propuestas visuales y discursivas, como también por los agentes vinculados que creen en él o lo rechazan y, de la misma forma, por cómo este espacio artístico se diferencia de su entorno –como

un proceso general de la sociedad- y se auto-reflexiona y describe para su propio operar futuro.

Frente a esta trayectoria, resulta fundamental preguntarnos por el *rendimiento* que estas secuencias reflexivo-descriptivas han ofrecido para la auto-descripción y diferenciación del sistema/campo artístico nacional y, a la vez, por la constatación de los actuales y novedosos relatos acaecidos en los últimos años. Por ello, las preguntas de investigación que guían esta tesis de investigación son: ¿cómo se configuró el hecho que, desde la publicación de *Márgenes e Instituciones* hasta nuestros días, el concepto de *Escena de Avanzada* sea uno de las propuestas visuales más nombradas, citadas y estudiadas del espacio de la investigación y enseñanza sobre arte en Chile? ¿Qué textos/relatos surgieron, a partir de aquella publicación, que propiciaron el reconocimiento e inscripción del concepto de *Escena de Avanzada* en los actuales relatos sobre artes visuales? ¿Cómo ha sido la trayectoria de estos textos/relatos? ¿Cómo han cambiado y cuáles son los énfasis de los análisis desarrollados en la década de los noventa y dos mil?

Para dar respuesta a estas preguntas, resulta necesario realizar una investigación que permita exponer y describir cómo esta relación se configuró en Chile desde la década de los ochenta hasta la actualidad. La presente tesis de investigación presenta una revisión (cartografía) que ofrece antecedentes para comprender este proceso.

Frente a ello, el objetivo general que orienta esta investigación es identificar y describir, por medio del análisis interpretativo de los relatos escriturales (documentos, textos, catálogos, etc.) desarrollados en los últimos treinta años en el espacio de las artes visuales chilenas, las referencias, menciones, análisis y aproximaciones interpretativas del concepto de *Escena de Avanzada*. Específicamente, esta investigación se propone desarrollar una revisión y descripción historiográfica de las reflexiones histórico-teóricas que se han generado en Chile sobre el gesto que realizara Nelly Richard en su libro *Margins and Institutions* en el año 1986, para, con ello, establecer cómo ha sido la *trayectoria de inscripción del concepto de Escena de Avanzada* tanto en los espacios

institucionales vinculados al arte (Universidades, premios institucionales, escuelas, etc.) como en el espacio historiográfico de las artes visuales.

Los objetivos específicos que se propone esta investigación son, en primer lugar, identificar y describir, desde una revisión y constatación histórica de los últimos treinta años, cómo se han desplegado en los *textos sobre arte chileno* los análisis y referencias al concepto de *Escena de Avanzada* desde la publicación del libro *Margins and Institutions* en el año 1986, hasta la actualidad. En segundo lugar, sistematizar los relatos que reflexionan y describen qué significó el gesto de ese concepto, y construir “tipologías de relatos” que nos permita definir espacios temporales sobre las operaciones escriturales detectadas. Y, en tercer lugar, problematizar, desde *cierta* sociología del arte -y a partir de la revisión antes realizada-, las actuales configuraciones del campo/sistema artístico chileno.

Para iniciar una respuesta y sistematización a estos problemas, se podrían identificar tres periodos o semánticas escriturales que ayudan a la comprensión del fenómeno: el primero, iniciado con el reconocimiento -e inscripción escritural- de la *Escena de Avanzada* como un grupo de prácticas visuales orientadas a la reflexión crítica del contexto dictatorial y que se desenvuelve a mediados de la década de los setenta y en la década de los ochenta. Este periodo se podría denominar bajo la lógica semántica de un “relato que inscribe”.

El segundo, que se gestaría en gran parte de la década de los noventa, se podría caracterizar por a) el intento, supuestamente fallido, de las nuevas generaciones de artistas visuales por instalarse e inscribirse en los nuevos órdenes de posibilidad del espacio artístico, b) la sospecha por parte de éstos sobre las propuestas y herencias de la *Escena de Avanzada* y c) por el reconocimiento incipiente, por parte del espacio de la crítica e historia del arte, de la relevancia visual y discursiva de la *Escena de Avanzada* para la complejización y configuración estructural del espacio artístico visual chileno en la década de los noventa. Este espacio temporal servirá, por cierto, como una *bisagra analítica* para adentrarnos al problema en cuestión.

Y un tercer periodo, reconocible a finales de la década de los noventa y gran parte de la década del 2000, que se caracterizarían por describir qué significó, para las configuraciones visuales y discursivas de las artes visuales en Chile, la operación de inscripción de Nelly Richard y la *Escena de Avanzada*. Este periodo se podría comprender por la semántica analítica de que existen “relatos de que los relatos inscriben”. Entre sus principales características se podrían nombrar a) el reconocimiento casi unánime -y no sin polémica- de la importancia que significó el trabajo de Nelly Richard y la *Escena de Avanzada* para las artes visuales nacionales, b) el aumento progresivo de la complejización de las interpretaciones realizadas por el acontecimiento del concepto de *Escena de Avanzada* y c) el resurgimiento –como reconocimiento institucional, político, académico, etc.- de los principales involucrados de la *Escena de Avanzada* en el espacio institucional y de poder del espacio artístico nacional.

Estos tres periodos son, por cierto, *tipologías ideales* de la trayectoria reciente de los relatos sobre artes visuales en Chile. Si bien en todas ellas existen lógicas difusas -y aquí están segmentadas según criterios historiográficos-, cada uno de ellos sirve para describir e interpretar la problemática aquí puesta en discusión: a saber, que las lógicas operativas escriturales de las artes visuales en Chile en los años ochentas y noventas, han utilizado las auto-observaciones/descriptivas como relatos para distribuir los espacios de posicionamiento y lucha entre los agentes concretos que, desde hace treinta años, se vienen sucediendo en el país.

A partir de ello, la hipótesis que guía esta investigación señala que, a) en la historia reciente en Chile, las operaciones escriturales sobre artes visuales han servido como soportes de inscripción de los artistas en las tomas de posición del campo artístico nacional. Esto ha significado, por cierto, que b) existan trayectorias escriturales que han servido para tales propósitos. En este sentido, se puede enunciar que, c) a finales de la década de los ochenta y a comienzos de los noventa, han existido una serie de estrategias escriturales (relatos) que han intentado instalar/inscribir/cuestionar *conceptos* en los espacios de legitimación o visibilidad. Esto d) ha obtenido un rendimiento considerable en la *Escena de Avanzada* (no así en cambio en las

estrategias de los años noventa). Este proceso, finalmente, e) demuestra la diferenciación y complejización que ha logrado el campo/sistema artístico nacional en los últimos treinta años. Aquello, por cierto, acorde con el proceso mundial de desterritorialización de los entramados de poder.

Para desarrollar la presente tesis, en el primer capítulo realizaremos una breve sistematización de los elementos teóricos que nos permiten emprender la investigación aquí propuesta. Para ello, abordaremos algunos elementos de la historia de los conceptos de Reinhart Koselleck para, posteriormente, analizar los principales postulados de la sociología del arte de Pierre Bourdieu y Niklas Luhmann.

En el segundo capítulo nos enfocaremos en analizar el problema concreto de esta investigación. En él presentaremos, según los elementos teóricos desarrollados en el capítulo anterior, las principales manifestaciones escriturales desarrolladas en el espacio teórico-discursivo nacional que manifiestan auto-descripciones de la configuración del campo/sistema artístico nacional, y que demuestran la problemática propuesta en esta investigación. Comenzando con la operación *Escena de Avanzada* de Nelly Richard, pasando por las estrategias discursivas “*de batalla*” de Justo Pastor Mellado, Adriana Valdés, Pablo Oyarzún, Willy Thayer, Sergio Rojas, Federico Galende y Guillermo Machuca, entre otros, nos abocaremos a interpretar cómo sus operaciones escriturales han permitido la configuración de este proceso. De la misma forma, nos concentraremos en dilucidar cómo estas operaciones han dado un rendimiento no sólo de reconocimiento (auto-descripción) de la configuración de campo desde la perspectiva de Bourdieu, sino que también han permitido establecer los despliegues auto-referenciales del sistema artístico mundial desde Luhmann. En este sentido, no sólo las operaciones escriturales le han permitido al campo artístico reconocer los posicionamientos estratégicos de los agentes, sino que también han permitido la complejización de las operaciones de producción artística en el escenario nacional, logrando, con ello, mayores niveles de diferenciación y autonomización operacional del sistema artístico a un nivel mundial.

Para finalizar, en el capítulo tercero se presenta una revisión final de los principales planteamientos esbozamos en la investigación aquí desarrollada. En esta sección de cierre, nos interesa presentar las problemáticas y oportunidades reflexivas que esta lógica de investigación entrega a la teoría e historia del arte de nuestro espacio nacional. De la misma forma, en esta sección se presentan las oportunidades teóricas que ofrece la sociología del arte como una herramienta de análisis válida y pertinente para comprender los procesos del mundo del arte actual.

La metodología de estudio que fue utilizada está conformada, en primer lugar, por una recolección bibliográfica de textos sobre artes visuales y de crítica cultural, publicados en Chile en los últimos treinta años. Estos referentes bibliográficos se concentraron en autores que mantienen una publicación periódica y que conservan, por un lado, una ligación universitaria tanto permanente como discontinua y, por otra, una presencia en los textos de catálogos y/o libros de historia social del arte chileno. Entre los autores más importantes –con mayor o menor nivel de incidencia en el debate- analizados se encuentran: Nelly Richard, Adriana Valdés, Justo Pastor Mellado, Guillermo Machuca, Sergio Rojas, Willy Thayer, Carlos Pérez Villalobos, Pablo Oyarzún, Milán Ivelic, Gaspar Galaz, Sergio Villalobos-Ruminott, Miguel Valderrama, etc. Los textos específicos estarán presentados a lo largo de la tesis. Si bien la revisión documental contó con un trabajo sistemático y de permanente consulta bibliográfica, evidentemente pueden quedar fuera de esta investigación documentos o textos pertinentes para el análisis. De la misma forma, se ha prescindido de referencias no publicadas formalmente o sin criterios editoriales (conflictos personales, quiebres amistosos, juicios públicos informales, etc.). Todo esto significó, por cierto, una decisión metodológica que ha privilegiado la escritura por sobre la oralidad.

En segundo lugar, la metodología aplicada a esta investigación se orientó a realizar un análisis histórico de cada uno de estos textos y autores de artes visuales en Chile, con el objetivo de identificar la trayectoria histórica de los relatos sobre las operaciones de inscripción. Para ello, se sistematizaron todos los textos y se estableció una línea temporal que permitió establecer los momentos donde surgieron estos relatos.

En tercer lugar, se realizó una interpretación del material textual organizado desde un análisis proveniente principalmente de la sociología e historia social del arte. Desde las observaciones teóricas de Reinhart Koselleck, Pierre Bourdieu y Niklas Luhmann, se establecieron las secuencias de relatos que serán desarrolladas en el transcurso de esta tesis y que, por cierto, permitieron validar o rechazar la hipótesis de investigación planteada más arriba.

En base a esta propuesta metodológica, es posible la constatación de las secuencias de relatos que permite comprender las actuales configuraciones del espacio de dominación y posicionamiento del campo/sistema artístico nacional. Bajo esta lógica, es importante mencionar que esta investigación intenta ofrecer una revisión global de cómo el espacio de la escritura sobre arte en Chile ha tematizado, reflexionado, criticado e inscrito un concepto complejo, disonante y con un fuerte contenido crítico: *Escena de Avanzada*. Tal empresa significa realizar una serie de concesiones metodológicas y, por cierto, de interpretación, lo que, esperamos, genere más discusión y reflexión que lo hasta aquí ofrecido.

En síntesis, esta investigación intenta aportar a la reflexión realizada en los últimos años sobre la conformación del sistema/campo artístico nacional. En sus páginas, aborda, desde una observación sociológica e histórica, los procesos de complejización del espacio artístico nacional en las últimas décadas. En su conjunto, se considera que el espacio artístico chileno es rico en este tipo de interpretaciones. Es decir, que el espacio de la crítica, teoría e historia del arte en Chile ha sido prolijo en establecer las inscripciones de artistas, teóricos y curadores en los espacios de poder del mundo artístico en el país y, actualmente, a nivel internacional. Esto, sin embargo, no se ha tematizado en ese mismo espacio como una operación de suma relevancia para la auto-comprensión y auto-descripción del sistema/campo artístico. Cada vez que el espacio de la crítica del arte cuestiona las herencias o transferencias de generaciones pasadas; critica los espacios consagradorios de poder; cuestiona las autoridades "legitimatorias" de obra; rechaza las imposiciones doctrinales discursivas; reconoce a artistas; valora obras; selecciona discursos; eleva a los *maestros* de la pintura; confecciona catálogos de distribución reducida; densifica los discursos de obras; cura

bienales internacionales; genera proyectos de exposición en países lejanos, etc., lo que está haciendo ahí es establecer y reconocer la existencia de un campo con ciertas lógicas operativas. Lo que intenta de describir e interpretar esta tesis de investigación es justamente aquello: la definición, iniciática, del *quién es quién* por medio de las operaciones escriturales que la visualidad y la crítica ha creado en las décadas de los ochenta, noventa y primer década del dos mil. Y, con ello, *cartografiar* una historia y trayectoria de un *concepto*. Considerar este proceso como problemático es, a fin de cuentas, el objetivo de esta tesis de investigación.

CAPÍTULO I
LA HISTORIA DE LOS CONCEPTOS Y SOCIOLOGÍA DEL ARTE:
ELEMENTOS TEÓRICOS

En todas las disciplinas dedicadas a las humanidades, la noción de *concepto* cumple una función central. Gracias a ellos, se pueden proponer problemáticas complejas de la vida social en esquemas lingüísticos estructurados y sistemáticos. De ahí que las definiciones y límites de esas experiencias nos permiten acumular conocimientos o vivencias que entregarán insumos para la trayectoria de todas las áreas del pensamiento. De esta forma, el conocimiento acumulado en un *concepto* construye y proyecta la historia.

La articulación lingüística de los conceptos permite, por tanto, establecer y extraer información del pasado, el presente y el futuro. Por ello, analizarlos en su configuración histórica y su evolución en el tiempo ofrece elementos clave para reconocer las actuales configuraciones del espacio social y, en este caso específico, el de las artes visuales nacionales. A partir de la “historia de los conceptos” de Reinhart Koselleck¹, es posible acercarnos a comprender cómo el concepto de *Escena de Avanzada* se configura como tal y cómo, posteriormente -y gracias a los análisis, reflexiones y reformulaciones que hicieran los historiadores, filósofos y críticos de arte-, se inscribe en gran parte de los relatos sobre la historia de las artes visuales en Chile.

Emprender tal desafío de análisis requiere comprender cómo es posible que un concepto se inscriba en la historia. Sin embargo, para ampliar e interpretar en forma más compleja cómo lo logra, es necesario requerir del apoyo teórico de la sociología del arte.

Si hace medio siglo atrás se planteaba que la sociología y el arte no hacían buenas migas², hoy, por lo menos, comparten cierto espacio de convivencia. Las reflexiones sociológicas y estéticas se han acostumbrado, en las últimas décadas, a compartir ciertas observaciones y, en más de alguna ocasión, a compartir conceptos y teorías que parecían antagónicas y excluyentes entre cada disciplina.

¹ Koselleck, Reinhart, “Futuro Pasado. Para una semántica de los tiempos históricos”, Ed. Paidós, Barcelona, 1993.

² Bourdieu, Pierre “Pero, ¿Quién creó a los creadores?” en “Cuestiones de Sociología” Editorial Istmo, Barcelona, 2002. p. 205

Este proceso, continuo y discontinuo, ha ofrecido nuevas posibilidades analíticas y discursivas que han contribuido, ciertamente, al despliegue programático del arte contemporáneo y, porqué no decirlo, a la sociología misma. En ambos casos se han ofrecido nuevas posibilidades de interpretación y creación que antes no eran consideradas como relevantes y necesarias, y que hoy parecen coexistir sin mayor cuestionamiento.

La trayectoria del concepto de *Escena de Avanzada* en los relatos sobre artes visuales en el espacio artístico del país, puede ser estudiado gracias a las construcciones teóricas provenientes de la historia conceptual y de la sociología del arte. Una serie de conceptualizaciones, reflexiones y operaciones analíticas realizadas sobre la *Avanzada* pueden ser observadas a partir de estas propuestas. En este sentido, es central reconocer qué andamiaje teórico, proveniente de la historia conceptual y la sociología del arte, puede ayudarnos a desarrollar la investigación aquí planteada y ofrecernos herramientas analíticas para interpretar la trayectoria evolutiva del concepto de *Escena de Avanzada* en las artes visuales en Chile. En base a ello, la obra de Reinhart Koselleck, Pierre Bourdieu y Niklas Luhmann pueden contribuir al respecto.

En el presente capítulo, nos abocaremos a analizar, en primer lugar, los principales postulados de Reinhart Koselleck. En esta parte, nos concentraremos en presentar, brevemente, qué importancia tienen los conceptos para comprender las condiciones actuales del espacio social, en este caso, artístico. Para ello, Koselleck explica la metodología necesaria para estudiar la evolución de los conceptos y recurre, para ello, a la tradición hermenéutica de los conceptos. Con ello, es capaz de explicar la evolución histórica de los conceptos y sus implicancias para las sociedades.

Posteriormente, nos dedicaremos a trabajar los argumentos teóricos centrales de la sociología del arte de Pierre Bourdieu³ y Niklas Luhmann⁴. En esta sección,

³ Bourdieu, Pierre “Pero, ¿Quién creó a los creadores?” en “Cuestiones de Sociología” Editorial Istmo, Barcelona, 2002. Bourdieu, Pierre “Las Reglas del Arte: Génesis y estructura del campo literario” Editorial Anagrama, Barcelona, 2002. Bourdieu, Pierre “Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística” en “Campo de poder, Campo Intelectual” Editorial Quadrata, Buenos Aires, 2003. Bourdieu, Pierre “La distinción: criterios y bases sociales del gusto” Editorial Taurus, Madrid, 2006.

presentaremos los principales conceptos y modelos teóricos de ambos autores, con el objeto de esbozar qué elementos nos permiten interpretar el problema de investigación. Desde una sociología del arte de los campos autónomos, Pierre Bourdieu dará énfasis a la configuración del campo artístico en base a las lógicas de reconocimiento que artistas y obras van logrando en el campo. Las estrategias de posicionamiento de los artistas, las creencias que están involucradas en dichas lógicas, las luchas al interior de los campos, las lógicas de poder atravesadas por los posicionamientos jerárquicos, etc., serán algunos de los tópicos que serán abordados en este punto y que nos permiten comprender gran parte de los discursos auto-descriptivos que el campo artístico nacional ha generado en las últimas décadas. Por su parte, la sociología del arte de Niklas Luhmann se enfoca en la diferenciación de sistemas autopoieticos con lógicas autorreferenciales que van configurando operaciones comunicativas que ningún otro sistema puede hacer. En este caso, el sistema del arte se comprende como un sistema que comunica *arte*, por medio de obras consideradas artísticas. En otros términos, para la teoría de sistema desarrollada por Luhmann, el arte se determina a través de un sistema especializado autorreferente y produce arte en el arte.

Las auto-descripciones observadas en las operaciones escriturales del espacio artístico nacional, permiten establecer puntos de encuentro y diferencias entre estas tres propuestas teóricas. Por ello, se considera central abordar esta tesis de investigación desde estos autores, con el objetivo de interpretar las transformaciones acaecidas en el espacio de las artes visuales nacionales en los últimos treinta años a partir del concepto de *Escena de Avanzada*.

⁴ Luhmann, Niklas "El arte de la sociedad" Editorial Herder – Universidad Iberoamericana, México, 2005. Luhmann, Niklas "El arte como mundo" en "Teoría de los sistemas sociales II (artículos)", Universidad de los Lagos, Chile, 1999. Luhmann, Niklas "Sociedad de la sociedad" Editorial Herder-Universidad Iberoamericana, México D.F., 2007.

A. Concepto e historia en Reinhart Koselleck

El trabajo teórico de Koselleck se concentra en seguir, como un arqueólogo del tiempo, las huellas de la transformación de la historia. Para ello, utiliza un método específico: *la historia conceptual*.⁵ Su objetivo teórico es descubrir la relación que existe entre sujeto particular, texto, concepto y sentido de la historia. Para ello, Koselleck desarrollará una línea hermenéutica que distinguirá dos elementos clave para su trabajo: *experiencia* y *concepto*. En el primer caso, la experiencia es comprendida como una *vivencia procesada y en permanente dinamismo*. Es decir, que la experiencia no es traducible directamente al concepto -ya que es este último quien entrega las categorías de comprensión de esa vivencia-, sin embargo, la lucha semántica por definir posiciones y nociones va modificando los conceptos en el tiempo. Por su parte, el concepto ofrece una *atribución de sentido* a la vivencia que hace posible una experiencia, pero, además, permite nuevas formas de atribución futura. En otras palabras, el concepto entrega la posibilidad de encontrar sentido a lo vivenciado -porque está inserta en una comunidad histórica de sentido (en una historia social)-, pero ofrece nuevas concepciones conceptuales al futuro. Con ello, es posible comprender que todo contexto estructurante -conceptos- instala un conjunto de vivencias en un orden de sentido, pero, a la vez, permite instalar *nuevos horizontes de sentido*.

Koselleck, para iniciar esta argumentación, utiliza la frase de Epicteto, la cual afirma que “no serían los hechos los que conmueven a los hombres, sino las palabras sobre esos hechos”. Esta frase -que pertenece a la larga tradición de la relación entre las palabras y las cosas, espíritu y vida, conciencia y ser, lenguaje y mundo-, le permite a Koselleck proponer una de las distinciones más clave de su propuesta metodológica: la historia conceptual e historia social.

Para Koselleck, la historia conceptual se ocupa, en primera línea, *de textos y de palabras*, es decir, de conceptos. Esto implica, según sus postulados, seguir ciertas

⁵ Koselleck, Reinhart, “Historia Conceptual e Historia Social”, en *Futuro Pasado*, Ed. Paidós, Barcelona, 1993. pp. 105-126

metodologías de análisis “que proceden del ámbito de la historia de terminología filosófica, de la filología histórica, de la semiología y de la onomasiología, y cuyos resultados, comprobados una y otra vez mediante exégesis de los textos, se vuelven a llevar a éstos.”⁶ Por su parte, la historia social “solo precisa de los textos para derivar de ellos estados de cosas y movimientos que no están contenidos en los textos mismos. Así, por ejemplo, la historia social investiga las formaciones sociales o formas de organización constitucional, las relaciones entre grupos, capas, clases, cuestiona las relaciones de los sucesos apuntando a estructuras a medio o largo plazo y a su transformación, o aporta teoremas económicos, en virtud de los cuales se indagan acontecimientos individuales o resultados de la acción política.”⁷

Esta distinción, por cierto, no resulta fácil de realizar y, además, no es posible reducir una sobre la otra. De ahí que Koselleck plantee que una “sociedad” y sus “conceptos” se encuentren, permanentemente, en una relación de tensión, ya que toda terminología sociopolítica es central para el *acopio de experiencias de la historia social*. No se trata, en este sentido, de simples palabras: son conceptos que, en su complejidad y acción sociopolítica, generan concepciones de mundo que disienten lógicas del presente y difuminan estados del futuro. De esta forma, para realizar una historia conceptual es necesaria una historia social.

La historia conceptual significa realizar una exégesis crítica de las fuentes que subvencionan los conceptos. Pero, además, debe considerarse la situación política y las circunstancias generales del contexto vivido. Entre ambas opciones, es posible analizar la relevancia que un concepto puede asumir. De esto se desprende que la historia conceptual para Koselleck es una disciplina que busca reconstruir en retrospectiva la historia de un concepto, nutriéndose de las fuentes histórico-sociales (historia social) en la cual emergen dichos conceptos. Y, por tanto, propone que la historia conceptual estudie los conceptos de manera holística considerando todos los elementos que contribuyeron a su creación. De ahí que, en base a esta metodología, se puedan recoger tanto indicadores de cambio sociopolítico -y su profundidad

⁶ *Ibíd.*, p.106

⁷ *Ibíd.*, pp.105-106

histórica-, como también los cambios en las experiencias y la fijación de nuevos horizontes de expectativa o esperanza en los involucrados.

A partir de ello, el estudio histórico de los conceptos debe considerar tanto el nivel semántico (su significado y sentido) así como también su nivel contextual (el momento histórico en el cual es producido y su transformación en el tiempo). Para Koselleck es importante considerar la historia social puesto que afirma que “la clarificación histórica de los conceptos que se usan en cada momento tiene que recurrir no sólo a la historia de la lengua, sino también a datos de la historia social, pues cualquier semántica tiene que ver, como tal, con contenidos extralingüísticos.”⁸

Siguiendo con esta idea, es posible comprender el sentido de un concepto al desprender de él su a) contexto, b) de la situación de él/los autores y de los destinatarios, c) la situación político-social y las circunstancias en las que hace su aparición, d) del uso lingüístico del concepto y, finalmente, e) su proyecto de futuro. Es decir, todo concepto es una elaboración dada por la vivencia y experiencia de los sujetos en un contexto dado. Sin embargo, es contingente, puesto que está constantemente siendo re-significado por los sujetos, sus luchas y sus proyectos futuros: “la lucha semántica por definir posiciones políticas o sociales y en virtud de esas definiciones mantener el orden o imponerlo corresponde, desde luego, a todas las épocas de crisis que conocemos por fuentes escritas. Desde la Revolución francesa, esta lucha se ha agudizado y se ha modificado estructuralmente: los conceptos ya no sirven solamente para concebir los hechos de tal o cual manera, sino que se proyectan hacia el futuro”.⁹

De esta forma, en todo concepto está contenido el pasado, presente y futuro. Pasado porque todo concepto tiene una historia de la cual se es parte; presente porque se utiliza con un sentido y significado determinado en un momento histórico particular; y futuro, porque ofrece la configuración de nuevos contextos y vivencias sociopolíticas: “La extensión del espacio semántico de cada uno de los conceptos centrales que se

⁸ *Ibíd.*, p. 112

⁹ *Ibíd.*, p. 111

han utilizado pone de manifiesto una alusión polémica referida al presente, un componente planetario de futuro y elementos permanentes de la organización social procedentes del pasado, cuya coordinación específica confiere sentido a esta frase. En la especialización temporal de la semántica está ya decidida la fuerza histórica del enunciado.”¹⁰ Así pues, para Koselleck, “la historia conceptual es en primer lugar un método especializado para la crítica de las fuentes, que atiende al uso de los términos relevantes social o políticamente y que analiza especialmente las expresiones centrales que tienen un contenido social o político.”¹¹

De esta forma, la historia conceptual debe estudiar los conceptos diacrónicamente, puesto que los conceptos sufren modificaciones y nuevas significaciones en el tiempo. Es decir, “Sólo diacrónicamente se puede percibir la permanencia y la fuerza de la validez de un concepto social o político junto con las estructuras que le corresponden.”¹² De ahí que el procedimiento analítico de la historia conceptual tenga la exigencia previa de traducir los significados pasados de los conceptos a nuestra comprensión actual y, con ello, lograr explicar las configuraciones sociopolíticas de las esferas de la sociedad. Y esto implica, por cierto, liberar a los conceptos y seguir sus significados a través del curso del tiempo, para así coordinarlos en una comprensión sociohistórica: “La cuestión decisiva temporal de una posible historia conceptual según la permanencia, el cambio y la novedad, conduce a una articulación profunda de nuevos significados que se mantienen, se solapan o se pierden y que sólo pueden ser relevantes sociohistóricamente si previamente se ha realizado de forma aislada la historia del concepto”.¹³

Esto implica, para el método de Koselleck, realizar una clara distinción entre concepto y palabra. Para ello, afirma que cada concepto depende de una palabra, pero cada palabra no es un concepto social y político. Los conceptos sociales y políticos contienen una concreta pretensión de generalidad y son siempre polisémicos, es decir, polívocos. En otras palabras, un concepto es más que una palabra porque son

¹⁰ *Ibid.*, p. 109

¹¹ *Ibid.*, p. 112

¹² *Ibid.*, p. 114

¹³ *Ibid.*, p. 116

concentrados de muchos contenidos significativos que contienen las palabras. En cambio, las palabras contienen posibilidades de significado, pero no unifica en sí la totalidad del significado como lo hace un concepto: “Un concepto reúne la pluralidad de la experiencia histórica y una suma de relaciones teóricas y prácticas de relaciones objetivas en un contexto que, como tal, sólo está dado y se hace experimentable por el concepto [...] Un concepto no es sólo indicador de los contextos que engloba, también es un factor suyo. Con cada concepto se establecen determinados horizontes, pero también límites para la experiencia posible y para la teoría concebible.”¹⁴

De esta forma, Koselleck busca que no se reduzca la historia conceptual a la historia social, porque los conceptos no se derivan solamente de acontecimientos históricos, sino también de su relación con otros conceptos. Así el tema de la historia conceptual es la convergencia entre concepto e historia: “el tema de la historia conceptual es, dicho de forma extrema, la convergencia entre concepto e historia, de modo que la historia sólo sería historia en la medida en que estuviera conceptualizada.”¹⁵

Los conceptos, por tanto, no son comprensibles si no se estudian desde su dimensión sincrónica (que tematiza una situación) y diacrónica (que tematiza su modificación). En base a ello, esta lógica de análisis es necesaria para reflexionar sobre la conexión entre concepto y sociedad, ya que tensiona la comprensión de la historia social pasada, actual y futura: “En el cambio de perspectiva pueden hacerse visibles eliminaciones entre los significados antiguos de palabras que apuntan a un estado de cosas que se extingue y los nuevos contenidos que surgen para esa misma palabra. Entonces pueden considerarse aspectos del significado a los que ya no corresponden ninguna realidad, o realidades que se muestran a través de un concepto cuyo significado permaneció desconocido”.¹⁶ Con ello, es posible comprender cómo un concepto puede lograr diversos énfasis temáticos y, a la vez, cómo surgen las interpretaciones y usos de esos conceptos en el transcurso del tiempo.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 117-118

¹⁵ *Ibid.*, p. 118

¹⁶ *Ibid.*, p. 122

En base a estas breves premisas, es posible comprender un concepto como *Escena de Avanzada*. En él, se sitúan variadas expresiones –teóricas, vivenciales, visuales, políticas, etc.,-que, en su conjunto, han configurado estructuras y lógicas operativas en la historia reciente de las artes visuales nacionales. Como concepto, la *Avanzada* ha contribuido con elementos basales para comprender la actualidad del espacio artístico. Desde su nacimiento como propuesta, es posible delimitarlo como un concepto que sintetizó vivencias pasadas, presentes y futuras, otorgando antecedentes para construir un espacio de legitimación. De esta forma, desarrollar un análisis diacrónico y sincrónico del concepto de *Escena de Avanzada* nos permite describir cómo, en el transcurso de la historia, él se inscribe en la historia del arte nacional. Más allá de nombres, obras y acciones, es el concepto mismo -y todo lo que él sintetiza-, lo que ejerce la fuerza disonante con el pasado, la construcción operativa del presente y el horizonte de expectativas del futuro.

De la misma forma, el concepto de *Escena de Avanzada* debe comprenderse también por la historia donde acontece. La dictadura miliar, como catástrofe, también juega un papel central para comprenderlo y describirlo. Dictadura, desaparición forzada, derechos humanos, terrorismo de Estado, represión política, disolución de organizaciones civiles, anulación, etc., son conceptos que también se relacionan con el de *Avanzada*. Así, como dijera Koselleck, la historia conceptual es la convergencia entre concepto e historia. De ahí que lo que sucederá en la post-dictadura (política del consenso, memoria, recuperación democrática, globalización, etc.), serán otros conceptos que acompañarán al nuestro y permitirán su comprensión en la historia.

En resumen, y según las lógicas teóricas de Koselleck, el concepto de *Escena de Avanzada* nos permite descifrar cómo estas tres palabras se convierten, con el tiempo, en un concepto. Sin embargo, se requiere de otros elementos conceptuales para complejizar y problematizar su configuración. Para ello, herramientas provenientes de la sociología del arte nos permiten avanzar y dilucidar el entramado tanto estratégico como operativo que significó la instalación del concepto de *Avanzada*. A continuación abordaremos la sociología del arte de Pierre Bourdieu, donde las relaciones de fuerza,

posicionamiento y estrategias jugarán un papel clave para comprender cómo el concepto se *inscribe* en el espacio de las artes visuales en el país.

B. La sociología del arte de Pierre Bourdieu: posicionamientos en el campo de batalla

La sociología del arte de Pierre Bourdieu se concentra en analizar la génesis y estructura del campo artístico moderno.¹⁷ Concibe al arte –y todo lo relacionado a él– como un espacio problemático de la modernidad, donde los diversos agentes involucrados en la *creencia artística* juegan un papel fundamental para comprender e identificar un espacio “otro” considerado artístico. Esto implica, por cierto, desarrollar cuestionamientos a las lógicas operativas del campo artístico: ¿Qué es y/o cómo se reconoce un artista? ¿Qué instituciones sociales definen lo que llamamos, comúnmente, como arte? ¿Existen relaciones de fuerza y/o de poder en esa definición? ¿Cómo cambia o se dinamiza el campo de producción artística?

Bourdieu planteará, a partir de estas preguntas, que el mundo del arte es un juego donde lo que está, justamente en juego, es la cuestión de saber quién tiene el derecho de decirse artista o quién tiene la legitimidad de reconocer quién es artista. Para Bourdieu, el campo artístico se configura en la creencia de que jugar el juego vale la pena jugarlo, ya que, al ganarlo, los artistas podrán legitimar sus obras y, por cierto, su nombre propio. En este escenario, los museos, centros de enseñanza, críticos, curadores, artistas y galerías de arte, entre otros, cumplen un papel fundamental: en su conjunto, reparten *legitimidad artística* o, como lo dirá Bourdieu, *capital simbólico*.¹⁸

¹⁷ Una aproximación interesante para complementar esta tesis de investigación, es la desarrollada por el sociólogo norteamericano Howard S. Becker. Su trabajo sobre los “mundos del arte” significaría un importante aporte para el análisis del concepto de *Escena de Avanzada*. Para ver nuevas posibilidades de estudio, ver: Howard S. Becker “Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico” Universidad Nacional de Quilmas, Argentina, 2008. También: Howard S. Becker “Outsiders. Hacia una sociología de la desviación” Ed. Siglo XXI, Buenos Aires, 2009.

¹⁸ Bourdieu comprende el capital simbólico como: “La única acumulación legítima, tanto para el autor como para el crítico, para el marchante como para el editor o el director de teatro, consiste en hacerse un nombre, un nombre conocido y reconocido, capital de consagración que implica un poder de consagrar objetos (es el efecto de marca o de firma) o personas (mediante la publicación, la exposición, etc.), por lo

Esto último será, en definitiva, lo que generará las luchas, estrategias y lógicas de posicionamiento que deben realizar los artistas para su subsistencia en el campo artístico. Dependiendo de la cantidad de legitimidad que alcancen y/o acumulen, les permitirán ocupar posiciones en los espacios jerárquicos de poder. De esta forma, en el campo artístico hay quienes están hechos para adueñarse de las posiciones hechas y quienes están hechos para crear nuevas posiciones. Sin embargo, desarrollar esta capacidad requiere de ciertas categorías de reconocimiento y/o habilidades (*habitus*) que ofrezcan las herramientas para jugar el juego.

Todos estos elementos son posibles, para Bourdieu, gracias al universo de creencias que significa el mundo del arte. Un espacio de creencias que es creado bajo *lógicas de poder* que establecen y delimitan el reparto de las posiciones de dominación. Con ello, no es posible entender el espacio de producción artística sin tomar en cuenta el “valor de creencia” que los diversos agentes involucrados del arte realizan. Esto supone, por tanto, a) reconocer que el mundo del arte tiene sus propias “reglas de funcionamiento”, b) que estas reglas tienen, sin embargo, una autonomía relativa, y c) que los distintos agentes involucrados creen en estas reglas, las comparten y las utilizan para sus propios intereses estratégicos.

En base a esto, Bourdieu planteará que su método de análisis será la sociología de las obras culturales: ella “toma por objeto el conjunto de las relaciones objetivas entre el artista y los otros artistas y, más allá, el conjunto de los agentes involucrados en la producción de la obra o, al menos, del valor social de la obra (críticos, directores de galerías, mecenas, curadores, profesores de arte, etc.).”¹⁹ De esta forma, para estudiar el campo artístico –que transa bienes simbólicos considerados artísticos- no hay que estudiar al artista singular, sino que el campo de producción artística en su *conjunto*. Por ello, no sirve de nada tomar un autor y una obra aislada. Lo que importa, para Bourdieu, es analizar el conjunto de agentes que tienen que ver con el arte, que tienen interés en él, que viven de él y que creen en él. En resumen: “El campo de producción

tanto de otorgar un valor, y de sacar los beneficios correspondientes a esta operación”. Bourdieu, Pierre “Las reglas del arte” Editorial Anagrama, Barcelona, 2002. p.224. Cursivas propias.

¹⁹ Bourdieu, Pierre “Pero, ¿Quién creó a los creadores?” en “Cuestiones de Sociología” Editorial Istmo, Barcelona, 2002. p. 207

y de circulación de los bienes simbólicos se define como sistema de las relaciones objetivas entre diferentes instancias caracterizadas por la función que cumplen en la división del trabajo de producción, de reproducción y de difusión de los bienes simbólicos”.²⁰

Bourdieu, para sistematizar lo anterior, presentará algunas propiedades generales de los campos de producción cultural: “La ciencia de las obras culturales supone tres operaciones tan necesarias y necesariamente unidas como los tres niveles de la realidad social que aprehenden: en primer lugar, el análisis de la posición del campo literario (etc.) en el seno del campo de poder, y de su evolución en el decurso del tiempo; en segundo lugar, el análisis de la estructura interna del campo literario (etc.), universo sometido a sus propias leyes de funcionamiento y transformación, es decir la estructura de las relaciones objetivas entre las posiciones que en él ocupan individuos o grupos situados en situación de competencia por la legitimidad; por último, el análisis de la génesis de los *habitus* de los ocupantes de estas posiciones, es decir los sistemas de disposiciones que, al ser producto de una trayectoria social y de una posición dentro del campo literario (etc.), encuentran en esa posición una ocasión más o menos propicia para actualizarse.”²¹ Según este esquema de análisis, resulta central profundizar en él.

a. Campo artístico y campo de poder

Para Bourdieu, las prácticas y representaciones de los artistas se explican por referencia al campo de poder. Este último es descrito, por el sociólogo, como el espacio de las relaciones de fuerza entre agentes o instituciones que tienen en común poseer el capital necesario para ocupar posiciones dominantes en el campo.²² Esto genera, en los diversos campos, *luchas* entre ostentadores de poderes desigualmente distribuidos, ya que aquello es requisito indispensable para la transformación o

²⁰ Bourdieu, Pierre “El mercado de los bienes simbólicos” en “Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura” Editorial Aurelia-Rivera, Buenos Aires, 2003. p.90

²¹ Bourdieu, Pierre “El punto de vista del autor. Algunas propiedades generales de los campos de producción cultural” en “Las Reglas del Arte: Génesis y estructura del campo literario” Editorial Anagrama, Barcelona, 2002. p.318

²² *Ibíd.*, p. 320

conservación del valor relativo de los diferentes capitales en juego. Con ello, los diversos agentes involucrados (artistas v/s dueños de los espacios institucionales de reconocimiento), van generando relaciones de conflicto según sus fuerzas simbólicas, lo que van otorgando mayores o menores márgenes de libertad según el nivel de capital que se posea. A partir de esa tensión, se generan relaciones conflictivas entre ambos agentes sociales -autores y comerciantes-, debido a las exigencias –en su mayoría económicas- que este último hace en el primero. De esta forma, se configuran relaciones problemáticas entre el campo de producción restringida (dominado por los autores y sus propias lógicas de funcionamiento) y el campo de la gran producción (dominado por los poseedores del éxito temporal y el poder económico): “El campo de producción propiamente dicho debe su estructura propia a la oposición, más o menos marcada según los dominios de la vida intelectual y artística, entre, por un parte, *el campo de producción restringida* como sistema que produce bienes simbólicos (e instrumentos de apropiación de estos bienes) objetivamente destinados (al menos al corto plazo) a un público de productores de bienes simbólicos y, por otra parte, el campo de la gran producción simbólica específicamente organizada en vistas a la producción de bienes simbólicos destinados a no-productores (“el gran público”) que pueden reclutarse, sea en las fracciones no-intelectuales de la clase dominante (“el público cultivado”), en las otras clases sociales”.²³

Como se observa en esta distinción entre campo restringido y el gran campo, la tensión gestada por el *poder* es crucial. Las luchas entre estos *personajes dobles*, van permitiendo que el campo del arte se re-configure bajo una lógica donde la autonomía relativa se pone permanentemente a prueba. Ya no es la lógica del “genio creador, inmaculado e increado” la máxima del campo artístico, sino que la *lucha de poder* entre los agentes que se posicionan según la *asesoría* de la gran producción o por la lógica del *espacio restringido* del reconocimiento interno del mundo del arte. En ambos casos, la *fractura permanente* es necesaria para comprender que el campo artístico nace, funciona y se desarrollará, en las distintas fracciones de lucha, bajo intereses creados en una lógica de poder.

²³ Bourdieu, Pierre “El mercado de los bienes simbólicos”...pp.90

b. Las reglas del arte: entre límites, disposiciones e ilusiones

La configuración del campo artístico, como hemos visto, se comprende, entre otras cosas, por las luchas internas objetivas entre los agentes. Esto implica que, entre los involucrados, se desarrollen relaciones de conflicto al momento de delimitar y definir los propios límites del campo. Los derechos de entrada y exclusión de lo que significa ser artista -y arte mismo-, van generando los entramados organizacionales del espacio artístico. Por ello, y con la constante lucha por la definición de los límites, el campo posee como cualidad un permanente dinamismo. Sin embargo, esta lucha constante por legitimar la definición más conveniente depende, casi exclusivamente, del nivel de posicionamiento que ciertos agentes poseen. Por ello, al momento de imponer las fronteras y las jerarquías, existen agentes que desean mantener las lógicas operantes históricas –y que, generalmente, están situados en las jerarquías del campo de poder- y los que desean disentir y modificarlas –que, generalmente, no poseen, en ese momento preciso, los capitales necesarios para concretar esos propósitos, pero que a futuro podrán instalar nuevas lógicas de operación en el campo artístico. En palabras de Bourdieu: “El envite de las luchas de la definición (o de clasificación) consiste en *fronteras* y, con ello, en jerarquías. Definir las fronteras, defenderlas, controlar las entradas, significa defender el orden establecido del campo... (Pero) los grandes trastornos nacen de la irrupción de recién llegados que, por el mero hecho de su número y su calidad social, importan novedades en materia de productos o de técnicas de producción, y tienden a imponer en un campo de producción que es para sí mismo su propio mercado un modo nuevo de valoración de los productos”.²⁴ Esto permite afirmar, por tanto, que el campo artístico posee “límites dinámicos”.

Ahora bien, afirmar que los límites son dinámicos exige comprender el porqué aquello es posible. Según Bourdieu, las luchas por el monopolio de la definición del modo de producción legítimo ayuda a la reproducción del juego, el interés por él y sus apuestas. En otras palabras, el campo artístico produce su propia *illusio* que no es más que la

²⁴ Bourdieu, Pierre “El punto de vista del autor. Algunas propiedades generales de los campos de producción cultural”...p.334

creencia e inversión en el juego, lo que implica definir lo que es importante para el campo y lo que no: “una determinada forma de adhesión al juego, de creencia en el juego y en el valor de los envites, que hace que valga la pena jugar el juego, está en el origen del funcionamiento del juego, y que la *colusión* de agentes en la *illusio* está en la base de la competencia que los enfrenta y que hace que el juego sea el juego. Resumiendo, la *illusio* es la condición del funcionamiento de un juego del que también es, por lo menos parcialmente, el producto.”²⁵

Lo anterior implica, por tanto, que la delimitación y creencia en las reglas del arte es posible gracias al *universo de creencias* que conviven en el campo artístico. El conjunto de agentes y de instituciones que le dan “vida” tanto a la obra de arte como al artista mismo, permiten distribuir el espacio de posiciones del campo artístico. De esta forma, es posible describir el campo artístico por la red de relaciones objetivas (de dominación o subordinación, de complementariedad o antagonismo) entre las diversas posiciones de poder. Por ello, las determinaciones tanto internas como externas del campo se ejercen por las luchas entre agentes e instituciones cuyas estrategias dependen del interés que tengan de perpetuar o romper con las actuales reglas del arte. En este sentido, el principio de cambio de la producción cultural depende, en gran medida, de los esfuerzos que agentes concretos ejerzan sobre el campo artístico. En palabras de Bourdieu, “las transformaciones radicales del espacio de las tomas de posición (las revoluciones literarias o artísticas) sólo pueden resultar de transformaciones de las relaciones de fuerza constitutivas del espacio de las posiciones que a su vez se han hecho posibles gracias a la concurrencia de las intenciones subversivas de una fracción de los productores y de las expectativas de una fracción del público (interno y externo), por lo tanto gracias a una transformación de las relaciones entre el campo intelectual y el campo de poder”.²⁶

²⁵ *Ibíd.*, p. 337

²⁶ *Ibíd.*, p. 347

c. Disposiciones previas y posiciones en el campo artístico: *habitus* y poder

Todo cambio en el campo artístico depende de las disposiciones del *habitus* del artista o agente. Las capacidades que se tenga de disonancia e inscripción serán posibles según las condicionantes previas que, gracias a la educación y la familia, les han sido heredadas. El *habitus*, para Bourdieu, es posible describirlo como un sistema de disposiciones, actitudes o inclinaciones para percibir, sentir, hacer y pensar, interiorizadas por los agentes a partir de sus condiciones objetivas de existencia, y que funcionan como esquemas o principios inconscientes de acción, percepción y reflexión.²⁷ La disponibilidad de un *habitus* que conozca y maneje las reglas del arte propiciará, por tanto, una mayor posibilidad de acceso al espacio dominante en el campo artístico: “las condiciones de existencia que van asociadas a una buena cuna favorecen unas disposiciones como la audacia o la indiferencia hacia los beneficios materiales, o el sentido de la orientación social y el arte de presentir las nuevas jerarquías, que inclinan a encaminarse hacia los puestos más expuestos de la vanguardia y hacia las inversiones más arriesgadas, ya que proceden a la demanda, pero también, a menudo, los más rentables simbólicamente y a largo plazo, por lo menos para los primeros inversores.”²⁸

De esta forma, las condiciones aprendidas en las estructuras sociales –diferenciadas según su posición de dominación o dominado–, delimitarán los márgenes de maniobra del agente. Con ello, el peso de su procedencia social permitirá tener una posición jerárquica o, por el contrario, le exigirá desarrollar una acumulación inicial de capitales (simbólico, cultural, etc.) para lograr “disputar” los espacios. Esto, para Bourdieu, permite desarrollar una *unidad oposicional futura*, es decir, que todo grupo dominante puede ser reemplazado por los agentes que, con el tiempo, logren acumular mayor *capital simbólico*.

²⁷ Bourdieu, Pierre “Sociología y cultura” Editorial Grijalbo, Madrid, 1990. Véase también Bourdieu, Pierre “Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción” Editorial Anagrama, Barcelona, 1997.

²⁸ Bourdieu, Pierre “El punto de vista del autor. Algunas propiedades generales de los campos de producción cultural”...p.388

Si bien el porvenir del campo está inscrito en su propia estructura, será la capacidad de cada agente, gracias a sus estrategias conscientes de posicionamiento, la que posibilitará su dinamismo y transformación. Serán, por tanto, las potencialidades objetivas de cada agente las que determinarán el porvenir del campo. Pero, como vimos, todo ello dependerá de sus capacidades de acumulación de capital simbólico y, por cierto, de sus estrategias conscientes de lograr el posicionamiento en las estructuras jerárquicas del campo artístico o, como comúnmente se conoce, de consagración histórica.

Un buen ejemplo de lo planteado hasta aquí, es el artista francés Marcel Duchamp. Él sería, para Bourdieu, un ejemplo concreto de un agente estratégico que utiliza las reglas del juego (del arte) para dinamizar el propio campo artístico. Cumpliría con el paradigma de artista *que se las sabe todas por excelencia*: el artista que rompe continuamente con las convenciones, incluso con las de la vanguardia. En las palabras del sociólogo francés, “Conociéndose el juego al dedillo, (Duchamp) produce objetos cuya producción como obras de arte supone la producción del productor como artista: inventa el *ready-made*, ese objeto manufacturado promocionado a la dignidad de objeto de arte mediante un empujón simbólico del artista”²⁹. Y ese gesto, tan simbólico y simple –como evidenciar aspectos ocultos de los objetos al aislarlos del contexto familiar de donde proceden su significación y sus funciones habituales-, resultaría ser la estrategia más efectiva observada en el arte moderno. Es más, Duchamp jugaría a tal punto con este actuar, que incluso podía poner en cuestión, permanentemente, sus intenciones discursivas, logrando, con ello, jugar aún más con el *juego* de las posiciones jerárquicas de poder: “Pero sobre todo, como buen jugador de ajedrez que, dueño de la necesidad inmanente del juego, puede inscribir en cada jugada la anticipación de las jugadas sucesivas que va a poner en marcha, Duchamp prevé las interpretaciones para desmentirlas o desbaratarlas”³⁰. Pero esto se logra gracias al conocimiento y reconocimiento de las leyes inmanentes del campo. Por ello, se considera a Duchamp como un “Virtuoso en el arte de jugar con todas las posibilidades que ofrece el juego”, ya que él “simula que retorna al mero sentido común para

²⁹ Bourdieu, Pierre “Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción”...p.367

³⁰ *Ibíd.*, p. 338

denunciar las interpretaciones rebuscadas que los críticos más escrupulosos han dado de sus obras; o bien deja que planee la duda, mediante la ironía o el humor, sobre el sentido de una obra deliberadamente polisémica”.³¹

Para Bourdieu el gesto artístico de Duchamp podría catalogarse, en síntesis, como el acto artístico supremo de la modernidad, ya que cambiaría radicalmente la configuración/estructura interna e histórica del campo artístico moderno, en base a la conformación de nuevas categorías de desciframiento del arte, como también de la instauración de lo que es o no legítimo de considerar como obra de arte en el contexto moderno. La obra de arte, en definitiva, sólo existe como objeto simbólico provisto de valor, si es conocida y está reconocida; es decir, si está socialmente instituida como obra de arte por unos espectadores dotados de la disposición y por la competencia artística necesaria para conocerla y reconocerla como tal. Por lo tanto, para desarrollar una teoría adecuada del campo, es necesario considerar la importancia de los agentes sociales, los cuales están dotados de un conjunto de disposiciones que implican propensión y capacidad de entrar en el juego y poder jugar en él para así cambiarlo desde adentro, tal como lo hiciera Duchamp durante el siglo XX.

En resumidas cuentas, el campo artístico, y específicamente el caso de las artes visuales, estaría constituido, para la teoría del sociólogo francés, por las relaciones entre artistas, galeristas, críticos, teóricos, curadores, *outsiders*, artistas amateurs, historiadores y su público, en el entendido de que lo que articula el campo no son las relaciones subjetivas entre los individuos que ostentan tales títulos, sino entre los puestos estratificados (jerarquizados) en los que están permanentemente intentando inscribirse y, sobre todo, legitimarse. Por ello, las prácticas y representaciones de los artistas sólo pueden explicarse por referencia al campo de poder y las luchas que él exige.

Con ello, es posible comprender la *Escena de Avanzada* como un concepto que, desde sus inicios, surge en una *lógica de poder*. Es decir, que se sitúa en un espacio donde las luchas que se generan entre los diversos agentes requieren del manejo –y

³¹ *Ibidem*.

reconocimiento- de reglas conocidas, para, con ello, lograr posicionarse en los espacios jerárquicos del campo. Si bien esto implica una estrategia consciente – posibilitada por la disposición del *habitus* y la acumulación de capital simbólico-, el devenir del campo depende de la suma de agentes que intervienen en que ese concepto se inscriba en los espacios de dominación. De ahí que críticos, historiadores, artistas, curadores, directores de museos, académicos, etc., reconozcan y analicen que el concepto de *Avanzada* tiene un papel fundamental en su proceso de legitimación e inscripción. Son ellos los que, por medio de sus *relatos*, textos y referencias, han hecho del concepto un espacio concreto de poder. De la misma forma, los integrantes de la *Escena de Avanzada* y, específicamente, la creadora del concepto, Nelly Richard, también hacen lo propio. Ellos, al conocer las leyes que rigen el funcionamiento y la transformación del campo de producción restringida como es el artístico, logran estabilizar nuevas lógicas productivas y organizacionales en el mismo. A partir de ahí, y considerando el periodo histórico en que se sitúa y despliega esta operación, es posible comprender que el concepto de *Escena de Avanzada* se inscribe a partir de *las reglas del arte*.

C. Auto-descripción y diferenciación funcional en el sistema artístico: Niklas Luhmann

Para Luhmann, el proceso de diferenciación funcional de los distintos sistemas sociales es el mejor indicador para caracterizar la sociedad moderna. En su teoría, los distintos sistemas funcionales se configuran gracias a comunicaciones y expectativas propias que van construyendo en su evolución. En palabras de Luhmann: “Un primer paso consiste en describir la sociedad moderna como sistema funcionalmente diferenciado. Esto quiere decir, de manera general, que la sociedad al orientarse por funciones específicas cataliza la formación de sistemas parciales, los cuales determinan con preponderancia el rostro de la sociedad moderna”.³² En este sentido, es posible

³² Luhmann, Niklas “El arte de la sociedad” Editorial Herder – Universidad Iberoamericana, México, 2005. p.224

comprender que la ciencia genera verdad, la política poder, la economía dinero, el derecho legalidad y el arte, evidentemente, *obras y temas considerados artísticos*.

En el caso que abordamos aquí, podríamos definir, inicialmente, que “el arte es un sistema social que se especializa en la producción y la experiencia del arte. Es un sistema parcial cuya comunicación involucra “cosas” consideradas artísticas, no importando si su medio es la literatura, el teatro, la pintura, la música, la escultura, la fotografía. La idea es que el arte se determina a través de un sistema especializado autorreferente y produce arte en el arte”.³³

¿Cómo comprender la emergencia de un sistema artístico autónomo? ¿Cómo se comprende teóricamente el sistema artístico desde la sociología sistémica? La respuesta debe comprenderse por un proceso evolutivo complejo³⁴, donde no sólo el arte ha sido parte de él, sino que todos los demás sistemas sociales (sin excepción).

El arte, para Luhmann, es un sistema que opera recursivamente y, por ende, aplica operaciones presentes gracias a sus decisiones previas. Por ello, su unidad básica es la *comunicación artística*. En base a ella, se puede conformar la autoobservación y, al mismo tiempo, su auto-descripción, pudiendo, con ello, establecer procedimientos internos que van configurando su propio operar presente y futuro. De esta forma, crea un código propio que le permite distinguirse de su entorno y, a la vez, especializarse: arte/no arte. A partir de él, las comunicaciones que le son relevantes le otorgan capacidades de enlace en su interior y, por tanto, en su operar. Con ello, logra desplegar su *autopoiesis*, lo que implica, teóricamente, a) la autoproducción de los elementos del sistema (comunicaciones artísticas, que se expresan comunicativamente, y las semánticas derivadas), b) la automantenimiento de los ciclos productivos y, finalmente, c) la auto-descripción y autorreflexión del sistema. Estos últimos procesos son, en términos simples, las operaciones que permiten las disonancias internas y, por cierto, los cambios de sentido de las operaciones artísticas.

³³ Rodríguez, Darío y Marcelo Arnold “Sociedad y Teoría de Sistemas. Elementos para la comprensión de la teoría de Niklas Luhmann” Editorial Universitaria, Santiago, 1999. p 181

³⁴ Véase Capítulo IV, en especial punto VII de Luhmann, Niklas “El arte de la sociedad”.

Por ello, toda autodescripción (que puede ser por medio de relatos, textos, obras, catálogos, etc.) exige, posteriormente, una autorreflexión interna, lo que gatilla nuevos órdenes de posibilidad operativa.

La autorreflexión del sistema artístico constituye un tipo particular de operación que contribuye al desarrollo de la identidad del sistema y que alude a la autoobservación y descripción del sistema por el propio sistema. La autodescripción, específicamente, alimenta los procesos de autorregulación del sistema y posibilita, además, cambios semánticos y estructurales en el mismo. Con ello, la generación de descripciones alternativas permite renovar los elementos, estructura e identidad del sistema artístico, propiciando mayores niveles de complejidad. Con este punto de la teoría, que ha sido denominado como *diferenciación gradual de los sistemas*³⁵, es posible comprender que los procesos de autodescripción permiten modificar los procesos de autorregulación del sistema artístico. Ahora bien, estos procesos se gestan gracias a que los sistemas se relacionan con otros sistemas o su entorno.

Al respecto, debemos tener presente, en todo momento, que el aumento de complejidad logrado por los distintos sistemas (en nuestro caso el arte), implica necesariamente más dependencia del entorno. Según la teoría sistémica, “un sistema más complejo puede también tener un entorno más complejo y correspondientemente procesar más irritación; es decir, puede aumentar de manera más rápida la propia complejidad”.³⁶ En este sentido, las relaciones de coordinación entre el arte y los demás sistemas sociales (como la política, la economía, el derecho, etc.), ha permitido mayores niveles de autonomía (autorreflexividad y complejización). Es más, la evolución del sistema artístico, como todos lo demás, supuso la conformación de límites propios y la especificación de las “relevancias” del entorno. Desde esta perspectiva, la irritación hacia el interior del sistema se vuelve necesaria para su funcionamiento, siempre y cuando sea pertinente para su operar: de lo contrario, la

³⁵ Según esta tesis, desarrollada por Günther Teubner, es posible comprender la posibilidad de grados de cierre autopoiético, es decir, que es posible concebir sistemas diferenciados que están en niveles graduales y permanentes de complejización estructural. Véase Teubner, Günther “Law as an autopoietic system” Blackwell Publishers, Cambridge, Massachussets, 1993.

³⁶ Luhmann, Niklas “El arte de la sociedad”...p.263

información del entorno será irrelevante. Con esto, es posible comprender que, en un contexto histórico determinado (ampliación de la economía de mercado, estados de excepción en el derecho, etc.) el sistema artístico necesite desarrollar autodescripciones (en forma, generalmente, de texto) que le permitan modificar sus lógicas de operación.

Según la teoría de Luhmann, “Autoobservaciones y autodescripciones de la sociedad son siempre operaciones comunicativas, por tanto existen únicamente en conexión con acontecimientos del sistema. Deben presuponer que el sistema ya existe, por eso nunca son operaciones constitutivas sino siempre posteriores –las cuales tienen que ver con una memoria anteriormente formada de manera altamente selectiva. Lo mismo es válido para la elaboración y utilización de textos. El sistema no puede escapar a su propia historicidad, siempre debe partir del estado en el cual él mismo se ha colocado. Precisamente porque esto es así y porque la secuencia en el tiempo de las operaciones es irreversible, las estructuras en general y los textos en particular tienen la función de garantizar la repetibilidad y, en este sentido, la reversibilidad. Puede recurrirse a ellos, aunque eso sucede sólo cuando sucede. La reflexión es –y esto puede entenderse en el doble sentido de estructuras y procesos- “resultado del resultado”.³⁷ En este sentido, las elaboraciones de textos, relatos, narraciones, etc., son operaciones particulares de cada sistema. Pero esto no significa, o no es necesario preguntar, si esas autodescripciones –en base a textos- son verdaderas o no.

Autodescribirse significa, en este punto, procesar nuevas formas posibles de sentido. Es decir, “cada autodescripción del sistema es una construcción. Por esto mismo un sistema es capaz de sorprenderse a sí y sacar de sí mismo nuevos conocimientos...Las autoobservaciones y las autodescripciones tienen –en otras palabras- valor informativo únicamente porque el sistema es intransparente para sí mismo. Y sólo porque eso es así, la semántica histórica de las autodescripciones de la sociedad adquiere un significado independiente”.³⁸ Con ello, la capacidad de disenso

³⁷ Luhmann, Niklas “La sociedad de la sociedad” Editorial Herder, 2007. p.700

³⁸ *Ibid.*, pp. 702-703

se materializa al igual que la de consenso. El sistema artístico, como todo sistema, puede generar reticencias a las autodescripciones (textos) que se tematizan en su interior. De la misma forma, puede aceptarlos y fomentar su inclusión a niveles programáticos generales. Sin embargo, lo importante en este caso es comprender que los textos ofrecen oportunidades de utilización en múltiples circunstancias históricas, es decir, permiten ser recordados u olvidados según las nuevas semánticas acontecidas en la sociedad.

La crítica de arte, en este sentido, permite generar nuevos órdenes descriptivos: “La institucionalización del arte y el arreglo de la información adicional (exposiciones, etc.) requiere, para las obras de arte, acompañarse de “discursos” (que copien, rechacen, renueven, ironicen sobre el arte), o en todo caso a la reproducción por parte de las obras de arte de un *contexto de referencia* que trascienda la obra particular”.³⁹ Con ello, la elaboración de referencias que permitan delimitar operaciones artísticas y teóricas en el sistema artístico, resultan centrales. Es más, la conceptualización de operaciones generadas al interior del sistema artístico permitirá, en definitiva, producir futuras operaciones reflexivas que propiciarán una mayor complejización y diferenciación del sistema artístico con respecto a su entorno.

Siguiendo a Luhmann, “Se podrían identificar distintos estilos o “grafías” de determinados artistas, o incluso periodos distintivos con los que al estimularse el artista se deja reconocer a sí mismo. Si esto se toma en consideración, entonces se pueden distinguir una pluralidad de rangos en la determinación (autorreferencial) de las observaciones del arte...Todo esto contribuye a la reproducción autopoietica del arte, aun en las difíciles condiciones –en constante aumento- de complejidad.”⁴⁰

En resumen, es posible concebir en la teoría sociológica dedicada al arte de Niklas Luhmann, que la complejización y diferenciación del sistema artístico se deben entre otras cosas, a las posibles autodescripciones (textos) que se generan en su interior. Como vimos, la autoobservación y la autodescripción nos permiten comprender cómo

³⁹ Luhmann, Niklas “El arte de la sociedad”...p.401

⁴⁰ *Ibid.*, p. 402

el sistema artístico configura sus operaciones y establece nuevas lógicas de sentido. De esta forma, los textos, narraciones y relatos que se establecen –permanentemente– en semánticas específicas de la historia de la sociedad, permiten rediseñar las opciones programáticas del arte. A partir de ello, la complejización y diferenciación del sistema artístico en la sociedad moderna se convierte en un proceso irrenunciable.

D. Síntesis: concepto, luchas y complejización

En base a los elementos teóricos expuestos arriba, es posible realizar una síntesis analítica pertinente para analizar y describir el problema de investigación aquí propuesto.

El modelo teórico de Reinhart Koselleck concibe una relación estrecha entre la historia conceptual y la historia social. Los conceptos, para el historiador, nacen, crecen y se modifican en el transcurso de la historia. Ellos permiten, tanto en el presente como en futuro, entregar las categorías necesarias para explicarse los procesos que los sujetos vivencian. En este sentido, los conceptos permiten sintetizar y organizar las experiencias (pasadas), vivencias (presente) y expectativas (futuro) para, con ello, entregar referentes semánticos a los individuos. Los conceptos, al ser alterables en el tiempo, deben estudiarse a partir de la historia social, es decir, por medio de los acontecimientos y discursos (relatos) que hayan tematizado el concepto en cuestión. A partir de este modelo, es posible concebir a la *Escena de Avanzada como un concepto*. Él sintetiza – mediante discursos teórico-reflexivo post-estructuralistas- una serie de experiencias, vivencias y expectativas de sujetos concretos sobre la gestación y producción de diferentes manifestaciones artísticas en un momento determinado en la historia de Chile: la dictadura militar. La contingencia ahí acontecida sitúa la posibilidad histórica de definir un concepto propicio para las diversas artes ahí gestadas. Además, se logra plantear, en un texto concreto (un gesto), la noción conceptual de ese acontecer artístico. Cuestionando el pasado, aglutinando el presente y fijando un futuro, el concepto de *Escena de Avanzada* es posible de describirse y comprenderse a partir de una revisión historiográfica. Desde su nacimiento hasta la actualidad, el

concepto mismo ha sufrido cuestionamientos, reconocimientos, rechazos y olvidos. Sin embargo, y como veremos más adelante, es incuestionable reconocer que ha conformado y estabilizado la referencia de qué significa hacer un arte de vanguardia a finales del siglo XX en la sociedad chilena.

Al concebir a la *Escena de Avanzada* como un concepto y analizar su trayectoria histórica en el espacio del arte, resulta necesario apoyarse de otros modelos explicativos. Por un lado, es posible estudiar y comprender la inscripción del concepto en la “historia del arte” nacional a partir de la teoría de los campos de Pierre Bourdieu. Si el concepto de *Escena de Avanzada* es descrito como central para entender la configuración actual del campo artístico, entonces es necesario estudiarlo a partir de las luchas estratégicas que se gatillaron al momento de concebirse y, por cierto, en su desenvolvimiento histórico. Para Bourdieu, la génesis y funcionamiento del campo artístico debe comprenderse por la lucha de agentes concretos que están involucrados en el arte y que desean, por medio de estrategias concientes y capitales desigualmente distribuidos, lograr posiciones jerárquicas de poder. A partir de esa aseveración, Bourdieu dirá que no es posible concebir el campo artístico sin su estrecha relación con el campo de poder. Esto significa, sucintamente, que todo agente que desea ser *reconocido* en el espacio artístico, debe jugar las reglas del juego. Y esas reglas son, como vimos, la lucha interna entre los poseedores de las condiciones estructurales de poder (poseedores de capital simbólico, cultural, económico, etc.) y los nuevos agentes carentes de ellos. En este sentido, la fundación de un concepto como el de *Escena de Avanzada* le exigió, a sus acuñadores, desarrollar estrategias de posicionamientos en el campo artístico. Pero no sólo ellos debieron generar esfuerzos para lograr aquello, sino que, y en forma importante, serán los diversos agentes que participan en el juego del arte (críticos, curadores, artistas, dueños de galería, académicos, estudiantes y, en especial, las universidades, etc.) los que cimentarán el camino para que el concepto aquí analizado se situara en la historia. Por tanto, una revisión histórica del concepto de *Escena de Avanzada* debe incorporar y describir, en sus análisis, las luchas suscitadas entre los diversos agentes involucrados en el mundo del arte, para que ese concepto sea lo que actualmente es. Con ello, podremos complejizar el análisis y, por cierto, plantear, como eje analítico de esta investigación, que la *Escena de Avanzada*

surge gracias a las múltiples operaciones desarrolladas por los diversos agentes involucrados, pero gracias a su análisis como *concepto* y no tanto por las *obras concretas* y los *agentes concretos* directamente involucrados en la conformación (o reunión) que significó la *Escena*.

Como consecuencia de todo ello, es posible enunciar que, con la inscripción del concepto de *Escena de Avanzada*, el sistema artístico alcanzó mayores niveles de complejización y diferenciación con su entorno (la política, el derecho, etc.). A partir de la propuesta teórica de Niklas Luhmann, es posible concebir que la gestación y evolución del concepto de *Escena de Avanzada* propició, a partir de todos los componentes que ahí se mezclan (teoría, obra, política, etc.), el aumento progresivo de la complejización estructural del sistema artístico. La conceptualización de las diversas manifestaciones artísticas en la *Avanzada* y su posterior inscripción en la historia de los relatos sobre artes visuales en Chile por medio de luchas estratégicas de agentes, es un claro ejemplo de los procesos de diferenciación que el sistema del arte, al igual que el resto de sistemas (como la economía, la educación, etc.), estaba experimentando en la década de los ochenta, noventa y, especialmente, en la del 2000. La autoobservación y la posterior autodescripción (por medio de textos), es una lógica operativa del sistema artístico para lograr mayores niveles de autonomía operativa y, por cierto, autorreflexiva (autopoiesis). Con ello, se generó, por un parte, un vaciado de los contenidos críticos concretos del espacio artístico en la sociedad y, por otro, propició la reflexión de alta complejidad entre el arte y la política. En otras palabras, la inscripción del concepto de *Escena de Avanzada* y su posterior configuración operativa del sistema artístico, academizó/complejizó a niveles teórico-discursivos la relación arte/política, pero no a nivel pragmático social. Con ello, en síntesis, se amplificó la autonomía del sistema/campo artístico a lo que hoy estamos acostumbrados a vivenciar.

En las próximas páginas analizaremos, empíricamente, a partir de una revisión historiográfica de la trayectoria del concepto de *Escena de Avanzada*, si estos postulados analíticos de trabajo son plausibles de defender o si, por el contrario, es necesario ampliar los modelos teóricos para comprender el fenómeno a estudiar.

CAPÍTULO II
RELATOS E INSCRIPCIÓN EN CHILE: LA HISTORIA DE UN CONCEPTO
1980 - 2010

Durante los primeros años de la Unidad Popular, la relación entre arte y política compartió un espacio importante de la reflexividad estética. Sin embargo, al iniciarse la dictadura militar este proceso se retuvo drásticamente. En los años posteriores al golpe militar se implantaría un severo régimen de bloqueo a la actividad artística y esto se hizo patente por medio de una serie de obstrucciones comunicativas que implicaron, entre otras cosas, censuras a exposiciones, persecuciones a artistas, destrucciones de libros, amenazas, etc. En otras palabras, las decisiones políticas del nuevo régimen optaron por suprimir -en la mayoría de las veces violentamente- las comunicaciones artísticas que suponían una amenaza a las decisiones tomadas por ella, reestructurando así los mecanismos de coordinación e integración social.

Demás está decir, por tanto, que en los meses posteriores a 1973 la producción artística cesó de manera violenta. Todas las manifestaciones artísticas, políticas y sociales programadas para ese año fueron suspendidas y sus gestores cesados de sus funciones, generando un clima de inseguridad y fractura. Con ello, el sistema político configuró una fuerte estrategia de control sobre el sistema/campo artístico, quedando sujeto a complejos estatutos de control. En palabras de Roberto Merino, “desde el 12 de septiembre la página o tela en blanco no fue la misma para quien se animara a enfrentar una vez más sus requerimientos”.⁴¹

La reflexión estética durante estos meses se vio entonces entorpecida por la profunda recomposición política llevada a cabo por el régimen militar, reprimiendo directamente en la producción (e instalación) de las obras artísticas.

Uno de los casos emblemáticos de censura en las artes visuales se llevó a cabo durante la exposición (instalación) de Guillermo Núñez en 1975. La muestra, montada en el Instituto Chileno Francés de Cultura, presentaba jaulas de pájaros en cuyo interior había una serie de objetos tales como flores, pan, la reproducción de la Monna Lisa, etc. Al día siguiente, la inauguración fue cerrada y clausurada por las fuerzas de seguridad, deteniendo al autor y, luego de algunos meses de prisión, exiliado.

⁴¹ Merino, Roberto “Microclimas culturales” en Toloza, Cristián y Eugenio Lahera “Chile en los noventa” Dolmen Ediciones, Santiago, 1998. p.67

Si bien muchas de las exposiciones fueron cerradas y sus autores instados a abandonar el país (voluntaria y/u obligatoriamente), un importante número de artistas no tuvo la misma suerte. El caso quizá más emblemático al respecto fue el arresto y posterior asesinato del cantautor Víctor Jara (15 de Septiembre de 1973), quien fuera uno de los artistas emblemáticos de la Unidad Popular. Su asesinato fue un claro ejemplo de la fuerte opresión y amenaza al mundo artístico-cultural del régimen anterior.

También en el aspecto institucional se vio afectado por las nuevas decisiones. La Universidad de Chile (antes ente emblemático de la actividad cultural del país) tuvo que reorientar sus objetivos. Lo mismo ocurrió con el Museo Nacional de Bellas Artes y el Museo de Arte Contemporáneo, quienes debieron cesar sus funciones y, por cierto, modificar su programación. Con ello, las organizaciones tuvieron que sufrir nuevos procesos de regulación, teniendo que cambiar de orden en la forma más dinámica y rápida imaginada.

Con lo anterior, en el transcurso de los años setenta y ochenta, el arte en Chile tuvo que enfrentar un panorama poco auspicioso para su gestación. El gobierno del régimen militar no planteó una política cultural clara (coherente)⁴² durante los años mencionados, y los lineamientos generales no permitían un despliegue abierto de las manifestaciones artísticas. Frente a este escenario, el arte tuvo que reestructurar su operatividad interna. Desde una mirada estética, el arte buscó la manera de renovar los lenguajes artísticos mediante nuevos mensajes sígnicos, además de la presentación innovadora de ordenamientos sintácticos y la formulación de inéditos andamiajes semánticos nunca antes vistos en la producción nacional.⁴³ Este nuevo rumbo se transformó en una serie de debates teóricos (principalmente post-estructuralistas) que marcarían la producción artística de la década de los setenta y ochenta.

⁴² Véase Catalán, Carlos y Giselle Munizaga "Políticas culturales estatales bajo el autoritarismo en Chile" Revista CENECA, Serie Políticas Culturales, N° 79, 1986.

⁴³ Ivelic, Milán y Gaspar Galaz "Chile Arte Actual" Ediciones Universidad Católica de Valparaíso, 1988. p.19

En ese escenario, se gesta el concepto de *Escena de Avanzada*. Como tal, germina en un contexto sociocultural determinado -gracias a la experiencia del pasado y la vivencia del presente- y se configura hacia un futuro. Con ello, el concepto se configura como clave para comprender y describir la complejidad actual del escenario artístico nacional. De esta forma, y como vimos en nuestra presentación teórica, su nacimiento debe comprenderse como una autodescripción (un relato en base a un concepto) propia del sistema artístico. Sin embargo, la verdad de la autodescripción no significa, necesariamente, que corresponda directamente a los hechos históricos. Lo que importa son, por cierto, sus efectos.

Como un cuadro vacío –espacio en blanco-, toda operación conceptual debe iniciarse con una primera distinción que trace un quiebre/cisura/escisión en la historia. Luego de ello, se despliegan múltiples opciones posibles de nuevas opciones. Si el azar o la operación estratégica surgen en la trayectoria no es importante: lo fundamental es que, al momento de gestarse, ella funcione como un código válido para todos los agentes que están en lucha por la legitimidad. Las operaciones escriturales realizadas marcan, al igual que una cisura en un espacio indeterminado de posibilidades, un camino posible de sentido. Lo que surja de aquella operación sólo puede servir como material para una autodescripción del sistema (en este caso artístico). Pero esto, por cierto, no manifiesta, necesariamente, como lo dijimos, el hecho *histórico* concreto. Cada relato –autodescripción- es una construcción que, eventualmente, puede prescindir de su pasado inmediato. Y, por ende, todo sistema artístico puede sorprenderse de sí mismo y sacar nuevos conocimientos y reflexiones de su trayectoria.

Esto es lo que surge a inicios de los años ochenta en Chile. Una cisura textual, una marca en el espacio –supuestamente- vacío de las operaciones escriturales de las artes visuales nacionales, logra construir una nueva trayectoria reflexiva y programática. Como si fuera necesario el olvido para construir la historia, las operaciones escriturales de los años ochenta zanjaron un nuevo consenso entre lo que significaba un ante y un después. Que aquella estrategia no fuera, en un principio, deseada, no importa. Nuevamente: lo que importa son sus efectos.

En el presente capítulo presentamos un análisis descriptivo de la trayectoria del concepto de *Escena de Avanzada*. En él, presentamos la evidencia “empírica” de la investigación aquí planteada. De la misma forma, realizamos los análisis pertinentes para dar respuesta a nuestra pregunta de investigación y, por cierto, probar o rechazar nuestra hipótesis de investigación. En sus páginas se presenta, en primer lugar, una revisión de la gestación del concepto de *Escena de Avanzada* durante la década de los ochenta y cómo los teóricos e historiadores de finales de esa década tematizaron el concepto en sus reflexiones. En segundo lugar, analizamos cómo el concepto fue descrito y problematizado en la década de los noventa -y parte de la década del 2000- por la nueva generación post-dictatorial. En un tercer lugar, y finalizando nuestro análisis, se describirá y analizará cómo el concepto de *Escena de Avanzada* fue retomado por el espacio de la crítica e historia del arte nacional y cómo, a partir de esa década, se gatillan una serie de (auto)descripciones del campo/sistema artístico sobre la “importancia, prescindencia o enaltecimiento” del gesto conceptual inaugurado por Nelly Richard en 1986 para la actual configuración del espacio artístico nacional.

A. Los relatos inscriben o la enunciación de un concepto

Toda gran “obra” tiene un precedente. En 1981 Nelly Richard difundía, entre su espacio de circulación, el texto “Una mirada sobre el arte en Chile”⁴⁴, que serviría como elemento basal para “Márgenes e Instituciones”. En sus páginas se vislumbra el primer vaciado –esbozo- conceptual que significaría la llamada *Escena de Avanzada*:

“Tratándose de una secuencia de arte chileno configurativa de lo que podría entenderse por escena “de avanzada” –por escena de transformación de las mecánicas de producción y subversión de los códigos de comunicación cultural, tratándose de la puesta en escena de una secuencia así inaugural en la circunstancia en que ninguna operación de lectura se responsabiliza aún por la yuxtaposición de los trabajos nuestros en una dimensión común (solidaria) ni por sus interrelaciones productivas en el interior de un paisaje sin embargo trazado por la continuidad de sus

⁴⁴ Richard, Nelly “Una mirada sobre el arte en Chile” Santiago de Chile, Octubre de 1981. Manuscrito en Fotocopia.

espacios, me parece oportuno insistir en que las notas presentadas a continuación –si bien cubren un conjunto de trabajos aún no productivizado como tal- no pretenden homogenizar ningún proyecto cultural ni completar ningún cuadro histórico...”.⁴⁵

En estas líneas se logra diagramar los procedimientos (in)formales de lo que significaría la *constitución de escena*. Su operación –de sólida precisión teórica y discursiva- pone de manifiesto la intención paradigmática del propio gesto: por un lado, poner en orden ciertas *líneas productivas dispersas* de la visualidad bajo la dictadura militar. Si bien Richard manifiesta que el texto “no se responsabiliza aun por la yuxtaposición de los trabajos en una dimensión solidaria”, es evidente que esto significaría un verdadero andamiaje de reconocimiento y clasificación de artistas dispersos. Y, por otro, trazar una distinción en la historia lineal de los relatos sobre artes visuales en Chile. Es decir, implementar una trayectoria discontinua, conflictiva y dispersa en los espacios reflexivos sobre artes visuales: “Las notas presentadas a continuación no pretenden instaurar ninguna verdad fundacional= la mirada que las sustenta no participa de una historia lineal ni vectorial (regida por una dimensión unívoca de sentido, cuya evolutividad presupone un origen y un fin; historia como tal finalista) sino de otra historia más bien pluridimensional”.⁴⁶

Este gesto manifiesta, a pesar de su propia negación, una intención procedimental que, podríamos adelantar, tendrá de todas formas un rendimiento histórico según la clásica noción lineal. Sin embargo, resulta importante comprender esta operación dentro del contexto sociocultural vivido en 1981: “Omitida por los aparatos públicos de distribución de la información (la cara favorable de la omisión, es la permisividad), evadida por la prensa progresista que elude la responsabilidad crítica de todo desciframiento cuestionador de sus propias operaciones discursivas o bien que simplifica (como tal, desfigura) el campo de apertura de los trabajos recortando su significancia en base a directrices ideológicas (sacrificando así su pluralidad significante/limitando así su

⁴⁵ *Ibíd.*, p. 3

⁴⁶ *Ibíd.*, p. 8

pluridimensionalidad), la escena “de avanzada” sufre hoy la precariedad de su inserción productiva en la totalidad social”.⁴⁷

Por tanto, en este escenario, para Richard resultaba improductiva y sin rendimientos la inclusión de su programa en una línea histórica museo-institucional como, por ejemplo, la desarrollada por Ivelic y Galaz en “La pintura en Chile: Desde la colonia hasta 1981”.⁴⁸ En este sentido, el texto “Una mirada sobre arte en Chile” se podría caracterizar como un “discurso material (que) manifiesta el carácter provisional de una edición que no pretende estatuirse como libro, sino como un cuaderno de notas que desde el significante enuncian el estado de un trabajo en proceso. La autora presta cuidado a cada detalle para intencionar una postura que marca la diferencia frente al soporte monumental de *La pintura en Chile*”.⁴⁹

Por tanto, este texto, que funciona como un proceso reflexivo⁵⁰ necesario para la conformación del programa analítico e inscriptivo de Nelly Richard, resultó ser una línea basal que permitió, algunos años después, organizar el entramado que, hasta hoy en día, tiene un efecto concreto y sólido en las artes visuales nacionales. Esta línea basal sería, por cierto, el libro “Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973”.

Publicado en 1986 en la revista Art & Text de Australia, *Margins and Institutions* puede ser considerado, bajo la línea de investigación de esta tesis, como un *relato que inscribe*. La operación escritural que deja en evidencia tal constatación, se manifiesta como un acto histórico-inaugural:

“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 límites de la

⁴⁷ *Ibíd.*, p.11

⁴⁸ Galaz, Gaspar Y Milan Ivelic “La Pintura en Chile: Desde la Colonia hasta 1981” Ediciones Universitarias de Valparaíso, Valparaíso, 1981.

⁴⁹ Véase el análisis desarrollado por Paula Honorato y Luz Muñoz “Recomposición de escena 1975-1981. 8 publicaciones de artes visuales en Chile” (Febrero, 2010)

⁵⁰ Resulta importante mencionar que en el texto se deja de manifiesto una “redistribución de las coordenadas visuales en el arte chileno” en artistas visuales como Eugenio Dittborn, Carlos Altamirano, Carlos Leppe, Raúl Zurita, Diamela Eltit, Lotty Rosenfeld, entre otros. Todos ellos tendrán, en un futuro próximo a esa publicación, un rol fundamental para sustentar el programa teórico-reflexivo de Richard y, con ello, en su propia inscripción en el campo de posiciones dominantes del campo/sistema artístico nacional.

práctica artística en el marco totalitario de una sociedad represiva; por apostar a la imaginación crítica como fuerza disruptora del orden administrativo que vigila 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”.⁵¹

Además, en la nota al pie de esta operación, se anotaba:

“Surgida desde las artes visuales (Carlos Leppe, Eugenio Dittborn, Catalina Parra, Carlos Altamirano, el grupo CADA, Lotty Rosenfeld, Juan Castillo, Juan Dávila, Víctor Hugo Codocedo, Elías Adarme, etc..) y en interacción con las textualidades poéticas y literarias de Raúl Zurita y Diamela Eltit, la escena de “avanzada” armó una constelación de voces críticas de la que participaron filósofos y escritores como Ronald Kay, Adriana Valdés, Gonzalo Muñoz, Patricio Marchant, Rodrigo Cánovas, Pablo Oyarzún y otros”.

En suma, estos reconocimientos (tanto de una escena común como de individualidades-nombramientos), instalan lo que significará una serie de complejizaciones en el espacio de las artes visuales en el país. Desmarcándose tanto de los aparatos represivos del régimen militar como de la izquierda tradicional, el gesto de Nelly Richard produce un *rendimiento inscriptivo* que hasta hoy se logra constatar y que, como veremos, permitirá productivizar una serie de interpretaciones de esta operación (lo que hemos denominado como *relatos de que los relatos inscriben*). De la misma forma, esta propuesta programática conforma una identidad de grupo que, a pesar de desmarcarse nuevamente de esta operación, logra trazar una distinción entre los que *pertenecen* y los que *no* a esta nueva secuencia de obras que dan paso al “surgimiento de prácticas del estallido en el campo minado del lenguaje y de la representación”.

⁵¹ Richard, Nelly “Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973” Ediciones Metales Pesados, Santiago de Chile, 2007. Libro publicado originalmente en Art & Text, Melbourne, 1986. Esta investigación se basará en el libro reeditado en el año 2007 por la editorial Metales Pesados.

Nelly Richard logra constatar, en el texto, una serie de elementos que permitieron la productivización del gesto. Por una parte, las circunstancias históricas de la catástrofe social de la dictadura militar fragmentaron toda posibilidad de organización y pauta de significación, lo que exigió desarrollar un entramado teórico y visual donde se formularan nuevos enlaces de historicidad social. La *Escena de Avanzada* surge, por tanto, como una respuesta a tales fragmentos y configura una reformulación de los signos con un fin concreto: “desestructurar los marcos de compartimentación de los géneros y las disciplinas con que el orden excluyente de la tradición canónica intenta recluir el trabajo creativo en el interior de las estrechas fronteras de especialización artística y académica que lo desvinculan del campo de fuerzas y conflictos de la exterioridad social”.⁵² Con ello, el gesto de inclusión que la *Escena de Avanzada* recopilaba se debía a los nuevos desplazamientos surgidos del formato-cuadro al soporte-paisaje. Como un desbordamiento de las clásicas nociones del arte museo-institucional, las obras de la *Escena de Avanzada* buscaron ampliar las posibilidades de la representación en espacios tales como las “acciones de arte”, el cuerpo, las video-instalaciones, etc., logrando superar, estratégica y rigurosamente, toda imposición censuradora que co-existiera con estas prácticas. Además, todo esto contó con el apoyo teórico de una serie de postulados post-estructuralistas franceses que permitieron sustentar teórica y procedimentalmente las propuestas visuales surgidas en aquel periodo.

Por otra parte, la *Escena de Avanzada* debe su productividad al gesto de la internacionalización. Este proceso, logrado gracias a circunstancias denominadas azarosas, no se puede comprender sin la pretensión que los aparatos internacionales le exigían a las obras de la *Escena*: “El pedido museográfico de documentalidad y testimonialidad que el circuito metropolitano les dirigía a estas obras nacidas bajo cesura y represión, quería de hecho obligar al arte de la contra-dictadura a la denotatividad de un mensaje que sólo debía expresar la violencia del síntoma histórico”.⁵³ En este contexto, las obras de la *Avanzada* debieron resistir tanto a los

⁵² *Ibíd.*, p.17

⁵³ *Ibíd.*, p.20

esfuerzos programáticos de la dictadura local y, a la vez, con los intentos de la izquierda tradicional de traducir sus obras a un “simple realismo social de la contingencia”. Con ello, se logró que la complejidad de las propias obras de la *Escena de Avanzada* –que se oponían a toda hegemonía del significado-, mantuvieran su especificidad en el espacio programático de las artes, generando un entramado conceptual y visual que marcaría un reconocimiento internacional más allá de su peculiar nacimiento en un contexto dictatorial latinoamericano.

De esta forma, interesa aquí destacar que el libro *Margins and Institutions* no sólo marcaría un hito, querámoslo o no, fundacional del *quién es quién* -o del quién hace qué para entrar acá- en un contexto determinado (Chile en dictadura), sino que también se inicia la posibilidad de circulación de obras densas visual y discursivamente en el contexto internacional. Si bien la discusión sobre la internacionalización venía detectándose desde los inicios del siglo XX, en el contexto de la *Avanzada* el proceso se vuelve ya no bajo una lógica de desplazamientos desfasados, sino que como un reconocimiento de la posibilidad y potencialidad de la propia obra –y del artista- de ser reconocido en el contexto internacional y, por cierto, en el propio contexto nacional en los años posteriores. Este proceso, que en aquella época se podría catalogar de *incipiente*, se radicalizará en las próximas décadas debido a la complejidad social experimentada en Chile. Sobre este aspecto hablaremos más adelante.

En definitiva, en “Márgenes e Instituciones” se zanjaría lo que acá consideramos como línea argumentativa: que las operaciones escriturales sobre artes visuales han servido como soportes de inscripción de los artistas en las tomas de posición del campo artístico nacional. Es decir, que *los relatos inscriben*. La operación de Nelly Richard, por tanto, traza una distinción inicial que marcará gran parte de las configuraciones estructurales de las artes visuales en Chile: por una parte, identifica un grupo indeterminado y diferenciado de prácticas creativas bajo la noción de *Escena de Avanzada*. Por otra, esta operación logra rendimiento en la medida en que el contexto sociocultural se lo permitió: a) surgir bajo un contexto dictatorial donde todo fue fragmentado y diluido y donde nada era posible de reunir bajo un significado común y b) el incipiente proceso de circulación a nivel mundial que estas obras –y

evidentemente el gesto teórico conceptual y discursivo de Nelly Richard- comenzarían a tener en espacios tales como Sydney, Nueva York, Europa, etc.⁵⁴, lo que permitiría el reconocimiento de los propios artistas de la escena en el contexto local⁵⁵. Ambas circunstancias, por tanto, permitirían comprender el rendimiento histórico de la operación inscriptora de Nelly Richard. Si bien dejamos de lado el potencial visual y discursivo de las propias obras –que de por sí son, en palabras de Nelly Richard, una *poética del acontecimiento*-, lo que aquí interesa comprender y destacar es el gesto de recopilación, reconocimiento y puesta en relación productiva a las secuencias de obras de artistas concretos y definidos que serán aglutinados en la llamada *Escena de Avanzada*. Este gesto es, en definitiva, lo que llama la atención: que sea un *procedimiento histórico de inscripción de alta productividad*.

Esta operación gatillaría, en los años siguientes, una serie de relatos que tematizarían el gesto iniciático, disruptor e inscriptor de Nelly Richard. A ellos, los podemos denominar como relatos de que los relatos inscriben. Y el relato zanjado por la *Escena de Avanzada* será, como veremos, el que tendrá la mayor presencia en los futuros relatos. Si bien durante la década de los noventa surgirán nuevos relatos que intentarán inscribir a nuevas “escenas”, ninguno tendrá el rendimiento histórico y analítico que tendrá el gesto de la *escena “de avanzada”*.

Situándonos inmediatamente después del procedimiento de Richard, durante los días 22 y 23 de agosto de 1986 se realizó el seminario “Arte en Chile desde 1973”. Organizado conjuntamente por FLACSO, Francisco Zegers Editoria y Galería Visuala,

⁵⁴ Con respecto al libro “Márgenes e Instituciones”, Paula Honorato y Luz Muñoz anotan: “Una mirada sobre el arte es el boceto preliminar de Márgenes e Institución. Su condición de anotaciones da cuenta del origen de un discurso que intenta potenciar las fuerzas irruptoras del arte progresistas sólo sugiriendo el efecto de conjunto. En cambio en 1986 toma la bandera y la coloca en el espacio internacional. Su discurso está dirigido a conquistar la atención internacional sobre la escena que acontece en el Chile de la dictadura. El libro es bilingüe, está editado como número especial de la revista Art & Text. Es el resultado de la gestión de Juan Dávila en Australia y el interés que despiertan las producciones artísticas mediadas por Nelly Richard en el editor Paul Tylor. Efectivamente, ella le da salida internacional a “la escena”. Márgenes e Instituciones se lanza en el Museo de Sydney, se presenta en el MOMA de Nueva York y circula en las universidades extranjeras”. <http://www.textosdearte.cl/recomposicion/mirada2.html> (Febrero, 2010)

⁵⁵ Justo Pastor Mellado analizaría esto como: “El reconocimiento real solo puede venir de fuera. La escena interna es ingrata. Ya sabemos que solo se viaja para tener que volver y que se vuelve para ser reconocido” en Seminario “Ensayo de interpretación de la coyuntura plástica” realizado en el Taller de Artes Visuales, durante los meses de mayo-junio de 1983, Santiago, Chile. p.19

el seminario aprovechó la publicación de *Márgenes e instituciones* para reunir a los artistas considerados en la *Escena de Avanzada* y a algunos científicos sociales, para discutir sobre las operaciones visuales surgidas en Chile después del golpe militar de 1973. En aquella ocasión comienza lo que se podría anotar como una observación del gesto, es decir, del nacimiento de relatos de que los relatos inscriben.

En el documento publicado por FLACSO, se logran vislumbrar una serie de operaciones analíticas de lo que significó el libro para el contexto nacional de las artes visuales. Entre ellos, se podrían distinguir tres discursos que no descartarían sus visiones escépticas y suspicaces del gesto de Richard: el primero, que cuestionaría la operación de definición de “vanguardia” artística y que provendría principalmente de los científicos sociales (Lechner, Brunner⁵⁶, Hopenhayn); el segundo, que aceptarían la provocación del gesto y productivizarían su procedimiento (Subercaseux, Oyarzún, Muñoz, Cánovas, Valdés); y, un tercero, que cuestionaría el quiebre y distinción histórica que significaría la *Escena de Avanzada* con su pasado (Brugnoli).

Para el caso que nos interesa, el segundo tipo de discursos mantendría y amplificaría la especificidad futura de la *escena*. En palabras de Cánovas, “*Márgenes e Instituciones* es la recreación escritural no sólo de la “avanzada” sino también de una década”⁵⁷. Sumado a ello, y según Bernardo Subercaseaux, “En el caso de *Márgenes e Instituciones*, por ejemplo, muchos de sus rasgos más peculiares obedecen a las necesidades internas de productividad del propio discurso. Digamos en primer lugar que se trata de un discurso de tendencia, y que por lo tanto se propone no sólo hacer

⁵⁶ Véase el caso de Brunner, cuando se preguntaba: “¿Qué ocurre, en cambio, con el campo del arte o, particularmente, con lo que se ha llamado la escena de “avanzada”? Mi hipótesis es que, a diferencia de las ciencias sociales “disidentes” o independientes, la escena “de avanzada” no logra reinsertarse socialmente en el campo cultural; permanece allí como una manifestación de vanguardia, estrictamente sujeta a un público “orgánico”, minoritario y con patrones de consumo altamente resonantes con aquellos que priman entre los propios productores de la escena de “avanzada”. Extremando las cosas podría decirse que la escena de “avanzada” es exclusivamente un circuito de producción” Brunner, José Joaquín “Campo artístico, escena de “avanzada” y autoritarismo en Chile” en Richard, Nelly “*Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973*” Ediciones Metales Pesados, Santiago de Chile, 2007. pp.174-175

⁵⁷ Cánovas, Rodrigo “Llamado a la tradición, mirada hacia el futuro o parodia del presente” en Richard, Nelly “*Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973*” Ediciones Metales Pesados, Santiago de Chile, 2007. p.146

inteligible a un sector de la producción artística (la “neovanguardia” o “avanzada”) sino que también articular y poner en escena su supremacía dentro de la década”.⁵⁸

Desde una postura teórica y reflexiva más radical, Pablo Oyarzún indicaba que, con “Márgenes e Instituciones”, la crítica se convertía en historia y se hacía visible la paradoja de la vanguardia en el Chile dictatorial: “Este hecho me parece decisivo al punto de inferir de él la estructura general de la obra e, incluso, como recién insinuaba, no poco de su disposición material, pero ante todo el conjunto del *gesto* que Nelly Richard cumple en él: ese *gesto* complejo por el cual ella *rescata* la producción de la escena de “Avanzada” (y se rescata a sí misma como su testigo más fiel, y como algo más que un simple testigo, ya lo decíamos), que viene a historizar indefectiblemente a esta “escena”, a sancionarla, como pretérito, a convertirla en testimonio de sí misma, con el efecto monumental que de ello, quiéraselo o no, se sigue”.⁵⁹ En estos términos, el poder-de-discurso que pondría en el tapete Richard permitiría hacer posible un debate que, en la historia de la crítica de arte en Chile, no había surgido. De ahí que esta polémica tenga, para él, tal valor. El debate que surgiría sobre el arte en Chile desde ahora en adelante, no es resultado tan sólo de las posturas teórico-conceptuales post-estructuralistas y por la producción de arte misma –que surgiría, al parecer, desde 1975-, sino que también, y como lo hemos visto, por cómo Richard logra, estratégicamente, articular ambos aspectos y hacer una cisura en la historia del arte nacional, es decir, un antes y un después.

Al constatar este gesto, Oyarzún ponía en el ruedo de la historia una constatación: el gesto de Richard marcaba un hito. Sin embargo, una de las discusiones post-gesto que parecería cuestionar tales suposiciones parece interesante de abordar. En el mismo seminario de análisis del Márgenes e Instiuciones, Adriana Valdés se preguntaría por quiénes fueron los lectores de los textos de la *Avanzada*, qué efecto generaron con el resto de la vida social, qué interacciones posibles surgieron en aquellos momentos.

⁵⁸ Subercaseaux, Bernardo “Algunas observaciones sobre la crítica de arte en Chile” en Richard, Nelly “Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973” Ediciones Metales Pesados, Santiago de Chile, 2007. p.157

⁵⁹ Oyarzún, Pablo “Crítica; historia” en Richard, Nelly “Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973” Ediciones Metales Pesados, Santiago de Chile, 2007. p.162

Frente a tales preguntas, Valdés comentaba: “Con esto quiero decir que, en este marco, la existencia de un tipo de escritura como la de la escena “de avanzada” fue un esfuerzo en cierto sentido trágico, porque se fundó y se consumió en su propio deseo, insistió en existir a pesar de las condiciones externas a ella”.⁶⁰ Ahora bien, y a pesar de ello, Valdés pondría en letras lo que, años más tarde, vendría a ser su consuelo: “Yo quiero decir, en homenaje al texto de Nelly Richard, que lo considero un esfuerzo muy importante para crear un lugar desde el cual leer, un lugar en que quepan mayor número de interlocutores, y por ello un medio de dar a toda la escena de “avanzada” una posibilidad de entrar en otros espacios de circulación. Sin embargo, hay sin duda en la escena de “avanzada” una fundamental ambigüedad respecto de esa opción. Eso me hace pensar en la coherencia entre “decir y no morir” y el clima de desesperanza colectiva que hemos vivido hace ya tantos años. Me hace pensar también qué pasaría en un clima en que la esperanza fuera haciéndose paulatinamente posible; o, mejor dicho, en que nosotros fuéramos haciéndola paulatinamente posible”.⁶¹

Como se observa, la posibilidad del despliegue de este esfuerzo productivo era, en aquellos años, una suposición cuestionada. La producción visual de la *Escena de Avanzada* a fines de los años ochenta había perdido presencia en el espacio expositivo y las productividades individuales comenzaban a emerger como posibilidad programática. Además, habían comenzado a surgir nuevos órdenes visuales, a saber, el regreso a la pintura.

A comienzos de los años ochenta, una serie de artistas recién egresados de la escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile comenzarían a aparecer en los espacios expositivos. Artistas como Samy Benmayor, Jorge Tacla, Carlos Maturana (Bororo), Omar Gatica e Ismael Frigeiro, entre otros, tomarían cierto protagonismo en las galerías comerciales gracias al crecimiento, entre otras cosas, del libre mercado y a la generación de nuevas elites económicas interesadas en acceder a este tipo de *bienes suntuarios*. Su producción artística implicaría una reformulación de los temas y

⁶⁰ Valdés, Adriana “La escritura crítica y su efecto: una reflexión preliminar” en Richard, Nelly “Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973” Ediciones Metales Pesados, Santiago de Chile, 2007. p.190

⁶¹ *Ibid.*, pp.192-193

programas del arte chileno en los años ochenta y, en especial, con los artistas de la *Escena de Avanzada*. Sus obras adoptan un rechazo consciente a todo lo que sea estructura organizada, pensada racionalmente (discurso crítico) y fundada en principios teóricos, separándose generacionalmente de sus antecesores. La pintura vuelve al trono de las artes visuales consideradas museo-institucionales, dejando de lado las instalaciones y/o performances, y las obras se transan en el mercado galerístico del país. Según Ivelic y Galáz, “esta pintura se ha transformado en una superficie no reflexiva, donde el azar, el accidente y lo inmediato ocupan un lugar preponderante”⁶². De esta forma, la configuración del arte va formando una reflexividad estilística desconocida en las décadas pasadas. Mayor aleatoriedad en el trazado y menor fundamentación teórica son sus principales características: es decir, una nueva reflexividad visual. Sin embargo, y como hemos venido aduciendo en esta investigación, su propuesta no consignó elementos escriturales (relatos) que le permitieran posicionar un nuevo discurso o propuesta propia que lograra inscribirse en los espacios de reflexión y memoria crítica sobre las artes visuales nacionales. Si bien su presencia en la historia tradicional del arte está asegurada, no ha generado un *relato* que permita que *nuevos relatos* observen su *gesto*. En este sentido, su rendimiento podría servir para otro tipo de investigaciones que las aquí propuestas.

Con lo anterior, la escritura de Richard, y su esfuerzo por consignar la existencia histórica de la *Escena de avanzada mediante* la producción textual (constitución de un relato), tendría mayores rendimientos. Es más, ya en 1987 consideraba que el proyecto de la escena debía mantener una línea similar aún en contextos disímiles (democráticos) a la dictadura miliar: “Esta práctica contra-hegemónica de un pensamiento artístico que aspira a fracturar el código para poner sus representaciones en crisis de transparencia, no tendría que renunciar a la combatividad de sus preguntas para cuadrarse –reassertivamente- con el marco de *positividad satisfecha* de la nueva coyuntura democrática”.⁶³ Con ello, consideraba que los rendimientos de la *Escena de*

⁶² Ivelic, Milán y Gaspar Galaz “Chile Arte Actual” Ediciones Universidad Católica de Valparaíso, 1988. p.21

⁶³ Richard, Nelly “Poéticas del descalce y marco democrático” Texto solicitado para el catálogo de la muestra “Hegemonía y visualidad” en el Instituto de Ciencias Alejandro Lipschuz, Mayo de 1987, Santiago de Chile. Publicado en Richard, Nelly “La estratificación de los Márgenes. Sobre arte, cultura y política/s” Francisco Zegers Editor, Santiago de Chile, 1989. p.15

Avanzada –o todo lo que ella significó- no deberían renunciar a ser un *disentidor* del orden, ni abandonar su condición de *vector de conflictualidad*. De esta forma, seguimos observando cómo su estrategia discursiva (relato) mantiene la potencia reflexiva y, en cierta medida, normativa, donde sus operaciones teóricas y programáticas en el escenario de las artes visuales nacionales aún estaban presentes. Por ejemplo, en el mismo libro “La estratificación de los Márgenes” se encuentra el texto “Contraoficialidad, poder y lenguaje” que escribiera Richard para una exposición de la NGBK para una exposición de arte chileno en Berlín en 1988. En él, Richard hace una referencia permanente a la *Avanzada* al momento de referirse sobre la importancia de la *obra disruptiva* en el espacio social nacional en contraste con la “neopintura” crítica del “expresionismo-primitivismo” de Bororo y Benmayor, y la pintura contestataria de la izquierda tradicional. De la misma forma, se propone a la *Avanzada* como un espacio al margen tanto del recorrido institucional –tanto nacional como internacional- como de la discusión de las ciencias sociales (FLACSO). En suma, muestra a la *Avanzada* como un espacio de disonancia social: “Las obras de la “avanzada” se han entregado con pasión y destreza a esta *dispersividad* del sentido, producto de enrancias y tránsitos entre las distintas franjas de descomposición social que un imaginario estético liga al socavamiento de los lenguajes; tal maniobra no podría sino resultarle refractaria a un discurso político que requiere que las categorías de sujeto o sociedad manejadas por él permanezcan fiables –es decir, unitarias y consistentes- para servir de bases homogeneizadoras al consenso ideológico”.⁶⁴ Sumado a ese objetivo –dejar constancia de la *diferencia* de la *Avanzada* con respecto a lo otro “correcto” del *sentimentalismo biográfico o del trascendentalismo histórico-*, Richard vuelve a presentar, en una nota al pie, los elementos constitutivos de ella. Es más, incluso refiere a los nombres que estarían vinculados a los trabajos de la *Avanzada* (incluso anotando nombres que, como veremos más adelante, nunca se consideraron parte de *ella*): “Recurro a la convención operante en Chile y ocupo el término de “avanzada” para nombrar así el conjunto de obras surgidas a partir de 1975 y que convergieron en proponer, con desplazados énfasis: el desmontaje del sistema de representación pictórica a partir de la reformulación técnico-social de la imagen (principalmente fotográfica y serigráfica); la

⁶⁴ Richard, Nelly “Contraoficialidad, poder y lenguaje” En “La estratificación de los Márgenes. Sobre arte, cultura y política/s” Francisco Zegers Editor, Santiago de Chile, 1989. p.34

exploración de soportes (el cuerpo o la biografía, la ciudad, el paisaje social) y los formatos (la performance, el environment-video, la intervención callejera o las instalaciones) alternativos a los reglamentados por los Standard de consumo del arte de galerías; la puesta en discusión de los géneros y el cruce de discursos que desbordan las fronteras separatistas del arte como manualidad expresiva, etc. Si bien, estrictamente hablando, la “avanzada” remite al núcleo productivo conformado entre 1975 y 1982 por los trabajos históricamente fundantes de Catalina Parra, Eugenio Dittborn, Carlos Leppe, Lotty Rosenfeld, el grupo CADA, Carlos Altamirano (y por la constelación más dispersa de Víctor Codocedo, Mario Soro, Arturo Duclos, Alfredo Jaar, Gonzalo Mezza, etc.) extendiendo aquí esta nominación –más allá de cualquier ortodoxia nominal o militancia patentada- a obras como las de Gonzalo Díaz, Virginia Errázuriz y Francisco Brugnoli”.⁶⁵

Si bien lo anterior manifiesta aún elementos que reflejan la presencia de la *Avanzada* en el espacio nacional, en 1988 Nelly Richard escribía en la Revista *Aisthesis* las *coordenadas de producción crítica* que organizaban su trabajo desde una mirada claramente de “conmemoración histórica”. El texto, pensado como una declaración de principios teóricos y pragmáticos ya consignaba, de todas formas, el rendimiento que la *Escena de Avanzada* tendría en los relatos históricos más allá de la propia producción visual: “Después de haber dedicado tiempo y atención casi exclusiva a lo ocurrido en el campo de las artes visuales chilenas en torno a la llamada “escena de avanzada”, resiento –por ejemplo- los efectos de un cierto aflojamiento interproductivo; me parece que dicha escena ha parcialmente dejado de funcionar como *polo de condensación* sociocultural de una serie de preguntas que –entre 1976 y 1983 aproximadamente- encontraron ahí su máxima dimensión crítica; que se ha ido despotencializado como escena (al menos, como frente gestador de proposiciones que recortaban e interconectaban entre sí diferentes espacios de pensamiento y crítica social) y que hoy, es quizá la escena de los textos la que se vuelve portadora de un nuevo coeficiente vital apto a reactivar el debate en torno a otro campo de interrogantes”.⁶⁶

⁶⁵ *Ibid.*, p.36

⁶⁶ Richard, Nelly “Las coordenadas de producción crítica que sitúan mi trabajo” Revista *Aisthesis*, N°21, Universidad Católica, Santiago de Chile, 1988. p.25

Si bien Richard reconoce que la relación entre arte y texto se mantuvo, en sus primeros años, reducida a microcircuitos de comunicación –debido, entre otras cosas, a la precariedad de los soportes de difusión- y alejada de los circuitos comerciales tradicionales, la ruptura de códigos “causada por la experimentalidad crítica de un nuevo dispositivo de operaciones” resultó tener un rendimiento, a pesar de aquello, incuestionable: “Pienso que la emergencia de esta escena que busca reconceptualizar el sistema de producción artística y estructurar nuevas mecánicas de creación alternativas, en función de los nuevos parámetros socio-comunicativos que rigen las prácticas culturales post-golpe, propone, además, una nueva articulación entre creación artística y producción crítica, entre obra y discurso, que *modifica por completo* la tradición oficial del comentario de arte chileno”.⁶⁷ A partir de esto, queda de manifiesto el lugar preponderante que, desde sus inicios, se le dio a la práctica escritural como mecanismo legítimo de reflexión de obra y, sobre todo, de presentación e inscripción de agentes concretos –artistas- en el campo/sistema artístico, que compartían con los postulados, señas y propósitos de la escritura de Richard.

Sumados todos estos esfuerzos, es evidente anotar lo radical que significó para el espacio de las artes visuales del país este acontecimiento. A raíz de ello, y luego de haber presentado los análisis –relatos sobre los relatos- que realizaran críticos, filósofos, sociólogos y artistas sobre el gesto de Márgenes e Instituciones, resulta necesario adentrarnos a los relatos que ya no pertenecen directamente al hecho mismo (como el seminario antes citado), sino que a reflexiones que analizarían el gesto como un proceso de evolución del arte en Chile.

El texto “Arte en Chile de veinte, treinta años” escrito por Pablo Oyarzún en 1988, puede considerarse como el primer *relato* de alta rigurosidad teórica e histórica, que plantea, analiza y acredita que los *relatos* inscriben. En el texto aborda y constata, en sus inicios, la falta de un espacio de tradición crítica donde se puedan generar las confrontaciones necesarias a todo espacio social. Esta falta de *polémicas eficaces* generaría, según el filósofo, una indeterminación de los procesos de la historia del arte

⁶⁷ *Ibíd.*, p.27 Las negritas son nuestras.

chileno (si es que es posible llamarlo así). Frente a ello, la posibilidad de desarrollar un relato sobre la evolución de las artes visuales en el país, exige un trabajo interpretativo sobre tales procesos. Con ello, propone la siguiente hipótesis de trabajo: “La evolución del arte en Chile, desde finales de los 50, puede ser descrita como una serie de modernizaciones. 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”.⁶⁸

En base a esta hipótesis de trabajo, Oyarzún refiere que estas modernizaciones se podrían caracterizar por algunas *determinaciones*. La primera a la que hace referencia es al *peso del factor externo*: “el sistema de producción artística que se proclama modernizado en su ocasión, se define así respecto del estado contemporáneo del sistema internacional a cuyo nivel se instala, y, por lo tanto, siempre respecto a una “modernidad” *dada*. La modernización, en este sentido, tiene el aspecto de la puesta al día”.⁶⁹ Con ello, Oyarzún zanja una de las principales características del espacio de las artes visuales del país: la constante búsqueda de un referente externo –internacional- que logre diferenciar cierta producción visual –y, por cierto, de nombres- con otros (los superados). Al respecto, señala que este proceso “asume ese rasgo de actualidad en la medida en que se enfrenta a la producción nacional existente como un pasado del cual él se desprende, portando su “*novum*” específico, esto es, en la medida en que declara –casi siempre bajo la forma de la negación abrupta- la preterición del resto de la producción artística nacional”.⁷⁰ En este sentido, se logran observar dos constataciones en el texto: por un lado, es evidente que esta “puesta al día” ha caracterizado la producción visual de la época republicana reciente del país y, por otra, que resulta fallido, por tanto, presentar un “relato armado desde la presunta evolución interna de las formas”. Por ello, en el caso de la “historia” reciente de las artes visuales del país es importante considerar –como segunda determinación- que nuestro “*novum*” posee el gen de la importación y, por ende, que las orientaciones programáticas

⁶⁸ Oyarzún, Pablo “Arte en Chile de veinte, treinta años” en “Arte, Visualidad e Historia” Editorial La Blanca Montaña, Facultad de Artes, Santiago de Chile, 1999. p.194

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ *Ibidem*.

arrastran sus “propios supuestos y horizontes”. De esta forma, el apego con las metrópolis se configura como una dependencia tal que conforma y organiza nuestro espacio artístico.

Sin embargo, el propio Oyarzún manifiesta que esta “puesta al día” de las artes visuales del país está, de todas formas, compuesta por el tipo de *necesidad* local que obraría en este trato. En sus palabras: “La averiguación de esa necesidad lleva inevitablemente a observar las condiciones locales de contexto –cultural y social, político, histórico- que inciden en el modelamiento de la producción examinada. Así, la consabida e insuprimible cuestión de lo “histórico-social” se constituye en otro factor de determinación o, más precisamente, de sobredeterminación de la agencia artística nacional”.⁷¹ Con este último factor, se hace presente la reflexión central por la conformación en *diferido* de la producción visual nacional (reconocido como un “conflicto inherente a la modernización”).

Frente a esta hipótesis de trabajo y espacio reflexivo-teórico de Oyarzún, resulta pertinente preguntarse por cómo se comprende, por tanto, la inscripción –estratégica- de la *Escena de Avanzada*. Para ello, el autor va analizando desde la década de los sesenta cómo su hipótesis de trabajo se va constatando en los diversos esfuerzos por la *actualización* de las formas y recursos visuales en el espacio local desde la metrópoli, entre otras cosas.

El momento que nos interesa comienza en su análisis post-golpe. Bajo la constatación de la “sobrevivencia como inventiva” en el espacio de las artes visuales nacionales bajo la dictadura militar, Oyarzún reconoce que en los años posteriores a este hecho se conforma un nuevo referente: “La constitución de un circuito de espacios de exhibición –ciertamente restringido, aunque mayor, en el ámbito de la iniciativa privada, que cualquier otro de etapas precedentes- y de un *corpus* teórico y crítico que se ocupa de elucidar, legitimar y proyectar a estas producciones, contribuirán a que se determine claramente –sobre todo a partir de 1977, aunque ya sus primicias son identificables en 1975- un campo vívido de propuestas artísticas que tienen entre sí

⁷¹ *Ibíd.*, p.195

numerosos puntos de contacto. Marcas comunes y sobresalientes suyas son las exigencias de evidenciar en la obra lucidez analítica acerca de la condicionalidad social e ideológica de su propio ejercicio, que sitúa a las prácticas en una tensa lógica de confrontación entre su *status* (y su voluntad) de marginalidad y las distintas instancias institucionalizadas, y que a veces pareciera abismarse en lo autorreferencial; y, por cierto, ligado a lo primero, el carácter experimental, aguzado hasta la conciencia explícita de vanguardia”.⁷²

Redactado como un *relato heroico*, la descripción que realiza Oyarzún de los postulados programáticos de la *Escena de Avanzada* resulta importante de resaltar. Bajo la profunda inspiración que el fenómeno genera, es indudable el poder narrativo que se logra en este momento del texto con respecto al resto de los “desfases” históricos de las artes visuales del país. Sin citar a “Márgenes e Instituciones”, Oyarzún despliega un entramado de recursos descriptivos que hacen del gesto de Richard un verdadero relato de inscripción. Destacando el relato del acto de vanguardia de las manifestaciones plásticas de los artistas considerados en el gesto, se puede vislumbrar otro importante reconocimiento del mismo: “la aparición de una nueva crítica de arte”. Como si se tratara de una persona concreta y no de un entramado conceptual, esta constatación resulta fundamental. Dando pistas de los componentes conceptuales de esta *aparición*, Oyarzún se refiere a uno de los aspectos que en esta investigación resulta de alto interés analítico: “Son varios los nombres que habría que mencionar a este propósito, pero sin duda el lugar fundamental corresponde a la actividad teórica y crítica de Nelly Richard, a la cual se debe en gran medida la coherencia programática y hasta organizativa de lo que ella misma ha difundido como la “escena de avanzada”.⁷³ A ello, se le suma una descripción que se acumula en la inspiración de Oyarzún y que tiene que ver con los nuevos soportes tanto visuales (obras) como escriturales (catálogos): “El arte de vanguardia invita a una crítica de vanguardia, así como las obras hacen además constante de transgredir su pertenencia genérica, estipulando un régimen de transferencia entre imagen y palabra, visualidad y texto, como matriz equivalente de la subversión mayor que busca: la rehechura de la creatividad a través

⁷² *Ibíd.*, p.220

⁷³ *Ibíd.*, p.221

de la desobediencia a las pautas de disciplinamiento que separan la cultura de la vida, y que inducen en esa la estructura hierática de los formatos y los géneros”.⁷⁴

Con lo anterior, queda en evidencia cómo este relato sobre el relato inscriptivo de Richard, obtiene rendimientos narrativos de alto valor analítico e histórico. Es más, demuestra un reconocimiento del gesto como un momento de calce perfecto entre los hechos histórico-sociales con los nuevos esfuerzos visuales y teóricos que se experimentaban. Esto, sin embargo, otorgaría una cierta *especificidad* a la *Escena de Avanzada*. Con una observación aguda e inteligente –y a pesar del adullamiento antes descrito-, Oyarzún anota que existirían dos impedimentos (cuestionamientos) que conspiran contra una interpretación ajustada de las producciones visuales y teóricas de la *Avanzada*: a) el efecto fundacional de tal gesto y b) la interpretación de estas producciones con los referentes internacionales como mera importación anacrónica. En ambos casos intenta, de todas formas, responder a estos contra-argumentos. En el primer caso, el autor señalaría que “se ha insistido mucho sobre el efecto *fundacional* que les sería indisociables: ellas mismas han querido significarse en ocasiones señaladas como quiebre que hace historia en el sentido más fuerte de la palabra, es decir, como ruptura con la prehistoria nacional del arte. Al mismo tiempo, no ha sido infrecuente que se juzgue dicho efecto”.⁷⁵ Al respecto, Oyarzún enumera los argumentos que han sido esbozados para cuestionar el hecho fundacional de la *Escena de Avanzada*. Entre ellos, son nombrados: el quiebre institucional, social y cultural que produce el Golpe militar; la depredación de los espacios de circulación cultural; la suspensión del vínculo público con la información de las experiencias internacionales; y “una cierta solidaridad inconfesa –aun si fuese por vía de resistencia– con el discurso de refundación de la historia nacional por cuyo medio quiere la dictadura autoconferirse legitimidad y destino”⁷⁶, entre otros argumentos que han buscado minimizar el efecto fundacional de la *Avanzada*.

⁷⁴ *Ibíd.*, p.222

⁷⁵ *Ibíd.*, p.223

⁷⁶ *Ibíd.*, p.224

Frente a tales sospechas, Oyarzún argumenta que si bien estas constataciones histórico-sociales son válidas e indudables, la inscripción de la *Escena de Avanzada* como un espacio fundacional se corresponde con las prácticas, procesos y programas que el arte viene configurando en su trayectoria histórica reciente o, como dice el propio Oyarzún, al legado de contradicciones internas de las consecutivas modernizaciones que preceden a la propia *Avanzada*. En este sentido, se podría afirmar, siguiendo al filósofo, que “el efecto fundacional” tiene también causas peculiares en el propio desarrollo del arte en Chile”.⁷⁷ Desde esta constatación, es posible comprender que no sólo la crisis política de Chile en los años setenta permite comprender el acto fundacional de la avanzada, sino que también por el camino trazado por las propias configuraciones estructurales del espacio visual y, por cierto, por la propuesta vanguardista que se logró con la *Avanzada*. Ello, por cierto, bajo una lógica de revolución del imaginario (y no del mundo).

En el segundo caso, el autor intenta dar respuesta a la “tentación usual de interpretar el vínculo de estas producciones con los referentes internacionales como mera importación anacrónica”.⁷⁸ Frente a tales argumentos, Oyarzún nuevamente responde a los cuestionamientos señalando, enfáticamente, que la *Escena de Avanzada* logra, a partir de los referentes foráneos, realizar una lectura caracterizada por los desplazamientos, infiltraciones y tergiversación de los signos discursivos y visuales locales. Bajo la lógica del *lenguaje cifrado*, la estrategia emprendida con estas obras podría caracterizarse por la “clandestinización” del contenido real de la obra, lo que permitiría una reformulación visual y discursiva que permitiría un rendimiento eficaz contra los márgenes de censura y delimitación operativa. De esta forma, “se reformula la transitoriedad que el lenguaje cifrado necesariamente implica: aparece aquí como transitoriedad insuprimible, que determina la índole de *obra* de estas manifestaciones a partir de la fragilidad de su propio *proceso* de constitución. Lo que esta producción reconoce como su no-saber es de sustancia *histórica*”.⁷⁹ Por ello, el uso de referentes internacionales se justifica, en la medida en que la propia historia del arte nacional

⁷⁷ *Ibíd.*, p.224

⁷⁸ *Ibíd.*, p.225

⁷⁹ *Ibíd.*, p.227

ofrece recursos representacionales que permite la creación de nuevas significaciones visuales en base a los elementos foráneos. La cita, como elemento constitutivo de las nuevas obras de la *Avanzada*, se complementa con los referentes externos que, en su conjunto, generan una obra cuyos rendimientos visuales y teóricos marcarían, para Oyarzún, el efecto fundacional (inscripción) que, quiérase o no, ha logrado la escena de “avanzada” desde aquel entonces en el país.

Con lo anterior, Oyarzún cierra su análisis sobre la especificidad de la avanzada anotando que “Las actividades de “vanguardia” muestran así su lado más provocativo; al negar un pretérito como ilusión oficial, quieren exhumar al otro, que rescatan bajo especie de fósil. Su no-saber se determina como un no-lugar, que no sólo afecta a la propia situación de la “avanzada”, sino a la del arte en Chile y, por ende, a la representación misma de Chile como magnitud histórica”. Este rendimiento histórico, por tanto, resultaría incuestionable y significaría, sin duda, una inflexión en la historia de los relatos sobre el espacio de las artes visuales en el país. La aventura experimentalista de la “avanzada” -como lo anota Oyarzún- ayuda, sin lugar a dudas, a magnificar la hazaña que Richard y sus artistas inscritos (en base a sus obras, por cierto), lograría en los próximos años. El rendimiento del gesto y la operación estratégica de Richard en *Márgenes e Instituciones* –y en los textos difundidos en los catálogos mecanografiados- quedaría reflejado en este relato de Oyarzún. De esta forma, podríamos catalogar este relato –Arte en Chile de Veinte, treinta años- como uno de los primeros indicios que describe, reflexiona y tematiza la idea de que los relatos inscriben. En sus propias líneas: “acaso pudiera aventurarse que el rendimiento de la “avanzada” tiene que ver sobre todo con esa privilegiada pasión con que quiso marcar un punto extremo de la historia del arte nacional, suerte de *border line*, como frontera de incoación y de cierre. Acaso la “avanzada” ha vuelto *disponible de modo general gestos* en el arte, aquí, y ante todo, éste: el gesto de la apropiación del arte como apropiación de la “propia” historia”.⁸⁰

Oyazún finaliza su relato confirmando la duda sobre la historia del arte en Chile y manifestando que su hipótesis sigue siendo un ejercicio válido por contrarestar. En

⁸⁰ *Ibíd.*, p.236

base a ello, manifiesta que la historia del arte en Chile quizá *se acuse como una suma de gestos*, los cuales configuran su actual trayectoria. Ahora bien, de todas formas es evidente demostrar cómo el *gesto* de Richard es, para Oyarzún, uno de los más sólidos y con mayor rendimiento esperable.

De esta forma, en el relato del filósofo, la *Escena de Avanzada* se constata como un referente histórico. Sin embargo, es interesante constatar, a la vez, que este relato será uno de los últimos textos de finales de la década de los ochenta –e inicios de los noventa- que describirá tan inspiradamente la génesis de la *Escena de Avanzada* como un espacio de vanguardia en el espacio nacional. Quizá su publicación en la revista *Los Ensayistas* de la Universidad de Georgia en 1988 no permitiera una mayor difusión en el circuito local y no lograra gatillar inmediatamente reacciones. Casi una década después –a partir del trabajo polémico de Willy Thayer- será retomado como un texto relevante y válido para describir la operación de Richard como un gesto fundacional y, por cierto, proclive de elevarse como *la* historia reciente de las artes visuales nacionales. Después de este texto, no se presentan, en el espacio escritural del país, un análisis tan detallado, profundo y, por cierto, heroico, como el de Oyarzún. Por el contrario, se difundirán análisis que tenderán, a finales de la década de los ochenta y en los primeros años de la década de los noventa, a cuestionar tal gesto fundacional y, por cierto, lo válido de las manifestaciones visuales de la *Escena de Avanzada* como una *vanguardia* que zanjaría un antes y un después de las artes nacionales.

Uno de los relatos que ejemplifica la declinación de la atención sobre la *Avanzada* será el libro “Chile Arte Actual” de Milan Ivelic y Gaspar Galaz. Publicado casi en las mismas fechas que el texto de Oyarzún –por lo tanto, no tuvieron acceso mutuo-, el libro recogía la más completa revisión historiográfica de las artes visuales del país en los últimos años. Considerado, por tanto, como uno de los libros pilares de la historia de la visualidad reciente en Chile, resultaba una gran oportunidad para realizar los reconocimientos históricos e inscriptivos de los años bajo la dictadura. Sin embargo, como veremos, no realiza el mismo reconocimiento épico y profundo que realizara tanto Oyarzún como el resto de los teóricos y sociólogos en el seminario de Arte en

Chile desde 1973, del *gesto fundacional* que realizara Nelly Richard con la denominación *Escena de Avanzada*.

Ivelic y Galaz, al exponer en forma introductoria el espacio de las artes visuales en los años posteriores a la dictadura militar, anotaba que, en los años 1975 y 1976, “se plantearon posiciones teóricas que ofrecieron un nuevo enfoque conceptual del arte y de su práctica. Así, por ejemplo, *Escena de Avanzada*, denominación dada por Nelly Richard, crítico de arte, a un grupo de artistas que transformaron "las mecánicas de producción y subvertieron los códigos de comunicación cultural", tuvo su propio discurso teórico, en íntima relación con las obras que se ejecutaban, propiciando la teoría al interior de la práctica”.⁸¹

Este reconocimiento explícito corresponde a las pocas secciones del libro donde se presenta la *Escena de Avanzada* como algo *nuevo* en el espacio de las artes visuales del país. Sin citar a “Márgenes e Instituciones” como un libro clave para comprender las propuestas teóricas y visuales de los años anotados –salvo como bibliografía revisada al final del libro-, se hace de manifiesto que el relato sobre el relato de Richard no entra en igualdad de dedicación que otros teóricos e historiadores. Es más, Ivelic y Galaz anotaría, en algunas páginas más adelante, una de las constataciones que, hasta ese momento, resultaría válida, pero que, en el futuro, significaría un *aliciente al relato heroico del gesto* de esos pocos documentos mecanografiados y fotocopiados de Richard y compañía: “Todo este trabajo de análisis y reflexión no tuvo, pues, respaldo institucional y lo hecho ha sido el fruto del esfuerzo individual o grupal de estos analistas. A dicha dificultad hay que agregar la precariedad de sus orígenes, puesto que nacen en rebeldía respecto al espacio artístico mayoritario, hecho que les restó la adhesión del público que concurre, habitualmente, a las exposiciones; éste no les entendió o no quiso entenderlos. Incluso, al interior del medio, la reacción fue muy encontrada. Por último, ciertas actitudes excluyentes dificultaron el acceso de otros adherentes a la *Escena de Avanzada*”.⁸²

⁸¹ Ivelic, Milán y Gaspar Galaz “Chile Arte Actual” ... p.19

⁸² *Ibíd.*, p.20

Si bien en el texto de Ivelic y Galaz la referencia a la *Escena de Avanzada* se hace explícita como espacio “reconocible” –por ejemplo, a) en la tensión estético-temporal Brugnoli-Escena de Avanzada y b) en la discusión Escena de Avanzada-Nuevas generaciones de pintores de los ochenta-, serían las obras mismas las que ganan espacio, descripción y análisis. En el libro se harán variadas referencias a las obras de Carlos Leppe, Eugenio Dittborn, Lotty Rosenfeld, el Colectivo de Acciones de Arte, Carlos Altamirano, Gonzalo Díaz, etc. En su conjunto, sus obras fueron ampliamente analizadas y, por cierto, referidas como obras representativas de los años setenta y ochenta.

Sin embargo, al pasar los años, específicamente en el año 1990, Ivelic y Galaz intentarían darle una mayor presencia programática al gesto de Richard. En su texto “Apuntes para una reflexión: Artes visuales en Chile (1960-1990)”, los autores comienzan a darle mayor interés a los textos escritos por Nelly Richard. Haciendo alusión a los “Documentos” incluidos en el libro “Chile Arte Actual”, los autores anotan: “Nelly Richard sintetiza los primeros años de la “nueva visualidad” en el arte chileno al señalar que “el año 1977 marca la emergencia expositiva y editorial de hechos que favorecen la conformación de una nueva visualidad en Chile”.⁸³ Es más, en el mismo artículo, los autores profundizan en estos postulados y anotan varias referencias directas del documento “Redistribución de las coordenadas visuales en el arte chileno”⁸⁴ de Nelly Richard e incluido en el libro. Además, Ivelic y Galaz analizan qué significaron los análisis teórico-descriptivos de Richard en los años setenta. En su conjunto, el artículo –que es parte de un trabajo de investigación más completo financiado por el Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico- considera gran parte de su atención en las obras pertenecientes en la *Escena de Avanzada* y elabora ciertas conjeturas de la trayectoria de las artes visuales en el país en los años setenta y ochenta. Con ello, inician un primer acercamiento a la discusión historiográfica del arte sobre qué significó la *Escena de Avanzada* para el espacio artístico del país.

⁸³ Ivelic, Milan y Gaspar Galaz “Apuntes para una reflexión: Artes visuales en Chile (1960-1990)” Revista Aisthesis, N° 23, PUC, Santiago de Chile, 1990. p.40

⁸⁴ Véase Ivelic, Milán y Gaspar Galaz “Chile Arte Actual” Sección Documentos. pp.54-55

Si bien los autores antes citados esbozaron ciertos elementos importantes del *gesto* estratégico de Richard, algunos de sus colegas no siguieron, por lo menos en los primeros momentos de la década de los noventa, sus pasos. Si bien consideraron importante anotar la existencia de la *Escena de Avanzada* en el espacio histórico comprendido entre los años 1975 y 1988, sus relatos tendieron al cuestionamiento de tal gesto y, por cierto, a su polémica estrategia fundacional.

Uno de esos historiadores del arte es Ernesto Saúl. En su libro “Artes Visuales. 20 años 1970 – 1990” –publicado en noviembre de 1991-, se dedica a revisar las principales manifestaciones visuales acaecidas durante los años en cuestión y, por cierto, a realizar análisis de los procesos socio-históricos. Al segmentar la historia entre los años 1977 y 1982, Saúl se refiere, casi al final del capítulo, a la *Escena de Avanzada* y la presenta según las clásicas citas que aparecen en *Márgenes e Instituciones*. Al realizar tal presentación, se aboca a cuestionar el acto fundacional de Richard o, incluso más allá, a la relevancia de la conformación de la *Avanzada*. Para ello, plantea tres interrogantes del hecho. En primer lugar, Saúl comienza diciendo que “lo que no se aclara es quiénes son los artistas que integran la avanzada”. Ante aquella constatación, ofrece algunos nombres a modo de ensayo: “Carlos Altamirano, Diamela Eltit, Eugenio Dittborn, Carlos Leppe, Gonzalo Mezza, Francisco Smythe, Lotty Rosenfeld, Raúl Zurita (poeta), Carlos Gallardo, Juan Castillo, Ximena Prieto” y cierra diciendo que esta es una “lista tentativa que esperamos no tenga muchas omisiones”.⁸⁵ Considerando que Saúl tuvo acceso a *Márgenes e Instituciones* –por lo menos aparece citado al inicio del libro-, no deja de sorprender el hecho que trate a la *Escena de Avanzada*, al inicio de su análisis, como un grupo de personas dispersas y nunca inscritas (como si no aparecieran mencionadas en algún texto, como el de Oyarzún) y que, al parecer, serían los que él presenta (y sin una rigurosidad evidente).

En segundo lugar, Saúl se interroga: “¿Avanzada con respecto a qué, quién o quiénes?” y analiza que “Hay que recordar que hubo muchos artistas que ocuparon puestos de avanzada en el marco de la práctica contrainstitucional, si es que esto se

⁸⁵ Saúl, Ernesto “Artes Visuales. 20 años 1970 – 1990” Ministerio de Educación, Santiago de Chile, 1991.

entiende por lucha contra el régimen militar, que no ha sido considerados dentro de la Escena de Avanzada”.⁸⁶ Denotando una evidente falta de prolijidad analítica e investigativa, Saúl intenta aclarar, casi con un tono irónico, qué significaba el desplazamiento inaugurado por Richard. Con ello, queda en evidencia cómo la *Escena de Avanzada* representaba, para este historiador (o periodista cultural), un insignificante gesto que cae en lo banal o en el gesto ingenuo de inscripción. Sin embargo, Saúl, sin reconocer la potencia y rendimiento del gesto teórico-escritural e inscriptivo de Richard, cae en un gesto posible de catalogar, por el contrario, como ingenuo y negligente de recopilación e investigación historiográfica. Hasta ese momento, por lo menos el texto de Oyarzún y el mismo Márgenes e Instituciones hacía frente a tales cuestionamientos. Sin embargo, en el libro de Saúl, los cuestionamientos parecieran venir, al parecer, de un desinformado agente escritural.

Sumado a las dos interrogantes anteriores, Saúl agrega una tercera: “¿Todos los artistas y todas las obras están marcadas por esa práctica contrainstitucional?” y su respuesta es: “Nos parece que no. Sería interesante inventariar los trabajos a fin de determinar su verdadera ubicación”.⁸⁷ Con esta interrogante final, queda de manifiesto, nuevamente, la falta de reconocimiento del gesto de Richard y compañía. Es más, queda constatada la intención *pseudo* explícita de dismantelar el relato épico erigido en Márgenes e Instituciones. Y, para ello, además, utiliza las referencias –citas- de dos de los participantes del seminario sobre Arte en Chile desde 1973: José Joaquín Brunner y Adriana Valdés, para dejar constancia de la falta de *rendimiento* del gesto.

Como consideración general hasta lo aquí planteado, es relevante anotar la constatación de que ambos libros –los de Saúl e Ivelic y Galaz- se enfocaron profusamente en las *obras* de la llamada *Escena de Avanzada* y menos en el gesto teórico-fundacional de Richard. Esto último resulta interesante de abordar si consideramos que, finalmente, la gran operación estratégica de inscripción es, según nuestra hipótesis de trabajo, el gesto escritural de Nelly Richard en “Márgenes e Instituciones”. Y que, además, como veremos en las próximas páginas, es el fenómeno

⁸⁶ *Ibíd.*, p. 64

⁸⁷ *Ibíd.*

más analizado por los futuros *relatores del relato*. Ellos, más allá de analizar la obra propiamente tal de los artistas señalados como pertenecientes a la *Escena de Avanzada*, lo que hacen es describir qué significó, para el espacio artístico nacional, el *gesto inscriptivo* de Richard. Esto será abordado en las próximas páginas.

Frente a este escenario, resulta evidente observar las dos tendencias observadas hasta ahora. Por un lado, se observa un cierto discurso que reduce la complejidad del gesto de “Márgenes e Instituciones” haciendo manifiesto su bajo rendimiento histórico como *Escena de Avanzada* –aunque presenta sus artistas y obras más representativas- y, por otro, el intento por enaltecer –y sustentar- el gesto iniciado por Nelly Richard en el mismo libro. Ambos puntos de observación se tensarían en los años venideros.

En 1993 es publicado el libro “Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile”, el cual recopila una serie de ponencias presentadas en un seminario del mismo nombre realizado en diciembre de 1991 y patrocinado por la Universidad de Maryland. En él se incluyen dos textos que, para nuestros propósitos, nos ayudan a plantear esta parte del problema. El primer documento, titulado “La transgresión de los límites” y cuya autoría es de Milan Ivelic, resulta un ejemplo evidente de lo dicho anteriormente. En las páginas de la ponencia, el historiador del arte no señala, en ninguno de los párrafos, a Nelly Richard, a su libro “Márgenes e Instituciones” y, mucho menos, al concepto de *Escena de Avanzada*. Sólo descansa en señalar que existieron, en la década de los setenta, nuevas propuestas visuales –en el cuadro, cuerpo y video- que transgredieron los límites de la producción artística anterior: “Este arte alternativo que surgió a mediados de los años 70, debe considerarse más como una práctica que como un oficio artístico. Estuvo más interesado en la reflexión socio-cultural que en la sola producción de objetos.”⁸⁸ Al señalar los artistas que pertenecerían a estas “nuevas propuestas”, resulta interesante constatar que los nombres señalados se repiten con los inscritos en la *Escena de Avanzada* de “Márgenes e Instituciones” de Nelly

⁸⁸ Ivelic, Milan “La Transgresión de los límites” en Garretón, Manuel A., Saul Sostnowki y Bernardo Subercaseux “Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile. Fondo de Cultura Económica, Santiago de Chile, 1993. p.126

Richard: “Los artistas de la nueva escena visual, de esta práctica crítica de la visualidad dirigida, al mismo tiempo, al *corpus* artístico establecido y al cuerpo social desmembrado, elaboraron una estética polimorfa y polisémica, sujeta al comportamiento de materiales y signos en el espacio urbano (Grupo Colectivo de Acciones de Arte, CADA, por ejemplo); al empleo del propio cuerpo como biografía personal y social (Carlos Leppe) e, incluso, reconstruyendo los sistemas habituales de producción artística (Eugenio Dittborn, Gonzalo Díaz, Juan Dávila)”.⁸⁹ Como queda de manifiesto, la referencia de estos artistas con la *Escena* es evidente. Lo interesante es que no sea nombrada su catalogación como *Escena de Avanzada* –ya sumamente reconocida en aquellos tiempos- y, mucho menos, su génesis como “grupo” reunido por Nelly Richard. Con respecto a aquello, se puede constatar que, cerca del final del artículo de Ivelic, existe una cierta explicación a esto. Según se lee en la ponencia, uno de los principales problemas que tuvo esta “generación alternativa” fue su excesiva radicalidad en su relación entre arte y texto. Considerados como operaciones teóricas crípticas y alejadas del “gran público”, los elementos conceptuales de Richard serían el germen del propio fracaso del proyecto de la *Escena*: “La radicalidad de las obras de estos últimos no hizo más que acrecentar las diferencias, acentuadas por textos de apoyo que solicitaban una lectura exigente. El discurso teórico que las acompañaba requería del lector un conocimiento más que introductorio a disciplinas como la lingüística moderna, el psicoanálisis, el estructuralismo y el post-estructuralismo. Teoría y práctica formaban una pareja exigente en su lectura junto a medios de comunicación que silenciaron o ignoraron estas propuestas, y un público distante que las consideró textos crípticos, herméticos. De aquí se deriva su escaso o nulo impacto en el medio social”.⁹⁰

Con una mirada similar a la de Saúl, Ivelic marca el paso del proceso de la *Avanzada*. Si bien reconoce su productividad visual en el contexto de los años setenta y ochenta, anuncia que su intención/provocación/ambición histórica resultaría banal. Si bien entrega elementos que la misma *Avanzada* anunciaba como problemática (Adriana Valdés), no es menos cierta la ceguera de tal enunciación. De todas formas, su

⁸⁹ *Ibid.*, p.127

⁹⁰ *Ibid.*, p.130

afirmación resultaría palpable, quizá, en gran parte de la década de los noventa pero no así en los 2000.

Si bien Ivelic aborda un aspecto del problema, falta, por tanto, abordar la segunda tendencia observada: el realce del gesto de Nelly Richard en *Margins and Institutions*. En el mismo libro donde participa Ivelic, se publicaría la ponencia dada por Adriana Valdés cuyo título es “Gestos de fijación, gestos de desplazamiento: algunos rasgos de la producción cultural reciente en Chile”. Bajo la mesa redonda denominada “La incorporación de los márgenes”, Valdés intenta rescatar el legado de la *Escena de Avanzada* como un ejemplo paradigmático de esta transferencia de los márgenes a la institucionalidad (¿). Ya, en sus primeras líneas, el texto manifiesta el objetivo de posicionar el nombre de *Escena de Avanzada*. Es más, lo señala como lo más “avanzado” o “de punta” realizado en las últimas décadas en Chile: “Se me ha invitado a decirles algunas palabras sobre lo que fue la producción cultural más “avanzada”, o en Chile diríamos más “de punta”, durante el régimen autoritario. La denominación “escena de avanzada” se configuró para hacer referencia a un conjunto de producciones culturales en Chile durante el régimen autoritario, que han sido analizadas notablemente por Nelly Richard”.⁹¹ Con esta estrategia de entrada, Valdés señala orgullosa: “Creo estar aquí por haber acompañado con escritos estas actividades presuntamente “marginales””.⁹²

Desde este ángulo *testimonial*, Valdés reconoce que, a inicios de la democracia -1991-, ya se veía algo lejano los años en que la *Escena de Avanzada* se inscribía en la historia del arte nacional. En especial, hace referencia a cómo la escritura sobre aquellas obras –aspecto que también hace alusión directamente Ivelic y que, para nuestra investigación, resulta de suma importancia- resultan complejas e importantes de reflexionar en un contexto de producción disímil al de aquellos años. En su ponencia, Valdés señala que, al volver a leer aquellos textos teóricos, “Pude percibir con sorpresa que ya no veo ni leo las obras del mismo modo; tampoco los mismos

⁹¹ Valdés, Adriana “Gestos de fijación, gestos de desplazamiento: algunos rasgos de la producción cultural reciente en Chile” en Garreton, Manuel A., Saul Sostnowki y Bernardo Subercaseux “Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile. Fondo de Cultura Económica, Santiago de Chile, 1993. p.135

⁹² *Ibidem*.

textos que sobre ellas yo misma he escrito. Se ha creado una distancia. El lugar de producción de hoy no es el mismo lugar de producción de entonces. Desde esa distancia se perciben mejor los gestos que entonces hacíamos y ya no estamos haciendo”.⁹³ Con ello, se hace patente que la referencia a la textualidad de aquellos años resultaba ser un proceso fundamental para la inscripción de la *Avanzada*. En este sentido, es importante destacar que la operación escritural, fundada en “Márgenes e Instituciones” tendría un rendimiento paradójico. Por un lado, su uso sería juzgado por algunos miembros del espacio artístico –especialmente historiadores y periodistas culturales- y, por otro, un reconocimiento de su potencial reflexivo-crítico del contexto donde surge. Con respecto a esto último, Valdés cita a Walter Benjamin en su ponencia y señala cuál era el objetivo de aquellos textos y obras: “En un ensayo de 1936, Walter Benjamin hablaba de emplear conceptos “que sean completamente inútiles para los propósitos del fascismo”. Tal vez uno de los elementos de la situación de constreñimiento en que se producen estas obras fue la necesidad de producir algo completamente inútil para los propósitos del sistema imperante en Chile...Lo crítico no era un capricho, sino una necesidad...Si no se pueda hablar claro, no se puede hablar obviedades. El inconsciente funciona, entonces, y la obra se enriquece y se complejiza. Se adquirió una especial capacidad de hacer obras de lecturas múltiples”.⁹⁴

Con estos antecedentes, resulta obvio, por tanto, observar que la relación de las obras con la textualidad jugó un papel de suma relevancia y, por cierto, de sumo rendimiento histórico. Si bien los historiadores y críticos de arte que escribieron a inicios de los años noventa plantearon que justamente ese factor sería la *condición de derrota* de la *Avanzada*, casi diez años después la historia cambiará el rumbo de tales afirmaciones. Efectivamente esta constatación no resulta banal. Como veremos a continuación, la tendencia a observar a la *Escena de Avanzada* y su escritura teórica –en especial el gesto de Nelly Richard con “Márgenes e Instituciones”- como un ejercicio de rendimiento de corto o mediano alcance, tendería a dominar el espacio artístico casi en la totalidad de la década de los noventa. En este sentido, y según los antecedentes recopilados por esta investigación, la tendencia a erigir a la *Escena de Avanzada* como

⁹³ *Ibíd.*, p.136

⁹⁴ *Ibíd.*, pp. 140-141

el proceso de modernización de las artes plásticas nacionales perdería fuerza en gran parte de la década de los noventa. A continuación veremos cómo se observa empíricamente este proceso y cómo, además, las nuevas generaciones de jóvenes artistas y teóricos intentan realizar -se quiera o no reconocer-, el mismo gesto de inscripción que la *Escena de Avanzada* -en manos de Nelly Richard- hiciera en la década de los setenta y ochenta. Gesto que, por lo demás, no tendrá, como veremos, el mismo rendimiento que se reconocería próximamente a la *Avanzada*.

B. Los nuevos relatos no se inscriben (los antiguos sí): los noventas

Antes de seguir con el argumento anterior, resulta necesario contextualizar, brevemente, qué tendencias históricas se están gestando en los años noventa en el espacio social y, especialmente, artístico del país. Para ello, presentaremos algunos elementos que sirven para seguir nuestra argumentación.

La evolución del arte chileno en la década de los noventa debe comprenderse (y es heredera) del periodo anterior, pero posee características que la distinguen (y ya hoy la diferencian). Si bien varios de los artistas de la década de los setenta y ochenta siguen en los circuitos artísticos del país, las nuevas generaciones (de comienzos de los noventa e inicios del 2010) hacen su entrada ya consolidada en el mundo artístico. Son estos últimos los que marcan la configuración estructural del sistema artístico chileno hoy.

La tendencia a la complejización del arte chileno en la década de los noventa se comprende por una serie de procesos ocurridos tanto en el pasado (sobretudo gracias a la *Escena de Avanzada* y el CADA), como en el presente (potenciado por las políticas gubernamentales y el contexto global). Someramente se podría anotar que en esta década el arte (visual) chileno se reconoce por la (auto)producción de instalaciones, de video arte y por los desplazamientos hacia el objeto y el espacio de lenguajes como el grabado, la pintura, la escultura o la fotografía. A la vez, por obras

efímeras, por el trabajo con desechos, con el propio cuerpo, con el paisaje y/o con la ciudad.⁹⁵

Con ello, la evolución del arte en los noventa en Chile se puede describir por una serie de procesos complejos. Analicemos, por ahora, cuatro que han sido parte relevante en su desarrollo y que nos permiten comprender, muy someramente, el contexto en el que se sustentará las próximas reflexiones desarrolladas en esta tesis de investigación: a) una disminución avanzada de tematizaciones políticas al interior del espacio artístico, b) la consolidación de un discurso post-crítico desarrollado en academias de bellas artes universitarias (academización del arte), c) la internacionalización del arte en el mundo global⁹⁶ y, d) la formularización de las artes.

a. El vaciamiento o disminución de tematizaciones (discursos) políticos es un aspecto que resulta interesante de constatar si consideramos que parte importante de la producción artística (en especial en las artes visuales) chilena se ha configurado gracias a un discurso crítico-político por más de veinte años. Pues bien, el proceso de vaciamiento se debe comprender dentro de un proceso complejo, donde los discursos totalizantes (de unidad), decaen en privilegio de la diferencia. En otras palabras, la declinación de los discursos (metarrelatos), en especial a finales de la década de los ochenta, da apertura a la diferencia de relatos (comunicaciones) que no reconocen un ordenamiento central (unitario) totalizante. Una serie de procesos sociales, económicos y culturales⁹⁷ mundiales generaron un quiebre histórico en los discursos totalizantes del siglo XX, dando cabida a nuevas interpretaciones (esta vez disímiles), lo que potencia la diferencia y la pérdida de referentes (narraciones determinantes) de índole política. Con ello, la disminución discursiva se ve reflejada en la sociedad chilena no por sus particularidades, sino que por un proceso complejo mundial. En palabras de Machuca, “este vaciamiento (estético, ético y moral) se ha reflejado en una proliferación indiscriminada de obras, cuya radicalidad a nivel de lenguaje se ha visto opacada – muchas veces- por lo académico y formal de su presentación visual”⁹⁸. Este proceso, marcado por el despojo de memorias del pasado, comienza a inicios de los noventa y se consolida a mediados de ella. De esta forma, la primera generación de artistas de comienzos de los noventa, corrió por este carril.

⁹⁵ Lara, Carolina “Chile Arte Extremo” Edición virtual, 2005. p.8

⁹⁶ Berríos, María Y Guillermo Machuca “Arte y Contexto. Tres décadas de producción estética en Chile” En Gerardo Mosquera (Ed) “Copiar el Edén. Arte Reciente en Chile” Santiago de Chile, 2006.

⁹⁷ Hobsbawm, Eric “Historia del siglo XX” Editorial Crítica, Buenos Aires, 1998.

⁹⁸ Machuca, Guillermo “Arte: De la crisis del arte moderno a las vanguardias del nuevo siglo” En “100 años de Cultura chilena 1905-2005” Editorial Zig-Zag, Santiago, 2006. p.298

b. Lo anterior nos lleva a la segunda condición asumida (articulada) por el arte en la década de los noventa: su academización (profesionalización).

A comienzos de la década de los noventa, el sistema universitario (a nivel institucional) comenzó a tomar un rol relevante en la profesionalización del arte. Desde la fundación de las universidades privadas en Chile, existen, sólo en la Región Metropolitana más de 10 escuelas de arte (Licenciaturas o similares) y en regiones el número es similar. Junto con los postgrados ofrecidos en varias universidades, el panorama resulta elocuente: mayor diferenciación de opciones visuales y programáticas

Pero esta academización tiene implicancias, en las artes visuales, que van más allá del número de escuelas. Si se hace un recuento del arte hoy, es necesario consignar que una parte importante de artistas (y también críticos o teóricos) formados en el discurso neo-vanguardista o de avanzada precedente se encuentran, hasta el día de hoy, impartiendo clases en muchas de las universidades (tanto privadas como públicas, en especial la U. de Chile) de Santiago.⁹⁹ Este dato no es menor si consideramos el nivel de influencias que el pensamiento crítico (postestructuralista) ha tenido en la evolución actual del arte en Chile (en especial en la primera generación). En otras palabras, es de suma relevancia comprender cómo el pensamiento crítico, propio de la *Escena de Avanzada*, ha logrado en la década de los noventa una mayor consolidación académica, pero además, ha logrado influenciar, en gran parte de su producción artística, su discurso teórico y práctico¹⁰⁰.

Son varios los artistas visuales más representativos de hoy que, entre sus obras, “han conservado el espesor lingüístico del arte chileno precedente, tributario de la época de la dictadura, pero actualizados bajo la demanda de las actuales condiciones tramadas por el orden mundial”.¹⁰¹ En este sentido, la producción artística nacional mantiene, sobre todo en la primera parte de la década de los noventa, una dependencia respecto del arte y del discurso crítico desarrollado en Chile durante el régimen anterior.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ Machuca, Guillermo “Chile Arte Extremo”...p.20

¹⁰¹ Berríos, María Y Guillermo Machuca “Arte y Contexto. Tres décadas de producción estética en Chile”...p. 21

Esta primera generación de producción artística, que ha sido denominada de la transición¹⁰², ha configurado parte importante del arte nacional de la primera década.

c. Un buen ejemplo de lo anotado anteriormente se observa en el proceso de internacionalización del arte chileno.

La creciente influencia del arte internacional (asociado al discurso pos-minimalista y postmodernista en las últimas generaciones de artistas emergentes), ha sido particularmente acentuado en la segunda mitad de los noventa. Para Machuca, esta influencia, determinada por la gradual importancia adquirida por la información mediática, así como también por el reconocimiento y la legitimación ofrecida por los diversos eventos acaecidos en el circuito y mercado internacional (en especial por la otorgada por las distintas bienales de arte, por ejemplo, de Sao Paulo y Venecia), ha favorecido una inevitable crisis de ciertas nociones asociadas a lo local o nacional.¹⁰³

Es más, luego de las profundas influencias de comienzos de la década de los noventa, el proceso de internacionalización, nos lleva a comprender cómo “la crisis del arte y el pensamiento crítico ha sido homóloga a la disolución de aquellas categorías ligadas a lo nacional o local; ha sido homóloga a la expansión de la sociedad chilena al interior de las redes que traman la llamada cultura global”¹⁰⁴. Lo anterior empieza a hacerse evidente en el arte chileno desde la segunda mitad de los años 90 hasta consolidarse en el nuevo siglo. Con lo anterior, Francisco Brugnoli logra resumir de forma notable la evolución del arte chileno en esta década. Según sus palabras, el creciente intercambio artístico con el mundo se debe a “las importantes transformaciones que el país ha emprendido desde el inicio de los años '90, cuya consecuencia es la rápida transformación de nuestro paisaje cultural. Una economía pujante ha permitido constantes avances en distintos aspectos, debiéndose destacar aquellos relativos a la educación y productividad artística en general, generándose un contexto donde el signo más evidente resulta el progresivo paso de una sociedad enclaustrada hacia su activa participación en el contexto internacional, lográndose simultáneamente también una mayor inscripción de las obras de nuestros artistas”¹⁰⁵.

¹⁰² Editorial MAC “Arte Contemporáneo Chileno: Desde el Otro Sitio / Lugar” Santiago, 2005.

¹⁰³ Machuca, Guillermo “Arte: De la crisis del arte moderno a las vanguardias del nuevo siglo”...p.298

¹⁰⁴ Machuca, Guillermo “Chile Arte Extremo”...p.25

¹⁰⁵ Brugnoli, Francisco “El arte joven en Chile” Extraído de <http://www.mac.uchile.cl/travesias/artejoven.html> (14 de Mayo de 2006)

De esta forma, la evolución del arte en Chile ha logrado como nunca antes una expansión comunicativa de alta envergadura¹⁰⁶. Ya a finales de la década de los noventa, el arte (en especial las artes visuales) se proyectaba en una serie de ferias internacionales y/o de bienales, lo que no significa que el arte chileno se encuentre situado en las grandes ligas. La misma reflexividad artística plantea cuestiones que resultan esenciales para conformar un arte internacionalizado.

Sin embargo, uno de los obstáculos para lograr una efectiva internacionalización del arte ha sido “la incapacidad de la musealidad chilena para sostener proyectos propios”. Es decir, “no hay solo falta de financiamiento sino carencia de criterio programático. No es posible que los dos únicos museos de Santiago dependan en un ostentoso porcentaje de proyectos itinerantes proporcionados por embajadas de “primer mundo”. Ya no se comportan como museos autónomos, sino como instituciones que ofrecen salas en arriendo. Ya no son museos; son “oficinas de corretaje”. No es posible que con esta precaria capacidad de acogida, podamos sostener aspiraciones de inscripción exterior”.¹⁰⁷

En definitiva, la internacionalización del arte en Chile ha sido un proceso evolutivo propio de las sociedades modernas, pero se ha caracterizado por no poseer aún (o son débiles) estructuras organizacionales que permitan consolidar tal operación. Si bien existen y se están potenciando los mecanismos necesarios para lograrlo, aún quedan referencias pasadas que la obstaculizan. A pesar de esto, y en términos generales, debemos concluir que el arte chileno de los noventa ha sido el producto de una serie de modernizaciones de tipo formal y tecnológico, y que tiene que ver, además, con el ámbito de las informaciones internacionales y su asimilación en el contexto local. En

¹⁰⁶ Resulta interesante para nuestro análisis la reflexión (o anécdota) escrita por Sergio Rojas en “Chile Arte Extremo” sobre el arte actual: “Hace algunos años –específicamente en junio de 2002–, un grupo de artistas exponía en la Universität der Künste Berlín, Alemania. Se trataba de Elisa Aguirre, Beatriz Bustos, Isabel del Río, Catalina Donoso, Josefina Fontecilla y Josefina Guilisasti. Obviamente, en el contexto de un público universitario europeo, alemán, la condición de estas artistas, a saber, mujeres, latinoamericanas, chilenas, generaba una particular expectativa política. Podría decirse que “género”, “tercer mundo” y “dictadura militar” eran aspectos que no podían sino estar explícitamente presentes en estos trabajos. El embajador de Chile en aquella época quiso subrayar también esa expectativa de “alteridad”, celebrando en el catálogo la especial sensibilidad para con “lo otro” de la curadora alemana Julia Dech. Sin embargo, se dejó oír en aquella ocasión el comentario de que se trataba de una exposición, si bien de gran calidad, en cierto modo “demasiado internacional”. Se podría decir que más allá de las diferencias entre las seis propuestas, las cruzaba el problema de la crisis de la representación (sus límites, su ambigüedad, su historia, su materialidad), una cuestión –como se sabe– esencialmente contemporánea del arte”.

¹⁰⁷ Mellado, Justo Pastor “La Inscripción Internacional del Arte Chileno” Extraído en <http://www.justopastormellado.cl/edicion/index.php?option=content&task=view&id=96&Itemid=28> (17 de Mayo de 2006)

este sentido, ha supuesto un choque permanente de saberes y técnicas¹⁰⁸ que ha permitido la interrelación comunicativa con mayores niveles artísticos de complejidad.

d. En este panorama, la amplificación de la complejidad no sólo ha alcanzado los niveles de producción (artística), sino que también en su formulación. En otras palabras, la evolución del arte en Chile en los noventa ha estado acompañada por un proceso de formularización que, sin él, las condiciones actuales no serían posibles.

Una de las características de las políticas culturales desarrolladas durante los gobiernos de la concertación ha sido el uso (y abuso) de formularios de postulación para la creación artística. El apoyo gubernamental (de la política en democracia) ha sido por medio de la competición de recursos económicos en lo que se ha denominado el Fondo Nacional para el Desarrollo de las Artes (Fondart) creado en 1992. Su contribución al financiamiento de las artes en Chile ha sido innegable. Gran parte de la creación en cine, literatura, artes visuales, música, danza, etc., en la década de los noventa y en la actual ha sido financiada en parte por este fondo. En este sentido, el aporte Fondart ha sido parte importante a la evolución de las artes en Chile. Tanto en la música como en la literatura y las artes visuales, los distintos aportes públicos han financiado miles de proyectos que, sin el apoyo, nunca se hubieran comunicado como obras.

En resumen, si revisamos la producción de finales de la década de los noventa y los primeros años del siglo XXI, veremos la complejidad que ha logrado el arte en nuestro país. Las características antes anotadas han contribuido, por cierto, a explicar este proceso.

Ahora bien, ¿cómo se tematizó el legado de la *Escena de Avanzada* en este contexto?

Al revisar la evidencia encontrada, es posible anotar cuatro tendencias interrelacionadas entre sí sobre el concepto estudiado: a) en la mitad de la década de los noventa, el concepto de *Escena de Avanzada* es tematizado bajo una *lógica de oposición*, es decir, de ir en contra de su representación y, por cierto, de los agentes involucrados a él (tanto en términos visuales como teóricos). Esta lógica de oposición se puede comprender por b) la necesidad de las nuevas generaciones de instalar/inscribir sus nuevas -pero herederas- propuestas visuales en el nuevo contexto

¹⁰⁸ Machuca, Guillermo "Chile Arte Extremo"...p.27

sociocultural. Sin embargo, al finalizar la década de los noventa, y bajo el reconocimiento de la complejidad de ese proyecto, el espacio de la crítica c) cuestiona la posibilidad de instalar una *nueva* “generación” o “escena” de propuestas visuales - debido a la complejidad social nacional y global-, y se comienza a d) resucitar, a finales de la década de los noventa y comienzos del 2000, un relato épico conceptualizado y representado en la *Escena de Avanzada*. Esta última tendencia se podría caracterizar por la expansión de *relatos/reflexiones de que los relatos inscriben*. Veamos cómo se presentan estas constataciones según la evidencia disponible.

Durante los años 1992, 1993 y 1994, las publicaciones sobre artes visuales y, específicamente, sobre la *Escena de Avanzada* son escasas. Al realizar una revisión extensa sobre las publicaciones realizadas, son pocas las referencias encontradas. Es más, en el año 1993 no se encontraron textos sobre la *Avanzada*.

En el año 1994 se hace presente, en el espacio público de discusión, el teórico del arte Justo Pastor Mellado. Si bien había participado en los ochentas en los espacios de discusión sobre arte y política, será a mediados de la década de los noventa donde su presencia se hará permanente y, por cierto, muchas veces en forma polémica.

En ese año se publican dos textos importantes.

Por una parte, Justo Pastor Mellado publicaba, en el Diario la Nación, un artículo que ayuda a explicar, en parte, esta constatación de vaciado escritural. Bajo el título “La escena de avanzada ha muerto, viva la Escuela de Santiago”, Mellado hacía referencia a un reportaje realizado por la Revista Caras a Juan Dávila, Gonzalo Díaz, Eugenio Dittborn y Arturo Duclos. Más allá de criticar su aparición en la mencionada revista –a pesar de que se evidencia un tono irónico hacia el pasado de esos artistas-, el crítico de arte inicia su artículo analizando la intención de la periodista Claudia Donoso por reconstruir lo que fue la *Escena de Avanzada* y cómo, aquel gesto, resulta, para él, de nulo rendimiento en aquel momento histórico: “Claudia Donoso ha asumido el riesgo de relatar en breves páginas, la epopeya de la “escena de avanzada”, espacio polémico de producción artística cuya manipulación es análoga a los peligros de tomar una bomba de tiempo. Quizá la ventaja haya sido que hoy la “escena de avanzada” es una bomba chingada, respecto de la cual no queda más que re-leer su trazado programático difuso, disímil y contradictorio, separando la fabulación crítica que la puso en circulación, del desierto efectivo y concreto de las obras de los artistas recubiertos

temporalmente bajo dicha denominación”.¹⁰⁹ En base a esta declaración, Mellado reconoce que la *Escena de Avanzada* ya no tiene presencia en el espacio artístico nacional de aquellos años, sino que sólo sirve para, en el futuro, analizar en ella -si es que es posible limpiar las confusiones de su nacimiento y rendimiento- su *acontecimiento pasado*. Por el contrario, menciona que, a pesar de que los mismos artistas mencionados arriba hayan sido parte importante de la *Escena*¹¹⁰, hoy deben ser reconocidos como pertenecientes a la “Escuela de Santiago”. Esta “Escuela”, iniciada por un trabajo de Arturo Duclos en 1992 en Galería Arte Actual, consistía en envíos postales –impresos *offset* sobre papel *couché*- entre artistas y por etapas. Las obras de Dittborn, Díaz y Dávila se componían en una serie de sobres donde se tematizaban los procesos de la historia reciente de las artes visuales.

Sin profundizar en las obras, Mellado concebía que el gesto *de presencia* de la Escuela de Santiago en medios como revista *Caras*, significaba un desplazamiento de los espacios de circulación restringidos a los espacios masivos, permitiendo un reconocimiento de esta nueva era en las artes visuales nacionales: “Escuela de Santiago no es sólo una imagen de marca, sino la marcación de una imagen del nuevo territorio de la plástica chilena. Es la nueva ficción programática de la década que comienza; sin embargo, la noción de programa no porta consigo las irregularidades policiales de la década anterior”.¹¹¹ Con esta referencia, queda en evidencia el interés de Mellado por mancillar el relato de la *Avanzada* y proponer, como un nuevo “iluminado”, el desplazamiento de lo anterior por esta nueva *Escuela* en el espacio artístico nacional... rendimiento que, hasta el día de hoy, ha resultado de poco interés por parte de los historiadores del arte nacional.

¹⁰⁹ Mellado, Justo Pastor “La escena de avanzada ha muerto, viva la Escuela de Santiago” Diario La Nación, Viernes 29 de Julio de 1994.

¹¹⁰ Al respecto, es interesante referirse a la reflexión que realiza Nelly Richard también sobre este tema. En su texto “Turbiedad, anacronismo y degeneraciones” de 1998 explica lo siguiente: “Los cuatro nombres de artistas reunidos por el envío postal de la Escuela de Santiago (Dávila, Díaz, Dittborn, Duclos) proceden de la “Escena de Avanzada” cuyo protagonismo crítico sacudió, en los ochenta, los bordes no oficiales del campo artístico-cultural gestado bajo la dictadura” Sumado a ello, anota: “El primer envío de la Escuela de Santiago registraba la fuerza hacedora de una memoria artística que se recrea a sí misma editorializando sus fragmentos, reinscribiendo así variaciones de sentido en torno al pasado de las obras gracias a nuevos intervalos de miradas diferentes que reactivan lo sedimentado con su voluntad de presente.”

Richard, Nelly “Turbiedad, anacronismo y degeneraciones” Residuos y metáforas: ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición” Editorial Cuarto Propio, Santiago, 1998. pp.182-183

¹¹¹ Mellado, Justo Pastor “La escena de avanzada ha muerto, viva la Escuela de Santiago” Diario La Nación, Viernes 29 de Julio de 1994.

A partir de lo anterior, queda de manifiesto la intención de Mellado: romper con la tradición de un concepto e instalar uno nuevo. Sin embargo, y como veremos más adelante, su intención se verá cambiada en 180°. El rendimiento de la “Escuela de Santiago” será de breve duración y el retorno a la reflexión sobre el concepto de *Escena de Avanzada* volverá, en forma silenciosa, pero con un fuerte apoyo entre los teóricos del momento, en especial de Mellado.

Por otra parte, la única referencia directa encontrada sobre la *Escena de Avanzada* en 1994 será un texto de Nelly Richard titulado “Una cita limítrofe entre neovanguardia y postvanguardia”¹¹². En él, retoma los elementos basales de la *Escena de Avanzada* y la presenta como un relato de lucha (disonancia) en la dictadura militar que, en aquel momento histórico, sólo servía como una conmemoración de un hecho digno de recordar: “El grupo CADA es parte de la escena de arte chileno llamada ‘escena de avanzada’ que se constituyó después de 1977, y cuyo perfil más polémico se debió al radicalismo crítico de sus experimentaciones de lenguajes dirigidas vehementemente contra el sistema-arte. La “escena de avanzada” formaba un campo de propuestas estéticas que compartieron, entre otras marcas, “la exigencia de evidenciar en la obra lucidez analítica acerca de la condicionalidad social e ideológica de su propio ejercicio” y “una tensa lógica de confrontación entre su status (y su voluntad) de marginalidad y las distintas instancias institucionalizadas”. El conjunto de reformulaciones socioestéticas que propone la “avanzada” se explicita en torno a los siguientes cortes y fracturas:

-El desmontaje del cuadro y del rito contemplativo de la pintura (sacralización del aura, fetichización de la pieza única, etc.) realizado mediante una crítica a la tradición aristocratizante de las Bellas Artes, y acompañado por la reinserción social de la imagen en el contexto serial y reproductivo de la visualidad de masas (la foto documental, la noticia de prensa) y de los subgéneros de la cultura popular (la historieta, la telenovela).

-El cuestionamiento del marco institucional de validación y consagración de la “obra maestra” (las historias del arte, el Museo) y del circuito de mercantilización de la obra-producto (las galerías) mediante prácticas como la performance o las instalaciones-video que descuadran la tradición reificadora del consumo artístico.

-La transgresión de los géneros discursivos mediante obras que combinaban varios sistemas de producción de signos (el texto, la imagen, el gesto) y que rebasaban

¹¹² Richard, Nelly, “La insubordinación de los signos: cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis” Editorial Cuarto Propio, Santiago, 1994.

especificidades de técnica y formato, mezclando –transdisciplinariamente- el cine y la literatura, el arte y la sociología, la estética y la política.”¹¹³

La extensa cita de arriba muestra la re-presentación en sociedad de las bases teóricas y programáticas de un *proyecto* que, para los propósitos de nuestra investigación, *devendrá en concepto*. Como se observa, están planteados los elementos que congregaron lo que hoy conocemos como *Escena de Avanzada*, pero no existe un análisis que la presente como un concepto histórico, que, en ese momento particular, sirva para comprender la condición del espacio visual chileno de la década de los noventa. Lo clave, por tanto, es evidenciar que en este texto se esperó presentar los esquemas conceptuales que fueron parte de ella –y, de paso, enaltecer el trabajo del Colectivo de Acciones de Arte-, más que intentar, estratégicamente, “re-instalar” el concepto en una publicación de posicionamiento ocho años después.

Ahora bien, y a pesar del documento anterior –que más bien sirve como un recordatorio que como un documento de análisis sobre el concepto aquí estudiado-, en 1995 aún es patente la “no presencia” del análisis del concepto de *Escena de Avanzada*. Según nuestra investigación, no hay documentos que hagan explícita mención al concepto aquí analizado y menos aún un análisis de sus principales componentes y dimensiones.

Por el contrario, es posible constatar la necesidad de los teóricos, historiadores y artistas de aquellos años de “instalar” un nuevo escenario o, por decirlo más claramente, de un nuevo concepto que permita posicionar, en el campo artístico, a los artistas provenientes de las camadas de mediados y/o finales de los ochenta y comienzos de los noventa. El caso más claro al respecto es el texto de Carlos Navarrete titulado: “El triángulo paradigmático (plástica chilena emergente)”.¹¹⁴ Crítico de arte y artista visual formado en la Escuela de Arte de la Universidad Católica entre los años 1988 y 1992, Navarrete presenta, bajo el “amparo” de Justo Pastor Mellado, las nuevas “figuras” de artistas que deberían ser destacadas a mediados de los años noventa: “En medio de este ámbito cultural, desde hace algunos años a la fecha se ha venido configurando una escena de trabajo emergente y decididamente independiente de la “oficialidad galerística”. Digo “emergente” y no “joven”, porque estas obras ante todo han sido creadas bajo un estricto régimen de autonomía productiva y autogestión

¹¹³ *Ibíd.*, pp.39-40

¹¹⁴ Navarrete, Carlos “El triángulo paradigmático (plástica chilena emergente)”, en: Revista de Arte UC, año 8, N° 12, 1995.

expositiva, contrastando con la escena de los artistas “jóvenes”. Estos artistas han dejado de lado la circulación social y el peregrinaje por las inauguraciones “top”, reemplazándolos por reuniones y seminarios de análisis intensivos con sus pares. Además del trabajo con artistas cuyas obras han entrado en consideración con el circuito eminente del arte contemporáneo internacional. Entre enviar a certámenes de arte juvenil y exponer en las galerías del sector oriente, han optado por la autogestión de muestras plásticas en sus talleres o en espacios habilitados para tal efecto por algunos días. Y tal vez lo más característico de estos creadores sea el reemplazo de buscar la “crítica del domingo”, por la autoedición de catálogos y libros de artistas como soporte de exposición”.¹¹⁵

En este párrafo queda de manifiesto la intención del autor, por una parte, de diferenciar a los artistas “auténticos” de los “profanos o comerciales” y, por otra parte, que ellos justamente se diferencian gracias a sus prácticas y estrategias de difusión artística. Es decir, no por sus exposiciones en galerías del sector oriente, sino que por sus seminarios internos, sus presentaciones en talleres auto-gestionados y catálogos de autoedición. Sorprende y resulta interesante, a la vez, que estas últimas cualidades sean sumamente parecidas a las realizadas por los artistas de la *Escena de Avanzada*. Estos últimos, según los antecedentes disponibles en cuanto historia del arte hay sobre la *Escena de Avanzada*, habrían realizado los mismos gestos reconocidos por Navarrete en los artistas emergentes. Lo distinto es, por cierto, que no los nombra en términos conceptuales, sino que por sus nombres y apellidos: “Es en este sentido que las obras de E.Dittborn, J.D.Dávila y G.Díaz, actúan como patrones de referencia y cabezas de filiación en este panorama dado que sus producciones se enmarcan en una “Autosustentación” referencial consistente, que las hace participar del sistema de relaciones y trabajo en la escena eminente del arte contemporáneo. Es en este campo de acción plástica en donde labora esta escena con el entendimiento al interior de grupos de trabajo en donde la relación establecida es de colegas y no de alumno y profesor, en donde más que calificar obras, se pretende repensar y reposicionar sistemas operatorios. Pienso por ejemplo en el grupo desarrollado entre 1992/1993 por A. Duclos, en donde participaron, M.V.Polanco, F.J Valdés, M. Navarro y C. Navarrete, el que semanalmente desarrolló al modo de seminario intensivo, las relaciones de obra, ámbito expositivo, mercado, etc. O la sociedad de producciones y trabajo visual Jemmy Button Inc, fundada en 1993 e integrada por, C.Silva, M.Bengoa, M.Navarro y J.P. Mellado de labor sostenida hasta la fecha...La idea de trabajo plástico se concibe

¹¹⁵ *Ibid.*, pp.8-9

como un intento de autosustentación y discusión analítica de las obras entre sus pares y la tríada Dittborn/Dávila/Díaz, designando paralelamente un dispositivo de distanciamiento con esas obras para generar una mayor autonomía e independencia de visualidad”.¹¹⁶

Como se observa en este pasaje, es evidente el reconocimiento de los desplazamientos tanto formales como discursivos y estratégicos entre los “viejos maestros” y los “nuevos talentos”. Lo interesante es que en ningún momento se habla de la *Escena de Avanzada* y, mucho menos, de su legado épico. Sólo se hace referencia a las herencias antes descritas. Esto resulta de alto valor analítico, debido a que ya la noción de *Escena* no resulta ni problemática ni descriptiva del fenómeno. En esos años, al parecer, resultaba más productivo hablar de las transferencias y disonancias formales entre los artistas visuales de los ochentas y los de los noventas. De la misma forma, resultaba más “potente” y eventualmente riguroso inscribirse en los noventa haciendo manifiesta, como si fuera una corrida de relevos, la entrega del “testigo” entre los anteriores y los actuales. Para ello, Navarrete utiliza un modelo basado en el pensamiento de Lévi-Strauss que funciona, a grandes rasgos, de la siguiente manera: “Al interior del triángulo podemos distinguir territorios o zonas que determinan tres tipos de operaciones visuales, las que designaremos en igual sentido que la subdivisión del anillo. Teniendo así un área a la que llamaremos ‘Trabajo con el Corte y Confección’ que coincide con la zona asignada en el anillo a E.Dittborn. Otra denominada ‘Recuperación Pictórica’ que actúa como base del triángulo y coincide con el territorio de J.D Dávila. Y finalmente ‘Objetualismo Duro’ que se emparenta con la zona de G. Díaz”.¹¹⁷

No resulta de interés explicar en profundidad el modelo antes presentado –entre otras cosas, porque eso implicaría profundizar demasiado en cada uno de los aspectos tratados en los textos revisados-, sino que, por el contrario, hacer evidente la no aparición del concepto de *Escena de Avanzada* en un documento donde se hace mención explícita de sus miembros fundamentales. Lo relevante, al respecto, es la constatación que, en este esquema, el concepto no permitía posicionar a las nuevas generaciones. Quizá, el concepto tuviera, para ese momento, ninguna relevancia, o, eventualmente, no quisiera ser utilizado por el autor y su, de aquel entonces, “padrino”.

¹¹⁶ *Ibíd.*, p.9

¹¹⁷ *Ibíd.*, p.10

Quizá la constatación antes anotada se vea reforzada en un catálogo desarrollado por Galería Gabriela Mistral en 1996. En él, se hace patente, nuevamente, este interés explícito de inscribir a las “nuevas generaciones” de artistas visuales en el espacio artístico local y, por cierto, en su historia. En “Zona de Fantasma, 11 artistas”¹¹⁸, se presentan los análisis de teóricos e historiadores del arte sobre una exposición realizada por los artistas jóvenes más representativos de la década de los noventa. En cada uno de los textos, se presenta la problemática de hacer presente, en la historia, sus obras y propuestas. El objetivo es, por cierto, traer a presencia una nueva *escena* –heredera de lo anterior, pero lúcida en su actualidad- para así poner término a la zona fantasma y su problemática histórica. Como se señala en su introducción y sin autor aparente: “Desde mediados de los 80, la crítica habla ya de una “nueva generación”. Una serie de situaciones de producción artística que no logran estructurarse como bloque. Síntomas que hablan de nuevos procesos de significación, de una marcada actitud fragmentaria, disgregada y experimental. Artistas emergentes que coinciden en una postura más que en una estética, observadores atentos de las transformaciones introducidas en las artes visuales locales de fines de los 70 y comienzos de los 80”.¹¹⁹ Como se observa, se hace patente el reconocimiento de esta nueva propuesta visual – que, como dijimos, es heredera pero atenta de su actualidad. Estos artistas emergentes significarían, por cierto, una renovación del espacio artístico-visual nacional. De la misma forma, significarían una nueva *escena* que resquebrajaría los significados del contexto histórico ahí vivenciado.

En base a ello, el texto del catálogo es categórico en su propuesta: “Los autores aquí reunidos –con algunas ausencias- se han caracterizado por el constante cuestionamiento de obra...Establecen también una ruptura respecto al sentimentalismo de la nueva pintura joven de esos años (neoexpresionismo) y una distancia con la fría analítica que caracterizó a la generación inmediatamente precedente (escena de avanzada), incorporando elementos existenciales y neorrománticos. La persistencia y la solidez del trabajo de cada uno de los participantes en el proyecto, hacen de este fantasma un proceso perfectamente reconocible como una nueva marca. Nuestro intento ha sido ficcionar un cuerpo generacional para un bloque disperso de productividad de avanzada en la historia reciente de las artes visuales chilenas. Dar cuerpo a esta zona de producción nos permite hablar de una generación *ad portas* que

¹¹⁸ Babarovic, Natalia et. al, “Zona fantasma. 11 artistas” Galería Gabriela Mistral, División de Cultura, Ministerio de Educación, 1996.

¹¹⁹ *Ibid.*, p.7

reúne fragmentos de un espejo no constituido, continuando el legado de obra anterior y en ese tránsito, permite disipar el vacío instalando definitivamente este fantasma”.¹²⁰

Como se observa, las intenciones son claras: destronar lo anterior, para instalar lo nuevo. Si bien se hace una referencia a la *Escena de Avanzada*, su tematización sólo resulta productiva para fines de ruptura con lo nuevo.

Al introducirse en el catálogo, es posible vislumbrar las estrategias de inscripción de estos nuevos artistas emergentes –cuyos nombres y filiaciones institucionales son observables en los documentos- y, por sobre todo, de los críticos y/o curadores de la exposición Zona de Fantasmas. Luisa Ulibarri –fundadora y una de las primeras curadoras de la Galería Gabriela Mistral- manifiesta, en sus palabras, un modelo de presentación de los integrantes de la Zona Fantasma que nos hace recordar episodios –o estrategias- pasadas: “Desde una zona crepuscular de otoño cálido, esbozo una presentación para la muestra “Zona Fantasma”. Se me habla de la “Zona” como de una generación dispersa, en constante cuestionamiento con la propia obra, la construcción del sentido, la experimentación de los materiales, la puesta en tensión del concepto pintura, y un marcado carácter iconoclasta, poético, lúdico e irreverente. Es una generación que se ha instalado en la escena plástica nacional, paradójicamente, sin filiación generacional aparente. Pero con una hoja común de vida y desarrollo de obra dentro y fuera de los llamados circuitos oficiales del arte”.¹²¹ En sus palabras resuenan estrategias de inscripción de estos nuevos agentes del mundo del arte. Tanto sus modelos de experimentación visual –poéticos, lúdicos, irreverentes e iconoclastas- como su desafiliación aparente –tanto generacional como institucional-, nos hacen recordar lo que, exactamente hace 10 años atrás, hiciera Nelly Richard con su concepto de *Escena de Avanzada*. Sin embargo, su rendimiento, al parecer hasta hoy, resultaría muy distinto.

Lo mismo ocurre con otro de los críticos invitados a escribir en el catálogo: nuevamente Mellado aparece en el ruedo. Su estrategia, según nuestra interpretación, es desarticular y desconocer el concepto de *Escena de Avanzada* e instalar, en los noventa, un nuevo referente histórico-visual. Si bien no comprende aún a la Escena como un concepto –es decir, su reflexión sobre ella se restringe a la operación escritura de Nelly Richard y a los artistas que en ella se han vinculado-, su interés está dado en posicionar a una generación de artistas visuales que, casi “por justicia”, le

¹²⁰ *Ibidem.*

¹²¹ Luisa Ulibarri, *Op.cit.*, p.8

corresponde inscribirse en su periodo histórico: “Mi insistencia en el año 1985 es clave. Es un momento en que la llamada “escena de avanzada” está en deflación total. Sin embargo, persiste en los jóvenes atentos a sus obras, un temor de no estar a la altura de unas exigencias que configuran una Zona Fantasma que actuará sobre ellos como una instancia de castración. Lo fantasmático de la época estaba en la amenaza constante de no ser reconocido por los “mayores”. Estos artistas más jóvenes entonces, sufrieron el abandono de toda mirada medianamente analítica. Tuvieron que sacarse de encima el peso de muchas determinaciones filiales, si bien éstas no eran tanto imposiciones de los artistas maestros de serie, como de sus comentaristas e inscriptores. Los artistas que –por diversos motivos- se subordinaron inconscientemente a este discurso, tardaron en darse cuenta que la inscripción social de su trabajo requería de una persistencia y de una autonomía que debía ir, a veces, en contra de una crítica vigilante y reductora”.¹²² En vistas de aquello, Mellado vuelve a exigir la necesidad de que los artistas “emergentes” tomen su posición en la historia del arte no sólo por sus obras y/o propuestas, sino que también porque el contexto institucional así también lo permite: “En esta distancia, entre La Zona Fantasma y los Fantasmas de Zona, se instala la persistencia resistente de este conjunto de obras convocadas por estos artistas-curadores. Iniciativa que no habría tenido su curso si no hubiese estado, de alguna forma, cursada por la pertinaz existencia de la Galería Gabriela Mistral. Este es un dato que tiene una importancia crucial para comprender las paradojas de la cultura plástica de la Transición. Las reparticiones del Estado que poseen departamentos de cultura sostienen diversas políticas plásticas, dependiendo de las políticas de prestigio de sus autoridades. No hay análisis institucional propio. El análisis que fundamenta la política de exposiciones de la sala Gabriela Mistral ha sido realizado por esfuerzos discursivos externos, que han sido asumidos por las autoridades, porque éstas han estado obligadas a reconocer su pertinencia. Este es un caso ejemplar en que un moderado sentido de la oportunidad y la capacidad para recoger las iniciativas de autoproducción de la plástica emergente se combinan para formular y sostener una política de exhibiciones que ha sido clave en la constitución del BLOQUE DE OBRAS aquí expuesto”.¹²³

Como se observa al fin de éste párrafo, queda en evidencia el afán de Mellado: constituir un “Bloque de Obras” de los artistas emergentes de los “noventas” (formados en los ochentas). Ésta propuesta de Mellado, que resuena a una unidad, un conjunto, un equipo de artistas, parece ser el *leitmotiv* del teórico en cuestión. Como veremos

¹²² Julio Pastor Mellado “De la Zona Fantasma a los Fantasma de Zona”, *Op.cit*, p.13.

¹²³ *Ibíd.*, p.13

más adelante, este concepto embrionario de “Bloque de Obras” será nuevamente traído a discusión, pero, prontamente, dejará de sonar en el espacio de discusión de las artes visuales.

Sumado a lo anterior, resulta importante comentar el hecho que el concepto de *Escena de Avanzada* sirve, al igual en las primeras partes del éste catálogo, para desarrollar la oposición histórica requerida para la “buena nueva”. Lo relevante, en este caso, es que su uso es, de todas formas, relevante para constituir la trayectoria histórica de las artes visuales de los noventas. De la misma forma, su aparición ya vislumbra su conformación conceptual. No se hace referencia a Nelly Richard ni a los artistas que la conformaron. Su uso sirve como un conjunto representativo de fenómenos históricos, visuales y performáticos que sirven para la confrontación histórica.

Un año después de la exposición “Zona Fantasma”, se organizaría, quizá, uno de los mayores “eventos” conmemorativos de los artistas emergentes formados en los años ochentas y expositores en los noventas. En 1997 se realiza, en el Museo Nacional de Bellas Artes, una exposición que reúne a los exponentes visuales más representativos de la generación “emergente” de finales de los ochentas y mediados de los noventas: Arte Joven en Chile (1986-1996). En ella, se intenta realizar un reconocimiento de esas figuras en el espacio museo-institucional. En el catálogo de la exposición es posible encontrar dos textos importantes para nuestra investigación. Uno de Justo Pastor Mellado y otro de Guillermo Machuca (ambos curadores de la exposición). Comencemos con este último.

Guillermo Machuca –crítico e historiador del arte- ofrece, en el texto, un panorama general de esta generación de artistas emergentes. En sus palabras, se logra constatar su configuración: “La presente selección de artistas y obras reúne la producción visual proveniente de uno de los sectores más interesantes surgidos en el arte chileno contemporáneo. Es cierto que –salvo excepciones- la mayoría de los artistas aquí convocados adolece de una inscripción que permita incluirlos en un movimiento o en una tendencia. Habría, en este sentido, que utilizar la idea de grupo o pandilla para definir la convivencia de ciertos artistas, de ciertas obras; las causas de estas posibles agrupaciones o sociedades parecieran provenir de afinidades generacionales, sentimentales, barriales o del simple hecho de pertenecer a una misma promoción universitaria. El punto es que ninguno adhiere –de manera militante- a tal o cual programa; a lo más algunos podrán confesar su afinidad con las obras de otros; y otros su desconfianza respecto a la inclusión de determinada obra o artista; algunos –los

menos- han constituido parte de un mismo colectivo; otros –la mayoría- han expuesto junto al resto; y la mayoría –sin excepción- han transitado prácticamente por los mismos espacios”.¹²⁴

En concordancia con el texto de Zona de Fantasma, Machuca no logra ubicar en esta nueva generación elementos que la permitan delimitar con claridad. Si bien se constatan elementos en común –por ejemplo, ser compañeros de Universidad-, no se logran consignar fragmentos que permitan, a futuro, propiciar un grupo. Sin embargo, lo que interesa en este caso no es la homogeneidad o diferencia entre ellos, sino cómo en el texto se tematiza su existencia con el pasado, en este caso, con la referencia de la *Escena de Avanzada*.

Al avanzar en la lectura del texto, es posible vislumbrar los primeros atisbos de ruptura con el “periodo anterior”: “Los textos de estos últimos años, no han cumplido una labor de despiste (del discurso oficial o de la censura); y las obras no han sido el pre-texto necesario para una dislocación del discurso oficial o militante. El catálogo (el encargado de solidificar la relación de la teoría y praxis en el período dictatorial) ha sufrido una transformación acorde con los procesos de modernización en el Chile democrático”.¹²⁵ Sin nombrar aún explícitamente a la *Escena de Avanzada*, es posible comprender el interés por contrarrestar la actual producción textual y visual con la anterior. Por cierto, es correcta la diferenciación histórica ahí realizada: no es posible establecer paralelos en contextos tan disímiles. Ahora bien, y mientras se avanza en el texto, se comienza a hacer evidente el interés de dejar constancia de las transferencias existentes entre una y otra *escena*: “En este sentido, resulta imposible entender el Arte Chileno en su etapa vanguardista (y muchas de las obras de esta exposición son impensables sin la influencia del arte crítico-experimental precedente) sin considerar las condiciones específicas de su gestación; y estas condiciones suponen, además, una conciencia de la historia nacional (sea que se la piensa de manera crítica o nostálgica)...Las profundas modernizaciones tanto formales como teóricas implementadas por el arte crítico-experimental durante la dictadura sirven como referentes obligados a la hora de establecer los rasgos que componen la escena de las artes visuales de estos últimos años”.¹²⁶

¹²⁴ Machuca, Guillermo y Justo Pastor Mellado “Arte joven en Chile (1986-1996)”, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile, 1997. pp.9-10

¹²⁵ *Ibid.*, p.10

¹²⁶ *Ibid.*, p.13

Como queda de manifiesto, y sin nombrar a la *Escena de Avanzada*, la producción visual de finales de los setenta y mediados de los ochentas es reconocida por su fuerte densidad discursiva y herencia programática. Lo relevante al respecto es leer cómo es descrita la escena anterior con respecto a la actual: en palabras de Machuca, un referente obligado. Esto queda de manifiesto cuando plantea que la producción artística de los noventa debe todo a la modernización lograda en los años ochenta por las generaciones mayores. Esto, debido a que en aquellos años “su modernización implicaba una actualización de los discursos y de las obras, renovación que superaba tanto los códigos del arte académico-oficial como también del de aquellas prácticas ligadas a una socialización del arte. Son conocidas las figuras utilizadas por la vanguardia nacional: una crítica de los géneros tradicionales, en beneficio de una modernización acorde con el devenir del arte crítico-experimental; una renovación de los discursos sobre el arte, cuestionando de paso los metarrelatos académicos oficiales, o aquellos de naturaleza histórico-monumental (como la Historia del Arte Chileno y el discurso hegemónico y dogmático de corte izquierdista). Su consigna era una política del margen; su discurso, la dislocación. Pero a diferencia del arte actual, gestado al interior de los gobiernos democráticos en curso, el arte crítico experimental tenía por obligación que asumir una actitud ética, moral, de acuerdo al shock que significó la ruptura de la memoria histórico-nacional (materializadas en el desmantelamiento del Estado y la Universidad). Bajo estas condiciones, el desafío político de la vanguardia se centró en conciliar una postura autosuficiente del arte (desmarcándose de paso de la ilustración y la representación) y una exteriorización social (mezclando géneros y expandiéndolos fuera de los límites del cuadro hasta incluir el espacio o el cuerpo social). La historia será la encargada de establecer los parámetros que permitan evaluar el éxito o el fracaso del discurso de la avanzada”.¹²⁷

En esta cita extendida se logra constatar la relevancia que tiene, para Machuca, la producción artística de la *Escena de Avanzada*. Casi rescatándola como un relato épico –similar a la trazada por Pablo Oyarzún a finales de los ochentas y analizado arriba-, Machuca va, poco a poco, limitando la posibilidad de un despliegue diferenciado de las generaciones “emergentes” (a pesar de reconocerlas como un “otro” histórico). Sin embargo, ofrece vías de evacuación al respecto: “Frente a la disolución del sentido (que en Chile – como lo indiqué antes- se encuentra íntimamente ligada a la crisis de la ilustración), el arte más reciente plantea dos opciones: o por retraimiento o por integración. La primera desde una posición histórica, revisionista o

¹²⁷ *Ibíd.*, p.15

nostálgica (de clara influencia local); la segunda, en cambio, motivada por una exteriorización de la práctica artística de acuerdo a los parámetros del arte internacional (proponiendo las modernizaciones iniciadas por vanguardismo local, pero sin las exigencias críticas contextuales del arte producido en la época dictatorial)".¹²⁸

Si bien los caminos propuestos en la cita anterior son opuestos en apariencia, se puede constatar la relevancia que tiene, en ambos, el peso de la época anterior. Lo interesante de este texto para nuestro estudio es, sin embargo, la embrionaria complejización del trato analítico sobre la *Escena de Avanzada*. Como tal, el concepto no es tratado directamente a pesar de ser considerado, aparentemente, como "conocido por todos". Es decir, aún no es presentado en su máxima complejidad teórica, visual y representacional, aunque se señalen elementos importantes de ella. De hecho, pareciera que Machuca ha sido un lector avanzado de los textos de Richard –que, por cierto, nunca nombra: un antecedente más de la importancia del concepto en sí- debido, en parte, al nombramiento de elementos comunes –generalidades- de la *Escena de Avanzada*, pero no sus obras, autores, etc. En otras palabras, en este tipo de textos queda de manifiesto cómo se va construyendo el concepto estudiado en esta investigación y, además, cómo sirve como referencia para el contraste generacional. De cualquier forma, lo interesante es vislumbrar la tensión existente entre el pasado y el presente. Un pasado que aún no ha sido bien reflexionado y descrito, y un presente que se hace difuso y disperso.

Si Machuca elabora un plan analítico entre las nuevas y antiguas "escenas" de las artes visuales nacionales, Mellado hará, por su parte, un análisis más profundo de esta tensión, y mantendrá, como hemos venido evidenciando en las páginas de arriba, su pretensión de marcar una diferencia explícita –entre conceptos- de los emergentes de los noventa (*Bloque de obra*) y los consagrados de antaño (*Escena de Avanzada*). En su texto, "Del triángulo paradigmático al bloque histórico en la plástica chilena emergente" es posible describir, por una parte, un mayor esbozo del concepto de *Escena de Avanzada* y, por otro, el interés concreto de Mellado por romper con él e instalar una nueva generación productiva.

Al iniciar su texto, Mellado deja de manifiesto su plan: "En la presente selección de artistas no están todos los que son. Pero son todos los que están. En este sentido, ha habido una mayoritaria coincidencia formal entre los agentes de crítica operantes con

¹²⁸ *Ibíd.*, p.16

este conjunto de artistas para cuadrar un panorama con los nombres. A riesgo de incomodar a otros grupos de artistas existentes, que se sitúan en la dinámica ya planteada por esta selección, sostengo que la utilidad de la exposición reside en el reconocimiento de contar con un bloque de obras que pueden marcar irreversiblemente las próximas dos décadas de arte chileno contemporáneo”.¹²⁹ En base a esta última parte del párrafo, queda manifiesta su intención de instalar, en la historia, este nuevo *bloque de obras*. ¿Un intento fallido o una mala copia de un gesto anterior? Lo cierto es que sus intenciones son buenas, pero los resultados, aún hoy, son inciertos. Es más, y recalando su intención, vuelve a los artistas de Zona Fantasma para reafirmar sus propósitos: “En lo único que coincido con la mencionada introducción, es que se trata de artistas que han realizado una observación atenta de las transformaciones de las artes visuales de fines de los 70’ y comienzos de los 80’. Pero no basta con eso, sino que es preciso definir el tipo de observación practicada y determinar los criterios de la atención ejercida. Al menos, eso es lo que intento en este ensayo sobre la constitución de un nuevo bloque de obras plásticas, que he llamado BLOQUE HISTÓRICO”.¹³⁰

En suma, queda de manifiesto su intención de inscribir la nueva generación emergente en la historia del espacio de las artes visuales. Ahora bien, ¿frente a quién lo hace? Por cierto, contra la *Escena de Avanzada*. En este texto, a diferencia de los leídos con anterioridad, desarrolla con mayor minuciosidad el concepto. Se podría decir, a partir de esta evidencia, que por primera vez se comienza a insinuar, concretamente, la noción de *Escena de Avanzada* como problemática. Como lo dijimos en la sección teórica de esta investigación, los conceptos permiten dar un sentido a los hechos –a pesar de que ellos no estén fijos- y ofrecen categorías concretas para exponer las condicionantes del presente y el futuro. En base a ello, resulta de sumo interés la referencia que desarrolla Mellado a la *Escena de Avanzada* en este momento histórico: “No nos basta saber cómo se pone en circulación una obra emergente, sino de dónde proviene formalmente su puesta en circulación. Este esfuerzo tiende a resolver dos insuficiencias metodológicas respecto a la interpretabilidad del arte chileno contemporáneo. La primera tiene que ver con el éxito alcanzado por el apelativo “escena de avanzada”, eufemismo que designa la “vanguardia” plástica chilena de los ochenta y que reúne bajo un mismo sustrato epistemológico políticas de obras tan distantes y antagónicas como las de Dittborn, Leppe y el Colectivo de Acciones de

¹²⁹ Mellado, Justo Pastor “Del Triangulo paradigmático al bloque histórico en la plástica chilena emergente”, en: Guillermo Machuca; Justo Pastor Mellado, *Arte Joven en Chile (1986-1996)*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, 1997. p.23

¹³⁰ *Ibid.*, p. 24

Arte. La denominación “escena de avanzada” se ha convertido sin discusión en una especie de “escena originaria” del arte chileno, durante una década de circulación en revistas y catálogos. Al reconstruir las filiaciones del arte chileno actual no es posible remitir su genealogía al bloque de dicha escena en su conjunto, sino sólo a la diagramaticidad de una escena de obra específica: la de Eugenio Dittborn”.¹³¹

Como se logra observar en la cita, el concepto de *Escena de Avanzada* se hace presente, luego de varios años, bajo una noción crítica, polémica y desublimadora. Es más, queda en evidencia la crítica precisa, por parte de Mellado, al relato épico que ella ha significado para las artes visuales nacionales. Quizás, por eso mismo, su intención es recriminarla y auscultarla en ese momento histórico. Mellado sabe, por cierto, de qué habla. Por lo mismo, logra ponerla en *cuestión* y, por cierto, reducirla a un agente concreto (Dittborn). Desde una interpretación abierta, es posible designar que la intención de Mellado parece volverse en su contra. Por una parte, es evidente su motivación por instalar la nueva generación emergente de los artistas de fines de los ochenta y comienzos de los noventa, pero, por otra, su permanente cuestionamiento a la *Avanzada* comienza a gatillar -o insinuar- un cada vez mayor interés, por parte del espacio visual y teórico, de la densidad de la *Escena*. Si bien en ese momento histórico aún es precario el espacio de discusión –con respecto al desarrollado a partir del año 2004, como veremos más adelante-, no es menos cierto que el concepto ya comienza a desplegar su potencialidad analítica y su, posterior, dominio hegemónico.

Si bien Mellado pone a discusión -luego de un tiempo considerable como hemos visto en esta investigación- el concepto de *Escena de Avanzada*, es importante mencionar que el interés de Mellado es mayor en su lógica de inscribir al arte emergente que en posicionar el concepto de *Avanzada* en la escena. Esto queda en evidencia con su cierre: “Para terminar, se hace necesario indicar que el bloque histórico es una noción que proviene del campo de la escritura gramsciana, y designa un complejo estructurado de grupos sociales que manifiestan un tipo de articulación inconsciente que se traduce en acción hegemónica. Hablar de bloque histórico, para estas obras, remite al reconocimiento de un conjunto de obras que configuran un espacio más allá de las decisiones de agrupamiento de los artistas. En este sentido, las obras aquí señaladas poseen un campo de operaciones más amplio, que las excede y las

¹³¹ *Ibid.*, p. 28

convierte, finalmente, en un referente autónomo cuya existencia recompone la escena plástica chilena de este fin de siglo”.¹³²

En definitiva, es importante destacar que el concepto de *Avanzada* ya comienza a vislumbrarse como tal. Es decir, ya no es un simple hecho anecdótico del pasado, sino que, por el contrario, genera resquemores, dudas y sospechas. De la misma forma, queda en evidencia la porfía de Mellado por su programa estratégico. Programa que es, además, seguido –en la misma línea y como si fuera un acuerdo pre-judicial estratégico de inscripción de los artistas emergentes de la historia- con Carlos Navarrete en su texto “Campos de hielo: un certero índice de posibilidades plásticas” de 1997: “La muestra hace una buena edición de los mejores exponentes en el área de la instalación e intervención objetual, no desdeñando un tipo de pintura y gráfica de corte experimental que configura un buen punto de equilibrio expositivo. A rasgos generales, esta iniciativa tiene los problemas habituales de los “gestos curatoriales”, que pueden ser resumidos en un deficiente montaje de las obras, producto del poco espacio museal. Una imperdonable falta de título a la muestra, el que finalmente fue dado a conocer por algunos de los expositores mediante una postal y conferencia a modo de clausura y las consabidas omisiones (citemos a Mónica Bengoa, Rosa Velasco y Ximena Zomosa) a la hora de elaborar esta lista de artistas llamados a exponer. Con todos estos ingredientes, “Campos de Hielo” fue una valiosa experiencia expositiva que, como ya se señala, pretende transformarse en un proyecto bianual. Los once convocados demuestran los márgenes y posibilidades que las artes plásticas tienen en el Chile de los noventa y, más aún, son un buen potencial de estudio y reflexión tanto para el espectador común como para los estudiosos de siempre, que tienen un material rico en relaciones y continuidades artísticas”.¹³³

Como se observa, y al igual que Mellado, Navarrete recomienda el seguimiento de la generación emergente de los noventa. Si bien reconoce, difusamente, las herencias del pasado, valora y eleva la relevancia de la producción contingente a su época. Pero, por cierto, sin nombrar a la *Avanzada* como material constitutivo de esta nueva generación. Algo similar ocurre con algunas exposiciones realizadas durante la década de los noventa. Por ejemplo, la exposición “Sobre árboles y madres” de Natalia Babarovic, Andrea Goic, Nury González, María Victoria Polanco y Alicia Villarreal en Galería Gabriela Mistral en 1995. En su catálogo -escrito por Luisa Ulibarri, Roberto

¹³² *Ibid.*, p. 43

¹³³ Navarrete, Carlos “Campos de hielo: un certero índice de posibilidades plásticas”, en: Revista Diseño, año 7, N°42, marzo, 1997. p.92

Merino y Justo Pastor Mellado-, no se hace referencia en ningún pasaje a la *Avanzada*, salvo en el trabajo de Nury González donde se analiza su producción visual (herencia) con los trabajos de Gonzalo Díaz y Eugenio Dittborn (ambos, por cierto, reconocidos “miembros” de la *Escena de Avanzada*). Algo similar ocurre con una exposición individual de la misma artista (Nury González) en la misma galería (Gabriela Mistral): “Tránsitos cosidos” (1996). En su catálogo –con un texto escrito por Mellado-, tampoco se hace referencia de la *Avanzada* a pesar de hablar en variados pasajes del trabajo de Gonzalo Díaz y tener, la artista, como referencia el libro “Márgenes e Instituciones” de Nelly Richard. En ambos casos, al parecer, el concepto no tenía cabida, a pesar de las transferencias visuales y discursivas que uno de sus miembros evidencia. Es más, tampoco se habla del concepto en las exposiciones de alguno de sus propios miembros: “Exposición de cuadros” de Carlos Altamirano en Galería Gabriela Mistral en 1995 (texto escrito por Roberto Merino); “Rota” Juan Domingo Dávila en Galería Gabriela Mistral en 1996 (con textos de Diamela Eltit –otra figura de la *Escena*- y Carlos Pérez Villalobos) y a pesar de que la edición fuera realizada por Nelly Richard (otro dato importante a considerar en su no presencia en la reposición del concepto); “Quadrivium” de Gonzalo Díaz en Galería Gabriela Mistral en 1998 (con un texto escrito por Pablo Oyarzún). En ninguno de estos casos, el concepto de *Escena de Avanzada* aparece nombrado o reseñado parcialmente. Elemento que, como línea investigativa, resulta de alto interés para describir que el concepto no aparecía como actor relevante en el espacio artístico nacional de mediados de los noventa.

Hasta aquí hemos venido presentando cómo el concepto de *Escena de Avanzada* se ha venido tematizando en los textos sobre artes visuales en la primera parte de la década de los noventa. Observamos que, hasta este momento, el concepto ha sido presentado como algo pasado, difuso y sin una presentación clara de sus componentes. Si bien todos los textos abordaron –o insinuaron- las relaciones entre las nuevas generaciones “emergentes” y las anteriores, resultó evidente la estrategia de posicionar a la nueva por sobre la antigua. Es decir, se observaron estrategias de agentes concretos –Mellado- por posicionar, en el espacio de las artes visuales, el grupo de artistas que él denomina como “Bloque de Obras”. De la misma forma, y en paralelo a ése programa de lucha de poder, resultó interesante constatar cómo el concepto de *Avanzada* fue abordado desde los inicios de la década de los noventa bajo un criterio de oposición, es decir, como necesario de sobrepasar o reducir. Esto, con el fin de posicionar la generación que, con “justicia”, se debía inscribir en la historia: la generación emergente de los noventa. Sin embargo, esta misma negación

permitió, según nuestra interpretación, desplegar la exigencia explicativa entre los agentes novicios de qué era la *Escena de Avanzada*.

Es relevante tomar en cuenta, además, que Nelly Richard –acuñadora del gesto *Escena de Avanzada*, como hemos expuesto profusamente más arriba- no tuviera una fuerte presencia en esta década en lo específico de defender o posicionar el concepto en el espacio cultural (aún cuando en Chile no se disponen de publicaciones sobre el tema, no es posible suponer que a nivel internacional la situación fuera similar). Sus trabajos de aquella época¹³⁴, enfocados en teorías feministas y ensayos de crítica cultural –desplegados en la Revista Crítica Cultural- no tratan profundamente el concepto de *Escena de Avanzada* y, mucho menos, existen textos propios que lo traten a partir de la contingencia expositiva de ese entonces. Hasta acá queda de manifiesto que el concepto no es retomado por parte de los agentes directamente involucrados en la *Escena de Avanzada*, sino que, a diferencia de lo pensado y como veremos en el siguiente punto, por los agentes vinculados al arte que creen en él, invierten en él y viven de él (tal como lo dijera Bourdieu en los textos analizado en el segundo capítulo de esta investigación).

En definitiva, a finales de la década de los noventa el concepto de *Escena de Avanzada* ya comienza a ser considerado como un concepto urgente y necesario de estudiar por parte de agentes específicos ajenos al concepto mismo. En otras palabras, que resultaba necesario, para comprender las nuevas generaciones –que, por lo demás, se consideraban confusas, dispersas, complejas y difícilmente “agrupables”-, exponer el acontecimiento o el gesto que desplegara Nelly Richard en 1986 con la publicación de *Margins and Institutions*. En el siguiente punto analizaremos este aspecto.

C. La re-instalación de un concepto: reconsideración de un plan y re-definición de una historia

Será recién en 1998 cuando el concepto de *Escena de Avanzada* reciba, por parte de las nuevas generaciones, una atención profunda, compleja y con alto contenido crítico como lo hiciera Pablo Oyarzún hace 10 años atrás. La persona encargada de realizar

¹³⁴ "Masculino/ Femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática" Fco. Zegers Editor, Santiago, 1993; "La Insubordinación de los Signos: cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis" Cuarto Propio Ediciones, Santiago, 1994; "Residuos y Metáforas: ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición" Cuarto Propio Ediciones, Santiago, 1998., etc.

tal esfuerzo es Justo Pastor Mellado. En su texto “Dos textos tácticos”¹³⁵, el crítico y curador despliega las principales características del concepto en cuestión. La gracia de este trabajo es, por cierto, su tono crítico: “La noción Escena de Avanzada remite a una marca registrada, de un conjunto de trabajos de escritura y de producción de obras, garantizados por la escritura de Nelly Richard. En esa medida, se revela como una empresa de posicionamiento de un trabajo discursivo, en la red internacional de curatorías de arte contemporáneo, en un momento en que la ideología postmodernista de corte anglosajón conquista la hegemonía del discurso en las ciencias humanas y reemplazan, en lo conceptual y lo presupuestario, el “paradigma” marxista, dominante hasta la década del setenta. Por debajo, sub/versivamente, lo que corre es un deslizamiento de las distinciones entre ciudadanía y cortesanía. Habrá, lo adelanto, ciudadanías interiores que se transformarán en cortesánías exteriores. Es lo que se llama explotación en el Sistema (internacional) de Arte, del victimismo simbólico chileno... Escena de Avanzada es, por lo tanto, más que un movimiento, un *mot-de-passe*, que resume la estrategia de posicionamiento exterior de las obras de, al menos, dos de sus principales sostenedores: Nelly Richard y Eugenio Dittborn. Ciertamente, Nelly Richard es la primera curadora y crítica de arte que abre las puertas y establece los contactos para que artistas chilenos pertenecientes a la Avanzada circulen, por vez primera, por las redes del arte internacional, en la coyuntura abierta en los años ochenta, que podría calificar de conceptualismo tardío”.¹³⁶

Como se logra plasmar en la referencia anterior, Mellado pone de manifiesto, luego de muchos años, el nacimiento problemático del concepto de *Escena de Avanzada*. Con nombre(s) y apellido(s), el curador esboza una de las primeras críticas y constataciones desarrolladas al concepto: que él sirve como una empresa estratégica de inscripción y posicionamiento. De la misma forma, es importante mencionar cómo Mellado le asigna al entramado conceptual (post-estructuralista) desplegado por Richard un espacio relevante en esta campaña de posicionamiento del concepto. Según él, los entramados teóricos post-modernos sirvieron de base para legitimar el trabajo realizado por los artistas vinculados a él. Sumados ambos aspectos y siguiendo una lógica bourdiana, es evidente la noción de campo en este pasaje y, en específico, de un campo/sistema internacional del arte, donde las inscripciones son más complejas que las internas. Con ello, y junto con restar valor al resto de producciones vinculadas a la *Avanzada*, resulta interesante anotar el tinte crítico de “martirización” política que Mellado le achaca a la producción de la Avanzada y que le permite su máximo

¹³⁵ Mellado, Justo Pastor “Dos Textos Tácticos”, Editorial Jemmy Button Ink, Santiago, Chile, 1998.

¹³⁶ *Ibid.*, pp.17-19

rendimiento. Es más, le denota su valor posible en la medida en que logró -el concepto-, insertarse en el circuito internacional gracias a su lógica visual-crítico-política en un contexto dictatorial.

Sumado con lo anterior, e intentando ponderar el relato de la *Avanzada*, Mellado vuelve a atacar: “Escena de Avanzada es una denominación problemática. La crítica desatenta no realiza las distinciones de rigor en el estudio de las fuerzas que componen el “grupo”. En verdad, es menos que un “grupo” orgánico estructurado. Se trata más bien de la reunión de intereses temporales de tres tipos distintos de artistas y escrituras, que buscan acumular fuerzas de intervención social, en un momento que carecen de apoyo... La denominación es el producto de la crítica de las designaciones de las agrupaciones de intervención en el sitio erizado del arte contemporáneo chileno. Escena de Avanzada es la manera más certera y precisa que encuentran Nelly Richard y sus amigos para resolver una crisis de continuidad, cuyos síntomas se ven acelerados por el golpe militar.”¹³⁷

Con ello, se va demostrando cómo la lucha al interior del campo artístico nacional se vio “facilitada” gracias a la ruptura del golpe de Estado. Según Mellado, al encontrarse restringido el espacio de las artes visuales y, por cierto, descontinuado todo proceso antecesor, la *Avanzada* logró instalarse en la historia gracias a una suma de factores. Lo interesante, al respecto, es que Mellado recalca que el nacimiento del concepto provenga de una persona concreta y que, además, que esa nomenclatura haya podido, concientemente, agrupar la heterogeneidad de propuestas visuales y productivas realizada a finales de los setenta y parte de los ochenta que finalmente reunió. En base a ello, es posible concluir que este primer texto pone a discusión tanto el agrupamiento diverso de aquellos trabajos visuales bajo el gobierno dictatorial, como también el “ocultamiento” de lo pasado (por ejemplo el trabajo desarrollado por Francisco Brugnoli). Por lo tanto, es relevante constatar que Mellado realiza, en cada párrafo, una serie de análisis y cuestionamientos a la *Avanzada* y, sobre todo, a su inscripción en el espacio artístico nacional. En otros términos, lo que interesa destacar acá es cómo Mellado comienza, casi una década después de su nombramiento explícito, a desmembrar lo que ha significado el concepto de *Escena de Avanzada*. Esto significa, para nuestra investigación, el segundo análisis concreto, directo y problemático del concepto *Escena de Avanzada*, después del desarrollado por Oyarzún. En él se produce, por tanto, una reactualización del problema en cuestión.

¹³⁷ *Ibíd.*, p.19

Sumando lo anterior, y en el cierre de su análisis sobre la Avanzada, Mellado vuelve a retomar su observación sobre el posicionamiento alcanzado por él, dando una tesis no menos importante para esta investigación: “De tal manera, la Avanzada, es menos que un movimiento programático, un acuerdo reductivo de trabajos de origen contradictorio y antagónico, pero que aparecen unificados en la circulación internacional que hace Nelly Richard a partir de sus intervenciones en las Jornadas de Crítica de Buenos Aires, en las proximidades de los años 80. Lo que quiero decir es que la escena es, primero, una INVENCION PARA AFUERA. En una segunda instancia resultó ser UNA CONSTITUCIÓN PARA EL INTERIOR. La invención es unificada y toma cuerpo gracias a la escritura de Nelly Richard, cortando discursivamente con la academia del sentido común de izquierda”.¹³⁸

En definitiva, para Mellado, la *Escena de Avanzada* es posible describirla como una invención hacia el exterior (sistema/campo internacional del arte) que logra concretarse e inscribirse al interior (del espacio de las artes visuales nacionales). En base a ello, es posible constatar uno de las primeras tesis sobre la consolidación de un concepto. Más allá de reconocer a los artistas y sus obras –o sus reconocimientos o rechazos por parte del Mercurio, sus exposiciones en Galería Época, sus premios monetarios por parte de industrias de recursos naturales primarios, etc.-, es patente el hecho que el concepto gana terreno como “condensante” del proceso vivido en las artes visuales durante la dictadura militar. El trabajo de Mellado es, por tanto, fundamental para destacar el hecho teórico planteado tanto por Bourdieu –que son los agentes involucrados (en especial los mediadores) los que constituyen la composición y génesis del campo artístico-, como por Koselleck –que los conceptos son un entretejido particular de experiencias históricas que se encuentran en él sedimentadas, pero que, evidentemente, se van modificando con el tiempo gracias a las re-interpretaciones. En base a ambos autores, podemos denotar la importancia de esta “revelación” reflexiva dada por Mellado sobre el concepto de *Escena de Avanzada*.

“Dos Textos Tácticos” de Mellado pueden ser considerados por esta investigación como un documento clave, que, en los próximos años, “gatillará” las múltiples interpretaciones que serán diagramadas sobre el concepto estudiado durante la década del 2000. Si bien durante el año 1999 no se encontraron publicaciones que

¹³⁸ *Ibid.*, p.33

tematizaran directamente el concepto de *Escena de Avanzada*, será en el año 2000 cuando recién es posible vislumbrar una discusión mayor sobre el concepto.

Y el que, justamente, vuelve a retomar esa reflexión a inicios de la década del 2000 – casi con una lógica hegemonzadora- es Justo Pastor Mellado. Y, nuevamente, bajo una lógica crítica y cuestionadora del concepto. En “Mancha, taxonomía, corte y confección: Tres claves para el arte chileno de la última treintena”¹³⁹, Mellado analiza la relación entre el espacio de las artes visuales nacionales e internacional de comienzos del 2000. En su texto, el curador y crítico considera a la *Avanzada*, nuevamente, como un “lugar común” de posicionamientos estratégicos, donde su inscripción local se logra gracias a su reconocimiento internacional –principalmente del concepto de *Avanzada* en la lógica visual-crítico-política contra la dictadura y, por cierto, gracias a la figura de Nelly Richard. En sus palabras: “La paradoja del arte chileno es la siguiente: el mercado interno desarrolla prácticas locales de figuración narrativa que se consumen en circuitos subordinados, mientras que las instituciones más eminentes del arte en la escena internacional, recuperan el valor de las prácticas que pueden ser llamadas conceptuales. Esto es lo que en la crítica internacional se reconoce bajo el nombre de *Escena de Avanzada*, que corresponde a un corpus de obras establecido por la crítica Nelly Richard, y que obtiene una inscripción internacional consistente, sobre todo entre 1979 y 1984, instalándose en proporción inversa a lo alcanzado por el arte vinculado al mercado interno de galerías... Siendo, la *Escena de Avanzada* una minoría interna, logra inscribirse en lo interno pero como resultado de la inversión en lo local del reconocimiento simbólico extranjero”.¹⁴⁰

Reafirmando su tesis, Mellado vuelve a recalcar el potencial que tuvo, para la *Avanzada*, su posicionamiento simbólico en el extranjero. Sin ir más lejos, vuelve a recalcar la figura de Richard y sus lógicas de inscripción a nivel internacional: “En virtud de lo anterior, entre 1973 y 1990, las invitaciones más eminentes que se hacían hacia el arte chileno pasaban directamente a los artistas vinculados a la *Escena de Avanzada* y lo que sería posteriormente su filiación, absteniéndose de entrar en relación con los organismos oficiales. Lo extraordinario de ese período, es que esos artistas chilenos poseían un fuerte reconocimiento internacional, y en esa medida podían ejercer funciones oficiosas ante los curadores extranjeros, sobretodo durante el período comprendido entre 1980 y 1990... La política de visitas tendría directa relación

¹³⁹ Mellado, Justo Pastor, “Mancha, taxonomía, corte y confección: tres claves para el arte chileno de la última treintena”, en: Cuadernos Escuela de Arte, N°7, año 5, oct. 2000.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p.127

con la validación interna de ciertas posiciones y recomposiciones artísticas. Por ejemplo: la imagen de Nelly Richard en una portada de la revista *Domus*, en 1980, garantiza la circulación internacional de la Escena de Avanzada, entre una zona crítica de las redes curadores anglosajones y europeos, relativamente adscrito a una política conceptualista”.¹⁴¹

Como queda de manifiesto, los análisis que se han ido desarrollando hasta ahora sobre la *Avanzada* van construyendo su entramado argumental, histórico y contingente. Con ello, se va estableciendo una arquitectura o “marco conceptual” de él. Si bien las nociones explicitadas en el texto de Mellado parecen críticas y, a ratos, sospechosas del concepto, lo cierto es que este tipo de ejercicios exigirá, en el futuro, ampliar los reconocimientos y profundizar los análisis. Lo interesante, al respecto, es que es justamente Mellado el que, al iniciar la década del 2000, reinstala el concepto en el espacio de las artes visuales en el país. Él despliega, como veremos, los mayores análisis sobre el tema. Con esto, parece posible de anotar que es él quien resulta ser el más interesado en posicionar este concepto (independiente de sus intenciones subjetivas que aquí no podemos constatar).

A inicios del 2000 y bajo la llegada a la presidencia de Ricardo Lagos, se insistió al interior del espacio artístico nacional la realización de una retrospectiva sobre las artes visuales durante el siglo XX.¹⁴² En aquella oportunidad, se consideraba propicio realizar una exposición que lograra sintetizar los mejores representantes de las artes visuales del país y se decidió, para ello, dividir el periodo en tres: a) 1900-1950: el título de la exposición fue “Modelo y Representación” y fue curada por Ramón Castillo; b) 1950-1973: cuyo título fue “Entre modernidad y Utopía” y curada por el escultor Gaspar Galaz; y c) 1973-2000: con el título de “Transferencia y Densidad” cuyo curador principal fue Justo Pastor Mellado. Sin ahondar en las dos primeras –debido a la extensión del estudio-, acá interesa analizar la correspondiente al último periodo. Principalmente, porque es en él donde acontece nuestro tema de interés y porque es en ella donde se manifiesta, directamente, la tensión entre Mellado y la *Avanzada*.

“Transferencia y Densidad” significó la exposición más polémica. Sin duda alguna, se podría anotar que la cercanía de los involucrados y la complejidad de la selección

¹⁴¹ *Ibíd.*, p.129

¹⁴² Véase Anwandter, Daniela et al., “El modelo comunicacional de “Chile, 100 años: Artes visuales. La función democrática del Museo Nacional de Bellas Artes” Tesis de Licenciatura en Comunicación Social, Universidad Diego Portales, 2001. Disponible en: http://www.comunicacionyletras.udp.cl/files/Andwanter_Cruz_Gomez_y_Silva.pdf (Agosto, 2010)

pueden ser algunos argumentos claves para comprender lo ocurrido. Sin embargo, quizá sea la figura de Justo Pastor Mellado y sus decisiones selectivas (diagramas), las mayores fuentes de polémicas. Al organizar esta tercera exposición, Mellado seleccionó 33 obras que, según su diagrama y trabajo analítico de las artes visuales nacionales recientes, le parecían representativas y válidas del periodo. Sin embargo, en la selección final, los artistas de la *Escena de Avanzada* decidieron, antes del montaje, auto-excluirse de la exposición. Según sus argumentos, el nulo diálogo entre el curador y los artistas habría zanjado tal decisión. Los involucrados en este hecho fueron: Gonzalo Díaz, Eugenio Dittborn, Lotty Rosenfeld y los miembros pertenecientes del CADA. Como dato relevante para esta investigación, es interesante mencionar que Nelly Richard no participó directamente -o con un alta presencia mediática- ni en la “polémica concreta” ni en los posteriores debates. El único “miembro oficial” de la *Avanzada* que aceptó participar de la exposición y que, de hecho, realizó una de las performances en el evento, fue Carlos Leppe.

Pues bien, los arriba auto-excluidos consideraron, en su momento, que las decisiones de Mellado no lograban convencer debido a la complejidad del periodo –tanto en términos políticos como visuales- y que, además, resultaban de un trabajo autoral –del curador- que priorizaba una rigidez reflexiva y una noción reductora de sus obras. A partir de éstos antecedentes, el trabajo de Mellado se podría haber pronosticado con sus escritos previos. Es decir, se puede asumir como hipótesis de trabajo que Mellado disponía, en su diagrama expositivo, de un recelo evidente frente a la *Avanzada*. Por ejemplo, algunos antecedentes para sustentar esta hipótesis podrían ser los textos analizados más arriba. Sin embargo, resulta poco riguroso, por nuestra parte, asumir completamente esa línea investigativa. Lo cierto es que en “Transferencia y Densidad” manifestó un quiebre concreto (fáctico) entre las agencias del pasado (*Avanzada*) y las contingentes (noventas e inicios del 2000).

En su texto “Historias de transferencia y densidad en el campo plástico (1973-2000)”, Mellado inicia exponiendo la historia de la *Avanzada*: “Escena de Avanzada es un término que ha tenido una carrera discursiva exitosa en la designabilidad del campo plástico chileno a comienzos de la década de los Ochenta. De noción militante producida en 1981, en el curso de polémicas específicas ligadas a la inscripción social y artística de las obras de Carlos Leppe, Eugenio Dittborn y el Colectivo de Acciones de Arte (CADA), pasó a convertirse en una categoría histórica que le ha permitido excederse del campo que le dio origen, abarcando desde 1981 algunos fenómenos de escritura vinculados a la crítica de la narratividad dominante en el campo literario.

La noción Escena de Avanzada remite a una marca registrada, para un conjunto de trabajos de escritura y de producción de obras, garantizados por la escritura de Nelly Richard. En este sentido, es un “*mot-de-passe*”, “santo y seña” que resume la estrategia de posicionamiento exterior de las obras de al menos dos de sus principales sostenedores: Nelly Richard y Eugenio Dittborn. Sin lugar a dudas, Nelly Richard es la primera persona que en nuestro país le proporciona un espesor al trabajo de curatoría, inscribiendo en el circuito internacional garantizando por la crítica y la musealidad más eminentes, las obras de Eugenio Dittborn, Carlos Leppe y Juan Domingo Dávila. Es su escritura la que proporciona un marco de cohesión programática a estos trabajos, dotándolos de un anclaje simbólico y formal, como fuentes ineludibles de la coyuntura plástica de los Ochenta”.¹⁴³

Esta cita puede ser considerada como una “marca registrada” de Mellado. En ella, quedan reflejadas las condicionantes generales que lo hacen comprensibles y, por cierto, su densidad histórica. De la misma forma, vuelve a nombrar a las personas que, en términos generales y según Mellado, pueden ser consideradas como los mejores “representantes” de la Escena: Richard y Dittborn. En especial a la primera, Mellado le otorga una especial atención. Al considerarla como “la primera persona que en nuestro país le proporciona un espesor al trabajo de curatoría”, Richard se empieza a instalar – en el relato histórico sobre el concepto de la *Avanzada*- como un agente único, exclusivo y fundamental del proceso. De la misma forma, el curador de la exposición le achaca su culpa: haber dotado al concepto de un anclaje simbólico y formal. Casi un concepto hegemónico en los últimos treinta años.

Pero aún faltaba más para explicar lo que significaba, para Mellado el concepto de *Escena de Avanzada*: “En su origen, la noción de escena proviene del aparato freudiano, remitiendo la aparición de los trabajos de los artistas ya mencionados a la constitución de una “escena primordial del arte chileno”, que implicaba la muerte de una tradición mal habida y vergonzante. La noción de escena aparece para reemplazar y rebajar el efecto leninista de la definición subordinada de la “vanguardia artística”. En el léxico de las ciencias humanas de los años Ochenta, en situación de remodelación conceptual y presupuestaria, las escrituras sobre arte debían recurrir a un léxico que no las marginara de la garantía política. De tal manera, el recurso al concepto de “vanguardia” no era conveniente para la legitimación de las empresas de

¹⁴³ Mellado, Justo Pastor, “Historias de transferencia y densidad en el campo plástico chileno (1973-2000)”, en: Historia de transferencia y densidad. Chile Artes Visuales 100 años (1973-2000), Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, 2000. pp.9

territorialización discursiva de la diferencia artística. En el curso de los debates de 1982, para designar la radicalidad de las obras producidas por estos artistas, Francisco Brugnoli empleó la frase “trabajos de avanzada”. Es decir, que Nelly Richard repotenció la designación a través de la adjunción anticipativa de la palabra “escena”, que tenía por objeto delimitar un campo de pertenencia programática y de implementación institucional, articulando tres procedencias: el deseo de materialismo pictórico (Dittborn); el deseo de encarnación chamánico del Colectivo de Acciones de Arte (formado por el poeta Raúl Zurita, la escritora Diamela Eltit, el sociólogo Fernando Balcells y los artistas visuales Lotty Rosenfield y Juan Castillo); y el deseo de simulación retórica de Carlos Leppe y Carlos Altamirano. En todas estas obras habrá una constante: puesta en crisis de la representación pictórica de la corporalidad mediante operaciones ostentatorias de fotografía y vídeo, así como performance e intervenciones del paisaje para el registro foto y videográfico. Nunca antes en la plástica chilena se había sintomatizado, en tal medida, el deseo de inscripción de la huella gráfica.

Lo anterior sirve para indicar la importancia del trabajo teórico y organizativo de Nelly Richard, en un esfuerzo sistemático por habilitar la noción de curador en el campo plástico chileno.¹⁴⁴

Con lo anterior, queda de manifiesto cómo el concepto comienza a ser densamente presentado en los textos sobre arte (y en especial en una exposición que intenta sintetizar los últimos 27 años de producción visual). Casi como un *copy paste* del texto de Richard (*Margins e Institutions*), el curador de la muestra decide convertirse en el “presentador en sociedad” del concepto de *Avanzada* a inicios del 2000. Y lo hace, claramente, con un fin de explicación de qué significa, para la producción visual actual, lo que la antecedió. Por ello, es importante anotar que, para el espacio de ese entonces, resultaba fundamental exponer algo que “se ha escuchado” pero que “no se conoce”. De ahí que sea necesario explicar y re-construir el concepto en cuestión, para, con ello, intentar construir el futuro e inscribir lo que está por llegar: “El armado conceptual de HISTORIAS DE TRANSFERENCIA Y DENSIDAD se asienta en los relatos del advenimiento de “lo que no se sabe”, como saber de lo “habido” como Historia. La mayúscula, aquí, designa simplemente el terreno de una empresa indeterminada e interminable, que lucha contra las tácticas de encubrimiento discursivo que los “padres totémicos” de las últimas décadas invierten para consolidar sus

¹⁴⁴ *Ibid.*, p.10

tácticas de retoque histórico. De ahí que “lo que no se sabe” es la construcción del diferimiento predecible de una empresa que no favorece la “escritura de historia”, sino que reproduce al pie de la letra la captura del habla directa de agente que imponen la interpretación de lo histórico del arte en Chile, como efecto engañoso de desolación programática.”¹⁴⁵

Junto con la mirada de Mellado, resulta interesante constatar que existen otras observaciones sobre este proceso en cuestión. Uno de ellos es José de Nordenflycht. En su texto “Historias de disposición: de los desplazamientos a los emplazamientos”¹⁴⁶, el también analista del periodo 1973-2000 anotaba sobre la *Avanzada*: “En efecto, el desarrollo de los acontecimientos al interior del sistema de arte sufre modificaciones importantes durante la década de los noventa y que ciertamente están diagramadas en los ochentas, inaugural consecuencia de la deflación de la Escena de Avanzada anunciada por Mellado en 1983. Esa deflación es el descrédito generado por estos artistas en contra de las autoproclamadas vanguardias locales y la resistencia local a las condiciones impuestas por el capitalismo avanzado en el régimen de intercambio de obras artísticas, en donde se intenta obliterar el galerismo comercial y la complacencia del circuito desinformado local”.¹⁴⁷

José de Nordenflycht aporta, en su texto, al considerar a la *Avanzada* como un antecedente general que permite comprender el actual entramado visual (sistema del arte en la década de los noventa). Dando énfasis a que la *Avanzada* desatendió lo instalado y existente en el espacio visual local en los ochentas, el autor rescata un antecedente que, más adelante, se reflexionará como noción problemática en la *Avanzada*, a saber, su ruptura con la producción visual de los setenta y las tensiones que ello generó con el circuito local.

Por su parte, Paula Honorato, en su texto “Citas de la historia”¹⁴⁸, aborda más bien la noción estética de la *Avanzada* y su contribución o re-formulación a la esfera pictórica: “La pintura como cuerpo referencial del arte chileno durante los últimos tres decenios ha sido sometida a una profunda revisión crítica que se traduce en el desmontaje del

¹⁴⁵ *Ibíd.*, p.12

¹⁴⁶ Nordenflycht, José de, “Historias de disposición: de los desplazamientos a los emplazamientos”, en: Justo Pastor Mellado, *Historia de transferencia y densidad. Chile Arte Visuales 100 años (1973-2000)*, Museo Nacional de Bellas Artes, 2000.

¹⁴⁷ *Ibíd.*, p.68

¹⁴⁸ Honorato, Paula “Citas de la Historia”, en: en: Justo Pastor Mellado, *Historia de transferencia y densidad. Chile Arte Visuales 100 años (1973-2000)*, Museo Nacional de Bellas Artes, 2000.

sistema de la representación pictórica. Tanto los procedimientos técnicos, como los modelos de representación corporal que forman el patrimonio histórico, serán desestructurados analíticamente para ser reelaborados respondiendo a las condiciones de modernidad tecnológica del arte contemporáneo chileno.

Podemos distinguir en este proceso de revisión dos coyunturas inaugurales que configuran el campo de la producción artística; una está determinada por la producción de la *Escena de Avanzada*, que manifiesta una ruptura con la tradición pictórica chilena, planteando el distanciamiento del soporte-cuadro y los procedimientos pictóricos (1976-80); y la otra, por una reposición crítica de la pintura que asume la tradición como “cuerpo de citas” al que se hace referencia en la construcción de una escena que reproduce diferidamente sus fragmentos (1980). En ambos momentos, se problematiza el origen de la formación artística chilena y se alude a sus fuentes mediante dispositivos citacionales que son elaborados, tanto “fuera del cuadro” como al interior de éste”.¹⁴⁹

Esta cita resulta relevante de atender en la medida en que es una de las pocas que analiza, en ese momento particular, los aspectos propios de la materialidad de la obra desarrollada en la *Avanzada*. Por tanto, aporta en la reflexión del concepto mismo, ya que entrega antecedentes de su propuesta visual –tan ausente en los análisis analizadas arriba y en las páginas siguientes- y no como arriba, que presentan más las lógicas de poder y rechazo ligadas a él.

Lo descrito a partir de la exposición “Chile, 100 años: artes visuales” resulta, por tanto, crucial para nuestra investigación: la *Escena de Avanzada*, hasta la década de los noventa, estuvo presente más como un “otro de oposición” –necesario de derrocar- para los artistas e historiadores del periodo post-dictatorial, que como un recurso de análisis y reconocimiento de su labor histórico-visual por parte de ellos. Será en la década del 2000, y en especial desde mediados de esa década, donde el concepto será ampliamente elaborado, discutido y patentado en la historia del arte nacional. Si bien lo visto arriba entregó elementos para la discusión del concepto, recién en la exposición “Chile, 100 años: artes visuales” queda en evidencia el interés concreto de enfrentar al concepto y ponerlo en cuestión.

¹⁴⁹ *Ibíd.*, p.108

A continuación veremos cómo, a partir de ese trabajo, el concepto de *Escena de Avanzada* comienza a tomar una fuerza tal que “gatillará” un número considerable de interpretaciones –tanto críticas como de reconocimiento- sobre lo que significó el espacio de la visualidad y la crítica en el periodo dictatorial.

D. Cuestionamiento y disputa de un concepto: fin de un intento, reconocimiento de un problema

En los primeros años del 2000, la discusión sobre el concepto de *Escena de Avanzada* se vuelve una realidad. Desde aquí en adelante, se hará patente la semántica anunciada como *relatos/reflexiones de que los relatos inscriben*. Una semántica, por cierto, tanto crítica como de reconocimiento histórico.

Como vimos en el punto anterior, la presentación *actualizada* del “concepto *Escena de Avanzada* en sociedad” significará que una serie de críticos, teóricos, filósofos, historiadores y, por cierto, los mismos involucrados comenzaran a re-tomar una reflexión pendiente. El alzamiento de él tendrá, por cierto, ciertas consecuencias directas en la reflexividad sobre las artes visuales nacionales de aquél tiempo. Las generaciones de los noventa y, por cierto, de inicios del 2000 verán desplazadas sus oportunidades de reconocimiento como una “nueva generación” y tendrán que dar paso a pensar en el pasado. Por cierto, estas generaciones “emergentes” intentarán resistir el fenómeno, organizando, para ello, exposiciones que insistieran en la necesidad de que sean tomadas en cuenta. Sin embargo, y como veremos en este punto, el mismo espacio de la reflexión estética hará patente que, en un contexto de globalización y profundo afán internacionalista de las artes visuales, tal estrategia programática resulta improductiva, entre otras cosas, por la multiplicidad de opciones productivas que hacen imposible “reunirlas” en un todo o en una *generación*. Desde nuestra impresión, esto generó la necesidad de buscar, en el espacio artístico nacional, lo “distinto”, “diferenciador”, “nuestra propia” historia de las artes visuales. Y qué mejor que mirar atrás y pensar, criticar, cuestionar y/o defender un concepto que genera alto rendimiento reflexivo y, por cierto, polémica *inscriptiva*: la *Escena de Avanzada*.

Durante el año 2000 se realiza una de las primeras investigaciones documentales sobre uno de los capítulos más reconocido de la *Escena de Avanzada*: el grupo CADA. El trabajo, realizado por el norteamericano Robert Neustadt, sería publicado un año después en un libro titulado “CADA día: la creación de un arte social”. En él se

sistematizaban los trabajos realizados por el grupo formado en 1979 y compuesto por los artistas visuales Juan Castillo y Lotty Rosenfeld, el sociólogo Fernando Balcells, la escritora Diamela Eltit y el poeta Raúl Zurita. Uno de sus objetivos fue “intervenir el espacio cotidiano de Santiago con imágenes insólitas para interrogar condiciones que se habían vuelto habituales en el ámbito reprimido del Chile dictatorial”.¹⁵⁰

El CADA ha sido reconocido como parte integral de la *Escena de Avanzada* tanto por su propuesta productiva como por los agentes que participaron en ella. A partir de ello, su trabajo artístico se entrelazaba entre una reflexión estética (de vanguardia) y el discurso político (al igual que los artistas de la Avanzada), pero de una manera totalmente distinta. Sus intenciones como grupo estaban en la generación de reflexión y, por cierto, estimular el diálogo. Por ello era necesario interrogar (poner a prueba) la noción de un discurso unívoco autoritario, por medio de todos los medios disponibles – como el video, la intervención en los espacios urbanos, el uso de medios de comunicación, etc.- para contrarrestar el dominio de la política dictatorial. A partir de ello, Neustadt hará un vínculo importante entre el CADA y la *Escena de Avanzada*. Específicamente, hará patente que, a partir de su investigación, esta última consiste más bien en una *síntesis histórico-conceptual que en un grupo concreto*: “Nelly Richard ha nominado el conjunto de artistas que usaba una estética de experimentación para posicionarse simultáneamente en contra de la dictadura y las instituciones artísticas como “la escena de avanzada”. Como término, “la avanzada” es operativo más que literal”. Es decir que “la avanzada” no existió en sí como grupo o movimiento concreto, pero el término “escena de avanzada” sirve para referirse a un espectro de estrategias tanto políticas como artísticas”.¹⁵¹ A partir de ello, Neustadt se referirá al CADA como un grupo perteneciente a la *Avanzada*, pero con sus particularidades y diferencias. En sus propuesta de trabajo, el CADA tendería más a su intervención en *la* sociedad y el resto de la *Avanzada* en la “marginalidad” o los espacios privados. Ahora bien, y sin poder abarcar a plenitud el completo trabajo del norteamericano, lo interesante a destacar aquí es identificar cómo, a inicios de la década del 2000, surge la necesidad por hacer “presente” el trabajo realizado hace casi veinte años atrás por estos artistas. En otras palabras, este tipo de investigaciones lo que hacen es rescatar las evidencias, mostrarlas en la palestra y ofrecer insumos para la discusión del *impacto* del pasado (en este caso, el del CADA y la *Avanzada*). De la misma forma, permitió entregar los primeros antecedentes de lo confuso que, desde una investigación archivística,

¹⁵⁰ Neustadt, Robert “CADA día: La creación de un arte social” Editorial Cuarto Propio, Santiago, 1998.

p.15

¹⁵¹ *Ibid.*, p.21

significó el concepto que ha servido de síntesis de aquellos años de la productividad visual.

A partir de ello, surgirán mayores cuestionamientos del concepto y, por cierto, reflexiones más complejas sobre qué significó, para el espacio visual nacional, la instauración de este relato denominado *Escena de Avanzada*.

El filósofo que inaugura esta nueva agenda analítica (crítica) es Willy Thayer. Se podría anotar que es él quien inicia la ofensiva más compleja con respecto al concepto de *Escena de Avanzada*. En su texto, “Vanguardia, Dictadura, Globalización (La serie de las artes visuales en Chile, 1957-2000)”¹⁵² refleja la primera de muchas reflexiones críticas sobre el concepto. Reflexiones que, por cierto, generarán, como un “efecto dominó”, muchas más.

En su texto, se hace patente su consideración de la *Escena de Avanzada* como un concepto que sintetiza una experiencia y, además, el reconocimiento de que su existencia actual es problemática desde su origen: “Escena de avanzada nombra, antes que nada, la producción textual de N. Richard sobre artes visuales en Chile desde finales de los 70 hasta 1983, aproximadamente. Sus textos, en esos años, constituyeron la acumulación originaria y la posterior acuñación de tal nombre. Citarlo es citar la signatura de una serie de ensayos que, en su conjunto, constituyen el proceso de elaboración vacilante de tal concepto, el cual circula hoy en día entre nosotros como moneda corriente”.¹⁵³ Como se observa, resultaba necesario, nuevamente, presentar el concepto. Sin embargo, aborda un elemento que resulta importante: el reconocimiento que el concepto surge en base a la escritura de ensayos y enunciaciones de su acuñadora. En vistas de aquello, resulta importante hacer patente que Thayer reconoce el concepto como un corpus textual, más que las obras o artistas que en él se han reunido. Esto que parece banal no lo es, debido, en parte, a que se da ventaja a la arquitectura escritural más que a la producción crítico-visual. Aspecto que, por cierto, se ha visto plasmado en todos los textos hasta aquí analizados (exceptuando el breve análisis de Honorato).

Al avanzar en el texto, Thayer presenta, quizá, una de las tesis más polémicas surgidas en la discusión sobre el concepto de la *Avanzada*, a saber, en términos

¹⁵² Thayer, Willy, “Vanguardia, dictadura, globalización. (Las serie de artes visuales en Chile, 1957-2000), en: Nelly Richard; Alberto Moreira (ed.), Pensar en/ la postdictadura, Editorial Cuarto Propio, Santiago, 2001.

¹⁵³ *Ibid.*, p.250

simples, que su potencial vanguardista resulta un simulacro, debido a que, durante su gestación –en dictadura-, todo ha devenido en catástrofe, lo que impide cualquier afán reformista: “Las operaciones de la avanzada no podrían ser consideradas bajo la resonancia del vanguardismo en términos de desmantelamiento de la institución representacional histórica, porque en 1979, cuando la avanzada emerge, no sólo los aparatos de producción y distribución de arte; sino toda forma institucional ha sido suspendida en una seguidilla de golpes. Seis años de golpe (1973/79), de políticas de shock y decretos de la Junta Militar.”¹⁵⁴ Es más, para Thayer, “La avanzada emerge, pues, “en plena zona de catástrofe”, cuando ha naufragado el sentido, debido al quiebre de todo el sistema de referencias sociales y culturales que hasta 1973 articulaba para el sujeto social chileno el manejo de sus claves de realidad y pensamiento...Para 1979 la institución representacional moderna –sostenida en la oposición representación/presencia- es siniestramente abolida, neutralizando la posibilidad de cualquier práctica contrainstitucional. La posibilidad de toda práctica contrainstitucional fue siniestramente realizada por el golpe como consumación ominosa de la voluntad de acontecimiento y anti-representacionalidad de la vanguardia. La avanzada emerge, lo proponemos así, en las inmediaciones de la realización siniestra del sublime revolucionario de la vanguardia, contigua a la irrupción de lo impresentable –el Golpe de Estado- que opera la suspensión (epokhé) de la representacionalidad y la soberanía estatal-nacional moderno en curso hasta 1973, representacionalidad en, con y contra la que se debatió la vanguardia local en su afán por retornar lo reprimido –el hombre esencial-, en el contexto del humanismo de los 60 y de comienzos de los 70.”¹⁵⁵

Al no existir la posibilidad de “ruptura o suspensión de la representacionalidad” en el contexto dictatorial, la *Avanzada* para Thayer no tendría un sustrato de legitimidad. Su germinación estaría, por tanto, desacreditada.

Evidentemente, la propuesta analítica aquí desplegada deja en suspenso la arquitectura argumental de todo un entramado histórico-visual construido por la *Avanzada*. La trayectoria del concepto, por tanto, se comienza a complejizar. De ahí la potencia e importancia que significa la llegada de este cuestionamiento de Thayer: el concepto requiere, para su inscripción en la historia, de cuestionamientos y profundos espacios de sospecha. De lo contrario, sólo se transforma en una historia cristalizada de un *acontecimiento* fugaz e inmutable.

¹⁵⁴ *Ibíd.*, p.252

¹⁵⁵ *Ibíd.*

Con lo anterior, Thayer diagrama aún más sus ideas y sintetiza la problemática en base a la fuerza “disruptora” del Golpe y, además, la aparición de la globalización como factor de imposibilidad representacional: “Avanzada no puede aludir, entonces, a prácticas que orientan su “arte” en función de un desborde presentacional irreductible a los órdenes en curso, ni en función de un *novum* que no se deja someter a los cánones habido de clasificación, exégesis y explicación. La institucionalidad y representacionalidad, hasta el 79, ha sido conducida al grado cero por la emergencia siniestra –vía Golpe y autoritarismo- de la globalización local, que desploma no sólo la representacionalidad en curso, sino la posibilidad misma de toda representacionalidad moderna, en adelante”.¹⁵⁶ En definitiva, para Thayer, “La eficacia definitiva del Golpe es la devastación de esta diferencia en que se sostiene el orden estético-político moderno. Lo que se pone en curso con los seis años del Golpe es la imposibilidad de la representacionalidad moderna (que incluye a la crítica vanguardista). ...Si hay un *novum* en 1979, este no proviene de la avanzada, sino de la globalización que entra en escena, primero como Golpe (1973/79), luego como dictadura post-representacional autoritaria (1979/89); y por último, como transición post-representacional hacia los password (plural con s) efectivamente globalizantes (1990/2001)”.¹⁵⁷

Como queda de manifiesto hasta ahora, la *Avanzada* sólo le sirve al autor como un *concepto* posible de cuestionamiento. Las obras, por cierto, no han sido invitadas al debate por él, ya que ellas corresponden a otro ámbito de debate (el problema no es con ellas). Sin embargo, ellas sirven, según se puede desprender del texto, como insumo analítico para un término que nació como *simulacro de un gesto*. En otras palabras, las obras sirvieron a una autora que, con sus ensayos, diagramó una ficción conceptual que intentaba, bajo la lógica de la disrupción representacional de la visualidad y el discurso, volverse una vanguardia productiva contra-institucional. El problema, para Thayer, es que esa operación sería una maniobra rezagada, ya que ya aconteció en el Golpe de Estado de 1973 y sus posteriores efectos.

Tal como dice Thayer al finalizar su tesis: “Es la insubordinación de los signos del Golpe de Estado la que disuelve transversalmente el estatuto mismo de la representacionalidad moderna; deflaciona las totalizaciones ideológicas de la historia de la pintura, de la narrativa y la poesía articuladas en la modernización estatal; diluye las tradiciones efectivas del Estado Nacional republicano, del que aquellas historia

¹⁵⁶ *Ibid.*, p.252

¹⁵⁷ *Ibid.*, p.253

específicas formaban parte. En este sentido, “las prácticas disolventes del sistema-arte operadas por el CADA”; la “descompaginación de la historia nacional del arte y del legado académico de la tradición pictórica llevada a cabo por Dittborn, Dávila, Altamirano, Díaz”; así como la “práctica cismática de la poesía y la narrativa chilena ejercidas por Zurita, Maqueira, Muñoz, Elitit, Fariña”, más que disolver, descompaginar, cismatizar, codifican lo que está fáctica y transversalmente descompaginado y cismatizado en el Golpe mismo”.¹⁵⁸

El Golpe, por tanto, sería la consumación de la vanguardia. Él, con sus trabajos de disciplinamiento y diseminación de los órdenes, culminarían con cualquier posibilidad de postulado vanguardista. Y, por cierto, los discursos trazados por el concepto de *Avanzada* sucumbirían frente a esta constatación. Aspecto que, evidentemente, marca una ruptura radical con los demás postulados analizados más arriba de esta investigación.

Un año después de este texto polémico de Thayer, Francisco Brugnoli entraría en el escenario aquí montado sobre el concepto de *Avanzada*.¹⁵⁹ Basada más bien en su experiencia en los años 70's y 80's, el artista, profesor de la Universidad de Chile y actor fundamental de la escena artística pre-golpe de Estado expone, a partir de una conversación con Federico Galende –Director en ese entonces de la revista *Extramoccidente* de la Universidad Arcis-, su punto de vista del concepto que, en el año 2002, ya comienza a ser un tema creciente de discusión y polémica.

En la entrevista, Brugnoli desarrolla una de las críticas más reconocidas que él ha hecho sobre el concepto acuñado por Nelly Richard. Desde su punto de vista, la autora de *Margins and Institutions* despliega, por medio de un renovado y contundente entramado teórico-conceptual proveniente de la crítica de arte –aspecto clave y novedoso en el espacio artístico nacional de la década de los setenta y ochenta-, una *ruptura* con la producción visual anterior al golpe de Estado. Es decir que Richard, con su *nostalgia de institucionalidad* e imposición de un concepto, desconoce la trayectoria visual de una serie de artistas provenientes de la década de los sesenta y principios de los setenta. Con ello, según Brugnoli, instala una historia de la vanguardia que resulta cuestionable, principalmente, porque el Golpe había eliminado cualquier posibilidad de hacer presente la historia (aspecto similar al desplegado por Willy Thayer). En palabras

¹⁵⁸ *Ibíd.*, p.254

¹⁵⁹ “El distraído infortunio de las vanguardias, conversación con Francisco Brugnoli y Virginia Errázuriz sobre arte y política” en *Revista Extremoccidente* No. 1, Santiago de Chile, 2002.

de Brugnoli: “A mi parecer la escena de avanzada responde en parte a un discurso característico de todos esos años. Y Nelly (Richard) se molestó mucho conmigo cuando le dije en una discusión en el Talle de Artes Visuales “lo que tú haces instala una cierta nostalgia de institucionalidad, independiente de la crítica que desarrollas. ¿Y cómo es eso? Mira los catálogos de papel couche que tú instalas” ¿Qué cosa más simbólica de una institucionalidad que un catálogo que tiene ese tipo de presencia? (...) Pero sobre todo la discusión pasaba en esos años por lo grave que a mí me parecía instalar una “ruptura” cuando justamente esa “ruptura” era lo que el golpe estaba instalando. La dictadura borra todo. Y entonces se borran los antecedentes, se borra la historia”.¹⁶⁰

La noción de “ruptura” para Brugnoli significaba un gran problema, debido, en parte, porque Nelly Richard no reconocía su trabajo previo y, por cierto, el de su generación. Sin embargo, lo interesante de la interrupción de Brugnoli es su reconocimiento, por una parte, de que el concepto de *Escena de Avanzada* logró mantener su unidad y fortaleza conceptual en la *historia cultural del país* y, por otro, que la inclusión del texto de arte fuera el medio central para lograr lo anterior: “Nelly se instala históricamente con un discurso completamente inédito en Chile. Esto sí que es fundante. Un discurso de crítica de arte, digamos, con bases estructurales completamente distintas a las que venían existiendo. Hay que mencionar también en esto a Ronald Kay. Ellos sí que hacen un corte. Y eso lo he reconocido siempre. O sea que el gran aporte de la “escena de avanzada” no está tanto en las obras, que igualmente eran significativas, sino en la señal que se está dando en la historia cultural del país. (...) [N. Richard] instaló una retórica, una estructura discursiva en coincidencia con una estructura de obra. Eso es lo sorprendente en la irrupción de Nelly. Ahí está el valor de la Escena. (...) Lo que me aporrobaba en ese entonces era la negación de referencias que había ahí, un planteo que parecía negar los antecedentes en Chile. Lo que me preocupaba era la posibilidad de una reflexión sobre la continuidad de una historia del arte, más allá de una mera superposición de tendencias”.¹⁶¹

Ahora bien, la pregunta por la continuidad de la historia del arte en Chile no debe dejarse como un aspecto fatuo por parte de Brugnoli. Como veremos más adelante, la tesis de la continuidad de la producción visual de los setenta y ochenta (pre y durante el golpe) resultará central para cuestionar la supuesta “ruptura” del trabajo estratégico de Richard en sus publicaciones de papel *couche*.

¹⁶⁰ *Ibíd.*, pp.2-3

¹⁶¹ *Ibíd.*, p.3

Un año más tarde de la entrada de Brugnoli, Thayer¹⁶² publicaría, en la misma revista *Extremoccidente*, un texto que insistiría en las tesis planteadas anteriormente. Al inicio de su texto, plantea que: “Las prácticas de la avanzada no podrían ser consideradas (desde el 2000) bajo la resonancia del vanguardismo, o en términos de una voluntad de desmantelamiento de la institución representacional, porque en 1979, cuando la Avanzada emerge, no sólo los aparatos de producción y distribución de arte, sino toda forma institucional, ha sido suspendida en una seguidilla de golpes, seis años de golpe (1973/79), políticas de shock y decretos de la Junta Militar.”¹⁶³ Como se observa, Thayer insiste en constatar que el golpe fragmentaría cualquier intención de tentativa vanguardista y, en específico, la *Escena de Avanzada*. En este escenario, la noción misma de Avanzada sólo serviría como ejemplo de la catástrofe que eso significó: todo afán de *desarme* deviene en simulacro. Es más, Thayer recalca que, a pesar de no creer en el juego de la vanguardia, las intenciones fueron, de todas formas, concretas de sí serlo: “La Avanzada explicitó desde el comienzo su relación incómoda con la vanguardia. Señales de esto encontramos por doquier. Pero también la comprensión de las prácticas de la avanzada como vanguardismo, las encontramos por doquier en expresiones recurrentes como: "desarmadura de las representaciones", "explotación de las roturas", "quiebres de sentido", trizar, hacer caer, triturar, fracturar el sistema de la representación, infringir, vulnerar el código, traicionar el sentido, atentar contra, desprogramar la teleología, transgredir las estructuras, violar los sistema de señalización, etc.”¹⁶⁴

El problema sería, entonces, para Thayer, que las consecuencias que este acontecimiento “a” la historia, significaría una devastación de toda promesa: “El golpe globalizador, en su momento postdictatorial, opera la deflación de la presencia al transparentarla como fetiche. La globalización no es otra cosa que la nihilización de la voluntad acontecimiento que activó a la vanguardia. La "verdad del golpe" la experimentamos ahora, en el intercambio globalizado en que nada promete.”¹⁶⁵

Si bien esta tesis polémica de Thayer resquebraja parte importante del concepto de *Escena de Avanzada*, no hay que dejar de reconocer que, más que radicalizar sus sospechas y cuestionamientos como los de Mellado, el texto de Thayer aumenta, con

¹⁶² Thayer, Willy, “El Golpe como Consumación de la Vanguardia”, en Revista *Extremoccidente*, nº 2, Universidad Arcis, Santiago, 2003.

¹⁶³ *Ibíd.*, p.55

¹⁶⁴ *Ibidem.*

¹⁶⁵ *Ibíd.*, pp.57-58

su provocación, la necesidad de re-pensar y reflexionar nuestra historia reciente de las artes visuales. Es decir, más que sepultar el concepto, alimenta una discusión. Y la aumenta, concretamente, con la persona que dio vida al concepto: Nelly Richard, quien, justamente, es la editora del libro donde es publicado este artículo. Si bien en el libro mismo no se inicia el debate planteado, será el año siguiente, en el “Coloquio Internacional de Arte y Política” co-organizado por la Universidad Arcis, La Facultad de Artes de la Universidad de Chile y el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, donde se producirá, sin lugar a dudas, la mayor discusión teórica, política e histórica sobre el concepto en cuestión. Y será, además, el momento exacto en que la ausencia editorial de Nelly Richard se interrumpirá y se volverá un agente activo de la defensa y/o resguardo del concepto de *Escena de Avanzada*.

Antes de entrar directamente en este debate, me interesa analizar qué sucede en paralelo a él y, en especial, sobre la tensión existente entre “nuevas generaciones emergentes de los noventas” y la “anterior”. Me interesa, principalmente, debido a la problemática que surge, para las nuevas generaciones, la imposibilidad de su inscripción como generación post-dictadura y la presencia del fantasma “todo poderoso” que se está convirtiendo la tematización de la *Avanzada* en el espacio reflexivo nacional. Si bien, por cierto, es complejo afirmar que la discusión sobre la *Avanzada* absorbe la producción crítico-textual, no es menos cierto que muchos de los esfuerzos de los teóricos se están, poco a poco, concentrando en ella. Es más, resulta interesante constatar que ya no sólo Mellado se interesa en cuestionar el concepto, sino que, como veremos, se suman a esta tarea otros agentes interesados en el problema. Además, y como veremos, resulta interesante evidenciar que Mellado comienza a declinar su interés por la *Avanzada* o, eventualmente, las invitaciones a participar en el debate fueron escasas.

Pues bien, ¿qué sucede con las nuevas generaciones “emergentes” a inicios del 2000? ¿Qué acontece con los artistas de los noventas? ¿Se les asigna, como toda generación etérea, un distintivo? O, por el contrario, ¿se les informa que sus intenciones se han vuelto más una ficción que una realidad?

Una de las exposiciones que nos puede servir como indicador para responder a estas preguntas es “Cambio de Aceite”. Según los textos disponibles de la exposición, “Cambio de Aceite / Pintura Chilena Contemporánea es una revisión de un período de la plástica nacional, que selecciona a artistas representativos de la escena pictórica y experimental de los últimos veinte años. La curatoría y producción de esta exposición

estuvo a cargo de los artistas visuales Víctor Hugo Bravo, Mario Z y Jorge González Lohse.”¹⁶⁶ Serán estos últimos los que propondrán lo necesario de atender a las generaciones “emergentes” de los 80’s y 90’s: “Este proyecto se postula como revisión crítica y temática de un período de 20 años, comprendido entre 1980 y 2000. Período particularmente relevante dentro de la historia nacional pues, al mismo tiempo que comprende el final del siglo XX, coincide con los últimos 10 años de la dictadura y los primeros diez años de gobierno democrático. En este contexto la escena de artes visuales presenta situaciones transformativas y desarrollos con un alto grado de complejidad, situaciones cuyo avatar nos parece de fundamental importancia registrar, repensar y evaluar.”¹⁶⁷

¿Por qué nos sirve esta exposición para nuestros propósitos? En el catálogo de la muestra se encuentran dos textos que nos resultan especialmente importantes de traer al debate de esta investigación. En el primero de ellos, escrito por Guillermo Machuca y titulado “Una tenaz sobrevivencia (aquello que queda luego de una lenta agonía)”¹⁶⁸, se planteaba la problemática en cuestión: reconocer la herencia o configurar un “borrón y cuenta nueva”. En línea a esta problemática, Machuca anota que “es preciso señalar que Cambio de Aceite no pretende ser una muestra historicista, conmemorativa o representativa de la pintura chilena de estas últimas tres décadas. Entonces, ¿de qué se trata? ¿De una exposición de pintura contemporánea? ¿Actual? ¿De una actualidad tal que obligaría a desechar las añejas nociones heredadas de la escena pictórica anterior? Responder estas interrogantes, implica detenerse en el título de esta curatoría ¿Qué quiere decir el título Cambio de Aceite? ¿Una renovada concepción de la cocinería pictórica, tal vez? ¿Una pendencia desfasada en relación con la intervención de Dittborn ejecutada hace dos décadas en Tarapacá? Respecto de esto, nada más fácil que la repetición de determinados Gestos fundacionales; gran parte de nuestra historia del arte ha sido el relato de gestos de esta índole. Esto ha sido así desde la fundación de la Academia hasta los últimos intentos vanguardistas luego del golpe del año ´73. Todos estos ademanes (reconocibles en la teoría más que en la práctica) han tenido el mismo sello: una estrategia basada en una política del “borrón y cuenta nueva”; este prurito progresista ha distinguido (teóricamente, por supuesto) con asombrosa precisión la actualidad de la tradición, el presente del pasado (devenido este último en prehistoria). Pero el corte vanguardista fue posible desde la fundación

¹⁶⁶ <http://www.mac.uchile.cl/exposiciones/cambiodeaceite/antecedentes.html> (Agosto, 2010)

¹⁶⁷ *Ibidem.*

¹⁶⁸ Machuca, Guillermo, “Una tenaz sobrevivencia (aquello que queda luego de una lenta agonía)”, en: Gonzalo Arqueros, Cambio de Aceite: Pintura contemporánea chilena, Editorial Ocho Libros, Santiago, 2003.

de un corpus escrito, discursivo, en contraste con la tradición oral anterior. La escritura es historia o, mejor dicho, funda la historia; impone un sentido. La letra es ley. ¿Es posible esta estrategia hoy?”¹⁶⁹

Como se observa en esta extensa cita, Machuca tensiona el espacio artístico actual con el pasado. Se pregunta si, en la década del 2000, vale la pena intentar un gesto rupturista. Su respuesta, al parecer, tendería a su rechazo. Intentar hacer un gesto fundacional ya no tiene el mismo rendimiento que lo acontecido en dictadura y, por cierto, mucho más atrás. En ese momento –inicios del 2000-, toda búsqueda de gloria de inscripción generacional en la historia ya es cuento pasado. Es más, esa búsqueda tenaz de sobrevivencia tendería a decaer finalmente.

Lo interesante de la mirada de Machuca es su cuestionamiento a la posibilidad de inscripción de un concepto –una generación de artistas- en la historia del arte “reciente” chileno. Quizá sea esto lo que nadie quería escuchar. Debido a la complejidad de la sociedad mundial –globalización-, la ampliación considerable de escuelas de arte en los noventa, la multiplicidad de estilos visuales y productivos, etc., haya llevado a diluir toda posibilidad de reconocimiento. Si bien algo parecido le ocurrió a la Avanzada – todos tenían un programa visual disperso y disonante entre sí-, en la actualidad ya nada sirve, incluso, para agrupar en un tema común. Es más, realizar eso ya significaría un entramado improductivo para gran parte del espacio/campo/sistema de las artes visuales.

¿Será este el momento de refloatar la historia para conmemorar alguna ruptura significativa en el espacio artístico? ¿Será prudente buscar en el pasado para comprender el presente? ¿Tendremos que re-instalar en el debate actual un concepto no tratado en su profundidad y justa medida?

El segundo de los textos a considerar es “¿Herederos de la discontinuidad?”¹⁷⁰ del filósofo Sergio Rojas. Desde nuestra perspectiva, su texto es clave para comprender, por un lado, la tensión existente entre las antiguas y nuevas generaciones que surge a mediados de los noventa y comienzos del 2000 (tesis de la continuidad) y, por otro, la pregunta por el surgimiento del concepto –ya tratado así- de *Escena de Avanzada* en el espacio de la “historia” del arte nacional (tesis de la ruptura). De la misma forma, es

¹⁶⁹ *Ibíd.*, pp.30-31

¹⁷⁰ Rojas, Sergio “¿Herederos de la discontinuidad?” en *Las obras y sus relatos*, Editorial Arcis, Santiago, 2004.

uno de las primeras miradas que ofrece, a partir de esta tensión, la noción de campo artístico desde la sociología de Pierre Bourdieu. Esta noción, como vimos en la primera parte de esta investigación, considera que el campo artístico está vinculado estrechamente al campo de poder. Esto implica que el mundo artístico sea un espacio de luchas donde los poseedores de los capitales –en este caso el simbólico- disponen de las capacidades de decisión sobre el resto de los agentes interesados en ser reconocidos y estar en las jerarquías de poder. Estos últimos, por cierto, son los que poseen menores niveles de capitales y, por ende, los que se mantienen en las bases de la pirámide de poder.

Frente a esa lógica, Rojas aborda cómo la exposición “Cambio de Aceite” intenta hacer ese ejercicio, pero en el espacio artístico nacional. El diagnóstico es categórico: la muestra no hace sino recordar el conflicto entre los que ya están y “los que vienen”. Al respecto, Rojas anota: “El nombre de esta muestra no oculta sus pretensiones: lo que nos propone “Cambio de Aceite” es un cambio “en la pintura”, mas no necesariamente con respecto a sus formas y asuntos, sino ante todo un cambio de nombres. Es decir, este trabajo curatorial hace explícita una tensión generacional, precisamente porque lo más visible de esta exposición, a la hora de discutir sus conceptos basales, son los nombres antes que los criterios de la curatoría. El punto es si acaso ese conflicto puede ser leído en términos de la historia misma de la pintura chilena, o se trata más bien de un grupo de artistas reclamando un posicionamiento reconocido en la escena santiaguina (considerando que “la unión hace la fuerza”) (...) Si es verosímil pensarlo así, entonces “Cambio de Aceite” es la puesta en escena, a escala amplificadas, de una tensión que es esencial al campo artístico, como es el conflicto entre los que ya están y “los que vienen” (que ya están pero no terminan por aparecer del todo). Sin duda, la cuestión del reconocimiento cruza esta iniciativa curatorial”.¹⁷¹

Sería el reconocimiento –y, por cierto, inscribirse en la historia- en el espacio artístico nacional la búsqueda de los artistas pertenecientes a la muestra. Es más, su búsqueda es el desplazamiento de un espacio de poder, el cual, ciertamente, siempre es difuso y, a ratos, interrumpido. Sería esto último lo que, justamente, le interesa a Rojas: ¿es posible hablar de una historia del arte en Chile? ¿Qué implican las rupturas? ¿Es la continuidad o la discontinuidad de las trayectorias de la visualidad nuestra herencia histórica? Para responder a estas preguntas, vale la pena seguir leyendo a Rojas: “Volvemos a nuestra pregunta, a saber, ¿qué es un acontecimiento en la historia del

¹⁷¹ *Ibid.*, p.35

arte? Es bastante claro que la insistencia en la posibilidad de una historia interna del arte, esto es, una historia en la que los relevos, traspasos y “contenidos” en juego dependen en gran medida de lo que hacen los mismos artistas, ese tipo de historia, digo, facilita el reconocimiento de relaciones en el devenir del arte como relaciones que se producen entre los mismos creadores. Podría decirse que esta historia hecha con “nombres propios” asegura ante todo la idea de una continuidad en la producción artística, a la vez que permite establecer, en esa misma continuidad, las distintas “jerarquías” de sus protagonistas. Asistimos periódicamente al intento por establecer el *who is who* en las artes en Chile (quién lo dijo, quién lo hizo o quién lo vio “primero”). Articuladas de estas manera las filiaciones e influencias entre los creadores, es posible reconocer la “antecedencia” de fenómenos ya visibles y debidamente sancionados en el trabajo de individuos e instituciones particulares, a veces desde un silencio que raya casi en el anonimato, antecesores que a la hora de “contar la historia” son rescatados y hechos visibles gracias al trabajo de sus “herederos” (en cierto sentido, aquellos que sólo pueden reconocer al padre ya muerto).¹⁷² Por tanto, si en Chile se viviera permanentemente la lógica del reconocimiento de las herencias, la posibilidad de nombrar historia a la historia del arte sería distinta. El problema está, en este sentido, en que en Chile justamente estas lógicas no han operado. Por el contrario, las rupturas o escisiones han sido la tónica de nuestra historia.

Para argumentar lo anterior, Rojas trae al debate la entrevista realizada por Extremooccidente a Francisco Brugnoli: “El artista Francisco Brugnoli ha señalado, citando él mismo sus diferencia con Nelly Richard, que el corte que se produce en el arte chileno con el Golpe Militar de 1973 está en la escritura sobre arte y no en la producción misma de este arte. Con esto, insiste en la idea de la continuidad (“nada nace de cero”, afirma), atribuyendo el silencio del arte en esos años al “borrón institucional de la dictadura” primero y, después, a gestos de marginación inflingidos entre los propios artistas, a partir de sus diferencias políticas. En este sentido, la incomodidad que produce el concepto de “Escena Avanzada” acuñado por Nelly Richard, se debe precisamente a que, según Brugnoli, la “negación de referencias” dañaba la posibilidad de “una reflexión sobre la continuidad de una historia del arte”. Se entiende el problema en cuestión, pero cabe preguntarse: ¿puede la supuesta continuidad de la historia del arte chileno resistir el Golpe de 1973? ¿Es posible pensar que el Golpe le ocurre a los artistas y no también al arte?”¹⁷³

¹⁷² *Ibíd.*, p.39

¹⁷³ *Ibíd.*, p.41

A partir de esta anotación, resulta central comprender cómo el problema de las continuidades en la historia del arte en Chile ha sido tan complejo. Desde una mirada sociológica, la ruptura en este caso es radical. Es decir, no es sólo reemplazar a las generaciones que, en algún momento, administraron y monopolizaron el concepto de arte, sino que, simplemente, no son consideradas ni en la misma ruptura (no existen). Eso es, por cierto, lo problemático en “Cambio de Aceite”. Sus intenciones son emular el gesto de la *Escena de Avanzada* y, por cierto, inscribirse en la historia. El problema acá es, sin embargo, que al ser su intento un *acto fallido* en el contexto de la globalización, lo que le queda al espacio de la crítica de arte es buscar, en su pasado reciente, lo que sí lo ha logrado. Y, para eso, sólo tiene que retroceder cerca de veinte años y buscar los relatos épicos de una gesta inconclusa: la *Escena de Avanzada*.

Al igual que Mellado –que intenta, por el contrario, sepultar el concepto-, Machuca, Brugnoli, Thayer, Rojas, etc., traen el concepto de *Escena de Avanzada* al espacio de la crítica a inicios del siglo XXI y lo productivizan como un tema pendiente, cuestionable, criticable, sospechable, pero, de todos modos, seductor.

Específicamente, en el caso de Rojas, ocurre ya un elemento clave para esta investigación: plantear la duda de qué es, efectivamente, la *Escena de Avanzada*. Y lo hace, justamente, sobre su posibilidad de tener una *legibilidad sociológica*: “Cada vez que se retoma el tema de la Escena de Avanzada se está discutiendo ese problema. Y ¿qué es la “Escena de Avanzada”? ¿Un concepto o un grupo de artistas? Se trata, de todas maneras, a estas alturas, de un hecho en la historia del arte producido por un concepto. Ahora bien, la cuestión acerca de cuál sea la incidencia de la escritura en la emergencia y establecimiento del artista y su obra se subordina a esta otra: ¿qué ocurre en el arte mismo que hace posible y hasta necesaria la escritura? Decíamos que la escritura opera precisamente en ese silencio, en esa ausencia de arte inmediatamente post 1973, sin embargo, si la relación entre arte y escritura no ha dejado de productivizarse, entonces cabe preguntarse por la persistencia de ese silenciamiento, de esa imposibilidad en el arte”.¹⁷⁴

Sería, entre otras cosas, la potencia de su escritura, lo que haría de la *Avanzada* su potencial. Sumado a ello, y desde la posición de esta investigación, sería también la necesidad de buscar un hito fundador del escenario actual lo que haría de la *Avanzada* tanto un *concepto* como una *historia*. Es decir, sería el reconocimiento de que toda

¹⁷⁴ *Ibíd.*, pp.41-42

búsqueda de inscripción de las nuevas generaciones sería un simulacro, lo que haría de la Avanzada una necesidad. En vistas de ello, aquí quedaría de manifiesto que las generaciones “emergentes” o de los noventas no pudieron contra la complejidad social mundial y la ampliación de las posibilidades de producción artística del espacio local. Ya nadie puede inscribirse en la historia reciente como una generación o un grupo de artistas como sí lo hizo la *Avanzada*. En este sentido, la *discontinuidad* sería un hecho. Hecho que también Thayer y otros analistas sobre la *Avanzada* plantearán. Y que Rojas, también zanjará: “Si “Cambio de Aceite” se pretende, paradójicamente, heredero de esa tradición que se inicia con la puesta en cuestión de la representación y con la progresiva autoconciencia de los recursos artísticos, entonces se propone como heredero de la discontinuidad (¿!). Creo que “Cambio de Aceite” nos hace pensar que no existe una historia del arte chileno. Es lo que creo”.¹⁷⁵

Una vez visto el problema anterior, volvamos al debate que nos interesa: Richard v/s Thayer.

Luego que el debate entre ambos autores ocurriera en el Coloquio Arte y Política en Universidad Arcis, la revista *Crítica Cultural*¹⁷⁶ de noviembre de 2004 publicó un especial sobre artes visuales en los años donde la *Escena de Avanzada* fue más “productiva”: setenta y ochentas. Si bien el especial comenzaba desde la década de los sesenta, claramente la atención estaba dada en la *época* de la *Avanzada*. En la revista se puede observar material gráfico, trabajos re-editados de aquellos años y, sobre todo, algunos textos surgidos en el coloquio. Aquí interesa destacar cómo, en ese año, ya comienzan a plasmarse los recuerdos sobre la *Avanzada* y, sobre todo, cómo poco a poco el concepto se comienza a retomar ya no sólo en su nombramiento sino que también en sus obras (a pesar que sea una de las pocas veces que ellas tengan un rol protagónico).

Un año después de esa publicación, se publica el libro compilatorio “Arte y Política” cuyos editores son Pablo Oyarzún, Nelly Richard y Claudia Zaldívar. Este libro se convertiría en el documento/archivo más importante para retomar, reflexionar y repensar el concepto de *Escena de Avanzada*. Será en él donde se hará presente, en forma de texto/debate, la discusión arriba anunciada.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p.44

¹⁷⁶ Revista de crítica cultural : n° 29-30, noviembre de 2004

La respuesta que le realiza Nelly Richard a Willy Thayer significa su primera aparición directa en el espacio de la crítica de arte luego de años de ausencia. Su aparición, por cierto, tiene que ver con el concepto que ella acuñara en *Margins and Institution*. Y lo hace en el “Coloquio Arte y Política” arriba reseñado.

En su texto “Lo político y lo crítico en el arte: ¿Quién teme a la neovanguardia?”¹⁷⁷ Richard despliega todos los recursos disponibles en su historia y experiencia para contestar a Thayer y así lo reconoce: “Lo más denso de las reflexiones abiertas con motivo de los treinta años del Golpe Militar en Chile (septiembre 2003), concierne un “manejo de preguntas” sobre “catástrofe” y “posibilidad”: sobre cómo el arte y pensamiento – pese a todo- buscaron trasladar las marcas de la destrucción histórica a constelaciones de sentido capaces de suscitar nuevos montajes (estéticos, políticos, críticos) de la experiencia y subjetividad. Este es el contexto en el que quisiera situar esta discusión con un texto provocativo de Willy Thayer (“El Golpe como consumación de la vanguardia”), que pone en relaciones de contigüidad y equivalencia el Golpe Militar del 11 de septiembre de 1973 (el Golpe como Vanguardia) y la neovanguardia artística chilena (la Escena de Avanzada) como golpe y reiteración. Agradezco la provocación de este texto que, al incitarme a expresar mis desacuerdos con su postulado general – un postulado según el cual el Golpe Militar habría anticipado y cancelado a la vez el significado crítico de los quiebres de la representación que trabajó la Escena de Avanzada-, me ha dado la oportunidad de visitar la escena neovanguardista chilena de los ochenta y sus tensiones entre el arte y política”.¹⁷⁸

Como se observa, Richard sintetiza en estas breves palabras sus intenciones. Queda de manifiesto cómo la tesis de Thayer acusa una fuerte atención. Sus postulados generan, en Richard, una respuesta crítica. En sus líneas generales, cuestiona que Thayer sitúe a todo esfuerzo vanguardista bajo la dictadura militar un fracaso germinal. Como vimos arriba, la tesis de Thayer manifiesta el derrumbe de todo proyecto fragmentario debido a que sería el Golpe de Estado el mayor fragmento en la historia. De ahí para adelante ya nada es posible con el *emblema de vanguardia*. Esto, para Richard, significa un repliegue reflexivo: “Las aristas del debate político-cultural y crítico-estético entre la Escena de Avanzada y esas otras redes no pudieron ser examinadas con suficiente atención en los tiempos de la dictadura, porque la urgencia

¹⁷⁷ Richard, Nelly “Lo político y lo crítico en el arte: ¿Quién teme a la neovanguardia?”, en: Pablo Oyarzún, Nelly Richard, Claudia Zaldívar (eds.), *Arte y política*, editorial Universidad Arcis, 2005.

¹⁷⁸ *Ibid.*, pp.33-34

de la consigna antidictatorial aplazaba la tarea de reflexionar sobre el detalle de estas controversias internas al campo opositor. Hay ahí una tarea pendiente (y no sólo para la sociología cultural) que concierne al estudio de las determinaciones y los modos en que las prácticas de oposición y resistencia crítica definieron sus respectivas apuestas no-dictatoriales en el Chile de la dictadura. No creo que la mejor forma de ayudar a esta tarea aún pendiente –la tarea de recuperar zonas eludidas de “La memoria perdida: a treinta años del Golpe”- sea la de condenar al sin sentido (a la ineffectividad) las luchas por el sentido que motivaron este arte insurgente bajo el decreto – aniquilante, exterminador- de la muerte crítica que hoy sentencia W. Thayer. Al obliterar las prácticas de transformación artística de los ochenta en Chile (aquellas prácticas que interrogaron más audazmente la secuencia: historia-golpe-destrucción-totalidad-fracturas-deconstrucción), W. Thayer desposee a la Escena de Avanzada de su pasado pero, también, de su futuro, ya que el definitivo y amenazante remate del fin contenido en la sentencia de que, después del Golpe Militar, “ninguna lógica de la transformación [...] y de la innovación será posible en el rayano del acontecimiento”. Cancela incluso la alternativa de que nuevas fuerzas de lectura reubiquen estas prácticas en una secuencia viva de debate sobre lo crítico y lo político en el arte, cuyas energías el texto da por definitivamente sepultadas. Ese definitivo remate del fin –con el que W. Thayer agota las virtualidades de lo inconcluso- no busca sino impedir que el pasado de la Escena de la Avanzada esté disponible para ser reconjugado en futuro anterior”.¹⁷⁹

Como queda de manifiesto, Richard acusa a Thayer de no reconocer el potencial analítico, reflexivo y crítico que tuvo la *Avanzada* en su momento y, mucho peor aún, que no considere el potencial analítico que ella genera para el futuro. Ésta es, sin duda, el mayor cuestionamiento que le genera Richard a Thayer: no permitir que el concepto esté a disposición de la reflexividad del mundo del arte.

Thayer, en este sentido, “paga con la misma moneda” a Richard, al no “valorar” el pasado y potencial futuro del concepto de *Avanzada*. Al igual que como Richard hizo con el trabajo de Brugnoli, Thayer lo hace con Richard. La diferencia, en este caso, es que las posibilidades de defensa de Richard son mucho mayores que la de Brugnoli. Es más, ella intenta refrescar la importancia de la *Avanzada* en nuestro tiempo y, por cierto, volver a convertirla en un gesto heroico: “La Escena de Avanzada se enfrentó al desafío de imaginar, desde el arte, una respuesta a la condena dictatorial, abriendo

¹⁷⁹ *Ibid.*, pp.35-36

resquicios de sentido en las entrelíneas del poder represivo por donde hacer circular ciertas partículas disidentes. Pero no le bastaba con transgredir el orden de representación de los símbolos dictatoriales que gobernaban el cuerpo, la ciudad y los medios. Había que ir más allá de toda traslación inmediateista entre contingencia política y resistencia artística.”¹⁸⁰

El relato de lucha de la *Avanzada* en el contexto dictatorial –ya repetido en esta investigación en variadas ocasiones-, permite devolverle un sitio en la inscripción. Y lo hace, justamente, propiciando la reflexión por medio de su auto-descripción y, por cierto, auto-observación de lo que ha significado la trayectoria de las artes visuales y, evidentemente, la escritura sobre ella.

Por ello, al finalizar su respuesta a Thayer, Richard insiste en la necesidad de repensar el concepto de *Avanzada* y la relación entre arte y política en los años de la dictadura. Para ella, limitar esa posibilidad –como lo haría Thayer al devaluar la condición de vanguardia de la *Avanzada*- significaría un cierre inmerecido para el esfuerzo desplegado por el pensamiento crítico. Sin embargo, Richard reconoce que el texto de Thayer –o más bien su provocación- sirve para su propia causa, a saber, destacar/inscribir en la historia el concepto. Al igual que Mellado –que intentó en los noventa desacreditar lo hecho por la *Avanzada*-, Thayer lo que hace es potenciar aún más el relato homérico de ella. Y lo hará, justamente, gracias a que deja abierta la posibilidad del debate y, sobre todo, al reconocer que, en el contexto de la globalización, aún la *Avanzada* tiene algo que ofrecemos: “Menos mal que es posible leer el texto de W. Thayer no desde la finitud del cierre que sentencia el nihilismo de su *post*, sino como un texto inacabado y de final abierto, un texto sin verdad consumada, que no termina de escribirse (al igual que las narrativas del Golpe Militar y de la *Avanzada*) y que, por lo mismo, se abre al futuro de la diferencia. En la última versión de su tesis expuesta en “Del aceite al *collage*”, al hablarnos del collage y de los “diversos porvenires” que se dan cita entre los fragmentos yuxtapuestos, W. Thayer nos dice que la “inclinación vanguardista” de la escena de arte en chileno de los ochenta podría constituir una de estos porvenires, capaz de activar una “sensibilidad deshomogeneizante en la globalización” y de estimular así la “responsabilidad, la ética, la política infinita. Que W. Thayer deje finalmente entre-abierta la posibilidad de que la Escena de *Avanzada* sea no sólo un pasado sino también un porvenir al cual puede optar la crítica, que la Escena de *Avanzada* sea finalmente un *devenir*, le da la razón a

¹⁸⁰ *Ibíd.*, pp.40-41

Hal Foster: “nada queda nunca establecido de una vez por todas [...] Toda primera vez es teóricamente *infinita*. Por lo mismo, necesitamos nuevas genealogías de la vanguardia que, en lugar de cancelarla, *compliquen su pasado y den apoyo a su futuro*” mediante “una crítica creativa interminable”.¹⁸¹

Al final de la respuesta de Richard se manifiesta su propia intención: resguardar el tesoro vanguardista y crítico de la gestación e historia de un concepto. Y eso significa, claramente, hacer un llamado a reflexionar sobre él y lo que significó para la actual producción visual. Por tanto, habilitar el *devenir* de la *Avanzada* significará ampliar sus márgenes de inscripción y reconocimiento.

Pues bien, ¿Cuál será la contra-respuesta de Thayer? En el mismo libro de “Arte y Política” es posible de analizar. En su texto “Crítica, nihilismo e interrupción. El porvenir *Avanzada* después de Márgenes e Instituciones”¹⁸², Thayer depura su tesis y la hace más clara para el debate. En sus palabras, el filósofo afirma: “Lo crítico y lo político en el arte permite hacer visible, que la “condena del pasado y del futuro” de la Escena de Avanzada que NR (Nelly Richard) transfiere a mis textos, constituye en realidad no una condena a las prácticas y a las obras de la avanzada, sino una lectura del registro vanguardista-modernizador con que NR produjo el canon y el perfil modernizador de dicha Escena en Márgenes e Instituciones -el único canon que tenemos, por lo demás- canon en el cual insiste hoy, al parecer, protegiéndolo de posibilidades que incursionan más allá de ese registro; posibilidades que desarrollo en mi trabajo a partir de nociones como des - obra, des - trabajo, neutralidad, etc., que la autora desahucia, pese a que tales nociones están implícitas en las prácticas fotográficas de Dittborn y en las performances de Leppe, la citacionalidad de Dávila, en la medida que sean leídas no como modernización de las artes visuales o desde el catastrofismo del simulacro, sino desde la suspensividad del collage (gram).”¹⁸³

En estas palabras, Thayer vuelve a problematizar la *posibilidad* de vanguardia que ha caracterizado a la Avanzada. Como se observa, su crítica está más bien orientada a la estrategia desplegada por Richard al momento de cosificar y naturalizar las múltiples y diversas obras que, en ese instante, se producían. O, más específicamente, a su programa monumentalizador surgido en un contexto consumado siniestramente. En

¹⁸¹ *Ibíd.*, p.46

¹⁸² Thayer, Willy “Crítica, nihilismo e interrupción. El porvenir Avanzada después de Márgenes e Instituciones” en: Pablo Oyarzún, Nelly Richard, Claudia Zaldívar (eds.), *Arte y política*, editorial Universidad Arcis, 2005.

¹⁸³ *Ibíd.*, p.53

sus palabras: “En este sentido las lecturas vanguardistas de la avanzada, se pliegan al texto neutralizadas en su pretensión de metarrelato o mediación general. La intención es evacuada del texto dejando circular sin intención la intención, sin principio trascendental. Se trata de incitar a una lectura más parecida a la del álbum fotográfico en la que se salta de un lado a otro, de atrás hacia delante, de abajo hacia arriba, deteniéndose en la imagen que te roba, que te fija, que activa tus fantasmas, o en la que haces síntoma, a resguardo de toda tesis general o novela estatal. Este procedimiento considera que todo juicio es posible sólo sobre la base del olvido. Que cada recuerdo se nos presenta, a su vez, sobre la base de muchos olvidos, olvidos en los hay que ingresar sabiendo que el ingreso está tramado por escenas que indefinidamente faltan (Marchant). Escenas faltantes no de una totalidad, sino de las constelaciones que se activan en el collage o choque de los fragmentos. Es en este sentido que se persigue un texto lejos de las corrientes y en el cruce de muchas de ellas. No como neutralidad de brazos caídos en el sentido de NR, sino como interrupción de las pragmáticas identitarias y de homogeneización, o de modernización.”¹⁸⁴

En definitiva, lo interesante de este debate es la tensión surgida por el reconocimiento o cuestionamiento de la gestación de un concepto productivo y polémico. ¿Cómo es posible construir un relato épico –la *Avanzada*– en un contexto donde nada acontece más que el olvido, la catástrofe y el simulacro? La respuesta es, claramente, compleja. Lo cierto es que, a partir de esta escisión problemática sobre el pasado, presente y futuro de un concepto, surgen los primeros atisbos de un reconocimiento necesario: construir una historia del arte aunque esté, en sus bases, cimentada la discontinuidad de sus relatos. Esto es, justamente, lo que hacen Thayer y Richard: administrar los necesarios cuestionamientos al poder. Con ello, lograrán el reconocimiento y capital simbólico necesario para posicionar(se) un problema en la historia. Lo distinto, entre uno y el otro, es que una resguarda su *gesto* y el otro difiere de él. En suma, se construye un concepto en su máxima complejidad y auto-observación.

El debate antes presentado sobre el concepto de *Avanzada* –abordado sin la profundidad necesaria, pero acorde con los objetivos de la investigación–, permitirá retomar los recuerdos de sus participantes y amplificar las motivaciones por su estudio.

¹⁸⁴ *Ibíd.*, p.62

Por ejemplo, Adriana Valdés realizará una constitución del nacimiento de la *Avanzada*. En su texto “Simpatías y diferencias”¹⁸⁵ explicará lo que significó, para ella, esta experiencia: “Escribir sobre estas obras era, para mí, contribuir por mínimamente que fuera, a la creación de un espacio de reflexión común, que me parecía personalmente indispensable para la supervivencia intelectual en los años de la dictadura...Uno de los grandes méritos del libro *Márgenes e instituciones*, publicado por Nelly Richard a comienzos de los ochenta, fue lanzar una mirada retrospectiva capaz de articular un conjunto de experiencias vividas por sus actores –las más de las veces- como actos aislados e incluso contrapuestos, más que como parte de un proyecto común. El notable trabajo de recopilación de obras, nombres y textos contenido en ese libro hizo ver que efectivamente podía plasmarse algo así como una Escena de *Avanzada*, con un espesor, una trayectoria, un corpus.”¹⁸⁶

Para la crítica literaria Adriana Valdés la *Avanzada* significó un espacio de pensamiento posible y, por cierto, de resistencia. Sin embargo, resulta más interesante abordar cómo ella concibió el trabajo de Richard, a saber, como una articulación de experiencias de un momento histórico. Con ello, se va constituyendo el reconocimiento de que, al igual que Rojas, la *Avanzada* es un concepto que permitió, permite y permitirá agrupar las vivencias y experiencias de un fenómeno que, en ese momento, resultó necesario de germinar. Es más, para Valdés, “*Márgenes e instituciones*, el otro libro emblemático del período, lograba constituir una especie de mapa del campo de fuerzas desplegado en ese entonces, y recoger muchas de las tensiones presentes en ese campo de fuerzas”.¹⁸⁷ Con ello, queda en evidencia cómo el concepto también significó la descripción de los espacios de poder que en ese instante se gestaban y, a la vez, cómo esa síntesis de poderes se transformó en un poder en sí. En este sentido, la experiencia que logra describir Adriana Valdés sirve para comprender, al igual que el resto de autores aquí abordados, la construcción y trayectoria del concepto de *Avanzada*.

Otro de los agentes que aportaría a éste mismo aspecto sería Carlos Pérez Villalobos. También partícipe del Coloquio “Arte y Político”, el filósofo aportó con lo suyo. Con un texto titulado “Pendientes de una discusión pendiente”¹⁸⁸ –publicado tanto en el libro “Arte y Política” como en un libro compilatorio de textos sobre arte: “Dieta de archivo:

¹⁸⁵ Valdés, Adriana “Simpatías y diferencias”, en *Revista Crítica Cultural*, N°28, junio, 2004.

¹⁸⁶ *Ibíd.*, p.40

¹⁸⁷ *Ibíd.*

¹⁸⁸ Pérez, Carlos “Pendientes de una discusión pendiente” en “Dieta de archivo: memoria, crítica, ficción”, Editorial Universidad Arcis, Santiago, 2005.

memoria, crítica y ficción”-, Pérez despliega su propia mirada sobre la *Escena de Avanzada*. Según el: “El ensayismo de Nelly Richard construyó, dio definición y nombre, editó como escena de trabajo, un conjunto de trabajos heterogéneos en curso y otros incipientes que potenciaron su producción sobre la base de esa escritura que los agenciaba. ¿Y, según lo dicho, qué es una obra sino la imposición performática de una verdad, de una escritura, de una nominación? Es el discurso crítico el que impone una producción muchas veces rudimentaria como destino posible. La escritura de Nelly Richard, cuando irrumpe y hace historia, dando edición, bajo el nombre de Escena de Avanzada, a la producción de arte de fines de los setenta, se construye también como discontinuidad, como golpe escénico, empezando por ese golpe de escena que era la misma Nelly. Por lo demás, a la irrupción de una verdad, cualquiera sea, es inherente la desmemoria. La noción teatral de escena designaba básicamente la confluencia de artistas, sociólogos, filósofos, teóricos de la literatura y poetas, todos más o menos concernidos por lo que llamaríamos una poética u una política semiológica. Asistidos por la confianza en que la acción transformadora sobre la realidad material de los signos, comporta alguna transformación de la realidad significada por éstos, se piensa el ejercicio del arte y la reflexión como producción de signos, con recurso a los más heterogéneos soportes, y como intervención”.¹⁸⁹

Haciendo una de las mejores síntesis sobre el concepto de *Escena de Avanzada*, Pérez logra, con una total libertad explicativa y descriptiva, plasmar y refrescar una de las críticas más tradicionales e importantes del concepto: que su gesto reunió y administró una serie de líneas productivas heterogéneas y disímiles entre sí. Con ello, Pérez deja de manifiesto la fuerza del concepto a pesar de tan compleja misión. Sin embargo, ya comenzará a anunciar lo problemático que esto significará para su inscripción en la historia: “Me temo, sin embargo, que apenas alcanzado ese nivel de investigación, la avanzada –escena de escritura que sobreinflacionó la noción de escena y de escritura-, quede como una performance discursiva que, en su momento de emergencia, objetivó, dio formulación de objeto, reuniendo bajo un mismo respecto, una variedad de producciones disímiles, cuya relevancia el discurso de Nelly Richard tuvo el valor y la lucidez de poner al descubierto y agenciar, con voluntad de inscripción sostenida al margen de cualquier respaldo institucional”.¹⁹⁰

Por tanto, la posibilidad de quedar como una “performance discursiva” está, para Pérez, latente. Sin embargo, reconoce la fuerza *disruptora e inscriptiva* que el concepto

¹⁸⁹ *Ibíd.*, p.179

¹⁹⁰ *Ibíd.*, p.185

ha logrado con el tiempo. Eso es, desde todos los puntos de vista, una constatación clara hasta ahora. Lo interesante es que, a partir de estos textos y ya a mediados de la década del 2000, en el espacio de la escritura sobre arte, surja el interés y motivación de hablar sobre el concepto y, sobre todo, productivizarlo como lo “único, grande y nuestro”. Constatar eso, luego de treinta años o más de la aparición del concepto aquí estudiado, no es menor dentro de un espacio artístico como el chileno. Estos *relatos/reflexiones de que los relatos inscriben*, permiten, por cierto, constituir una “realidad histórica”. Por ello, resulta clave el analizar cómo, a mediados de la década del 2000, es cuando el concepto logra su mayor atención y reflexión. No es, como se podría pensar, durante su gestación y/o cercanía temporal. Su mayor presencia, reconocimiento y valoración es durante un periodo en la “historia” del arte que, supuestamente, debería estar reflexionando sobre otros temas. Es más, es durante este periodo cuando empiezan a surgir las primeras investigaciones académicas y empíricas más elaboradas. Un ejemplo concreto de ello es la investigación financiada por el Fondart de 2004 “Textos de Arte: recomposición de escena 1974-1981” de Paula Honorato y Luz Muñoz. Su investigación tuvo como objetivo realizar “el estudio de ocho publicaciones de artes visuales editadas entre 1975 y 1981, con el fin de dilucidar las circunstancias específicas que dan lugar a sus irrupciones en la escena del arte chileno”. Enfocándose en los textos “V.I.S.U.A.L. dos textos de Nelly Richard y Ronald Kay sobre 9 dibujos de Dittborn”, “Final de pista. 11 pinturas y 13 graficaciones de Eugenio Dittborn”, “Del espacio de acá de Ronald Kay”, “Cuerpo correccional” de Nelly Richard sobre la obra de Carlos Leppe, “Inter/medios” un documento de Justo Pastor Mellado y Nelly Richard referido a la escritura de arte, “Fallo fotográfico” sobre la obra de Eugenio Dittborn y “Una mirada sobre el arte en Chile” de Nelly Richard, las autoras van reconstruyendo, como una *escena del crimen*, los pasos, procedimientos, materiales e historias que entrecruzan todos estos textos. En fin, una investigación que sirve para mostrar cómo, durante esos años, el concepto comienza no sólo a ser reflexionado por críticos o teóricos del arte y por sus protagonistas, sino que también por investigaciones de carácter académico.

En suma, todas estas reflexiones, debates e investigaciones llevarán a que, durante los años 2005 y 2006, surjan las mayores reflexiones e inscripciones históricas del concepto de *Escena de Avanzada*. Y será, especialmente un libro, el que propiciará tal acontecimiento. Sin embargo, en los próximos años, surgirán nuevos cuestionamientos –muchos de ellos a partir de investigaciones empíricas y entrevistas- y mayores niveles de complejización reflexiva sobre la relación arte y política y, obviamente, cómo ella se manifiesta en la experiencia de la *Avanzada*.

E. El despliegue reflexivo de un concepto problemático: la Avanzada se anota en los anales de la visualidad local

Durante los años 2005 y 2006 se planeó, en el espacio de las artes visuales nacionales, uno de los proyectos editoriales más ambiciosos e inéditos de la historia reciente. Proyectado, diseñado y ejecutado desde ciertas galerías de arte comerciales del país (Animal) –y apoyado por el ministerio de relaciones exteriores de Chile-, el libro tenía como objetivo organizar y sistematizar la producción de las artes visuales de los últimos 30 años en Chile. Con un fin “histórico”, de difusión internacional y, por cierto, comercial, el libro se tituló: “Copiar el Edén. Arte reciente en Chile”. Bajo la coordinación de Tomás Andreu –editor-, y con la participación de destacados curadores internacionales y nacionales, el libro consigna en más de 500 páginas la producción visual realizada en Chile desde 1973. Además, reúne los principales textos y referencias de la escritura sobre arte en Chile y, por cierto, selecciona a las obras de artistas que, según los curadores invitados al proyecto, son lo más importante de destacar en materia de plástica local.

Por cierto que el libro generó una necesaria polémica. No tanto porque la señal de poder en la decisión de quién va y quién no en el libro era problemática, sino que, principalmente, porque todos querían estar ahí. Al fin y al cabo, el libro se presentaba como el “almanaque” de las artes visuales chilenas de los últimos treinta años.

Lo que interesa destacar acá, más allá de las polémicas generadas en torno al libro, es presentar, en las siguientes páginas, cómo se diagramó el concepto de *Escena de Avanzada* en él. Especialmente, interesa abordar cómo, cada uno de los curadores e historiadores del arte que participaron en la redacción de los capítulos, diagramó el relato sobre el concepto en cuestión. Tomaremos especial atención a cómo Nelly Richard resalta el concepto como una batalla épica necesaria de resguardar para la historia.

Al iniciar el libro, Gerardo Mosquera –cubano y curador principal de la selección- nos ofrece un panorama general del espacio artístico nacional de los últimos treinta años. El valor del texto, más allá de presentar el libro y esbozar los elementos cotidianos que hicieron posible el producto final, es su mirada sobre cómo se conforma el campo artístico nacional. Como si fuera el mejor estudiante de la sociología de Bourdieu –

junto con Mellado-, Mosquera diagrama sus impresiones –notas de campo- sobre el espacio artístico. Para ello, se concentra en dos aspectos que, según él, son clave: por una parte, la preponderancia del texto sobre obra y, por otra, lo cerrado y “virulento” que es el campo artístico nacional (o el capítulo de las artes visuales al menos).

En sus palabras: “La escena artística chilena tiene rasgos únicos, y uno bien curioso es precisamente la preponderancia del texto sobre la imagen en sus publicaciones. Me han hablado hasta de un catálogo de una muestra personal sin una sola reproducción, aunque con varias páginas de texto. La situación está comenzando a cambiar, pero aún existe una inflación del texto, que a veces es además difícil y enrevesado. En los casos más graves éste deviene un constructo solipsista o un brillante ejercicio escolástico. Una razón para este tsunami de tinta para estar en una experiencia de gran interés: la fusión crítica y arte en algunos catálogos de los años 70 y 80, muy poco conocida internacionalmente a pesar de originalidad”.¹⁹¹ Como se observa en las palabras del curador, su sorpresa es mayúscula con la tradición nacional del uso del texto como soporte de obra. Si bien al final de la cita destaca –sin nombrarla- a la *Escena de Avanzada*, queda en evidencia su reconocimiento al trabajo por ella realizada en sus años de funcionamiento como también a su herencia evidente en los actuales. Lo interesante al respecto es cómo Mosquera destaca la complejidad que ha tenido el texto para el espacio de las artes y cómo, a la vez, esto ha sido problemático en la medida en que la obra ha dejado de ser parte del *espacio de lo posible*.

Si el texto ha sido parte importante del espacio actual del mundo del arte –a pesar que eso esté cambiando según Mosquera-, las rencillas internas y las luchas de poder en el campo artístico son también una cualidad esencial de nuestro tiempo. Según él: “Sorprende que la ausencia de mercado no reste virulencia a la escena artística chilena. Por el contrario, ésta es un Irak de grupitos, luchas, intrigas, tensiones y conflictos como no he visto en ningún otro lugar. Al extremo de que un par de artistas en mi selección, Cristián Silva y Juan Dávila, no quisieron participar en el libro. El primero, residente en México, está tan harto de este estado de cosas que ha roto todo vínculo con la escena chilena. El segundo, residente en Australia, considera un problema político que un galerista comercial haya participado en la iniciativa”.¹⁹²

¹⁹¹ Mosquera, Gerardo “Introducción” en “Copiar el Edén. Arte reciente en Chile”, Editorial Puro Chile, Santiago de Chile, 2006. p.16

¹⁹² *Ibíd.*, p.19

Las luchas internas en el espacio artístico no es novedad. Sin embargo, significa un antecedente necesario para comprender los procesos que, actualmente, caracterizarían al espacio de las artes visuales nacionales. Que aún hoy se tematicen, en el espacio de la reflexión sobre arte, la herencia de la *Avanzada* y se los catalogue, como vimos arriba, como “padres totémicos”, manifiesta una clara obsesión del espacio nacional por las rupturas y, sobre todo, inscripciones en la historia del arte. Como analizáramos en las páginas anteriores en los esfuerzos de Mellado por reconocer la “generación emergente de los 90’s” y más aún en el caso evidente de “Cambio de Aceite”, el interés por la lucha del espacio de reconocimiento simbólico es manifiesto. Si durante la década del noventa y la del 2000 la tradición de esta trayectoria no ha podido “cumplirse”, es claro el hecho que el impacto de la *Avanzada* sigue siendo un soporte reflexivo crucial para desarrollar, desde la mirada de Luhmann, las auto-descripciones necesarias para la diferenciación y complejización sistémica del espacio artístico. En otras palabras, la presencia de la *Avanzada* –y su herencia tanto en la valorización del texto, como en las permanentes tensiones entre las antiguas generaciones y las nuevas-, ha permitido configurar las actuales estructuras operativas del arte, tendientes a la diferenciación funcional y a mayores niveles de complejización sistémica. De ahí que Mosquera señale en su introducción que “Desde fines de los 70 se alcanza un nivel general de sofisticación y se establece un arte crítico complejo, un arte de investigación que brega con una gran diversidad de problemas contextuales desde la madeja de sus contradicciones, sin valerse de las rutas cliché que aún predominaban en América Latina entonces. Por el contrario, la tendencia es a problematizar el contexto desde una referencialidad abierta, nada localista. Esto se lleva a cabo a la vez mediante el cuestionamiento de los artificios de la representación, el dato psicoanalítico, el desplazamiento y promiscuidad de las imágenes, la resignificación múltiple y contradictoria...produciendo nuevos sentidos”.¹⁹³

Con lo anterior, queda en evidencia, desde la mirada de Mosquera, su reconocimiento sobre la complejización que habría experimentado el arte en los últimos treinta años. Desde la mirada analítica desplegada en esta investigación, tanto en las luchas de posicionamiento que planteara Bourdieu –observadas en los debates analizados sobre cómo el concepto de *Escena de Avanzada* se inscribe en la historia y cómo genera las rupturas con respecto al pasado y su permanencia incluso hasta hoy como se constata en el libro-, como los procesos de auto-observación y auto-descripción que planteara Luhmann –plasmadas en la complejización de la reflexividad sobre el arte y sus lógicas

¹⁹³ *Ibid.*, p.20

operativas bajo órdenes teórico-críticos-, queda de manifiesto la importancia del concepto de *Escena de Avanzada*. En este sentido, y siguiendo a Kosseleck, el concepto diagramado en 1986 en *Margins and Institutions* ha permitido tanto sintetizar una experiencia determinada (un pasado) como construir los horizontes de expectativas del espacio artístico (un futuro).

Situándonos en esta constatación, Mosquera planteará al final de su introducción que la herencia de las operaciones de la *Avanzada* han calado hondo en las formas de hacer arte en Chile: “Siguiendo con estas generalizaciones tan limitadas como necesarias para una breve introducción, podría decir que en Chile se establece un fundamento de la idea como base del arte que, muy diversificado, se mantiene hasta hoy. Simplificando, diríamos que predomina lo analítico sobre lo visual, la crítica sobre la *jouissance*, la deconstrucción sobre el uso directo del símbolo y la imagen. Otro fundamento es el descalce. Esta palabra, que se usa poco en castellano, inunda la crítica y la teoría en Chile como una suerte de mantra. Refiere al desajuste en el acople entre imágenes, representaciones, sentidos, etcétera, que crea una zona heterodoxa de carencia y exceso, un nuevo territorio fronterizo, marginal, donde se construyen significados “incorrectos” y donde la subversión puede ser aún posible. El término, básico en la jerga postmoderna local, tiene además que ver con los trasvases entre el original y la copia, y con la crítica a los cánones y sus perfecciones dictadas. Se interesa también en los fallos de la imitación y refleja la puesta en crisis de las escalas de valor asentadas. El solo hecho lingüístico de que el término se haya establecido únicamente en Chile, sin saltar al lenguaje crítico en habla hispana, muestra lo enraizado allí de la perspectiva a la que convoca”.¹⁹⁴

Por tanto, tanto el uso del texto como soporte de obra como lo cerrado del espacio artístico nacional –tanto interna como internacionalmente (por lo menos en América Latina)-, es un indicador interesante de concebir para comprender cómo el concepto de *Avanzada* fue configurando su trayectoria e inscripción histórica en el espacio nacional.

Aún cuando Mosquera anotara en su introducción la importancia de la *Escena de Avanzada* para presentar la producción visual nacional de los últimos treinta años, resultaba necesario de incluir en el libro antecedentes directos –experiencias de vida- que permitieran exponer qué era, “efectivamente”, la *Avanzada*. Para ello, podemos remitirnos al texto de Adriana Valdés incluido en el libro “Copiar el Edén”.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p.21

En su escrito “A los pies de la tierra: Arte y escritura en Chile”¹⁹⁵, Adriana Valdés abordaba la relación problemática que, desde los inicios de la dictadura, significó ligar la producción visual con las referencias textuales teórico-reflexivas necesarias para “despistar” toda forma de censura. De ésta forma, Valdés analizaba la germinación de este acontecimiento: “La intensidad que he llamado implosiva era tal vez proporcionar a la imposibilidad de acceder a la esfera pública. Un pensamiento radicalmente disidente se refugiaba en ciertos intersticios en permanente riesgo, y en un lenguaje accesible sólo una minoría más bien cómplice. Se trataba de un lenguaje en cierto fundacional a esta situación, en cuanto procuraba estar más allá del alcance intelectual de los encargados de la censura. Cabe recordar esto como el contexto inmediato de producción de obras y textos agrupados luego en torno a la denominación “escena de avanzada”.¹⁹⁶ A partir de esta constatación, “La Avanzada era, entre muchas cosas, una forma de ir un paso más delante de la censura. Era también una manera de ir desarrollando por vías distintas, basadas en lo visual, una reflexión sobre lo impensable que había sacudido en la vida política”.¹⁹⁷

Como una forma para hacer frente a la censura y la limitación del acceso al espacio público, el trabajo realizado por la *Escena de Avanzada* se describe en el texto como una labor épica, crucial y, a ratos, sacrificial. Si bien Valdés reconoce que la *Avanzada* no puede ser tratada como una unidad de obras homogéneas, es evidente su afán por reconocer en ella un ejercicio lúcido y prácticamente único en la historia del arte nacional: “El libro Márgenes e instituciones, publicado por Nelly Richard en 1986, fue capaz de articular retrospectivamente un conjunto de experiencia vividas por sus actores – las más veces- como actos aislados e incluso contrapuestos, más que como parte de un proyecto común. El notable trabajo de recopilación de obras, nombres y textos contenido en ese libro hizo ver que efectivamente podía plasmarse algo como una “escena de avanzada”, con un espesor, una trayectoria, un corpus”.¹⁹⁸

Con esta narración, queda en evidencia cómo Valdés describe la génesis de la *Avanzada* como una *síntesis de una experiencia histórica*. Síntesis que, por lo demás, según ella, siguen teniendo un impacto profundo en la producción visual y, por cierto, textual del campo artístico nacional. Como queda reflejado en el texto: “Desde esta

¹⁹⁵ Valdés, Adriana “A los pies de la tierra. Arte y escritura en Chile”, en: Gerardo Mosquera (ed), Copiar el Edén. Arte reciente en Chile, Editorial Puro Chile, Santiago de Chile, 2006.

¹⁹⁶ *Ibíd.*, p.36

¹⁹⁷ *Ibíd.*, p.37

¹⁹⁸ *Ibíd.*, p.38

situación surgió un síntoma –es decir, un gesto que tiende a persistir casi hasta hoy, independientemente de la situación en que se haga. Los textos siguieron siendo “refractarios”, siguieron siendo una gravedad que correspondió a una situación extrema. Hice veinte años atrás el ejercicio de imaginarme el interlocutor implícito en los textos de la “avanzada”, y pensaba en esa escritura como un esfuerzo en cierto sentido trágico, porque se fundó y se consumió en su propio deseo”.¹⁹⁹ Si bien los textos resultaron complejos para el lector de los años de la *Avanzada*, hoy podríamos decir que son claves para entender lo que es el espacio de las artes visuales hoy. En otras palabras, ya todos publican hoy bajo ese “modelo para escribir” zanjado en los setenta y ochenta. Además, los lectores de hoy son miembros y concedores amplios del mundo del arte. Es más, son, evidentemente, expertos sobre el tema. Por tanto, comprenden, aplauden y disfrutan de los textos que se escribieron en la *Avanzada* y, sobre todo, los que se escriben y se escribirán en el espacio *autónomo* de las artes visuales nacionales.

Junto con lo anterior, interesa analizar en el texto de Andriana Valdés un paso fundamental en el análisis emprendido en esta investigación. En el texto se observa concretamente un “análisis sobre los análisis” o, más específicamente, el surgimiento de *análisis de textos que hablan sobre cómo los relatos se inscriben*. Al respecto, Valdés trae al debate la reflexión realizada por Justo Pastor Mellado sobre la *Escena de Avanzada*: “En Dos textos tácticos (1998), Justo Pastor Mellado intenta consolidar una posición dominante en la escritura crítica. Ataca lo que llama “narrativas totalizantes” de la plástica chilena de los últimos 30 años: una, la de Gaspar Galaz y Milan Ivelic, calificada de “humanista”; otra, la de Nelly Richard, narradora de “escena de avanzada”, “una empresa de posicionamiento discursivo”. Describe las maniobras territoriales que implica la construcción de esas narrativas: “se trata de realizar el montaje de una ficción”, en nombre de la cual “se asignan los predios y se reparten los títulos de dominio”. Implica, también, “vigilar los corrimientos de cerco y los fraudes de la visión interpretativa”; implica otorgar al que narra una posición de poder. Lo que hace Mellado, en cambio, es, según él, un conjunto de esfuerzos por evitar “prácticas de manipulación que atentan contra la historia de historia real de las obras”. La historia real de las obras, por supuesto, no es el montaje de una ficción; esa denominación se reserva para las historias que hacen los otros”.²⁰⁰

¹⁹⁹ *Ibíd.*, p.39

²⁰⁰ *Ibíd.*, p.43

Sin restarle interés a lo dicho por Mellado sobre Milan Ivelic y Gaspar Galaz, resulta importante abordar cómo Valdés describe el esfuerzo de Mellado para sospechar y cuestionar la génesis del concepto de *Escena de Avanzada*. En especial, queda claro cómo Valdés presenta la mirada crítica de Mellado sobre el concepto y, además, cómo interpreta sus “verdaderas intenciones”. Lo que importa destacar acá es cómo, luego de algunos años de análisis sobre la *Avanzada*, comienzan a surgir nuevos análisis sobre lo que se ha dicho sobre ella. Es decir, surgen *observadores sobre observaciones*. Esto es, ciertamente, parte del proceso de construcción y cristalización del concepto de *Avanzada*. Mientras más surjan discusiones sobre él, éste más se enriquece. Y, sobre todo, si ya comienzan a surgir interpretaciones sobre las interpretaciones. A partir de ello, lo que realiza Valdés sobre el trabajo de Mellado, comienza a ser una cristalización o una constante de que venían surgiendo a inicios de esta década.

Junto con la introducción de Mosquera y la inclusión experiencial de Valdés, resultaba fundamental que la creadora y fundante del concepto de *Escena de Avanzada* expusiera su versión de los hechos.

En el libro “Copiar el Edén” se intentó, como dijimos arriba, diagramar la trayectoria de la producción visual de los últimos treinta años. Bajo ese entramado, cabían muchas opciones de inscripción de artistas y, por cierto, de conceptos. Con ello, la posibilidad de que el concepto de *Avanzada* tuviera su reconocimiento final estaba a completa disposición. Y quién mejor que la misma autora para inscribirlo.

En su texto “La Escena de Avanzada y su contexto histórico social”²⁰¹ Nelly Richard expone, en forma extensa, épica y profusamente, qué es, quiénes son y qué comprende el concepto de *Escena de Avanzada*. Este documento puede ser considerado, eventualmente, como el de mayor complejidad reflexiva y descriptiva sobre el concepto desde la publicación de *Márgenes e Instituciones*. En sus líneas generales, es posible identificar cinco argumentos que permiten comprender los componentes centrales del concepto.

Antes del acontecimiento del golpe militar, la producción artística en Chile –en la gran mayoría de los géneros- estaba concentrada en una lógica productiva denominada de “arte militante”. Esto consistía en el reconocimiento de que el arte poseía, en su

²⁰¹ Richard, Nelly “La Escena de Avanzada y su contexto histórico social”, en: Gerardo Mosquera (ed), *Copiar el Edén. Arte reciente en Chile*, Editorial Puro Chile, Santiago de Chile, 2006.

configuración general, una función social acorde a las coordenadas que la política de izquierda tradicional definía. Luego del golpe, esta tradición visual concluyó drásticamente. Las opciones productivas se vieron restringidas por los nuevos ordenamientos institucionales y, por cierto, las persecuciones. Bajo este escenario, la experimentación visual tuvo que radicalizarse. La reflexividad del arte debió, para su operar, complejizar sus modos productivos y establecer nuevas lógicas entre el arte y la política. En palabras de Richard: “Frente al efecto trastocador de la crisis de la historia desata por el golpe militar de 1973, muchos artistas ligados a la tradición de izquierda sintieron la necesidad de recomponer el sentido caído a pedazos, parchando identidades y zurciendo códigos: reanudando lazos de continuidad con la dignidad de un pasado que debía ser protegido como memoria redentora. Ese arte siguió relativamente fiel a las técnicas y los formatos heredados de la tradición pictórica, usando la expresividad de la huella para dramatizar la pérdida de una conciencia histórica rota que buscaba reparación en una épica del meta-significado: Pueblo, Nación, Identidad, Memoria, Resistencia, etc. No habría cómo entender el efecto irruptivo y disruptivo del corte de la Escena de Avanzada que emerge en 1977, sin tener presente el fondo de contraste de estas otras prácticas artísticas del campo opositor con las que la Escena de Avanzada compartía una misma postura de rechazo antidictatorial pero de las que, al mismo tiempo, se separaba polémicamente debido a sus opciones de lenguaje radicalmente otras”.²⁰²

Producto de ello, la *Escena de Avanzada* debió, como se observa en los escritos de Nelly Richard, tensionar la producción crítica-política con el texto y la visualidad. Con ello, se alejó de la normatividad visual de la “izquierda tradicional” y se vio ampliada en sus márgenes de maniobra productiva. De ahí que se posibilitara la fragmentación de los órdenes tradicionales (conceptuales) y, con ello, *renovar el léxico artístico y cultural del frente de izquierda*: “A diferencia del arte militante, la Escena de Avanzada despliega su autorreflexibilidad crítica en torno a micro-políticas del significante que hablan, a ras de cuerpos y de superficies, de fragmentación y dispersión, de vaciamientos y estallidos. La Escena de Avanzada se distingue por sus transgresiones conceptuales, sus quiebres de lenguaje y sus exploraciones de nuevos formatos y géneros (la performance, las intervenciones urbanas, la fotografía, el cine, el vídeo, etc.) que batallaban contra el academicismo de las Bellas Artes y la institucionalidad

²⁰² *Ibid.*, p.103

cultural, a la vez que pretendían renovar el léxico artístico y cultural del frente de izquierda”.²⁰³

Con lo anterior, es posible constatar, como primer argumento central, la separación que realizara la *Escena de Avanzada* con la producción visual del *arte militante*. Los nuevos márgenes de maniobra significarían, por tanto, la experimentación con nuevos soportes visuales –la fotografía, el video, el cuerpo, etc.- y, fundamentalmente, con la producción textual. Entre ambos elementos, la *Escena de Avanzada* comenzaría a fundar sus bases de operación.

Como segundo argumento central es pertinente presentar, para exponer a la *Avanzada*, los nombres que, supuestamente, serían parte del concepto. Los agentes involucrados, por cierto, permiten reconocer tanto los nombres como también sus obras o estrategias productivas: “Surgida desde las artes visuales –con las obras de Carlos Leppe, Eugenio Dittborn, Carlos Altamirano, Catalina Parra, Juan Dávila, Lotty Rosenfield, etc.– y en interacción con las textualidades poéticas y literarias de Raúl Zurita y Diamela Eltit, la Escena de Avanzada armó una constelación de voces críticas de la que participaron: Ronald Kay, Adriana Valdés, Gonzalo Muñoz, Pablo Oyarzún, Patricio Marchant, Rodrigo Cánovas y otros. Quienes integraron la Escena de Avanzada reformularon, 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 o el cine, el texto crítico, la performance, la intervención urbana) y ampliaron los soportes técnicos del arte al cuerpo vivo y a la ciudad: el cuerpo como un eje trans-semiótico de energías pulsionales que se desbordaban libremente hacia los márgenes de subjetivación rebelde que negaba la censura impuesta sobre el lenguaje hablado y escrito, y la ciudad como un paisaje cuyas rutinas perceptivas y comunicativas se veían fugazmente alteradas por un vibrante gesto de desacato al encuadra militarista que buscaban uniformar lo cotidiano”.²⁰⁴

El reconocimiento de los nombres –supuestamente auto-reconocidos como parte del concepto- y las ideas centrales de su trabajo -que desbordaban libremente los márgenes de subjetivación rebelde-, sería otro elemento a considerar en la presentación de la *Avanzada*. Con este segundo argumento, Richard despliega nuevos elementos para comprender, ya a cabalidad, quiénes fueron –con un tiempo

²⁰³ *Ibíd.*, p.104

²⁰⁴ *Ibíd.*

considerable de tiempo para pensar en quiénes son dignos de ser nombrados treinta años después- los actores protagónicos para la conformación del concepto.

Si en el texto Nelly Richard analizaba, en primer lugar, que la Avanzada nació bajo una lógica de *oposición* tanto a las políticas de homogenización de la dictadura militar como de la izquierda tradicional, también resultaba importante nombrar, en segundo lugar, a los agentes involucrados. Como tercer argumento central, Richard presenta los componentes estéticos y políticos que caracterizarían a la Avanzada. Como se observa en la siguiente cita, el rendimiento de la Avanzada estaría dado en su fuerza *disruptora* en el *espacio de lo sensible* (si usáramos el término de Rancière):

“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 o subordinación ideológica del arte a la política. El conjunto de reformulaciones socio-estéticas que propone la Avanzada se explicita en torno a los siguientes cortes y facturas:

- El desmontaje del cuadro y del rito contemplativo de la pintura (la sacralización del aura, la fetichización de la pieza única) realizado mediante una crítica a la tradición aristocratizante de las Bellas Artes, y acompañado por la reinserción social de la imagen en el contexto serial de la visibilidad de masas.
- El cuestionamiento del marco institucional de validación y consagración de la “obra maestra” (la historia del arte, el Museo) mediante prácticas como las performances o las intervenciones urbanas cuyo gesto efímero burla la instancia reificadora del consumo artístico.
- La transgresión de los géneros artísticos mediante obras que combinan varios registros de producción de signos (el texto, la imagen, el gesto) y que rebasan las especificidades de técnicas y de formatos, mezclando - transdisciplinariamente- el arte con el cine, la literatura, la sociología, la política, etc.”²⁰⁵

El desmontaje del cuadro y del rito contemplativo de la pintura, el cuestionamiento del marco institucional de validación y consagración de la “obra maestra” y la transgresión de los géneros artísticos serían, para Richard, los principales argumentos estético-

²⁰⁵ *Ibid.*, p.105

políticos que caracterizarían a la Avanzada. Este tercer argumento, por tanto, permitiría “refrescar” los aspectos reflexivo-visuales que unirían a las obras y artistas considerados en el concepto en cuestión y serviría, además, para explicar sus lineamientos productivos.

Pues bien, si hasta ahora Richard ha expuesto en su texto los argumentos históricos de la *Avanzada*, en los siguientes analizaría el impacto que ellos producirían en el espacio de la visualidad nacional. En las páginas finales de su texto, Richard expone que la herencia más significativa de la *Escena de Avanzada* está dada en su capacidad para desarrollar relaciones entre teoría y práctica artística. Es decir, sería la escritura crítica uno de los legados más claves para comprender la actual configuración estructural del espacio artístico de la visualidad nacional: “Quizás el rasgo decisivo con el que la Escena de Avanzada dejó su marca en la historia del arte chileno tenga que ver con la capacidad que desplegó para acompañar las obras enteramente las relaciones entre teoría y prácticas artísticas. En notorio el “giro lingüístico” que introdujo la Avanzada con textos que mezclaban la semiótica, el análisis del discurso, el psicoanálisis, la deconstrucción, etc., para analizar operaciones significantes y representaciones de poder desde una verdadera economía política de los signos, que se oponía tanto al impresionismo decimonónico de la crítica de arte del diario El Mercurio como al historicismo y el sociologismo marxistas de la crítica de izquierda. Pero vale la pena subrayar que, pese a esta extrema vigilancia en torno a los lenguajes, los textos de la Avanzada nunca renunciaron a conectar sus propias operaciones conceptuales con la fuerza denunciante de materiales que pertenecían todos ellos a la exterioridad social. Esta escrituras críticas de la Avanzada juntaban en desorden la crítica literaria, la teoría del arte, la filosofía, la sociología de la cultura, etc., en una mezcla de referentes teóricos informales que desbordaba, heterodoxamente, las vigiladas fronteras del saber académico. Tramadas fuera de la universidad (una universidad intervenida en esos años por el régimen militar) estas escrituras tenían el carácter –entrecortado y sobresaltado- de un pensamiento de los márgenes que se localizaba en los bordes más disgregados del mapa institucional. El público que interpelaba las obras y los textos de la Avanzada era también un público heterogéneo y móvil que, en los arriesgados cruces entre arte y política, se sentía parte de diálogos y polémicas que excedían siempre los límites de la competencia disciplinaria”.²⁰⁶

²⁰⁶ *Ibid.*, p.110

Este cuarto argumento esbozado en “La Escena de Avanzada y su contexto histórico social”, deja en evidencia cómo la relación entre texto y obra desarrollado por la Avanzada tiene un correlato central en la producción actual. En este sentido, el concepto de Escena de Avanzada no sólo ha tenido “impacto” como tal –como síntesis de una experiencia histórica-, sino que también en lógicas de productividad textual. Sin embargo, si Richard considera que esa sea su mayor herencia, entonces significa que tanto la *obra* como los *objetivos programáticos* de la *Avanzada* han perdido fuerza en su reconocimiento histórico. Sería, por tanto, la producción visual en un soporte teórico-crítico –catálogos, institucionalización académica, etc.- el gran impacto para la complejización y diferenciación del campo/sistema artístico visual en Chile.

Lo anterior podría sintetizarse en el quinto argumento identificable en el texto de Richard: “Si bien la relevancia del texto crítico como acompañante teórico de la obra sigue siendo una marca –derivada de la Avanzada- que buscan reeditar los artistas chilenos recientes al querer rodear sus obras de un cierto espesor discursivo, ya no vibra la aventura de la crítica como “intervención”. Si lo que caracterizaba la escena crítica de los 80 era la procedencia transdisciplinaria de voces institucionalmente desafiadas que recurrían a las más variadas mecánicas y soportes editoriales para multiplicar su potencial de confrontación, prevalece hoy una redelimitación de la crítica y de la teoría del arte al campo de profesionalización académica consagrada por la institución “catálogo”. Esta inflexión academizante del discurso teórico-artístico de hoy subraya la mayor profesionalización del campo artístico, que se beneficia de la regularidad de nuevos circuitos formatos por escuelas de arte, galerías, museos y políticas curatoriales, así como fondos concursables. Pero quizás lo ganado en materia de especificidad y autonomía de campo disciplinario del arte, de ordenamiento institucional de los circuitos artísticos, implique también la pérdida de una cierta fuerza de intervención y diseminación político-culturales que, en tiempos de excepción, planteó lo crítico-experimental en el arte como pasión, riesgo y desatadura”.²⁰⁷

Estos cinco argumentos aquí esbozados nos permiten comprender la génesis, estructura y rendimiento del concepto *Escena de Avanzada* en la actualidad. El trabajo de Richard sirve, por tanto, como una síntesis de los lineamientos generales del concepto y, por cierto, una certera inscripción en la “historia” –de la ruptura- del arte chileno. La posibilidad de exponer estos argumentos en la “enciclopedia o almanaque definitivo” de las artes visuales en Chile en los últimos treinta años no significa una

²⁰⁷ *Ibíd.*, p.111

estrategia menor. El espacio dispuesto para diagramar el relato épico de la *Avanzada* permite cerrar un proceso y, por cierto, *callar voces disidentes* sobre ella. En “Copiar el Edén” no hay cuestionamientos a la *Avanzada*. Por el contrario, se encuentra el reconocimiento en la historia de que ella, a pesar de reunir a un grupo heterodoxo de manifestaciones artísticas y haber descartado una historia previa del arte, ha sido un capítulo fundamental en la fragmentaria historia de la visualidad nacional.

A partir del texto de Richard –y en general del libro “Copiar el Edén”-, es posible constatar que el concepto de *Escena de Avanzada* está, en este momento histórico, logrando su *apogeo inscriptivo*. Aquí no hay cuestionamientos de Thayer, Mellado, Ivelic, Saul, etc., que discutan o tengan el “beneficio de la duda” sobre lo *ficticio* del concepto. Por el contrario, el espacio asignado es bien aprovechado por Richard y compañía y, por cierto, por los editores del libro, quienes le interesa hacer destacar, en el espacio internacional, la producción visual tan “interesante y potente” desarrollada en dictadura.

Ejemplos de esa constatación se puede encontrar en otro texto incluido en “Copiar el Edén”: “Arte y contexto. Tres décadas de producción estética en Chile” de Guillermo Machuca y María Berríos.²⁰⁸ En el texto se puede observar cómo, en la sección de Machuca, se erige el acontecimiento histórico de la *Avanzada* en dictadura: “La avanzada desarrolló durante los años de la dictadura militar un discurso de naturaleza estética orientado a trabajar en medio de una crisis de representación; un discurso crítico, conscientemente metafórico y elíptico, llevado a cabo en los intramuros del contexto represivo, autoritario. A diferencia del arte moderno anterior, la *Avanzada* no se restringió a la mera contestación ideológica sino que apostó por una estrategia de carácter peregrino y móvil; a nivel somático, apostó por el reconocimiento de un cuerpo individual y social convaleciente, extremado la condición vital inmanente a una estética de la crisis.”²⁰⁹

Como se observa en la cita, la referencia a la *Avanzada* resulta de un reconocimiento tal que invita a creer en ella como un “ejemplo a seguir” de creación artística. Las ideas, tan bien construidas y diagramadas, permiten comprender cómo, a lo largo de los treinta años de producción estética en Chile, la *Avanzada* ha marcado un quiebre

²⁰⁸ Machuca, Guillermo y María Berríos “Arte y contexto. Tres décadas de producción estética en Chile”, en Gerardo Mosquera (Ed), Copiar el Edén. Arte reciente en Chile, Editorial Puro Chile, Santiago de Chile, 2006.

²⁰⁹ *Ibíd.*, p.68

tan notorio en la “historia” del arte nacional. Y lo ha hecho, especialmente, en su interrupción con la escritura y su *corpus* teórico: “El discurso de la Avanzada no se limitó a una simple modernización de carácter artístico, sino también activó el desarrollo de un discurso paralelo a la modernización exhibida en la producción visual. Bajo esta perspectiva, no sólo requería de un discurso inmune a las viejas representaciones académicas y comprometidas; se necesitaba también el respaldo de un corpus discursivo que le diera el carácter fundacional a su gesto crítico. En dicho momento se importan ciertas oportunas referencias provenientes principalmente del llamado pensamiento postestructuralista francés, el psicoanálisis, el feminismo y el postmarxismo. Producto de la renovación del campo crítico, los conceptos de representación estética y política ya no podían seguir manteniendo el orden cartográfico trazado por el arte comprometido precedente. En cierto modo, el discurso de la Avanzada produjo una verdadera fundación de tipo epistemológico que abarcó tanto los relatos estéticos como los políticos y los religiosos.”²¹⁰

Si bien en la sección escrita por Machuca se anotan los puntos que, para él, resultan claves para describir el *acontecimiento* de la *Avanzada*, también aborda las razones por las cuales la productividad del concepto ha perdido presencia en el espacio local: “Durante este período (2000), la referida deflación del discurso de la Avanzada se explica también por el hecho de que algunos de sus más connotados representantes comienzan una carrera internacional (Dittborn con su pinturas aeropostales), mientras otros inician un período de sequía o recesión temporal (el CADA y Leppe). Pero también habría que considerar el ingreso de los referentes teóricos y prácticos que motivaron el discurso de Avanzada (incluyendo la mayoría de sus representantes) a los planes curriculares de las escuelas de arte tanto tradicionales como privadas.”²¹¹

A partir de lo anterior, se puede extraer que el potencial de la *Avanzada* es haberse conformado –al pasar los años y los múltiples análisis desarrollados sobre ella-, en un *concepto central* para comprender el espacio actual del campo/sistema de las artes visuales.

En el mismo año de la publicación del libro “Copiar el Edén”, nuevamente el crítico e historiador del arte Guillermo Machuca destacaría lo central que el concepto de *Avanzada* ha significado para el espacio de la visualidad nacional: “La llamada Escena de avanzada puede ser considerada como la primera tentativa (neo) vanguardista en la

²¹⁰ *Ibidem.*

²¹¹ *Ibid.*, p.71

historia del arte chileno. Esta presunción se funda en la siguiente cuestión: es el primer intento de arte modernista o vanguardista respaldado, en Chile, por un corpus teórico. En efecto, con la Escena de avanzada se logra una simetría entre el carácter crítico-experimental de la producción visual y su correspondiente interpretación crítica o teórica”.²¹² Como se observa, Machuca vuelve a situar a la *Avanzada* en el sitio épico de una hazaña y, nuevamente, vuelve a aparecer la relevancia que ella ha tenido en el espacio nacional: “Si toda vanguardia se valida en la producción de un discurso crítico (materializado en un corpus escrito), el arte desarrollado con posterioridad al golpe militar puede ser considerado entonces el primer intento en donde una modernización a nivel visual fue acompañada por la producción de un soporte reflexivo, crítico y teórico; donde se articuló una relación productiva entre la teoría y praxis, la escritura y la visualidad, el discurso y la obra...El arte crítico-experimental, o de avanzada, surgido en el país en los últimos años de la década de los 70, se caracterizó por tres grandes temas, tanto teóricos como prácticos: el uso del cuerpo como soporte de arte (Carlos Leppe, Diamela Eltit y Raúl Zurita, entre otros); la ocupación de los espacios públicos como materia de experimentación estética (el Colectivo C.A.D.A); y finalmente, una crítica al discurso de la pintura llevada a cabo desde el lenguaje fotográfico (Carlos Altamirano, Roser Bru, Juan Domingo Dávila, Eugenio Dittborn, Catalina Parra y Francisco Smythe, entre otros).

Todas estas formas de clara influencia neo o pos-vanguardistas no se limitaron solo a una exploración o experimentación meramente técnica o lingüística. Fueron tensadas, además, con las condiciones culturales y simbólicas que identificaron el contexto socio-político durante la dictadura”.²¹³

La inclusión del texto de Machuca resulta importante en esta investigación, en primer lugar, porque vuelve a tematizar el concepto y poner los elementos que ya han sido “consensuados” sobre él. Sin embargo, y en segundo lugar, comienza a presentar un síntoma de repetición de lo referido sobre el concepto. Es decir, empieza a dejar en claro que, para hablar de la *Avanzada*, es básico señalar los puntos consignados arriba y que resultan de los discursos esbozados hasta ahora. Esto implica, por cierto, un problema: ¿Qué más se puede decir de un concepto como el de *Escena de Avanzada*? ¿Es necesario investigar más allá de lo escrito sobre la *Escena de Avanzada*? ¿Qué evidencia disponible existe para problematizar aún más el concepto?

²¹² Machuca, Guillermo “Arte. De la crisis del arte moderno a las vanguardias del nuevo siglo”, en: Cristián Gazmuri (et.al), “100 años de cultura chilena”, Editorial Zig Zag, Santiago, 2006. p.286

²¹³ *Ibid.*, p.287

Después de “Textos de Arte: recomposición de escena 1974-1981” de Paula Honorato y Luz Muñoz, se podría decir que el trabajo de Paulina Varas “De la vanguardia artística chilena a la circulación de la Escena de Avanzada”²¹⁴, vuelve a situar la necesidad de investigar empíricamente qué significó la *Avanzada* para el espacio visual local. El objetivo de su investigación se concentró en lo siguiente: “Centrando la atención en una serie de documentos que se han pesquisado en relación a exposiciones realizadas en el exterior por artistas relacionados con la “Escena de Avanzada”, hay que considerar las diversas agrupaciones y coyunturas de exhibición específicas que se generaban en los años ochenta. Por ello, he considerado de mayor pertinencia el concentrarme en documentar y analizar algunos catálogos y publicaciones generados a partir de envíos de obras desde Chile hacia contextos internacionales, para establecer un mapa de recorridos que ponga en evidencia los diversos modos con los cuales los artistas -cuya producción se ha comprendido bajo la Escena de Avanzada- hacían circular sus trabajos en el exterior, siempre a partir de las convocatorias desde fuera.”²¹⁵

En su investigación, Varas hace un primer esfuerzo por analizar la génesis del concepto de *Escena de Avanzada* y hace discutir, al igual que esta investigación, lo que han planteado sobre él algunos críticos e historiadores del arte. Lo interesante de su trabajo es que, en primer lugar, visualiza que en la evolución del concepto hay elementos problemáticos (su constitución no es tan simple como parece). Sin embargo, y en segundo lugar, propone investigar cómo la *Avanzada* tiene un rendimiento escasamente considerado: su circulación en los circuitos internacionales y la importancia de ello para el reconocimiento del concepto. De esta forma, Varas logra *identificar algunos de los itinerarios que conformaron diversos momentos de producción y circulación de la Avanzada*.

Es a partir del análisis de esos itinerarios y, por cierto, de la discusión problemática sobre el concepto de *Escena de Avanzada*, que Varas logra concluir, en forma lúcida, que: “La cuestión entonces sería relativizar cualquier lectura homogeneizadora de este grupo de artistas elaboradas desde el contexto chileno o internacional ya que las

²¹⁴ Texto escrito a mediados de 2006 y editado en tres instancias editoriales: ICAA Documents Project papers. The publication series for Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art, del Museum of fine arts de Houston a principios del 2007; En el contexto del proyecto Vivid Radical Memory a fines del 2007, y en el número 93 de Papers d'art de Girona, a principios del 2008. Información extraída en: <http://paulinavaras.wordpress.com/2008/07/05/de-la-vanguardia-artistica-chilena-a-la-circulacion-de-la-escena-de-avanzada/> (septiembre de 2010)

²¹⁵ *Ibidem*.

mismas definiciones otorgadas a la noción de Escena de Avanzada han sido diversas por parte de críticos y teóricos. Se trata de lecturas y definiciones diversas que se confrontan, además, a los distintos momentos de alianzas cuyas variaciones dependieron de coyunturas de exhibición, invitaciones, intereses internos e intereses extranjeros generados por algunos artistas. Las mismas iniciativas de circulación exterior de las obras corresponden a una serie de situaciones tanto específicas como de alianzas de momento. De esta manera se abre una posibilidad para que las condiciones de producción de las obras en el período de fines de los setenta hasta los ochenta sean vueltas a pensar junto con las especificidades de lectura de los textos elaborados para dichas ocasiones. Son ellos, en final de cuentas, los que conformarían un cuerpo documental fundamental a ser revisado a la hora de comprender y analizar ya sea la producción del arte chileno o bien la reescritura de su propia historia.”²¹⁶

Como un concepto problemático y de “cierre relativo”, *Escena de Avanzada* comienza a analizarse ya no sólo como un eje de ruptura, sino que como una “idea” variable que ha sido utilizado o “manipulado” según ciertas coyunturas históricas. Esto es, por cierto, de suma relevancia analítica para esta investigación. El concepto, como tal, acontece tanto como *síntesis histórica*, como de *permanente re-escritura*. Es decir, aún no está todo dicho sobre él. Aún hay que analizar, en su contexto y evolución reflexiva, los componentes que produjeron lo que hoy se entiende por *Escena de Avanzada*.

En paralelo a esta investigación, en el espacio *exhibitivo* también se planteaba la necesidad de recopilar los documentos que conformaran el concepto aquí analizado. Entre los días 31 de agosto y 29 de octubre de 2006 se presentó en el Museo de Artes Visuales de Santiago la exposición “PIE DE PÁGINA. Mario Fonseca / Francisco Zegers y la Escena de Avanzada”. Bajo la curatoría de Cecilia Guerrero, Macarena Murúa y Agustina Pereira, y con la colaboración de Alberto Madrid, la exposición se propuso, a partir del trabajo editorial de Mario Fonseca y Francisco Zegers –que también fueron sustentadores y coleccionistas de gran parte de los trabajos de los artistas consignados bajo la etiqueta *Escena de Avanzada*–, mostrar la producción editorial de la *Avanzada* –tanto de texto como de visualidad– que circuló en los espacios exhibitivos locales entre los años 1974 – 1994. En el catálogo de la exposición, que es un primer compendio riguroso de la producción editorial de aquellos años –con imágenes, textos, sistematización cronológica, etc.–, se logra constatar la incipiente necesidad de recopilar y documentar los archivos existentes del periodo en

²¹⁶ *Ibidem*.

el que transitó la Avanzada. Tal como lo anota Alberto Madrid en su texto del catálogo, la exposición aporta, “a la estantería de la producción editorial sobre las artes visuales chilenas, un corpus que permitió la internacionalización de la Escena de Avanzada que hoy son parte de las fuentes primarias para la escritura de arte en Chile”.²¹⁷

Concluyendo, el libro “Copiar el Edén” significó el primer esfuerzo de síntesis de la producción visual de los últimos treinta años. Descontando a “Chile Arte Actual” de Milan Ivelic y Gaspar Galaz, el esfuerzo de Andreu y compañía es, sin lugar a dudas, destacable. En el libro queda reflejado gran parte del panorama nacional de las artes visuales –independientes de las críticas posibles de encontrar sobre las inclusiones o exclusiones generadas- y, por cierto, queda presentado, nuevamente, a nivel internacional, la historia y presente del concepto de *Escena de Avanzada*. En sus páginas quedan reflejadas claramente las intensiones de la inclusión de Nelly Richard: contar la historia de un acontecimiento (o una ruptura). En otros términos, *exponer e inscribir en la historia* lo que significó, durante los años de la dictadura militar, la producción visual conceptualizada en *Escena de Avanzada*.

Se podría anotar, a partir de lo anterior, que entre los años 2004 y 2007 se produce la mayor producción reflexiva sobre ese problemático concepto. Si bien este lapso de tiempo coincide, justamente, con las reflexiones realizadas a partir de los treinta años del golpe militar, no es menos cierto que la descripción, reconocimiento, enaltecimiento, crítica y cuestionamiento de la *Avanzada* a partir de la segunda mitad de la década del 2000 es evidente. Es durante esos años cuando se plantea que si bien el concepto puede ser comprendido por sus múltiples usos, referencias y manipulaciones por parte de los agentes involucrados -y otros no tanto o muy posteriores al momento de la génesis de la Avanzada-, éste permite problematizar no sólo la relación entre arte y política en la historia reciente de las artes visuales nacionales, sino que también, y muy fundamentalmente, cómo la productividad de los argumentos –visuales, textuales, programáticos, etc.- concentrados en el concepto de *Escena de Avanzada* son, aún en nuestros días, problemáticos para la constitución del campo/sistema artístico nacional. Y lo es, justamente, al momento de lograr las *inscripciones generacionales* en la historia (fragmentaria) de las artes visuales nacionales.

²¹⁷ Madrid, Alberto “Catálogo exposición “PIE DE PÁGINA. Mario Fonseca / Francisco Zegers y la Escena de Avanzada” Museo de Artes Visuales, Santiago, 2006. p.19

Por tanto, durante estos años (2005-2007) el despliegue reflexivo de la *Avanzada*, como un concepto problemático, pero, a la vez, de suma productividad reflexiva, se anota en los anales de la visualidad local con libros y reflexiones realizadas tanto en “Copiar el Edén” como en exposiciones y textos investigativos. Es, durante estos años, cuando el concepto obtiene la mayor productividad analítica.

Ahora bien, y aún cuando el concepto logra, durante esos años, *inscribirse* en los libros más “institucionales” y “comerciales” del espacio plástico nacional, sus posteriores análisis no perderían su afán de lograr comprender qué significa, efectivamente, la génesis y actualidad del concepto de *Escena de Avanzada*. En otras palabras, el espacio de la crítica e historia del arte no descansará en reflexionar sobre el concepto y, sobre todo, buscar en los *archivos y relatos privados* (entrevistas) los hechos concretos que le dieron cabida.

En el último punto de esta investigación analizaremos, a partir de una serie de entrevistas realizadas -y posteriormente publicadas en un libro- a los actores principales y “de reparto” de la *Avanzada*, los cuestionamientos y allanamientos realizados al concepto. En otras palabras, analizaremos si, a partir de las narraciones y experiencias de los involucrados, el concepto merece ser reconocido por la “historia” del arte o, simplemente, si es necesario dejar en constancia la *ficción* (simulacro) desplegada en los años posteriores a la dictadura.

F. El allanamiento en la historia de una escena: ¿renegar de un concepto o complejizar su historia?

Durante la segunda mitad de la década del 2000, la reflexión sobre el concepto de *Escena de Avanzada* logra una atención nunca antes vista. Se podría decir que, durante estos años, la producción editorial ha vivido sus años de gloria al publicar todo lo referente a la relación entre arte y política en el Chile reciente. Por supuesto, gran parte de la tinta se distribuyó en las letras que componen la frase “Escena de Avanzada”. Si bien la atención sobre ella ha sido, principalmente, de reconocimiento e inscripción en las páginas de la “historia” del arte nacional, durante los últimos años han surgido dos líneas interesantes de considerar en esta investigación. En primer lugar, en el espacio editorial se comenzó a valorar la investigación aplicada como método válido para comprender lo que significó, para los directamente involucrados, la

trayectoria del concepto de *Escena de Avanzada*. Un ejemplo concreto de ellos es la publicación, a mediados del año 2007, del libro “Filtraciones I. Conversaciones sobre arte en Chile (de los 60’s a los 80’s)” de Federico Galende. En él, se recopilan las entrevistas en profundidad que el filósofo realizaría a los actores principales y “de reparto” de la producción visual de los años setenta y ochentas. Si bien se anota en el título del libro que también aborda a los años sesenta, lo cierto es que está concentrado en los años comprendidos durante la dictadura militar. En sus páginas, se recopilan experiencias, vivencias, dudas, comentarios, ideas, cuestionamientos, rabias, amores y crudezas acaecidas durante esos años. Sin embargo, su atención está dada, especialmente, en la génesis de la *Escena de Avanzada* y su posterior inscripción –en términos Bourdianos- del *concepto* en la “historia” del arte en Chile.

En segundo lugar, comienzan a surgir, a finales de la década del 2000, nuevos textos reflexivos que complejizarían los análisis sobre qué significó la *Escena de Avanzada* en Chile. La potencia de estos textos es que surgen a partir de la discusión ya no de los “textos clásicos” que han hecho posible conocer a la Avanzada (principalmente los provenientes de Nelly Richard), sino que desde las reflexiones que, desde inicios de la presente década, se comenzaron a escribir. Las críticas realizadas por Willy Thayer a la *Avanzada*, por ejemplo, comienzan a ser re-tomadas y re-analizadas, con el fin de aumentar los niveles de complejidad analítica del fenómeno. Estas nuevas interpretaciones, por tanto, ya no les interesa tanto cuestionar el concepto en sí, sino que discutir sobre las reflexiones ya surgidas y polemizadas recientemente sobre el tema. Lo anterior implica, por tanto, desplegar mayores niveles de complejidad reflexiva sobre el arte y, por cierto, sobre la relación posible -o fallida- entre arte y política en el Chile reciente.

Este último punto de la investigación se propone presentar los análisis más recientes sobre el concepto de *Avanzada* tanto en su dimensión empírica (entrevistas en profundidad aplicadas y publicadas por un filósofo) y los cuestionamientos filosóficos renovados (nuevos análisis sobre los análisis). En ambos casos, queda en evidencia cómo el sistema artístico despliega estrategias de auto-observación y auto-descripción para su configuración estructural tanto presente como futura: es decir, mayores niveles de complejización. En este sentido, se denota la radicalización de los entramados auto-reflexivos del sistema artístico nacional. De la misma forma, se denota cómo aún el concepto sigue teniendo presencia en el espacio de la reflexividad artística en el país y, sobre todo, cómo aún las figuras vinculadas a la *Escena de Avanzada* son parte de los espacios de poder y definición del *campo de poder* de las artes visuales. Tanto Nelly

Richard como Eugenio Dittborn, como veremos al final de este extenso capítulo, siguen construyendo presencia, por ejemplo, en la primera Trienal de Artes Visuales de Santiago. Una como coordinadora y el otro, al igual que hace diez años, auto-excluyéndose (con cartas a los medios y polémica incluida).

Durante el año 2006, y bajo el financiamiento del Fondart, Federico Galende desarrolló una serie de entrevistas en profundidad a los principales actores involucrados –directa o indirectamente- en la génesis y evolución histórica del concepto de *Escena de Avanzada*. Al finalizar todo el trabajo, reunió las entrevistas y publicó un libro donde aparecían las transcripciones de aquellas entrevistas.²¹⁸ El valor de este trabajo es, innegablemente, de alta productividad. Si bien no dispone de un alto nivel analítico-sociológico, sí ofrece evidencia empírica de cómo surge, crece y se desarrolla el concepto en cuestión. Gaspar Galaz, Virginia Errázuriz, Eugenio Dittborn, Nelly Richard, Pablo Oyarzún, Adriana Valdés y Carlos Altamirano serán los invitados. Todos ellos darán pistas para pesquisar, como un *allanamiento* a la historia, los caminos trazados por el concepto de *Escena de Avanzada* desde una mirada experiencial. En suma, nos permitirá dilucidar la arquitectura y construcción del problema.

Federico Galende, al presentar su recopilación de entrevistas, expone dos conclusiones que parecen ser centrales para nuestra investigación. En primer lugar, plantea, a partir de sus conversaciones, que los procesos de la materialidad visual y, sobre todo, la experimentación artística que se observa entre los años setenta y ochenta, no puede concebirse efectivamente como un quiebre con lo anterior. Por el contrario, según los diálogos con los artistas y teóricos arriba nombrados, Galende señala que los cambios en la materialidad de la obra venían ya aconteciendo en la época anterior (los sesenta). En otras palabras, no es posible hablar de un quiebre radical en la historia de las artes visuales. Sino que, más bien, el golpe de estado habría puesto en *presencia en forma más radical* –debido al quiebre socio-cultural y vivencial del golpe de Estado- ese proceso ya reflejado en producciones visuales pasadas: “Si por vía del shock que nos despierta del hechizo y libera las imágenes a su suerte, que así se diseminan y constelan sin alinearse frente a un único referente, desplazamos por unos segundos al Golpe, entonces notaremos que la irrupción de la

²¹⁸ Véase del debate producido entre Justo Pastor Mellado y Federico Galende en: Mellado, Justo Pastor “La operación de Federico Galende al montar filtraciones” en <http://www.justopastormellado.cl/edicion/index.php?option=content&task=view&id=589&Itemid=28> (Septiembre, 2010). Y la respuesta de Galende en: Galende, Federico “De otro modo que justo. Un alegato” en *Papel Máquina. Revista de Cultura*, año 2, Nº 3, Segundo semestre 2009, Santiago de Chile.

gráfica, el desplazamiento de los espacios clásicos de exposición en pos del galerismo privado, la vida del multilith, la transformación de los sistemas de impresión, las ediciones del Departamento de Estudios Humanísticos, el protagonismo creciente del dibujo y la fotografía no se reducen al `fin de la representación´, otro referente genérico, sino a la transformación de un régimen de visualidad que se vuelca definitivamente a la lógica de la reproductibilidad, pero también es probable que, dado lo que tardan en volverse vigentes los cambios en las condiciones de producción del campo cultural, esa caída se hubiese dado de igual modo. Lo grave, en tal caso, sería hacer depender una transformación tan grande y autónoma en las condiciones de producción de obra de un solo acontecimiento, de un único vector”.²¹⁹

Lo anterior implica, por tanto, reconocer que la historia dispone, a pesar de la ruptura del golpe, cierta continuidad productiva, quitándole “novedad” al trabajo visual –y no textual, que efectivamente es reconocido como novedad- desplegado por la *Avanzada*. Sin embargo, esto motiva un mayor despliegue analítico. Aún cuando la trayectoria de las artes visuales tuviera una *continuidad posible* entre los años sesenta y ochenta, el *acontecimiento de la catástrofe* que acaecería con el golpe exige esbozar una matriz de sentido distinta. Es decir, esa producción artística bajo la dictadura opera bajo la catástrofe y, por tanto, bajo una *experiencia de lo nefasto*. Por lo tanto, toda experimentación –visual, poética, escritural, sonora, etc.- bajo tal contexto, implica un *sentido otro*. Es más, tanto la destrucción institucional como la imposición capitalista, opera como un orden de sentido bajo la lógica del *fragmento y la ruina*. Quizá uno de los mejores autores que han trabajado esta constatación dramática sea Norbert Lechner²²⁰. En sus múltiples trabajos en los años bajo la dictadura, ya se planteaba la pregunta por los efectos subjetivos y políticos del nuevo “orden institucional”. En base a ello, queda en latencia la posibilidad que, a partir del *acontecimiento de la catástrofe*²²¹, la experiencia y experimentación artística de aquellos años no refleje necesariamente un simple *proceso de continuidad*.

En segundo lugar, Galende concluye que la *Escena de Avanzada* es, ha sido, y probablemente será, un *entramado impreciso* de hechos, experiencias, debates,

²¹⁹ Galende, Federico “Filtraciones I. Conversaciones sobre arte en Chile (de los 60’s a los 80’s)”, Editorial Arcis/Cuarto Propio, 2007. p.14

²²⁰ Véase Lechner, Norbert “Los patios interiores de la democracia. Subjetividad y Política” Fondo de Cultura Económica, Santiago de Chile, 1990. Lechner, Norbert “Las sombras del mañana. La dimensión subjetiva de la política” Editorial Lom, Santiago de Chile, 2002. Sobre todo, Lechner, Norbert “Obras escogidas 2” Editorial Lom, Santiago de Chile, 2007.

²²¹ Véase la ampliación de este debate en Rojas, Sergio “Pensar el acontecimiento. Variaciones sobre la emergencia”, Colección Teoría del Arte -Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2005.

nombres, deseos, poderes, etc. En otras palabras, que *Escena de Avanzada* es un constructo argumental –un concepto- que permitió sintetizar, en un momento histórico determinado -la dictadura militar-, una producción visual dispersa, confusa y muchas veces contradictoria, al punto que hoy varios de los supuestos “miembros” reniegan de su inclusión en él: “Muchos años más tarde, pero aun bajo Dictadura, llegó Márgenes e instituciones de Nelly Richard, documento de época desde el cual se asignará retrospectivamente el título de Escena de Avanzada al conjunto de estas prácticas experimentales y heterogéneas. Y sin embargo, ¿qué fue realmente la Avanzada? Valiéndonos de una vieja expresión de Lefort, podríamos decir: un ‘objeto sin significación última’, esto es, una tela de araña imprecisa entre cuyas redes se rotaron el CADA, la tríada Dittborn, Parra-Kay, Leppe y Altamirano, una parte del Taller de Artes Visuales y hasta lateralmente la obra de Gonzalo Díaz. Algunos no quieren ya reconocerse en ella y tienen razón, otros no saben si formaron parte, la escena misma no está segura de aquello en lo que consistió”.²²²

Entre ambas constataciones, resulta central anotar que el concepto tuvo, a pesar de ambas constataciones críticas, un poder de *inscripción* en el espacio de poder del campo artístico en forma notable. Ciertamente, el concepto –acuñado por Nelly Richard, pero compuesto por artistas concretos y, posteriormente, teóricos encargados de problematizarlo e incluirlo en el debate de las artes visuales nacionales durante la década de los noventa y, especialmente, en la del 2000- , tuvo un rendimiento político central. Todos los que han estado, directa o indirectamente vinculados a esa supuesta ficción han sido “beneficiados” en el reconocimiento del campo artístico. De la misma forma, el concepto en sí logró, como lo hemos anotado arriba, complejizar el espacio de las artes tanto en la experimentación visual como también, y en especial, en el soporte textual crítico o teórico-argumental post-estructuralista que le otorgó a las obras producidas en el espacio nacional una densidad reconocible a nivel mundial (según Mosquera en “Copiar el Edén”).

Ahora bien, ¿qué dijeron los involucrados al respecto? Veamos, a continuación, cómo cada uno de los entrevistados por Galende da su *declaración/guión* en el *caso/obra* en cuestión.

El primero de los testigos que sirve para realizar el allanamiento al concepto, es Gaspar Galaz (escultor e historiador del arte). En la conversación, Gaspar reconoce la

²²² *Ibíd.*, pp.18-19

importancia de la llegada de Richard al espacio de las artes visuales nacionales: “Entra la Nelly en escena. Entonces tú me preguntabas antes por la relación de Signo con los catalanes. Bien, tendríamos que hablar ahora de la relación de la Nelly con la semiología crítica francesa. ¡Total! Lo cierto es que ahí comienza una nueva discursividad introducida por la Nelly que hasta el día de hoy me resulta impactante. Una nueva forma de escribir sobre arte. ¡Eso no existía! Piensa que estamos hablando de los 70’s. Tú lees lo que escribía la Nelly por entonces y te mueres: una escritura completamente innovadora, que transforma todo lo que refiere a textualidad sobre obra. Y eso nos ayudó a todos, teóricos y artistas, de una manera impecable. Ayuda tremenda. Comenzamos a clarificar conceptos, conceptos que tenían una relación estricta con lo que tú estaba viendo. Notable. La única manera de descodificar esas obras era esa textualidad impuesta por la Nelly, no otra. Y entonces fue muy importante.”²²³ Como queda en evidencia, Galaz reconoce profusamente la *interrupción* que gatilla la incursión del texto en la producción visual de los setenta. Es más, valora el gesto como un quiebre necesario en el espacio de la visualidad: una “ayuda tremenda”. Sumado a ello, Galaz planteará que no sólo la reflexión sobre arte se beneficiará de todo esto, sino que también, y sobre todo, producción visual misma también lo hará. Específicamente, el escultor señalará que los artistas se sentían “cómodos” en la clasificación *Escena de Avanzada* y que, por tanto, sus obras tenían una buena cabida en ese espacio de discusión. Esto queda de manifiesto en las siguientes líneas: “Yo diría que Dittborn estaba muy cómodo, se sentía muy bien con la Escena de Avanzada. Ahí estaban contentos. Porque la Avanzada era una plataforma de lanzamiento extraordinaria. La Avanzada fue un hogar, un cálido hogar, lleno de inteligencia, de ideas, de conceptos, que sirvió justamente para enlazarlos a todos. Dittborn, le guste o no, también le debe mucho a la Avanzada. Gonzalo Díaz también, porque aunque estaba en Italia, llega en el 81 y la Nelly rápidamente lo implica en la Escena. Es inmediato. Es cierto, como decías tú, que había varias patas, pero eso dura poco, porque en el año 81 todos están en la Escena de Avanzada. Dittborn, Díaz, Leppe, Altamirano, Duclós e incluso la Piquina y Brugnoli. Todos”.²²⁴

Lo anterior, por cierto, no podía ser posible sin la creación del *concepto* de *Escena de Avanzada*. La declaración de Galaz al respecto resulta crucial para esta investigación: “Nadie puede evadirse fácilmente de Márgenes e instituciones, porque Márgenes te dice: “¿Ustedes han estado haciendo todas estas cosas durante estos años? Bien, tomen, aquí está el documento acerca de lo que hicieron. Y punto. Aquí, en este

²²³ *Ibíd.*, p.37

²²⁴ *Ibíd.*, pp.37-38

documento, está ordenado todo lo que han hecho”. Se trata de la articulación conceptual de la divergencia de estas obras y producciones”.²²⁵

Pues bien, ¿qué rendimiento tuvo, para Galaz, este gesto de Nelly Richard en Márgenes e Instituciones? La respuesta posible sería que, al reunir a todos los artistas y sus obras en un *entramado conceptual*, se produjo un quiebre en la historia de las artes visuales nacionales tanto en la escritura sobre arte, en los espacios de exhibición *alternativos* y la marginalidad necesaria en el contexto dictatorial: “Y en realidad hay que decir que el discurso de Nelly quería ser un discurso hegemónico. Eso es cierto. Y Nelly quiere partir de cero, como dice Thayer, pero porque para ella todo parte de cero en ese momento. Entonces ella también quiere partir de cero, y quiere formar un núcleo duro de artistas que caractericen ese corte. Y en torno a ese corte giran los diez, once o doce nombres sobre los que hemos hablando. Lo que es innegable, sin embargo, es que Nelly estructura allí un discurso teórico, agrupa a estos artistas y, para cerrar, le pone a todo esto un nombre. ¿Qué te parece? Impecable. Escena de Avanzada. Una escena que ella va a expresar de muy distintas maneras: publicaciones, investigaciones y exposiciones. Todo se va sumando: Cromos, CAL, Galería Sur. Y allí se va forjando gracias a su trabajo un verdadero circuito galerístico. Y todo esto es muy potente. ¡No es broma! Piensa que no había espacios privados. Y allí empieza a forjarse, entonces, el concepto de espacios alternativos. Nelly tiene que ver con todo esto: la aparición de espacios alternativos a partir de un arte emergente que está relacionado, antes que nada, con la marginalidad. Espacios alternativos, arte emergente y marginalidad son los tres elementos claves que permiten la costura que allí empieza a tener lugar. Son los tres elementos que dan coherencia a esa gran sopa que es la Escena de Avanzada”.²²⁶

En suma, Galaz reconoce la estrategia conciente de Richard en posicionar un concepto en el espacio de poder del campo artístico. De la misma forma, reconoce en su gesto cómo se logra un mayor nivel de complejidad que, hasta el día de hoy, ha marcado el espacio de la visualidad nacional. Sumado a ello, es relevante destacar cómo el escultor e historiador del arte valora la creación del concepto. En su declaración, queda de manifiesto su reconocimiento positivo por el hecho en cuestión. Es más, logra afirmar que los agentes involucrados se encontraron beneficiados por la unificación realizada por Richard. Sin embargo, esta declaración será cuestionada por otros testigos de la *escena*. Para algunos, este gesto de la Avanzada significó el

²²⁵ *Ibíd.*, p.38

²²⁶ *Ibíd.*, p.42

ocultamiento de un proceso histórico que ya avanzaba desde los 60s y, para otros, un concepto que impuso adscripciones no reconocidas.

En el primer caso, la declaración de Virginia Errázuriz –artista visual- resulta fundamental. En sus palabras, reconoce que la *Escena de Avanzada* significó un “borrón y cuenta nueva” que generó una relación problemática entre el pasado y el presente del espacio de las artes visuales nacionales: “Por un lado creo que las producciones que se hicieron en los 80’s vienen de un arte experimental que ya había tenido lugar desde lo 60’s. En ese sentido, toda la renovación del lenguaje referido a obra, venía de movimientos experimentales que se habían empezado a dar en los 60’s en la Universidad de Chile. En principio, eso fue al interior de la Escuela de la Chile. La Universidad de Chile era el centro por el que todo pasaba, no existía la cantidad de Galerías que luego empezarían a emerger. Ahora, después del Golpe, este centro se cierra y por lo tanto empiezan a aparecer otras pequeñas instituciones que necesitan retomar algo de esto que ya no estaba, retomar un cierto vacío. Se hace de distintas maneras: a través de las organizaciones alternativas, de galerías de arte e incluso de galerías comerciales, de pequeños centros...pero todo venía desde aquella experiencia. Y la Nelly, por ejemplo, lo que hace es instalar una reflexión en torno a las producciones con lenguajes y referentes que vienen de otro lado. Eso fue muy importante, pero el problema era no reconocer suficientemente todo lo que se había hecho antes. La Nelly misma lo ha aceptado, aunque mucho tiempo después.²²⁷ Más específicamente, Virginia Errázuriz reconoce su cuestionamiento al concepto: “Mi crítica a la Avanzada fue siempre más o menos la misma: la Avanzada sencillamente ignoraba que muchas de sus propuestas venían de cosas que ya se habían hecho en los 60’s y que no podían ni haber existido ni haber sido recibidas sino fuera en virtud de lo que venía sucediendo desde los 60’s. A eso hay que sumar, y esa es una opinión muy personal, que algunas intervenciones que empezaron a hacerse eran muy populistas”.²²⁸

A partir de esta declaración, resulta central consignar cómo la tensión entre pasado y presente significó y ha significado aún hoy un problema no menor. El potencial de la conformación conceptual de la Avanzada tuvo un potencial tal, que, tanto en los ochenta como en la actualidad -2010-, ha generado una fuerte *ruptura* con los que han intentado hacer un nuevo “borrón y cuenta nueva”.

²²⁷ *Ibíd.*, pp.98-99

²²⁸ *Ibíd.*, p.106

Para el segundo caso –imposición de un concepto-, es clarificadora la declaración de Eugenio Dittborn. Renuente a hablar sobre esta historia –durante esta investigación no se encontraron referencias directas de él sobre el problema de la *Escena de Avanzada*-, el artista y miembro “reconocido” de la *Avanzada* manifestará que, al ser incluido en ella, ganaba más la historia que sus obras. En otras palabras, al ser “circunscrito” al grupo de la *Avanzada*, los que ganaban eran los conocedores sobre arte (filósofos, sociólogos, etc.), a los que se les entregaba un *concepto fácil* de registrar en la historia y, por cierto, de ser analizado como un resultado artístico de una dictadura latinoamericana. Por ello, dirá que su obra siempre intentó mantenerse al margen de la *Avanzada*, ya que, con ello, primaba su programa reflexivo-visual (la singularidad de la obra) que el *relato de lo marginal*. Para evidenciar esto, vale la pena anotar el diálogo realizado entre Galende y Dittborn al respecto:

“Eugenio Dittborn: ...Y en ese sentido siempre he pensado que mi inclusión en la Escena de Avanzada fue un poco ligera y forzada. No me considero un militante duro de la Escena de Avanzada.

Federico Galende: ¿O sea que hay una cierta violencia en esa inclusión?

Eugenio Dittborn: Exactamente. Aunque uno tiene la sensación retrospectiva de que Márgenes e instituciones vino a mostrar algo en el mismo momento de producirlo. Es como una anomalía, la parte fundacional de un recuerdo. A tal punto que las referencias que hoy se hacen desde aquí tienen que ver más con aquello que con las obras; son bailarinas que bailan con las sombras de los bailes de las obras. Bailan y bailarían con esas sombras siempre.

Federico Galende: “Lo que Nelly necesitaba era ligar toda esta producción heterogénea en una especie de práctica que ponía en crisis la relación singular de las obras con la estética. Eso era muy político ¿no? Algo de eso decía Oyarzún en aquella discusión colectiva sobre Márgenes e instituciones; escuchando el llamado de la historia, las obras dejaban de ser leídas en su singularidad.

Eugenio Dittborn: “Si, y mi trabajo no quería eso para sí mismo. Se resistía, resistía esa homogeneización, esa especie de frentismo. Porque había algo frentista ahí.

Federico Galende: “Las obras eran citadas a articularse políticamente ¿Algo así?”.

Eugenio Dittborn: “Lo que pasa es que ese libro *Márgenes e instituciones*, y esto es algo que viví tiempo después, estaba hecho para el exterior. Porque esta cosa frentista le caía como “anillo al dedo”, para usar tu expresión, a todos los sociólogos, filósofos, curadores y directores de Museos de afuera. Al punto de que ese libro se transformó en una suerte de referencia casi bíblica para curadores y críticos en Estados Unidos y Australia. Era como si el libro tratara de algo que estaba pasando en Marte y contara a la vez con un dejo sagrado. Y entonces cuando llegaba a Australia o a Chicago o a dónde sea, los tipos hablaban de los artistas que estábamos viviendo lo que se vivía acá como si fuésemos la virgen María. Había algo glorificante en el texto de Nelly. Te voy a dar un ejemplo: Alfredo Jaar decía de las obras de la Escena de Avanzada “estas cosas ya están hechas desde hace quince años” y entonces salía un mateo que decía que no, que el hecho de que Chile viviera bajo Dictadura hacía que aquí la performance, por ejemplo, tuviese otro sentido, porque el cuerpo se relacionaba con el padecimiento en tiempos de tortura, etcétera. Pero resulta que nadie sabía de qué estaba hablando. Todos recitaban un guión. Jaar también. Desde Nueva York decía que la Escena de Avanzada tenía 15 años de atraso. Y creo que el hecho de que las obras de la Avanzada hubieran sido hechas 15 años antes en Nueva York realmente no tenían importancia”.²²⁹

Este extenso diálogo nos permite visualizar uno de los argumentos más interesantes desplegados en esta investigación: la inclusión a ratos forzada de obras y artistas heterogéneos en un concepto útil para los fines de la historia. Como se observa en la declaración de Dittborn, la obra de aquellos años comienza a perder valor, y da cabida a la fuerza de un relato épico – *Escena de Avanzada* - que sirve para el regocijo de la *intelligentsia* internacional. En este sentido, se va constatando, a partir de esta evidencia cualitativa, que la noción de Avanzada es reconocida por sus involucrados más como un *concepto* que como una *fuerza visual*. Sin embargo, no deja de ser relevante el reconocimiento que hace Dittborn de ese gesto en el espacio nacional. En este sentido, hay tanto una negación del concepto como una complejización del mismo. Pero, en ambos casos, se reconoce la importancia que tuvo para el reconocimiento en la historia.

Si tanto Errázuriz como Dittborn marcan discusiones ya vistas en el transcurso de esta investigación –tesis de la ruptura y la tesis de la homogenización que crea el concepto

²²⁹ *Ibíd.*, pp.141-142

de *Avanzada* en la historia del arte chileno-, también hará lo propio Nelly Richard en este caso. Ella, como testigo y actor protagónico del caso, también aporta, nuevamente, a explicar la génesis del concepto en cuestión.

Galende, en su libro *Filtraciones I*, presenta a Nelly Richard como la creadora de uno de los hitos más importantes de la historia de las artes visuales nacionales. En el texto de presentación el filósofo señala sobre la crítica: “El año de su llegada lo ocupó como colaboradora de Nemesio Antúnez en el Museo Nacional de Bellas Artes, actividad en la que perduró hasta el golpe de 1973. Después de esto se intensificó su relación con la teoría, se dedicó a la crítica de obra, exploró los márgenes, encontró y perdió y hasta el día de hoy se la considera una de las figuras claves en la transformación de los modos de escribir sobre arte. Su trabajo crítico, su gestión curatorial, su protagonismo al interior del soporte-catálogo la hacen acreedora del origen o la consolidación de uno de los dos o tres hitos más importantes en la historia de arte local: la Escena de Avanzada.”²³⁰ Como queda de manifiesto, Galende le reconoce su rol histórico en la *Avanzada*. Es decir, ser la creadora de un *concepto* que se *inscribe* en la historia.

En el comienzo de la entrevista, Richard aborda el principal cuestionamiento que le han hecho al concepto de *Avanzada*: su lógica *rupturista* con lo creado en el pasado. Realizando una breve revisión sobre la trayectoria de la discusión, aborda el diálogo surgido sobre el problema con Brugnoli, Oyarzún y Thayer (los tres analizados en estas páginas): “La verdad es que los primeros cuestionamientos polémicos respecto de un supuesto funcionalismo en la *Avanzada*, supuesto que planteaba la sospecha de que la *Avanzada* deviniera cómplice involuntaria del efecto de *tabula rasa* de la dictadura, los marcó Brugnoli más o menos por el 77’. Discrepábamos respecto de ese punto, pese a que siempre, y esto debo resaltarlo, mantuvimos con él un diálogo muy franco y abierto. Nunca hubo mezquindad de parte de Brugnoli. Además, el Taller fue casi la única plataforma de debate en la que, durante los 80’s, nos encontrábamos regularmente, casi una vez por semana, algunos de los que aparecíamos vinculados a la *Avanzada*, Diamela y Zurita del CADA, Marchant, Mellado, Leppe, Altamirano, yo, etc., con otros que formaban parte del TAV y otros que eran actores del arte militante o poblacional. Eso se lo debemos, única y exclusivamente, a la amplia convocatoria de Brugnoli y Piquina. Muchas veces también las conversaciones proseguían en su casa. Había una generosidad ahí que se traducía en hospitalidad para seguir la discusión. Ese primer reclamo contra el “pionerismo” o “fundacionalismo” de la *Avanzada*, lo

²³⁰ *Ibíd.*, p.184

formula con claridad Brugnoli el 77. Después retoma el argumento Oyarzún y muchísimo después, Thayer. Y la verdad es que, pasado el tiempo, mirado retrospectivamente, creo que es cierto que había en mis textos una cierta exasperación discursiva, un realce de lo emergente que abusaba del tono exclamativo y declamativo. Había una impaciencia mía en el trazado de la Avanzada que, para enfatizar la ruptura de lo nuevo como discontinuidad (corte, fragmento, desconexión, etc.), me llevaba a condenar el historicismo o cualquier otra reivindicación de continuidad que yo tachaba de humanista. Esa ansiedad mía se expresaba en la figura de lo tajante, no sólo lo tajante del corte (artístico) sino lo tajante del discurso (crítico) que debía significar el corte.”²³¹

Al final de esta cita, queda en evidencia la estrategia/ambición ejercida por Richard en los años setenta y ochenta: crear un *corpus teórico de lo visual* que condenara/fragmentara tanto la *continuidad* “humanista” de la izquierda tradicional como las estrategias de *censura* de la dictadura miliar. Esto implicaba, por cierto, la necesidad de fundar un *nuevo trato* entre las artes visuales y el pensamiento crítico-reflexivo. Esto significaría, más adelante, una mayor *complejización* en las artes. Por una parte, la conformación de la *Escena de Avanzada* tuvo como propósito reunir formas productivas heterogéneas en un concepto unificador, lo que permitió la difusión de un tipo de obra compleja tanto en su visualidad como en su textualidad teórico-crítica. Por otra parte, esto implicó que, a pesar de que algunos artistas vieran en esta “catalogación” una amenaza a la singularidad de su obra, les permitió posicionarse en el espacio de poder del campo de las artes visuales nacionales. En ambos casos, el logro de complejidad es evidente: tanto la obra como sus creadores diagraman las formas productivas del espacio artístico como también la distribución de los espacios de posición dominante del campo. En la entrevista, Nelly Richard comenta: “es que volvemos al mismo punto, porque creo que Márgenes e instituciones contiene marcas que hacen posible leer la Avanzada en su heterogeneidad de prácticas y operaciones, pese a que la apuesta del libro fue la de reforzar el trazado grupal que supone la noción de “escena” como visión de conjunto. En los años en que escribí el libro sentía necesario, por razones de argumentación táctica y de posicionamiento estratégico, insistir en el recorte que demarcaba a la Escena de Avanzada del resto de las prácticas artísticas con las que contrastaba. Había algo territorial en esa necesidad táctica del recorte, que ponía el énfasis más en lo que unía a esas prácticas que en lo que las separaba, siendo que efectivamente había muchas diferencias entre ellas que el

²³¹ *Ibíd.*, p.191

mismo libro deja entrever – pese a que no se dedica a profundizarla. Quizás el alineamiento que realiza Márgenes e instituciones fue resentido como algo forzado por aquellos artistas que venían demasiado subordinada la singularidad de sus obras al diseño de conjunto, pero yo sentía que ese alineamiento era necesario para delimitar una micro-escena según una política de los espacios que requería de marcas no solamente individuales sino colectivas. Hoy los tiempos son otros y es perfectamente válido entrar en el detalle de lo heterogéneo y divergente de lo que se agrupaba, a veces contradictoriamente, bajo una misma denominación. Pero resulta que son ya otros tiempos...Entiendo bien que, para algunas obras, ese diseño forzado de una escena que busca proyectarse como “visión de conjunto” sacrificaba la particularidad y singularidad de los detalles de las obras, pero también creo que sin el diseño articulador que realizó Márgenes e instituciones no es tan claro que las obras de la Avanzada se hubieran beneficiado de la visibilidad nacional e internacional que el libro arrojó sobre ellas. Sin duda que el discurso del libro podría haber sido más matizado y menos estridente en varios de sus planteamientos, pero fue lo que fue...Para bien y para mal”.²³²

Como se observa al final de la cita, es interesante constatar cómo Richard reconoce, en su gesto, un verdadero *acontecimiento*. Es decir, cómo la conformación del concepto resultó, para bien o para mal, central para la configuración y complejización del espacio artístico nacional. Como queda de manifiesto, la publicación de *Margins and Institutions* significó una plataforma única en la historia nacional. Según la teórica y crítica de arte, su libro permitió el *posicionamiento e inscripción* de nombres y obras en la historia (fragmentaria) del arte nacional y, en cierta medida, también internacional. Pero, sumado a ello, lo más significativo de su impacto fueron las lógicas que quedaron heredadas en el espacio artístico, tales como la escritura sobre arte, la complejización de la reflexión y producción de obra (teórica), la creación de un espacio específico de producción, mediación y recepción de las obras, etc. Lo distinto, por cierto, es el contexto histórico: en la transición democrática y, actualmente, en la globalización, las cosas se vuelven menos densas políticamente y la formalización de los procedimientos sólo privilegian que los “miembros” del mundo del arte organicen su entramado (profesionalización y autonomía). En palabras de Richard: “Yo creo que la Transición produjo, y lo sabemos bien, un efecto de normalización generalizada que ha terminado por afectar también al arte. En aquellos tiempos de excepción, los de la Avanzada, las obras y los debates en torno a ellas convocaban miradas y voces que carecían de una

²³² *Ibid.*, p.197

filiación académica, de un domicilio específico. Es evidente que hoy las cosas han cambiado. Asistimos a una re-delimitación del arte, de la teoría, de la crítica, que optan cada vez más por el campo de la profesionalización académica, que se mueven entre el soporte-catálogo, la galería y la universidad sin mayores deseos de movilizar otros flujos. Digamos que lo que la crítica ha ido ganando en especificidad y autonomía de campo, una autonomía que actualmente se ejerce desde la historia del arte, desde la teoría del arte, desde la filosofía, lo ha ido perdiendo en transversalidad extra-académica y en fuerza de diseminación político-cultural. También el campo del arte se ha ido profesionalizando a través de su red de escuela de arte, galerías políticas curatoriales y fondos concursables. Esa profesionalización del arte – que administra el FONDART- ha hecho que lo crítico-experimental se transforme hoy en una simple retórica formal, academicista, apoyada en una cultura de catálogos que ha ido estandarizado las gramáticas de producción en conformidad con los cánones museográficos internacionales. La regularización de los fondos concursables asegura la planificación de las obras (todas ellas más o menos “aceptables” según los formulismos vigentes), pero también liquida la cuota de deseo e incertidumbre, de riesgo y aventura, que debería impulsar cualquier pasión artística”.²³³

A partir de lo anterior se podría señalar que, a falta de relatos épicos o a la multiplicación de simulacros contingentes, la búsqueda de *referentes* o trayectorias artísticas *densas* que ofrezcan un entramado sólido de reflexión entre arte y política, hayan permitido que, durante estos años, la *Escena de Avanzada* haya resucitado desde sus cenizas. Pero, como hemos venido afirmando a lo largo de esta investigación, su regreso sirve más como *concepto de síntesis histórica* que como reflexión sobre la obra y su utilidad en el espacio dictatorial. De ahí que Richard no haya concebido necesario re-editar el libro *Márgenes e Instituciones: las discusiones* que él generó se concentraron, según ella, en otras dimensiones del problema. Sin embargo, valora el hecho que, aún hoy, es posible re-situar los debates de sus postulados a partir de nuevas lecturas sobre la tensión arte y política y, por cierto, entre el margen y la institución: “Te decía que coincido en que el tono de *Márgenes e instituciones* tiene algo demasiado reivindicativo, que varios de sus postulados merecerían hoy ser matizados, que todas las discusiones posteriores a la publicación del libro complejizan aspectos no suficientemente analizados en el texto, etc. Sin duda que el libro tiene algo de precipitado, en los distintos sentidos de la palabra. Pero creo que eso no se podía ni debía corregir en una reedición. Mantuve intactos tanto la

²³³ *Ibid.*, p.206

estructura argumentativa del libro como el recorte de escena que el libro opera a través de su corpus fotográfico-documental. Esa fue su apuesta hace veinte años atrás, con sus omisiones y forzamientos, cuando no había aparato de legitimación crítica que nos enseñara de corpus ni de canon. Que el libro haya pasado en veinte años de la precariedad del margen de la inscripción académica, no debería borrar enteramente la zona de riesgo e incertidumbre que orientó su gesto en medio del descampado. Digamos que el título, *Márgenes e instituciones*, se puede leer hoy de varias maneras...”²³⁴

En definitiva, es posible vislumbrar que, para Richard, la instalación del concepto de *Escena de Avanzada* significó un espacio problemático pero productivo para el campo/sistema artístico nacional. La voluntad del concepto, por tanto, generó el suficiente debate –no siempre encasillado en los deseos de su creadora- en el espacio nacional, que, hasta hoy en día, es necesaria su discusión. Más allá de las obras y los artistas concretos, lo cierto es que el *concepto* tuvo una productividad impensada.

Con lo anterior, es clarificadora la declaración de Pablo Oyarzún al respecto: “Sí, claro, hasta el día de hoy pienso que *Márgenes e instituciones* fue un síntoma de eso. Porque *Márgenes* lo que tiene a mano para armar una historiografía de las artes visuales en Chile es fundamentalmente un discurso de tipo científico social. Y eso hace que todo lo que fueron estas especies de relaciones muy próximas con las obras, relaciones que la propia Nelly tuvo con el proyecto de Leppe, con el proyecto de Altamirano, con el proyecto de CADA, etc., terminara subordinado a este gran friso histórico. Un friso histórico que Nelly construye en *Márgenes* y que es muy bueno, por lo demás, pese a que a mí me parecía demasiado sociologizante”²³⁵.

El concepto de *Escena de Avanzada* sintetizó, por lo tanto, una experiencia/vivencia que permitió organizar, en líneas reflexivas de alta complejidad, una producción heterogénea que disentía tanto de un espacio dictatorial como también al interior del espacio artístico. Por ejemplo, la declaración de Carlos Altamirano, en este sentido, nos permite comprender esta constatación: “Sabes que yo jamás tuve claro quiénes éramos parte de la Escena de la Avanzada, y creo que eso nadie lo va a poder determinar nunca, porque se trata de una denominación más bien genérica, que tiende a incluirlo todo: la gran familia del arte chileno durante los 80’s, caracterizada, quizás, por un modo de hacer. Te diría que lo que más define a la Avanzada es ese conflicto

²³⁴ *Ibidem.*

²³⁵ *Ibid.*, p.239

de todos contra todos que terminó siendo muy productivo; no se la puede circunscribir.”²³⁶

En este sentido, el concepto de *Escena de Avanzada* permitió elevar tanto un *relato épico de este gesto de lucha* como también de un problema en los posicionamientos e inscripciones históricas: la ruptura con el pasado y la generación de resistencias a la pérdida de las posiciones. Al respecto, Adriana Valdés sintetiza en su declaración este aspecto en forma precisa: “La primera vez que me metí en algo polémico, que podía crear lo que tú llamas “enemigos”, fue en el Posfacio que hice al libro de crítica acerca del Quadrivium de Gonzalo Díaz, hace diez años ya. Ahí tracé una especie de paisaje sobre la escritura sobre arte, a partir de los textos incluidos en ese libro. Hablé mal de las polémicas locales, del espíritu combativo y de las metáforas guerreras, de la defensa de territorios, que en broma llamé “geopolítica”, de la sobreescritura (por analogía con la sobreactuación). Ahí y en otros textos muy anteriores sostengo algo que luego encontré muy bien sintetizado en un texto de Hal Foster: la escritura crítica no sólo sistematiza, sino también sintomatiza, de eso nadie se escapa ni yo tampoco. Ese afán de crear territorios propios y la vida intelectual en Chile, que es la del acuario: si llega alguien, se respira mi oxígeno. Y entonces, por lo tanto, cualquiera que llega es una especie de potencial enemigo”.²³⁷

En definitiva, y al revisar las diversas declaraciones recopiladas en el libro *Filtraciones I*, podemos desentrañar algunas ideas. En primer lugar, *Escena de Avanzada* es una estrategia productiva de alto rendimiento analítico e inscriptivo. En segundo lugar, el concepto fue, sigue y seguirá siendo problemático para los involucrados en el *team*. Tercero, el concepto sigue teniendo cabida en el espacio de las artes visuales tanto por la densidad discursiva del concepto como por las estrategias de posicionamiento que, a partir de él, se lograron en los espacios de poder del campo artístico. Cuarto, queda en evidencia la complejización y autonomización que experimentó el espacio de las artes visuales en Chile desde la génesis del concepto de *Escena de Avanzada* (texto, discurso, posicionamientos, etc.), a pesar que las experimentaciones visuales (materialidad) ya hayan *acontecido* en los años 60's. Y quinto, aún hoy -y evidentemente en el futuro-, es posible amplificar y complejizar las interpretaciones e impactos de la *Escena de Avanzada* en el espacio artístico nacional.

²³⁶ *Ibíd.*, p.277

²³⁷ *Ibíd.*, p.251

En su conjunto, todas estas ideas extraídas desde el allanamiento a la historia nos permiten comprender que toda *síntesis de una experiencia* es problemática y abierta a nuevas y más complejas interpretaciones. Las entrevistas reunidas en el libro de Galende no hacen más que volver a problematizar las discusiones que, mucho antes, ya estaban presentes en el mundo editorial. Tanto los cuestionamientos por la *ruptura histórica* ejercida por la Avanzada, como las herencias –deseadas y/o rechazadas– observables en el actual espacio artístico ya fueron referidas en las discusiones pasadas. Aún cuando los artistas entrevistados declaran que no se sentían parte de la *Avanzada* –que su inclusión fue ligera y forzada– o que su discurso simplificaba sus trabajos, es imposible no reconocer, al igual que Richard, que fueron “beneficiados” por esa síntesis histórica. En este sentido, a lo largo de las entrevistas queda en evidencia que el concepto, más que generar un simulacro histórico –que realiza una *ficción* sobre un *momento* histórico–, sirvió para los propósitos en los cuales fue pensado: realizar una síntesis histórica –un concepto– que, en un contexto *vacío y despoblado* (dictadura), pudiera inscribirse como un proyecto *modernizador y disruptor* de las lógicas tradicionales de la relación entre arte y política. Que esta estrategia tuviera el impacto que hoy tiene, fue, por cierto, impensado. Sin embargo, y como hemos visto hasta ahora en esta investigación, el concepto no tendría su *presencia en la historia* sino fuera por los agentes externos a él que han intervenido en el espacio de la crítica e historia del arte. Son ellos los que, con su pluma, incitaron, incitan e incitarán a la reactivación –permanente y problemática– del concepto.

Uno año después de la publicación del libro de Galende, y bajo un fuerte interés del mundo artístico y académico, la editorial Metales Pesados presentaba en el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile la reedición del libro “Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973”. Presentado el jueves 8 de noviembre de 2007 por el director del Museo, Milán Ivelic, el filósofo Carlos Pérez Villalobos y el premio nacional de arte Gonzalo Díaz, la cuidada edición del libro significaba un claro reconocimiento del resurgimiento y consagración de un *problema histórico* en las artes visuales nacionales. Esta reedición se podría plasmar, por cierto, como un nuevo impulso de inscripción en la historiografía de las artes visuales del país del concepto de *Escena de Avanzada*. Pero, a la vez, este lanzamiento y reedición se podría leer más bien como un paso fulminante de los *márgenes* a las *instituciones*.

A partir de esa última constatación, es posible identificar, durante los años 2008 y 2009, dos reflexiones que vuelven a tematizar la constitución problemática de la *Escena de Avanzada*. Ellas sirven para señalar que la complejización del entramado

reflexivo tanto del *concepto* como de su impacto en el campo/sistema artístico, sigue permanente aumento. En otras palabras, que la reflexión sobre *el problema* sigue dando, como lo señaló Nelly Richard en el coloquio sobre arte y política, insumos reflexivos para debatir sobre el rol del arte en la sociedad.

En el año 2008 es publicado el libro “Modernismos historiográficos: artes visuales, postdictadura, vanguardias”²³⁸ de Miguel Valderrama. En él, el historiador sigue ahondando en el problema de la “historia del arte chileno” y cómo es posible comprenderla por una serie de modernizaciones o puestas al día con respecto a las metrópolis. Para ello, utiliza a la *Escena de Avanzada* como un insumo analítico de alto poder reflexivo para el problema en cuestión.

Al iniciar su libro, es clave señalar el reconocimiento que hace de la *Avanzada* como un concepto que problematiza la tensión entre arte y sociedad, y que, a partir de ello, supo reconocer su entorno/contexto y ejercer, con sus obras, una estrategia *inscriptiva* en la historia. En palabras de Valderrama: “Quizás porque subyace a esta pregunta la idea de que la obra de arte tiene una función social que va más allá de la institución del arte, y que de algún modo se asocia a un poder de resistencia o afirmación que se apunta o sostiene en las obras, es que la discusión sobre la *Avanzada* se ha organizado fundamentalmente en torno a la inscripción de sus producciones en la historia de la dictadura y, más específicamente, en la historia de la plástica y las artes visuales de los últimos cincuenta años”.²³⁹

Pero junto con reconocer tal logro, problematiza el concepto a partir de una de la tesis desarrollada por Oyarzún a finales de los ochenta: a saber, que la historia del arte nacional debe ser entendida a partir de la idea de modernización: “Ahora bien, el objetivo de este libro es desarrollar una lectura historiográfica de la historia de las artes visuales. A partir de la discusión de la *Escena de Avanzada* se pretende interrogar la hipótesis dominante que ha organizado la historia de las artes visuales en Chile en los últimos treinta años. Esta hipótesis, formulada por Pablo Oyarzún en artículo escrito a finales de los años ochenta, ensaña que la historia del arte nacional debe ser entendida a partir de la idea de modernización: es decir, como una serie de modernizaciones o puestas al día de la escena de arte chilena respecto de sus metropolitanos. Intentando interrogar esta hipótesis no sólo se busca discutir las tesis

²³⁸ Valderrama, Miguel “Modernismos historiográficos: artes visuales, postdictadura, vanguardias”, Editorial Palinodia, Santiago, 2008.

²³⁹ *Ibid.*, p.12

principales que se han derivado de dicha interpretación, sino que además se busca desplazar a través de un trabajo de “metacomentario” la problemática principal que ha configurado el orden de representaciones de las obras de la Avanzada.”²⁴⁰

A partir de un análisis historiográfico, Valderrama analiza la producción textual de la Avanzada y se centra, a partir de la tesis antes descrita, en dos textos que resultan clave para ahondar en el problema: “Márgenes e instituciones” (1986) de Nelly Richard, y en “El Golpe como consumación de la vanguardia” (2003), de Willy Thayer. Ambos, que significan “los dos extremos de una problemática que estructura el orden de enunciación de la crítica sobre artes visuales en Chile”, serán para Valderrama los documentos claves para propiciar un análisis y debate crítico de la Avanzada: “Se trata de leer el orden de discusiones que organiza la lectura de obra de la Escena de Avanzada desde la historiografía y, en consecuencia, de leer cada una de las intervenciones que en ese espacio se despliegan como modos específicos y determinados de inscripción del pasado”.²⁴¹

A partir de lo anterior, resulta interesante destacar cómo, a finales de la década del 2000, las reflexiones posibles de realizar sobre la *Avanzada* ya no consignan como material de análisis sólo los textos iniciáticos del problema (Márgenes e Instituciones), sino que se incluyan los debates que, mucho tiempo después de ellos, se realizaran (El Golpe como consumación de la Vanguardia). Esto significa, por cierto, que los debates sobre el problema se actualizan y complejizan. Ya no es posible atender al *concepto* –y sus discusiones- sin recurrir a los cuestionamientos que, desde diferentes trincheras, se han realizado en los últimos años. Esta “puesta al día” supone, por tanto, desarrollar nuevas interpretaciones y, evidentemente, cuestionar otras, lo que posibilita el despliegue de mayores márgenes de maniobra.

Pues bien, ¿por dónde se desentrañan, en parte, los análisis de Valderrama? Sin profundizar en los análisis esbozados por él –que, por lo demás, corresponden en su mayoría a los trabajos analizados en esta investigación-, resulta importante destacar un par de acentos que el historiador da con respecto a la *Avanzada*: por una parte, su tensión y ruptura entre la producción visual de la izquierda tradicional y con el mercado, y, por otra parte, la inclusión del texto en el espacio de la visualidad nacional. Ellas, junto a un amplio marco de análisis –que, por espacio no es posible profundizar como se lo merece el trabajo de Valderrama-, le permiten señalar que, en el contexto

²⁴⁰ *Ibíd.*, p.14

²⁴¹ *Ibíd.*, p.14

dictatorial, la Avanzada se encontró con una oportunidad histórica que “supo aprovechar”. En otros términos que, al encontrarse en un contexto de la desolación y ruina, la Avanzada logró, con sus tensiones, estrategias (texto crítico, ruptura con la producción pasada, marginalidad, etc.) y relatos, inscribirse en la historia. Sería a partir de esa productividad histórica, donde cabría desarrollar el mayor reconocimiento a la obra de la Avanzada: “Gesto imposible, arruinado o destruido antes de toda agitación o manifestación, pero que, sin embargo, en la insistencia y ofuscación de un movimiento que no acaba de “abrirse hueco”, deja ya advertir la porfía de un acto inconcluso, traumático y repetitivo, que no cesa de volver una y otra vez sobre su escenario significativo. La lógica de esta insistencia, la herida sobre la cual se organiza el movimiento de esta repetición, termina por inscribir el gesto vanguardista de la neovanguardia en el espacio del modernismo. Pues, si el modernismo es el resultado de la conjunción de una crisis social de la experiencia narrable y de una crisis semiótica de los paradigmas narrativos, habría que advertir entonces en las obras de la Avanzada la emergencia de un modernismo traumático que testimonia, y al mismo tiempo anuncia, el fin de un mundo como fin de un relato.

Esa conciencia apocalíptica del fin del fin del sentido que articula toda historia posible, se deja ya advertir claramente en la Escena de Avanzada en la tensión irresuelta entre obra e inscripción, entre arte e historia. Es, quizás, en el centro de esta tensión insalvable donde cabría ubicar finalmente la pregunta por el poder del arte en la neovanguardia contemporánea”.²⁴²

Por lo tanto, en un contexto donde ya nada es posible de reconocer como certeza, la aparición de un programa crítico-visual significó, para la historia, tanto un inicio como un fin. Es decir, donde ya nada existe, todo puede acontecer. He ahí, entonces, el *poder de la neovanguardia* de la Avanzada: su síntesis conceptual –hecha de obras, nombres, rupturas, marginalidad- logra, en la historia, una permanente insistencia de su reconocimiento e inscripción.

A partir de la provocación del libro de Valderrama, la Revista De/Rotar publicaría un texto de Sergio Villalobos-Ruminott titulado “Modernismo y desistencia (El debate sobre la neovanguardia y el retorno de la Avanzada)”.²⁴³ En sus páginas abordaría, de una forma compleja y sistemática, los últimos debates surgidos en torno al concepto de *Escena de Avanzada*. Desde nuestro punto de vista, este trabajo logra sintetizar en

²⁴² *Ibíd.*, p.149

²⁴³ Villalobos-Ruminot, Sergio “Modernismo y desistencia (El debate sobre la neovanguardia y el retorno de la Avanzada), en Revista De/Rotar, Vol I, N°2, 2009.

forma notable gran parte de las hipótesis que se han tejido sobre la relación entre arte y política que ofreció la vanguardia local en los setenta y ochentas. Enfocándose en los análisis de Oyarzún, Thayer y Valderrama, Villalobos-Ruminott despliega su *propia* interpretación sobre estas interpretaciones del problema. Para ello, esboza una serie de tesis que le permitirán abordar el problema (La hipótesis de la `ruptura y el no calce`, de la `modernización`, del `modernismo luctuoso`, de la `complicidad estructural`, y de la `copertenencia`).

Su pregunta de investigación es la siguiente: ¿Qué debe ser enfatizado, qué recuperado, qué debe ser olvidado o desplazado cuando se habla de arte en Chile en los últimos veinte, treinta años? Para contestar a estas preguntas, Villalobos-Ruminott considera que las hipótesis antes señaladas sirven para entender el problema de la inflexión de la historia del arte nacional y, por cierto, de la relación entre arte y política en Chile: “Oscilando entre un énfasis modernista, crítico y rupturista, y una cierta desistencia con respecto a las coordenadas de la relación tradicional arte-política, coordenadas constituidas por lo que llamaremos el contrato social-popular característico de la organización nómica del Estado nacional, dichas hipótesis leen la escena artística chilena, particularmente aquella relativa a la neovanguardia desarrollada a fines de los años setenta y comienzos de los ochenta, como punto de inflexión de la historia del arte, pero también de la historia nacional y de la historia como una cuestión nacional. Lo que ellas proponen –y prometen-, en cuanto esquemas tentativos de lectura, no es sólo una descripción eficiente de la neovanguardia, sus características y sus firmas más relevantes, sino una consideración sobre el “cambio” en las relaciones entre arte y política, relación que necesitamos pensar ya no sólo al interior del modelo nómico de organización del Estado, sino en su actual condición de deriva.”²⁴⁴

Veamos, brevemente, sus análisis sobre las hipótesis planteadas.

La primera de ellas es denominada como de la “ruptura y el no calce”. En su argumentación, el filósofo despliega sus conocimientos sobre la *Escena de Avanzada* y reconoce en ella un rol fundamental para el espacio de las artes visuales nacionales: “Más allá de las lecturas desarrolladas por las ciencias sociales sobre el proceso transicional chileno y sobre las relaciones entre memoria histórica, cultura y modernización, es posible concebir el debate en torno a la Escena de Avanzada como

²⁴⁴ *Ibíd.*, p.47

un lugar preciso de articulación de posiciones que difieren y cuestionan, a la vez, los límites y los énfasis del pensamiento post-dictatorial chileno. Efectivamente, la interrogación sobre el estatuto de las artes visuales y el rol que la neovanguardia o Avanzada tuvo durante la dictadura militar, nos permiten atisbar no sólo cuestiones relativas a un campo específico de producción artística o intelectual, sino también, cuestiones referidas a la pulsión de esta neovanguardia, a su política y sus potencialidades, tanto en el momento de su emergencia, como hoy, cuando vuelve a ser evocada como ejemplo de una escena fundamental. ¿Qué fue la Avanzada y porqué evocarla ahora, en su condición de movimiento oposicional y modelo?.”²⁴⁵

Frente a esa pregunta, Villalobos-Ruminott va presentando a la *Avanzada* como un conjunto de prácticas artísticas que desbordaban el marco tradicional de las Bellas Artes. A partir de las prácticas escriturales que Nelly Richard hiciera en las obras de la *Avanzada*, el autor reconoce su rol articulador del campo oposicional al régimen dictatorial. Esto implicó, por cierto, que esa estrategia se convirtiera en un *discurso histórico* que terminó “institucionalizando las actividades de la neovanguardia nacional”. Por ello, para Villalobos-Ruminott los trabajos de Oyarzún y Thayer –analizados en esta misma investigación- permitieron poner en evidencia el *efecto canónico* del gesto poderoso de la escritura de Richard. Esta constatación, por tanto, significaría el reconocimiento del carácter *rupturista* de la Avanzada tanto con la institucionalidad artística tradicional como con la dictadura. En palabras de Villalobos-Ruminott: “En cualquier caso, fue su lectura la primera en advertir el carácter innovador y crítico de unas prácticas artísticas orientadas antagónicamente contra la dictadura y en retirada con respecto no sólo a la institución del arte, sino también con respecto no sólo a la institución del arte, sino también con respecto a la subordinación de sus pulsiones innovadoras en un cierto bloque (tradicional) de oposición. En esto radica entonces la fuerza de su gesto, pues si Richard ha leído la Avanzada como “corte y no calce” con respecto a la tradición, suyo sería el mérito de plantear la cuestión de “ruptura” como una problemática crucial para la historia del arte nacional. Faltaría precisar, sin embargo, cuál es el estatus de esa “ruptura”, dentro de la práctica artística y más allá de ella. Cuestión extremadamente complicada, porque en la confusión entre ruptura, “corte, no calce” y fundación, comparecen, hermanados, los ritmos temporales del vanguardismo estético burgués y de la operación modernizante de la dictadura chilena”.²⁴⁶

²⁴⁵ *Ibíd.*, pp.47-48

²⁴⁶ *Ibíd.*, p.51

Ligada a esta idea, es posible extraer la siguiente hipótesis trabajada: la “modernización”. Esta hipótesis de trabajo considera que las acciones de la Avanzada –y su afán rupturista e *innovador*- estarían volviendo a poner en la discusión la tesis de la *modernización* que planteara Oyarzún en su texto “Arte en Chile de veinte, treinta años”. Es decir, que la historia del arte chileno estaría marcada por una serie de modernizaciones que podrían ser concebidas como un *curso pleno de sentido interno* que se caracterizaría como permanentes procesos de “puestas al día” o una serie de modernizaciones. Frente a esta hipótesis, Villalobos-Ruminott considera de lo siguiente: “El texto referido es, por supuesto, “Arte en Chile de veinte, treinta años”, donde el juego implícito en el título apunta a señalar cómo, si cambiamos levemente el marco temporal, descubriremos que la pulsión fundacional de la neovanguardia más bien confirmaría una tendencia que ya estaba presente treinta años antes, en las discusiones que rodeaban la formación de los grupos vanguardistas de pre-dictadura (Signo y Rectángulo, especialmente) en los años sesenta. En todo caso, esta interpretación disuelve el carácter tentativo de la hipótesis de Oyarzún y la posiciona en un lugar estratégico y determinante. Habría que preguntarse, no obstante, hasta qué punto la hipótesis de la modernización funciona como metacriterio que ordena la serie total de las artes visuales nacionales y, hasta qué punto, efectivamente, ésta es “dominante”. Según nuestra perspectiva, esta hipótesis no sólo sería tentativa, sino que adquiere un tono distinto si se toma en cuenta el trabajo general de problematización del arte contemporáneo, de la temporalidad vanguardista y de la renuncia o desistencia duchampiana respecto a la obra de arte, que su autor ha venido desarrollando coherentemente, en los últimos veinte, treinta años”.²⁴⁷

Como queda de manifiesto en la cita, Villalobos-Ruminott cuestiona que esta hipótesis siga siendo una interpretación *dominante*, ya que deja de problematizar los actuales acontecimientos y, por cierto, sólo mantendría un *plegamiento acotado* a la teoría general de la neovanguardia que tiene un *corte inadvertidamente historicista*. En consideración a ello, la Avanzada exigiría mayores herramientas analíticas para registrar su efecto.

La tercera hipótesis en cuestión es denominada de “complicidad estructural”. Esta hipótesis de trabajo estaría marcada por la tensión existente entre la inscripción del concepto de *Escena de Avanzada* y su contexto de posibilidad, es decir, el vaciamiento producido por el golpe de Estado. Para argumentar aquello, Villalobos-Ruminott retoma

²⁴⁷ *Ibíd.*, p.60

la discusión de Willy Thayer para problematizar el ejercicio. En sus palabras: “Así también, sostendremos que la hipótesis de la “complicidad” entre el gesto de conjunto de Richard y la concepción historicista de la temporalidad imperante en la postdictadura chilena, puede ser atribuida perfectamente a Willy Thayer, aun cuando ya está anticipada en las críticas de Oyarzún, que advierten sobre el carácter generalizado del esquema de lectura histórica elaborado por las ciencias sociales. Por esta razón, el impacto de la Avanzada y de la interpretación que Márgenes había favorecido, vuelve a ser uno de los ejes sobre los que se desarrolla el debate entre Thayer y Richard en el Coloquio Internacional sobre arte y política, llevado a cabo en la Universidad Arcis, en junio del año 2004. En este debate, las contribuciones de Thayer facilitan un desplazamiento desde la “complicidad de gestos” entre el golpe y el corte vanguardista, hacia una “complicidad estructural” o “copertenencia” entre las retóricas historicistas de la historia de arte nacional y el “tiempo homogéneo y vacío” de la globalización planetaria, desplazamiento que le permite diferir no sólo del tono vanguardista de la “reconstrucción” fundacional de Márgenes, sino también cuestionar la pertinencia del retorno a la Avanzada desde los procedimientos fetichistas de la historia cultural y auto-referencial que predominarían en la postdictadura chilena. Los artículos, “El golpe como consumación de la vanguardia” (2003) y “Crítica, nihilismo e interrupción: la Avanzada después de Márgenes e instituciones” (2005), junto a su reciente libro, “El fragmento repetido, escritos en estado de excepción” (2006) que retoma el material previo y lo reelabora de manera más decisiva, arman un eje de tensionamiento que relanza las reservas que Márgenes había producido en su primera recepción, pero ahora en el contexto transicional chileno, donde el rescate de la neovanguardia adquiere tintes más dramáticos y donde la problemática de cómo escribir la historia del arte nacional se confunde y se radicaliza con la problemática de cómo escribir la historia en general, en un contexto dominado por las pragmáticas realistas de la postdictadura y la globalización”.²⁴⁸

Como viéramos en la sección específica sobre el debate Richard/Thayer de esta investigación, la hipótesis de la complicidad implica un problema de alta complejidad. Las acusaciones de “desconsideración nihilista” por parte de Richard a Thayer y de “ficción fundacional” de este último con Richard, marcan un debate de alta intensidad. Esta complicidad para Villalobos-Ruminott significa una de las mayores tensiones sobre el tema, ya que el surgimiento de la *voluptuosidad canónica* de la Avanzada en un contexto dictatorial no deja indiferente a la *memoria del arte*.

²⁴⁸ *Ibid.*, pp.51-52

Pues bien, una vez vistas las hipótesis de la “ruptura y el no calce”, de la “complicidad estructural” y, especialmente, de la “modernización”, surge una cuarta hipótesis del “modernismo luctuoso”. Para trabajar en ella, Villalobos-Ruminott se remite al trabajo de Miguel Valderrama. Como viéramos también en esta investigación cuando hablamos específicamente del libro de Valderrama, esta hipótesis señala cómo el golpe y la dictadura habrían fracturado irrecuperablemente todo acontecimiento posible. Es decir que, con la “incomunicabilidad de la experiencia” que surgió con el golpe, todo quedaría afectado en el futuro o nada sería posible ya de acontecer. Según las palabras de Villalobos-Ruminott: “Tal lectura destaca cómo la violencia dictatorial y el cese de la significación operado por el golpe, habrían marcado la inscripción de las obras asociadas con las artes visuales bajo la dictadura. Dichas obras, más allá de su primera agrupación generacional, funcionarían como testimonio de un cierto trabajo incompleto e infinito de duelo por la pérdida de una historia que ya no podrá narrarse en clave nacional”.²⁴⁹

Considerando la “hipótesis de la modernización” –la cual desatendería el desgarramiento específico del arte bajo dictadura y la “hipótesis de la ruptura” –que toma atención a la cuestión de la desaparición-, Valderrama afirma que lo *luctuoso* de este modernismo artístico –evidenciado en la *Avanzada*- sería único en la historia de las vanguardias (europeas, soviéticas, etc.). Según su argumento, las propuestas desarrolladas por la Escena de Avanzada sólo expresarían “la tonalidad enlutada de una práctica artística en la época del fin del arte y de la historia”. Así, la Avanzada aparecería, en palabras de Villalobos-Ruminott, como “una expresión de la condición dramática del modernismo en la época de la desaparición”.²⁵⁰

La última hipótesis desarrollada por Villalobos-Ruminott es la de la “copertenencia”. Ella refleja, según el autor, “la yuxtaposición entre lo político y lo artístico, mostraría la comparecencia del carácter fundacional de la dictadura y de la “voluntad de acontecimiento” de la neovanguardia, en un mismo plano onto-teológico, inaugurado genealógicamente con el golpe militar de 1973”.²⁵¹ Por lo tanto, la hipótesis de la copertenencia manifestaría que, ciertamente, el golpe militar precipitó un quiebre y agotamiento de las lógicas tradicionales de la izquierda política y, por cierto, artísticas. Sin embargo, el golpe no habría funcionado como un *acontecimiento* que interrumpiría

²⁴⁹ *Ibíd.*, p.59

²⁵⁰ *Ibidem.*

²⁵¹ *Ibíd.*, p.63

la trayectoria histórica de otras rupturas. Más bien, “éste sólo sería el hito fundamental para la reformulación de las claves de la historia cultural y artística chilena (la historia simbólica, si se quiere), precisamente porque como evento, esto sólo confirma la pulsión continuista de una historia expropiada de acontecimientos”.²⁵² El golpe, como *evento mediático*, no escindiría, por tanto, una tendencia ya evidenciada y de largo plazo. En este sentido, la yuxtaposición, plegamiento y comparecencia entre vanguardia y poder, nombran la relación de un problema: la tensión entre ruptura e historicismo.

En resumidas cuentas, todas estas hipótesis permiten dar nombre a un problema entre las vanguardias históricas y la historicidad. En base a ello, Villalobos-Ruminott concluirá que “Todo esto nos permite advertir que las hipótesis que hemos descrito forman un juego de reflejos múltiples que desmontan la lectura estándar de la historia del arte y la muestran en su fragmentariedad, circulando como planetas de sentido en torno al “sol negro” de la tragedia nacional. Estos nos lleva a entrevemos con el debate acá presentado más allá del campo de la visualidad artística, y a contemplar la posibilidad de suspender la pasión involuntaria por la facticidad y sus supuesto progreso”.²⁵³

Como queda de manifiesto con este texto de Villalobos-Ruminott, existen múltiples hipótesis sobre cómo es posible interpretar un concepto: *Escena de Avanzada*. La potencia del texto es, en términos generales, su capacidad para sintetizar las diversas y polémicas observaciones sobre un problema. Lo interesante, por tanto, está dado en cómo casi a finales de la década del 2000 surjan este tipo de elaboraciones críticas. Es más, cómo aún es posible y necesario pensar sobre la relación entre arte y política y, además, cómo toma validez y relevancia la pregunta planteada por Villalobos-Ruminott al iniciar su texto: ¿Cómo pensar la relación entre arte y política *ad portas* del Bicentenario, y en medio de tantas conmemoraciones preocupadas de no olvidar, de traer a la memoria todo aquello que se ha perdido, o que se podría perder, sino mediase esta preocupación generalizada?

Hasta aquí, finales del año 2009, queda en evidencia cómo el relato fundacional del concepto de *Escena de Avanzada* -cristalizado en 1986 en *Margins and Institutions*-, tiene un diverso, disperso y complejo espacio de discusión. Su rendimiento, por cierto, sigue siendo posible y productivo. No cabe duda que, más allá de nombres específicos,

²⁵² *Ibíd.*, p.63

²⁵³ *Ibíd.*, p.65

obras, textos, papeles cuchés, catálogos de cartón, etc., el concepto ha logrado, en cerca de dos décadas, consolidarse e inscribirse en la “historia” del arte chileno. Si bien su constitución e interpretación ha estado siempre en la palestra de la discusión, cuestionamiento y reconocimiento, es claro que su *poder de síntesis histórica* logra desmontar los párrafos de la historia y, además, nos enseña que en su génesis y conformación fragmentaria –parcial y siempre inminente- está, justamente, su riqueza.

A finalizar el año 2009, y bajo la inauguración de la primera Trienal de Arte de Santiago, la *Escena de Avanzada* ha perdido *presencia* en las plumas de la *intelligentsia* criolla. Si bien la directora del “espacio del pensamiento crítico” –seminarios y coloquios- es Nelly Richard, la tematización del concepto de *Avanzada* ya no dispone del protagonismo de antaño. Aún cuando se hiciera referencia a ella insistentemente –en especial cuando Eugenio Dittborn y Carlos Leppe desistieran de su participación en la “gran exposición” debido, entre otras cosas, a la falta de *presupuesto* y atención para sus montajes-, la reflexión sobre la *Avanzada* aparece *diluida* y ya no quedan registros sublimes y enfáticos de su *rol* y *acontecimiento*.

Sin embargo, ¿será el tiempo de las obras y los archivos de la *Escena de Avanzada* lo que nos depara la nueva década?

A pesar de que en las salas de exposición y en las principales discusiones durante la Trienal de Santiago la *Avanzada* no tuviera la presencia que, hace pocos años atrás tuviera –entre otras cosas, por la necesidad de nuevos discursos, reflexiones, producción, agentes, etc.-, sí tuvo su propio espacio temático. La diferencia con lo anterior está dada en que ya no fueron las obras o los artistas los principales actores, sino que, esta vez, fueron los registros, archivos y catálogos los que tomaron un rol protagónico. La exposición “El Espacio Insumiso: Letra e Imagen en Chile de los ‘70” realizada en el Centro de Documentación del Centro Cultural Palacio de la Moneda desde el 6 de octubre al 15 de noviembre de 2009, significó la primera gran exposición que se interesara en mostrar, al público general, la evidencia concreta de la existencia de algo denominado *Escena de Avanzada*. Como se puede leer en la presentación de la exposición: “En el marco de la Trienal de Chile 2009, la muestra exhibió, por primera vez, valiosos documentos rescatados e incorporados al archivo del Centro de Documentación de las Artes Visuales del Centro Cultural Palacio La Moneda, incluidos

originales de imprenta de los primeros catálogos de vanguardia en Chile, fotografías, videos y performance que ponen en valor tanto las teorías como la visualidad de las artes en la convulsionada década del 70.”²⁵⁴ La exposición, curada por Isabel García, dejó en evidencia cómo el archivo de la Avanzada permite ampliar, aún más, los análisis e interpretaciones sobre lo que significó para la historia de las artes visuales nacionales. Es decir, cómo la materialidad de los catálogos, producciones, fotografías, documentos, etc., ofrecen nuevas posibilidades de reflexión tanto estética como sociológica, filosófica, teórica, etc.

En este sentido, la pregunta por las obras y los archivos no resulta banal. Luego de haber finalizado el análisis de la trayectoria del concepto de *Escena de Avanzada*, es posible constatar que si bien el concepto es analizado, reflexionado, criticado, cuestionado, etc., en parte importante de la producción editorial del país, en rara vez se habla sobre *obras concretas*. Aún cuando aparecen mencionados los nombres de los artistas, claramente la *obra* queda relegada por el texto y la reflexión crítica. Si bien durante todos estos años los diversos artistas *vinculados* a la *Avanzada* han expuesto en galerías y en museos públicos (nacionales e internacionales) –todos han tenido exposiciones individuales (aunque principalmente concentrados en sus trabajos actuales), han recibido premios nacionales de artes (Dittborn y Díaz) y han sido exhibidos, por ejemplo, las obras de Lotty Rosenfeld en la Documenta de Kassel-, la falta de conocimiento y exhibición sobre las obras de la *Avanzada* sigue siendo un tema pendiente. Además, sólo hace algunos años atrás, el Museo Nacional de Bellas Artes adquirió algunas obras del periodo. Sin embargo, gran parte de la producción visual está en posesión de privados. Quizá la única institución que posee la mayor cantidad de obras –y que, por cierto, las ha exhibido- es el Museo de Artes Visuales de Santiago. Ella ha sido, sin duda algunas, la única institución que ha mantenido un plan permanente de “exhibición” de las obras de la *Avanzada*.

Recién, en septiembre de 2010, es posible visitar una retrospectiva de la obra de Eugenio Dittborn. Luego de su comentada auto-exclusión de la Trienal de Arte de

²⁵⁴ http://www.ccplm.cl/index.php?option=com_content&view=article&id=139:el-espacio-insumiso-letra-e-imagen-en-chile-de-los-70&catid=43:exposiciones-2009&Itemid=19 (Septiembre, 2010)

Santiago –gesto similar al ocurrido en “Chile, 100 Años: Artes Visuales”-, el público nacional e internacional puede visitar una de las exposiciones más importante de sus pinturas aeropostales (tan características de la *Avanzada*). Según el comunicado de prensa, “La muestra incluye obras del Premio Nacional de Arte producidas desde 1984, pero que, en su mayoría, son absolutamente nuevas para el público chileno, pues, si bien han circulado por todo el mundo, nunca se han mostrado en el país.”²⁵⁵

En definitiva, y luego de revisar la trayectoria del concepto de *Escena de Avanzada* desde 1986, podemos cerrar este capítulo planteándonos la siguiente interrogante: ¿los futuros caminos del concepto seguirán problematizando las interpretaciones ya *esbozadas* en estos últimos treinta años, o darán cabida, en esta nueva década, a visualizar en sus obras una nueva forma de interpretación de una relación conflictiva entre el arte y la política? ¿Seguiremos cuestionándonos la ruptura que generó la *Avanzada* en la “historia” del arte o se abrirán nuevas lógicas productivas de la visualidad a partir de estas discusiones?

Más allá de plantear interrogantes sin respuestas, lo cierto es que, a partir de esta investigación historiográfica-descriptiva, se logró constatar la potencia que un *concepto de síntesis histórica* -como el de *Escena de Avanzada*- puede interrumpir, más allá que en el campo artístico o en el sistema artístico autónomo, el *reparto de lo sensible*.²⁵⁶

²⁵⁵ http://www.mavi.cl/exposiciones/2010/eugenio_dittborn.html (Septiembre, 2010)

²⁵⁶ Rancière, Jacques “El reparto de lo sensible: estética y política” Editorial Lom, 2009.

CAPÍTULO III
CARTOGRAFÍAS DE LA TRAYECTORIA DE UNA PUESTA EN ESCENA
CONCLUSIONES FINALES

Al iniciar esta investigación, nos realizamos la siguiente pregunta: ¿cómo se explica que, desde 1986 a la fecha, el concepto de *Escena de Avanzada* sea uno de las propuestas visuales y escriturales más nombradas, citadas y estudiadas del espacio de la investigación y enseñanza sobre arte en Chile?

Para ello, nos propusimos describir, analizar y problematizar el espacio escritural de las artes visuales en Chile en los últimos *veinte, treinta años*. Específicamente, el objetivo de nuestra investigación fue identificar y describir, por medio del análisis interpretativo de los relatos escriturales (documentos, textos, catálogos, etc.) desarrollados en los últimos treinta años en el espacio de las artes visuales chilenas, las referencias, menciones, análisis y aproximaciones interpretativas del concepto de *Escena de Avanzada*. En concreto, esta investigación se propuso desarrollar una revisión y descripción historiográfica de las reflexiones histórico-teóricas que se han generado en Chile sobre el gesto que realizara Nelly Richard en su libro *Margins and Institutions* en el año 1986 para, con ello, establecer cómo ha sido la *trayectoria de inscripción del concepto de Escena de Avanzada* tanto en los espacios institucionales vinculados al arte (Universidades, premios institucionales, escuelas, etc.) como en el espacio historiográfico de las artes visuales. A partir de este objetivo, se identificaron tres “tipos ideales de relatos” que fueron sistematizados y analizados extensamente en esta investigación. Ello nos permitió, finalmente, ofrecer las conclusiones aquí presentadas.

Desde cierta sociología del arte, y apoyado por la noción de historia conceptual, realizamos un análisis que nos ha permitido, finalmente, dar respuesta a la pregunta antes realizada y, específicamente, a las hipótesis de investigación propuestas.

Las hipótesis de investigación plantearon que a) en la historia reciente en Chile, las operaciones escriturales sobre artes visuales han servido como soportes de inscripción de los artistas en las tomas de posición del campo artístico nacional. Esto ha significado, por cierto, que b) existan trayectorias escriturales que han servido para tales propósitos. En este sentido, se puede enunciar que, c) a finales de la década de los ochenta y a comienzos de los noventa, han existido una serie de estrategias escriturales (relatos) que han intentado instalar/inscribir/cuestionar *conceptos* en los

espacios de legitimación o visibilidad. Esto d) ha obtenido un rendimiento considerable en la *Escena de Avanzada* (no así en cambio en las estrategias de los años noventa). Este proceso, finalmente, e) demuestra la diferenciación y complejización que ha logrado el campo/sistema artístico nacional en los últimos treinta años. Aquello, por cierto, acorde con el proceso mundial de desterritorialización de los entramados de poder.

¿Podemos validar estas hipótesis? A partir de la extensa revisión aquí realizada –que, por lo demás, evidentemente pueden faltar textos, documentos, ensayos, etc., que no hayan sido identificados o hallados en los estantes bibliográficos-, es posible reconocer que las líneas analíticas aquí planteadas han logrado ser validadas. Según la evidencia detectada, la *Escena de Avanzada* puede ser catalogada como un concepto que, durante los últimos años, se ha trasladado por caminos a veces inciertos, a veces seguros. Un concepto que, tomando variados senderos, demarcó una trayectoria que, finalmente, lo llevó a un destino *heroico* y que es posible de cartografiar (producto final de esta investigación). Un destino que ha sido reconocido, para bien o para mal, tanto por los directamente involucrados en la génesis del concepto de *Escena de Avanzada* como también por los actores secundarios o agentes posteriores (críticos, historiadores, teóricos, etc.). Sin duda alguna, el concepto logra constituirse como una síntesis histórica de un contexto problemático y, muchas veces, de frágil consenso. Como lo anotáramos más arriba, los conceptos para Reinhart Koselleck nacen, crecen y se modifican en el transcurso de la historia. Ellos permiten, tanto en el presente como en futuro, entregar las categorías necesarias para explicarse los procesos que los sujetos vivencian. En este sentido, los conceptos permiten sintetizar y organizar las experiencias (pasadas), vivencias (presente) y expectativas (futuro) para, con ello, entregar referentes semánticos a los individuos.

Aún cuando *las obras* de la Avanzada no hayan tenido un rol protagónico en esta trayectoria y sean los nombres propios, muchas veces, los reconocimientos posibles, el concepto de *Escena de Avanzada* ha permitido una serie de interpretaciones que, como vimos, han significado un profundo y permanente cuestionamiento a la relación arte y política en la sociedad chilena de los últimos treinta años. Si bien es posible

plantear a la *Avanzada* como un relato heroico que, por medio de estrategias conscientes, logró inscribirse en la historia, no es menos cierto que su rendimiento reflexivo y productivo en el espacio de las artes locales ha significado un gran capítulo en la historia –sabemos, fragmentaria- de las artes nacionales.

El concepto de *Escena de Avanzada* se mantiene, a lo largo de la historia, en su estructura general. Es decir, las ideas generales que lo conforman se mantienen a lo largo de toda la discusión desarrollada en estas páginas. Lo que cambia, evidentemente, son las interpretaciones sobre cómo ese concepto se instala/inscribe en la historia y, sobre todo, qué significa aquel *acontecimiento* para el campo/sistema artístico local. He ahí donde se produce la mayor tensión histórica. ¿Cómo escribir la historia del arte reciente en Chile sin dejar a nadie afuera? ¿Cómo no herir las sensibilidades del arte? ¿Cómo comprender el mundo artístico sin ganadores y perdedores?

La investigación realizada, por tanto, nos permitió constatar lo problemático que significa consensuar un concepto y, sobre todo, reconocer por parte de los agentes involucrados sus *impactos* en el espacio social. Esto resulta aún más problemático si consideramos los *contextos* en los cuales el concepto transitó. Desde una dictadura que silenció, fragmentó e incluso clausuró toda posibilidad de historia, se pasó a una transición democrática que, en sus lógicas operativas, fragilizó toda posibilidad de disonancia e interrupción política –constatado con la formularización de las artes, la academización de las lógicas crítico-visuales, el vaciamiento de la disidencia política en la materialidad de la obra, la planificación anunciada de cada *performance*, etc.-, y terminó, sin poder hacer resistencia, con el *acontecimiento* de la globalización que, en su operar, vacía todo agenciamiento en el espacio local. Todos estos procesos marcan, por tanto, los caminos –aún ripiosos- trazados por el concepto de *Escena de Avanzada*.

Sumado a lo anterior, hay dos *constancias* que se pueden reconocer en este problema.

En primer lugar, el concepto de *Escena de Avanzada*, ciertamente, posibilitó la generación de una batería de interpretaciones sobre cómo evidenciar, en el espacio social, los impactos generados por ella. Esto gatilló mayores niveles de complejización operativa del sistema artístico. Desde la mirada sociológica de Niklas Luhmann, es posible concebir que la gestación y evolución del concepto de *Escena de Avanzada* propició, a partir de todos los componentes involucrados (teoría, obra, política, etc.), el aumento progresivo de la complejización estructural del sistema artístico. Como lo anotáramos en la sección teórica de esta investigación, la autoobservación y la posterior autodescripción (por medio de textos) realizados por la *Avanzada*, es una lógica operativa del sistema artístico para lograr mayores niveles de autonomía operativa y, por cierto, autorreflexiva. Con ello, se gestó, por un parte, un vaciado de los contenidos críticos concretos del espacio artístico en la sociedad y, por otro, propició la reflexión de alta complejidad entre el arte y la política. En otras palabras, la inscripción del concepto de *Escena de Avanzada* y su posterior configuración operativa del sistema artístico, academizó/complejizó a niveles teórico-discursivos la relación arte/política, pero no a nivel pragmático social. Con ello, en síntesis, se amplificó la autonomía del sistema/campo artístico a lo que hoy estamos acostumbrados a vivenciar.

En segundo lugar, el concepto ejercería uno de los mayores dinamismos en las jerarquías de poder del campo artístico. En este sentido, los consensos sobre cómo la aparición de la *Avanzada* en el espacio artístico local significó una ruptura –y, por cierto, desconocimiento de los *nombres* pretéritos-, aún están en permanente disputa. Desde una mirada sociológica de Pierre Bourdieu, el concepto de *Escena de Avanzada* es necesario estudiarlo y comprenderlo a partir de las luchas estratégicas que se gatillaron al momento de concebirse y, por cierto, en su desenvolvimiento histórico. Como lo observamos en el transcurso de la investigación, la génesis y funcionamiento del campo artístico debe comprenderse por la lucha de agentes concretos que están involucrados en el arte y que desean, por medio de estrategias conscientes y capitales desigualmente distribuidos, lograr posiciones jerárquicas de poder. A partir de esa aseveración, Bourdieu dirá que no es posible concebir el campo artístico sin su estrecha relación con el campo de poder. Esto significa, sucintamente, que todo agente

que desea ser *reconocido* en el espacio artístico, debe jugar las reglas del juego. Y esas reglas son, como vimos a lo largo de estas páginas, la lucha interna entre los poseedores de las condiciones estructurales de poder (poseedores de capital simbólico, cultural, económico, etc.) y los nuevos agentes carentes de ellos. En este sentido, la fundación de un concepto como el de *Escena de Avanzada* le exigió, a sus acuñadores, desarrollar estrategias de posicionamientos en el campo artístico. Pero no sólo ellos debieron generar esfuerzos para lograr aquello, sino que, y en forma importante, fueron los diversos agentes que participan en el juego del arte (críticos, curadores, artistas, dueños de galería, académicos, estudiantes, etc.) los que cimentaron el camino para que el concepto aquí analizado se situara en la historia. Por tanto, al realizar una revisión histórica del concepto de *Escena de Avanzada*, debimos incorporar y describir, en nuestros análisis, las luchas suscitadas entre los diversos agentes involucrados en el mundo del arte, para que ese concepto sea lo que actualmente es. Con ello, podremos complejizar el análisis y, por cierto, plantear, como una conclusión clave de esta investigación, que la *Escena de Avanzada* surge gracias a las múltiples operaciones desarrolladas por los diversos agentes involucrados, pero gracias a su análisis como *concepto* y no sólo por las *obras* y los *agentes concretos* directamente involucrados en la conformación que significó el concepto de *Escena de Avanzada*.

En definitiva, lo que resulta como eje reflexivo de esta investigación es el rendimiento de permanente descubrimiento del concepto de *Escena de Avanzada*. Su potencial es inminente y permanente. Es decir, está siempre disponible para nuevas interpretaciones y cuestionamientos, en especial cuando se trata de pensar en cómo el arte puede, en el espacio de lo sensible, interrumpir, transformar y, por qué no, pervertir los órdenes homogeneizantes que el *poder*, día a día, va reconstruyendo para sus propios beneficios. Que un concepto como el de *Escena de Avanzada* –que remite a múltiples y complejas experiencias y prácticas artísticas e históricas- pueda propagar un problema –eterno, como es la relación entre arte y política, vanguardia e historia, etc.- como el aquí expuesto y sistematizado es, sin lugar a dudas, un logro inédito y sumamente productivo para el espacio de las artes visuales nacionales recientes. En este sentido, no es posible desestimar el impacto de la *Escena de Avanzada*. Ella fue,

es y será un problema para el pensamiento crítico que cree en la interrupción y disidencia como política y arte.

BIBLIOGRAFÍA

ANWANDTER, Daniela et al., El modelo comunicacional de "Chile, 100 años: Artes visuales. La función democrática del Museo Nacional de Bellas Artes" Tesis de Licenciatura en Comunicación Social, Universidad Diego Portales, 2001. Disponible en: http://www.comunicacionyletras.udp.cl/files/Andwanter_Cruz_Gomez_y_Silva.pdf (Agosto, 2010)

BABAROVIC, Natalia et. al, "Zona fantasma. 11 artistas" Galería Gabriela Mistral, División de Cultura, Ministerio de Educación, 1996.

BERRÍOS, María y Guillermo Machuca "Arte y Contexto. Tres décadas de producción estética en Chile" En Gerardo Mosquera (Ed) "Copiar el Edén. Arte Reciente en Chile" Santiago de Chile, 2006.

BECKER, Howard S. "Outsiders. Hacia una sociología de la desviación" Ed. Siglo XXI, Buenos Aires, 2009.

_____ "Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico" Universidad Nacional de Quilmes, Argentina, 2008.

BOURDIEU, Pierre "La distinción: criterios y bases sociales del gusto" Editorial Taurus, Madrid, 2006.

_____ "El mercado de los bienes simbólicos" en "Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura" Editorial Aurelia-Rivera, Buenos Aires, 2003.

_____ "Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística" en "Campo de poder, Campo Intelectual" Editorial Quadrata, Buenos Aires, 2003.

_____ "Pero, ¿Quién creó a los creadores?" en "Cuestiones de Sociología" Editorial Istmo, Barcelona, 2002.

_____ "Las Reglas del Arte: Génesis y estructura del campo literario" Editorial Anagrama, Barcelona, 2002.

_____ "Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción" Editorial Anagrama, Barcelona, 1997.

_____ "Sociología y cultura" Editorial Grijalbo, Madrid, 1990.

BRUGNOLI, Francisco "El arte joven en Chile" Extraído de <http://www.mac.uchile.cl/travesias/artejoven.html> (14 de Mayo de 2006)

BRUNNER, José Joaquín "Campo artístico, escena de "avanzada" y autoritarismo en Chile" en Richard, Nelly "Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973" Ediciones Metales Pesados, Santiago de Chile, 2007.

CÁNOVAS, Rodrigo “Llamado a la tradición, mirada hacia el futuro o parodia del presente” en Richard, Nelly “Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973” Ediciones Metales Pesados, Santiago de Chile, 2007.

CENECA “Políticas Culturales Estatales” Revista CENECA, Serie Políticas Culturales, Nº 79.

EDITORIAL MAC “Arte Contemporáneo Chileno: Desde el Otro Sitio / Lugar” Santiago, 2005.

GALAZ, Gaspar Y Milan Ivelic “La Pintura en Chile: Desde la Colonia hasta 1981” Ediciones Universitarias de Valparaíso, Valparaíso, 1981.

GALENDE, Federico “De otro modo que justo. Un alegato” en Papel Máquina. Revista de Cultura, año 2, Nº 3, Segundo semestre 2009, Santiago de Chile.

_____ “Filtraciones I. Conversaciones sobre arte en Chile (de los 60’s a los 80’s)”, Editorial Arcis/Cuarto Propio, 2007.

HONORATO, Paula y Luz Muñoz “Recomposición de escena 1975-1981. 8 publicaciones de artes visuales en Chile” <http://www.textosdearte.cl/recomposicion/index>. (Febrero, 2010)

HONORATO, Paula “Citas de la Historia”, en: en: Justo Pastor Mellado, Historia de transferencia y densidad. Chile Arte Visuales 100 años (1973-2000), Museo Nacional de Bellas Artes, 2000.

HOBSBAWM, Eric “Historia del siglo XX” Editorial Crítica, Buenos Aires, 1998.

IVELIC, Milan “La Transgresión de los límites” en Garreton, Manuel A., Saul Sostnowki y Bernardo Subercaseux “Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile. Fondo de Cultura Económica, Santiago de Chile, 1993.

_____ y Gaspar Galaz “Apuntes para una reflexión: Artes visuales en Chile (1960-1990)” Revista Aisthesis, Nº 23, PUC, Santiago de Chile, 1990.

_____ “Chile Arte Actual” Ediciones Universidad Católica de Valparaíso, 1988.

KOSELLECK, Reinhart, “Futuro Pasado. Para una semántica de los tiempos históricos”, Ed. Paidós, Barcelona, 1993.

LARA, Carolina “Chile Arte Extremo” Edición virtual, 2005.

LECHNER, Norbert “Obras escogidas 2” Editorial Lom, Santiago de Chile, 2007.

_____ “Las sombras del mañana. La dimensión subjetiva de la política” Editorial Lom, Santiago de Chile, 2002.

_____ “Los patios interiores de la democracia. Subjetividad y Política” Fondo de Cultura Económica, Santiago de Chile, 1990.

LUHMANN, Niklas “Sociedad de la sociedad” Editorial Herder-Universidad Iberoamericana, México D.F., 2007.

_____ “El arte de la sociedad” Editorial Herder – Universidad Iberoamericana, México, 2005.

_____ “El arte como mundo” en “Teoría de los sistemas sociales II (artículos)”, Universidad de los Lagos, Chile, 1999.

MADRID, Alberto “Catálogo exposición “PIE DE PÁGINA. Mario Fonseca / Francisco Zegers y la Escena de Avanzada” Museo de Artes Visuales, Santiago, 2006.

MACHUCA, Guillermo “Arte: De la crisis del arte moderno a las vanguardias del nuevo siglo” En “100 años de Cultura chilena 1905-2005” Editorial Zig-Zag, Santiago, 2006.

_____ “Una tenaz sobrevivencia (aquello que queda luego de una lenta agonía)”, en: Gonzalo Arqueros, Cambio de Aceite: Pintura contemporánea chilena, Editorial Ocho Libros, Santiago, 2003.

_____ y Justo Pastor Mellado, “Arte joven en Chile (1986-1996)”, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile, 1997.

MELLADO, Justo Pastor “La operación de Federico Galende al montar filtraciones” en <http://www.justopastormellado.cl/edicion/index.php?option=content&task=view&id=589&Itemid=28> (15 de Septiembre, 2010).

_____ “La Inscripción Internacional del Arte Chileno” Extraído en <http://www.justopastormellado.cl/edicion/index.php?option=content&task=view&id=96&Itemid=28> (17 de Mayo de 2006)

_____ “Mancha, taxonomía, corte y confección: tres claves para el arte chileno de la última treintena”, en: Cuadernos Escuela de Arte, N°7, año 5, oct. 2000.

_____ “Historias de transferencia y densidad en el campo plástico chileno (1973-2000)”, en: Historia de transferencia y densidad. Chile Artes Visuales 100 años (1973-2000), Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, 2000.

_____ “Dos Textos Tácticos”, Editorial Jemmy Button Ink, Santiago, Chile, 1998.

_____ “Del Triangulo paradigmático al bloque histórico en la plástica chilena emergente”, en: Guillermo Machuca; Justo Pastor Mellado, Arte Joven en Chile (1986-1996), Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, 1997.

_____ “La escena de avanzada ha muerto, viva la Escuela de Santiago” Diario La Nación, Viernes 29 de Julio de 1994.

MERINO, Roberto “Microclimas culturales” en Toloza, Cristián y Eugenio Lahera “Chile en los noventa” Dolmen Ediciones, Santiago, 1998.

MOSQUERA, Gerardo “Introducción” en “Copiar el Edén. Arte reciente en Chile”, Editorial Puro Chile, Santiago de Chile, 2006.

NAVARRETE, Carlos “Campos de hielo: un certero índice de posibilidades plásticas”, en: Revista Diseño, año 7, N°42, marzo, 1997.

_____ “El triángulo paradigmático (plástica chilena emergente)”, en: Revista de Arte UC, año 8, N° 12, 1995.

NEUSTADT, Robert “CADA día: La creación de un arte social” Editorial Cuarto Propio, Santiago, 1998.

NORDENFLYCHT, José de, “Historias de disposición: de los desplazamientos a los emplazamientos”, en: Justo Pastor Mellado, Historia de transferencia y densidad. Chile Arte Visuales 100 años (1973-2000), Museo Nacional de Bellas Artes, 2000.

OYARZÚN, Pablo “Crítica; historia” en Richard, Nelly “Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973” Ediciones Metales Pesados, Santiago de Chile, 2007.

_____ “Arte en Chile de veinte, treinta años” en “Arte, Visualidad e Historia” Editorial La Blanca Montaña, Facultad de Artes, Santiago de Chile, 1999.

PÉREZ, Carlos “Pendientes de una discusión pendiente” en “Dieta de archivo: memoria, crítica, ficción”, Editorial Universidad Arcis, Santiago, 2005.

RANCIÈRE, Jacques “El reparto de lo sensible: estética y política” Editorial Lom, 2009.

REVISTA EXTREMOCCIDENTE “El distraído infortunio de las vanguardias, conversación con Francisco Brugnoli y Virginia Errázuriz sobre arte y política” en Revista Extremoccidente No. 1, Santiago de Chile, 2002.

REVISTA DE CRÍTICA CULTURAL: n° 29-30, noviembre de 2004

RICHARD, Nelly “Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973” Ediciones Metales Pesados, Santiago de Chile, 2007. Libro publicado originalmente en Art & Text, Melbourne, 1986.

_____ “La Escena de Avanzada y su contexto histórico social”, en: Gerardo Mosquera (ed), Copiar el Edén. Arte reciente en Chile, Editorial Puro Chile, Santiago de Chile, 2006.

_____“Lo político y lo crítico en el arte: ¿Quién teme a la neovanguardia?”, en: Pablo Oyarzún, Nelly Richard, Claudia Zaldívar (eds.), Arte y política, editorial Universidad Arcis, 2005.

_____“Turbiedad, anacronismo y degeneraciones” Residuos y metáforas: ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición” Editorial Cuarto Propio, Santiago, 1998.

_____“Residuos y Metáforas: ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición” Cuarto Propio Ediciones, Santiago, 1998.

_____“La Insubordinación de los Signos: cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis” Cuarto Propio Ediciones, Santiago, 1994.

_____“Masculino/ Femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática” Fco. Zegers Editor, Santiago, 1993.

_____“Poéticas del descalce y marco democrático” Texto solicitado para el catálogo de la muestra “Hegemonía y visualidad” en el Instituto de Ciencias Alejandro Lipschuz, Mayo de 1987, Santiago de Chile. Publicado en Richard, Nelly “La estratificación de los Márgenes. Sobre arte, cultura y política/s” Francisco Zegers Editor, Santiago de Chile, 1989.

_____“Contraoficialidad, poder y lenguaje” En “La estratificación de los Márgenes. Sobre arte, cultura y política/s” Francisco Zegers Editor, Santiago de Chile, 1989.

_____“Las coordenadas de producción crítica que sitúan mi trabajo” Revista Aisthesis, N°21, Universidad Católica, Santiago de Chile, 1988.

_____“Una mirada sobre el arte en Chile” Santiago de Chile, Octubre de 1981. Manuscrito en Fotocopia.

RODRÍGUEZ, Darío y Marcelo Arnold “Sociedad y Teoría de Sistemas. Elementos para la comprensión de la teoría de Niklas Luhmann” Editorial Universitaria, Santiago, 1999.

ROJAS, Sergio “Pensar el acontecimiento. Variaciones sobre la emergencia”, Colección Teoría del Arte -Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2005.

_____“¿Herederos de la discontinuidad?” en “Las obras y sus relatos”, Editorial Arcis, Santiago, 2004.

SAÚL, Ernesto “Artes Visuales. 20 años 1970 – 1990” Ministerio de Educación, Santiago de Chile, 1991.

SUBERCASEAUX, Bernardo “Algunas observaciones sobre la crítica de arte en Chile” en Richard, Nelly “Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973” Ediciones Metales Pesados, Santiago de Chile, 2007.

THAYER, Willy “Crítica, nihilismo e interrupción. El porvenir Avanzada después de Márgenes e Instituciones” en: Pablo Oyarzún, Nelly Richard, Claudia Zaldívar (eds.), Arte y política, editorial Universidad Arcis, 2005.

_____ “El Golpe como Consumación de la Vanguardia”, en Revista Extremoccidente, nº 2, Universidad Arcis, Santiago, 2003.

_____ “Vanguardia, dictadura, globalización. (Las serie de artes visuales en Chile, 1957-2000), en: Nelly Richard; Alberto Moreira (ed.), Pensar en/ la postdictadura, Editorial Cuarto Propio, Santiago, 2001.

TEUBNER, Günther “Law as an autopoietic system” Blackwell Publishers, Cambridge, Massachussets, 1993.

VALDERRAMA, Miguel “Modernismos historiográficos: artes visuales, postdictadura, vanguardias”, Editorial Palinodia, Santiago, 2008.

VALDÉS, Adriana “La escritura crítica y su efecto: una reflexión preliminar” en Richard, Nelly “Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973” Ediciones Metales Pesados, Santiago de Chile, 2007.

_____ “A los pies de la tierra. Arte y escritura en Chile”, en: Gerardo Mosquera (ed), Copiar el Edén. Arte reciente en Chile, Editorial Puro Chile, Santiago de Chile, 2006.

_____ “Simpatías y diferencias”, en Revista Crítica Cultural, N°28, junio, 2004.

_____ “Gestos de fijación, gestos de desplazamiento: algunos rasgos de la producción cultural reciente en Chile” en Garreton, Manuel A., Saul Sostnowki y Bernardo Subercaseux “Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile. Fondo de Cultura Económica, Santiago de Chile, 1993.

VARAS, Paulina “De la vanguardia artística chilena a la circulación de la Escena de Avanzada” Texto escrito a mediados de 2006 y editado en tres instancias editoriales: ICAA Documents Project papers. The publication series for Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art, del Museum of fine arts de Houston a principios del 2007; En el contexto del proyecto Vivid Radical Memory a fines del 2007, y en el número 93 de Papers d’art de Girona, a principios del 2008. Información extraída en: <http://paulinavaras.wordpress.com/2008/07/05/de-la-vanguardia-artistica-chilena-a-la-circulacion-de-la-escena-de-avanzada/> (septiembre de 2010)

VILLALOBOS-RUMINOT, Sergio “Modernismo y desistencia (El debate sobre la neovanguardia y el retorno de la Avanzada), en Revista De/Rotar, Vol I, N°2, 2009.