



Hace no más de diez años que la escritura de textos sobre arte comenzó un proceso de replanteamiento: de evaluar su viabilidad y lugar en un mundo cada vez más atestado de imágenes, en un país con un circuito de arte ensimismado y en una escena con rumbo fijo hacia la profesionalización.

A pesar de su invisibilidad social, el estado de la escritura sobre arte de los últimos años ha sido tratado por importantes miembros de la escena local en distintos medios y soportes, unos con más insistencia que otros. El presente trabajo emprende el ejercicio de juntar estos distintos diagnósticos, comentarios e interpretaciones de escritores, artistas, investigadores, curadores, estudiantes y docentes, según elementos contextuales y experiencias comunes de la reciente década.

La presente investigación pretende ser de ayuda para todo quien desee escribir sobre arte contemporáneo después del 2018. Consciente de su propia contradicción, por el contexto en el que esta se desarrolló, busca proponer líneas en un contexto difuso, hacia la emergencia de una otra escritura sobre arte en Chile. Una escritura temblando al borde de su posibilidad.

# Índice

Introducción

Breve historia de la escritura sobre arte en Chile

Excedente significativo N·1: Un nuevo contexto

Excedente significativo N·2: Academización universitaria del arte contemporáneo

Excedente significativo N·3: Espacios de publicación

Excedente significativo N·4: Experiencias recientes

Conclusión

Bibliografía

## Introducción

El año 2012 la Galería Metropolitana de Pedro Aguirre Cerda realizó la *Trienal de Chile 2*, que consistió en el seminario ‘El estado de Chile’ y una exposición colectiva bajo el nombre de ‘La perla sin mercader’, haciendo alusión al cuadro de Alfredo Valenzuela Puelma, para reflexionar en torno a la situación de domesticación y desactivación crítica de la escena actual del arte contemporáneo en Chile, a través de la recuperación del evento realizado por el Estado (la primera *Trienal*, del año 2009), el cual no tuvo continuidad institucional para una siguiente edición. Ese 5 de octubre El Mercurio tituló en la sección de cultura “Artistas hacen su propia Trienal de Chile”.

El Estado chileno, que es el principal financista de la escena local, organizó la Trienal de 2009 con la intención de apoyar la apertura de espacios al arte contemporáneo. El evento, sin embargo destacó por la renuncia de Carlos Leppe y Eugenio Dittborn, a quienes se pretendía homenajear, debido a la falta de profesionalismo y poca preparación en la organización del evento.

En la inauguración de la *Trienal de Chile* del 2009, que presentó una selección de pintura del siglo XIX, el artista Prem Sarjo cayó a los pies de la Presidenta Michelle Bachelet debido a una sobredosis de quince miligramos de ravotril. De forma instintiva Bachelet se acercó a ayudarlo, pero no alcanzó a hacerlo porque la ministra de cultura, Paulina Urrutia, la tomó del brazo y la alejó mientras repetía “es puro teatro, es puro teatro”. No lo era, la situación de un sujeto con sobredosis desplomado a los pies de la presidenta de verdad ocurrió.

La compañera de Sarjo lo arrastró por el piso y las escaleras del Museo Nacional de Bellas Artes hacia la calle, donde el jefe de la escolta presidencial ordenó el arresto de la colaboradora y la retirada inmediata en ambulancia del autor de la performance *RAVOTRIL*. Chile no estaba preparado para una Trienal de arte contemporáneo.

Por otro lado, la Feria de Chile Arte Contemporáneo, Ch.ACO, comenzó el año 2008 como un íntimo encuentro de galerías locales en el Club de Planeadores de Vitacura. En la

actualidad es el evento artístico de mayor relevancia y convocatoria del calendario santiaguino. Sin embargo, con el paso de los años se intensificaron las críticas al encuentro organizado por Elodie Fulton e Irene Abujatum, dueñas de Galería AFA, proyecto que a partir del año 2005 transitó desde calle Bucarest en Providencia a un departamento del pasaje Phillips en Plaza de Armas. Con la finalidad de estar más cerca del pequeño coleccionismo de la comuna de Vitacura, el 2017 la galería se ubicó en Alonso de Córdoba 3788 por un año, para luego regresar a un departamento de mediana edad, ni viejo ni nuevo, en avenida Providencia. Comunas de consumo, caracterizadas por la combinación entre el comercio, restaurantes, bolsas plásticas, ciclovías, *scooters* eléctricos y espacios dedicados al arte contemporáneo.

Tras la recomposición de la comunidad cultural durante la alargada década de los noventa, Ch.ACO se fundó con el objetivo de remediar la falta de mercado de las artes visuales, de internacionalizar artistas locales, promover el galerismo, el coleccionismo y principalmente el profesionalismo del arte contemporáneo creado en Chile. Paradójicamente, por lo general es la falta de profesionalismo de la feria la queja que más se repite en la comunidad artística.

La mentada profesionalización apela a un elemento cultural de nuestro país: a un intento sistemático de sus actores por aumentar el valor social -y, con eso, el monetario- del arte realizado en Chile. Y es que para muchos el arte no vale nada, su experiencia no ofrece un producto por el cual valga la pena gastar lo obtenido en horas de trabajo “de verdad” y cuando lo vale se debe a su funcionalidad decorativa. “No está bien cuando te piden un dibujito para el living porque se es artista, nadie pensaría hacer eso con el trabajo de un ingeniero o un abogado, por eso es importante la profesionalización del arte”, señaló la laboriosa artista visual y docente, Natasha Pons, en su oficina del Centro Cultural de España de Santiago.

Actualmente la situación refleja un estado de estancamiento del mercado del arte, principalmente, porque los espacios de exposición están saturados y hay pocos compradores en comparación al número de artistas, -cifra que durante los últimos diez años ha aumentado de manera sistemática, a juzgar por los aproximadamente 450 alumnos que, según la

organización de la feria de arte contemporáneo enfocada en la producción de artistas emergentes, FAXXI, egresan cada año de las distintas facultades de arte del país.

En una entrevista con Alejandra Villasmil publicada en Artishock en octubre del 2017, Fulton señaló que su objetivo se cumplió. Que durante la última década la cantidad de galerías y coleccionistas aumentó, nació FAXXI, nació Art Stgo y que el circuito internacional está más interesado en el mercado chileno gracias a las alianzas que facilitó esta feria.

Un año más tarde, el investigador y licenciado en teoría e historia del arte de la Universidad de Chile, José Tomás Fontecilla, publicó en la misma revista digital un artículo titulado *Ch.ACO. Diez años para el olvido*. En él acusó a las organizadoras de buscar su propio beneficio a costa de sus colegas y las comparó con los rostros más renombrados del chanterío local, los chicos Penta, los del confort, Rafael Garay, Sergio Jadue y el políglota, entre otros. A la vez, Fontecilla con su artículo visibiliza una perspectiva del camino que ha tomado el circuito del arte contemporáneo chileno entre el 2008 y el año pasado.

Fontecilla comenzó su comentario sobre Ch.ACO 2018 con una declaración respecto al peligroso lugar que ocupa el crítico de arte, ya que la escena está compuesta por el amiguismo y los afectos personales, las críticas suelen ser interpretadas como ataques, lo que puede llegar a tener consecuencias laborales en el medio.

“El crítico de arte en Chile siempre ha estado en una zona peligrosa, en un suelo pantanoso por el cual mejor no transitar. Entre palmoteos en la espalda y sonrisas socarronas, nadie dice nada; rumores de pasillo abundan en el aire de un escenario lleno de tensión. Así, flotamos en un conformismo que raya en el absurdo, en una complacencia casi irracional, en un pacto tácito de no decir las cosas”.

Según el autor esto devino en una crítica mediocre, complaciente y silenciosa, dado que quienes escriben son, a la vez, gestores, curadores, artistas, académicos o miembros del equipo de alguna galería o institución. Sin embargo, para Fontecilla la crítica debe hacer aparecer problemas y los diez años de la feria son un escándalo suficiente para un escopetazo en los zapatos.

La última versión de la feria de arte contemporáneo más longeva del país no tomó en cuenta las críticas de los años anteriores respecto a su accesibilidad y metodología de apoyo a las galerías participantes. Se llevó a cabo en Lo Curro, la entrada costaba 9 mil pesos, no había wifi, las condiciones de los espacios estaban lejos de corresponder a un nivel internacional. Pero, por sobre todas las cosas, no había gente y tampoco ventas en los stands de feria más caros de Sudamérica.

Para el cuarto día de Ch.ACO 2018 se bajó la agrupación de microeditoriales y editoriales independientes que componían una zona dentro de la feria llamada *Nave de Ediciones* debido a que las condiciones ofrecidas por la organización no eran aptas y significaban una degradación para sus miembros.

Un año antes, galería Metales Pesados Visual abandonó el encuentro más importante del país luego de que un panel cayera sobre una de sus obras.

“Entonces, ¿quién gana con Ch.ACO? ¿Chile, la cultura, los artistas, las galerías, los gestores, quién? La última versión de la feria sólo transparentó una situación a todas luces evidente; en un país donde casi no hay mercado del arte, no se estimulan las audiencias, las galerías son unas pymes que con suerte sobreviven y donde el pluritrabajo es casi el más alto del país, las únicas que ganan con la feria son las dueñas de AFA | Ch.ACO | FAVA. La evidencia no soporta análisis: posiblemente no exista en el mundo una empresa que aguante diez años de pérdidas consecutivas, como nos han querido hacer creer las directoras de la feria bajo el *slogan* de la filantropía.

La tendencia en Chile, tanto de sus galerías, como gestores y artistas, es a la profesionalización. Hoy, más que nunca, hay profesionales con doctorados y magíster, las galerías se han ido organizando y mejorando sus prácticas, trayendo a artistas extranjeros, participando en ferias internacionales. En general, pareciera que la dirección que ha ido tomando el mundo del arte va completamente en contra de las bases en las que se sustenta esta feria. Cuando la dirección del mundo del arte a nivel global pareciera dirigirse a una

democratización sustentable, Ch.ACO pareciera ir a una elitización perversa.” Finalizó Fontecilla.

Estas ferias están enfocadas en el mercado profesional del arte contemporáneo y no tienen relación directa con las universidades, a no ser que la feria sea parte de las actividades abiertas de la universidad, como es el caso de BAZART de la Universidad Católica. Sin embargo, los equipos y jurados de este tipo de instancias los conforman docentes de distintas escuelas y la gran mayoría de los artistas jóvenes presentes son exalumnos egresados de alguna facultad.

Estudiar en la universidad, participar de talleres, diplomados, ferias y bienales en Chile y el extranjero corresponde a una línea de desarrollo profesional estable en la que la escritura no tiene un rol de importancia, pues son los grados académicos y fondos concursables los que abren las puertas. Un texto en La Panaera, Artishock o incluso en el Artes y Letras de El Mercurio ayuda a la difusión de un evento, pero no de manera decisiva a la carrera del artista.

La dirección de los escritores sobre arte formados en la academia durante los últimos diez años no es muy distinta a la del artista, sin embargo, sus posibilidades dentro del mercado son más bajas, están ligadas a la curatoría, la gestión cultural y no a la creación de sus textos debido a la inviabilidad de su práctica profesional.

La profesionalización es una causa transversal de los agentes del circuito artístico, desde el Estado hasta las iniciativas independientes, puesto que está relacionada a una valoración del oficio y a una comunidad que busca cambiar una precariedad histórica y generalizada por otra situación, no de riqueza y fama necesariamente, pero sí de estabilidad. Esa promesa incompleta de vivir de lo que te apasiona con la que preuniversitarios e institutos forran las micros y paraderos de Santiago durante los procesos de matrícula.

Si la fundación de Ch.ACO el 2008 fue una reacción de un grupo de galerías ante la falta de mercado, la realización del Coloquio Arte y Política fue la reacción de la academia y sus actores ante la carencia de una secuencia historiográfica de la producción de las artes visuales, incluida su escritura, en nuestro país desde los años sesenta hasta el 2004.



En agosto del 2003 se creó el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA) bajo el gobierno de Ricardo Lagos y su primer ministro fue el sociólogo y militante PPD José Weinstein. Los treinta años del golpe militar desataron el debate sobre la memoria histórica y cultural del país, lo que significó una oportunidad para los miembros de la comunidad cultural, invisibilizada durante la dictadura, de hacer de su experiencia un material válido para la enseñanza universitaria.

A comienzos de junio del 2004, el CNCA, la Universidad Arcis y la Universidad de Chile, llevaron a cabo el Coloquio Internacional de Arte y Política que organizó Pablo Oyarzún, Nelly Richard y Claudia Zaldívar con el objetivo de reflexionar, debatir y revisar de manera crítica la inevitable relación entre arte y política en Chile. Un primer intento de superar la carencia de documentación, archivo y catalogación de la producción artística y escritural de las décadas anteriores.

Tal intento separó en períodos la historia del arte reciente y se materializó en tres videos. El primero sobre lo ocurrido entre 1963 y el golpe militar, el segundo respecto al arte producido durante la dictadura y el último, sin dudas el más difuso de los tres, dedicado a lo realizado entre 1990 y el 2004.

El Coloquio Arte y Política contó con la participación de destacados teóricos y artistas, entre ellos Gonzalo Díaz, Francisco Brugnoli, Virginia Errázuriz, Willy Thayer, Sergio Rojas, Nury González, Guillermo Machuca, Carlos Ossa, Gaspar Galaz y Adriana Valdés.

Un año más tarde se editaron 1.500 ejemplares de la publicación que concentró las ponencias y temáticas tratadas por los distintos participantes del coloquio. En ella Adriana Valdés, destacada ensayista y escritora sobre arte desde finales de los setenta, inicia el capítulo dedicado a las escrituras críticas con un texto titulado *Arte y política: sobre águilas y lechuzas*.

Valdés se refirió al último video del coloquio, correspondiente a la transición a la democracia, como el más aterrado y envarado de los tres. Señaló que en la cautela,

precauciones y titubeos de quienes hablan en el video se lee una especie de alergia al presente que amarra los textos del futuro a la estandarización de los escritos realizados durante el periodo que lo precede, específicamente en la escritura de textos sobre arte en catálogos de exposiciones, ya que para ella la crítica de arte en prensa, diarios básicamente, ha tenido y tiene poca presencia intelectual en comparación a la escritura subterránea de los ochentas o la Revista de Crítica Cultural de la cual ella participó junto a otros miembros de la resistencia cultural a la dictadura.

De hecho es la misma Adriana Valdés quien, junto a Ana María Risco, prefiere hablar de *textos sobre arte* en vez de *crítica* de arte a la hora de tratar los escritos de Enrique Lihn al respecto. Con “textos sobre arte” estamos hablando de la escritura en su más amplio rango, independiente de su plataforma de publicación y registro. Sin embargo existe más de una razón por la que resulta más acertado hablar de escritura crítica de textos sobre arte contemporáneo y no de crítica de arte, que tiende a ser un término más acotado debido a su rol histórico.

El historiador y crítico de arte estadounidense, James Elkins, señaló que la crítica de arte carece de una definición formal y no hay acuerdo respecto a su significado, lo que en la actualidad ha provocado cuestionamientos respecto de si existe o no la crítica de arte en cuanto práctica, o si es esta una forma de literatura, de historia del arte o incluso de publicidad.

Por otro lado, María Fusco, académica y escritora nacida en Belfast, ha concentrado su escritura en la desestabilización de los límites de la escritura sobre arte en la actualidad por medio del juego con la crítica, la ficción, la forma y la teoría. Por ejemplo, el punto de vista en la escritura de Fusco puede venir desde una máquina de escribir al rostro del actor Donald Sutherland, no ofrece respuestas y no habla de las obras, es una obra en sí misma, autónoma y experimental.

Fusco prefiere utilizar el término escritura “de” arte, siendo la crítica una faceta dentro de sus posibilidades en el arte, con el arte o fuera del arte. De hecho, fue el mismo James Elkins quien el 2018 comentó que después de *Give up art*, libro que reúne la escritura de Fusco de

los últimos seis años, “la mayoría de los textos de no ficción parecen inconscientes de lo que la escritura es capaz de ser”.

A pesar de la inexistencia de una definición, existen suposiciones generalizadas de lo que la crítica de arte debería ser: un juicio de una autoridad a lo expuesto en una sala, una descripción, una mediación pedagógica para el público, un foco de atención de nuevos artistas, una recomendación al coleccionismo, entre tantas otras. Por esta razón su necesidad y su falta son lugares comunes de la comunidad cultural en base a las expectativas o funciones que, en sus diferentes plataformas y estilos, es capaz de satisfacer. Sin embargo, no ha sido el público quien alega por sus faltas: por el contrario, usualmente son artistas faltos de difusión, teóricos que “deberían” ser escuchados o escritores ligados a la experimentalidad sin un lugar donde escribir ni leer.

El enfoque respecto a las faltas de la escritura de arte en Chile sustentó la memoria de Carla Silva para obtener el grado de licenciada en artes con mención en teoría e historia del arte el año 2013. *La Crítica de artes visuales en Chile. Una aproximación desde su falta*, guiada por Guillermo Machuca en la Universidad de Chile, trata la crítica como una práctica plagada de sobreentendidos que usualmente tiende a ser acotada al juicio de un especialista, por lo que la revisión de sus distintas funciones se hizo fundamental para ampliar la interpretación del término, ya que la escritura crítica tiene variantes que dependen del medio e intención de su publicación.

Silva separó las funciones de la escritura crítica en dos partes. Primero, según su eficacia como mediador entre el público y la obra, en cuanto textos dirigidos a un otro-receptor, lo que sitúa tal estilo como una vía de comprensión sociocontextual, de orientación, difusión y valoración del aparato estético y del artista. En este sentido el análisis de la obra consiste en las impresiones de un autor especialista o validado dentro del medio. Luego estaría la función correspondiente a la capacidad de la escritura de influenciar la inscripción de la producción artística bajo cierta perspectiva teórica.

Independiente de su función, existe una razón particular para referirnos a textos sobre arte: durante los últimos años han surgido medios y críticos de arte que han preferido otros

formatos por sobre a la escritura, como el podcast o el video. Por ejemplo el periódico español El país o el crítico, español también, Antonio García Villarán a través de su canal de Youtube, en donde su video sobre Yoko Ono tiene más de un millón de visitas. En Chile se podría destacar *¿Los artistas no saben hablar?* conducido por el artista, docente y colaborador de La Panera, César Gabler.

Por otro lado, los textos no dependen de la obra y la pluma exclusivamente. Los formatos de escritura están determinados por los espacios de publicación. Por ejemplo, Artishock durante sus nueve años ha desarrollado efectivamente una escritura sobre arte en un estilo claro y sencillo, sin las pretensiones teóricas de las revistas universitarias debido a que el principal objetivo del sitio es la difusión del arte contemporáneo para el público general, que permita dar a conocer un punto de vista ausente en su contexto a través de escritores jóvenes, no por eso menos calificados académicamente, y el empleo de los géneros periodísticos, lo cual hace que la revista digital de arte más visitada en Chile sea muy fácil de leer.

A pesar de que para el 2004 la crisis del periodismo no había comenzado en el sentido que conocemos en la actualidad, Adriana Valdés, en su texto del libro *Arte y política* alegó por la necesidad de reconocer la desorientación de la crítica, principalmente debido a que su escritura dejó de satisfacer las funciones preconcebidas en un mundo en el que son los curadores los encargados de la inscripción y circulación de la obra; en el que el mercado o los fondos no son influenciados de manera importante por la prensa debido a que esta no es portadora de los criterios de valorización de las obras; y, lo que a Valdés más le preocupa, “el crítico ya no cree saber hacia dónde van las cosas”, no hay una dirección histórica capaz de delimitar las lecturas sobre las obras. Hoy más que nunca existen “demasiadas ondas en todas direcciones”.

A su vez, Valdés señaló la necesidad de la escritura de no quedar pegada en los tiempos de emergencia en que Eugenio Dittborn, Nelly Richard y Ronald Kay colaboraban en V.I.S.U.A.L.; en que Lihn escribió “Adiós Tarzán” en Revista Cauce o sobre la pintura de Roser Bru en La Separata. Los tiempos de Carlos Leppe y *El día que me quieras* en Galería Sur, los de Márgenes e Instituciones, ya pasaron.

La revisión sistemática, por sus propios autores, durante los años posteriores a la dictadura estandarizó esta escritura principalmente dentro de los catálogos. Andrea Giunta señaló en *El revés de la trama* que entre 1975 y el 2008 existe una condición de incesto en la escritura sobre arte en catálogos, hay un grupo de escritores reconocidos como los mejores que suelen ser un modo de legitimación de los artistas en cuestión. Nelly Richard, Justo Pastor Mellado, Pablo Oyarzún, Diamela Eltit, Adriana Valdés, Carlos Pérez Villalobos, Guillermo Machuca, Roberto Merino, Raúl Zurita, Gonzalo Muñoz y Cristian Hunneus.

Respecto a los catálogos de exposición, formato de escritura sobre arte más desarrollado durante las últimas décadas hasta hoy, Valdés destacó que los textos del periodo correspondiente a la dictadura “se escribían desde la nada, sin apoyos institucionales, sin financiamientos, sin proyectos aprobados por nadie, al filo del peligro para aquellos que dependían de un trabajo universitario”. No eran muchos los escritores con puestos en las universidades, por lo que los catálogos repartidos en las pequeñas galerías eran el único espacio de existencia para una teoría paralela a la institución intervenida. Esta escritura trascendió debido a que en su contexto producía efectos importantes en el circuito del arte, partiendo por su agrupación dentro de lo que en 1986 Nelly Richard llamó la Escena de Avanzada.

Debido al paso de los años, la desorientación de la crítica y las condiciones del formato del catálogo, Valdés considera que su escritura en el contexto actual se ha vuelto problemática porque el compromiso del autor con un Fondart lo lleva a conceptualizar una armadura teórica que le de solidez al proyecto y en el caso de estar en una galería comercial tal ilusión de teoría lo puede hacer lindar con la publicidad. Por lo que sería tarea de nuevos actores el desarrollar una escritura que sea capaz de captar la complejidad y la exigencia de la sociedad del espectáculo contemporánea.

A pesar de la claridad total de estar en un contexto distinto al de la avanzada, el actual, más que uno de palos, es un contexto de fibra óptica y wifi, lo que no quiere decir que falten palos, si no que es más necesario que nunca el aclarar dónde estamos en la escritura sobre arte para frenar la inercia de una escritura descontextualizada y dejar de dar palos de ciego por sus faltas y expectativas imposibles de cumplir en el presente.

“La lechuza como oposición al águila  
la sabiduría que vuela  
a una hora distinta de la del poder”

Hace quince años el texto ya citado de Adriana Valdés jugó con esta metáfora de Fernando Pérez Villalón para exigir algo más, otra cosa distinta a lo existente en Chile. Refiere al poder en el sentido político y a la poesía como el arma que le queda a los textos sobre arte una vez perdidas sus funciones, su importancia, su necesidad por satisfacer. Que durante la hora del vuelo de la lechuza, la del arte, la sensibilidad y el pensamiento, está la salida del tedio que afecta a la escritura de textos de arte contemporáneo en la actualidad.

También señaló que es la falta de utilidad de la escritura crítica la que abre la posibilidad para nuevas expresiones, estilos y arrojados a cargo de las nuevas generaciones. De volar a una hora distinta a la del poder. Que una vez fuera de la exitista lucha por la importancia, el espacio de acción de la escritura “tiembla al borde de su posibilidad y así irradia”.

Actualmente los textos sobre arte más leídos en Chile corresponden a géneros periodísticos en La Panera y Artishock. Hace cuatro años que el sitio de Arte y Crítica dejó de publicar, en su último número Carol Illanes señaló que, tras diez años de existencia, la plataforma cayó en la falta de originalidad, textos fríos, estériles y aburridos sostenidos por la inercia amnésica. “Necesitamos proyectos que se replanteen esta situación. Necesitamos otra cosa. Necesitamos ‘salidas’. Experimentalidad, error, gasto. Que el cinismo propio de nuestra identidad desemboque en algo que construya bases para transformaciones”.

Tras los últimos diez años, la escritura tiene un nuevo contexto y la posibilidad de renunciar. Esa oportunidad de pocos de renunciar a todo lo que fue y lo que se supone que es necesario que sea, para volar a una hora distinta. Sin embargo, una vez temblando en el borde es necesario saltar y ahí recién poder volar o caer.

## Breve historia de los textos sobre arte en Chile

Adriana Valdés en el prólogo de la recopilación que realizó el 2008 junto a Ana María Risco respecto a la escritura de textos sobre arte del poeta y ensayista Enrique Lihn, señaló que, al igual que la propia historia del arte realizado en esta precaria región sudamericana, la historia de la escritura sobre arte es un campo siempre a punto de construirse.

Es el mismo Lihn, ácido y certero a la hora de hablar sobre artes visuales y la escena local, quien en un texto sobre el LXXIII (73) salón Oficial de Artes Plásticas, publicado en el N° 16 de la Revista de Arte de la Universidad de Chile, señaló que a su parecer, el arte chileno, al igual que la crítica, es un mosaico falto de rigor local, compuesto a través de la yuxtaposición de tendencias estilísticas foráneas del arte moderno a las que nadie se opone debido a su novedad en la capital, la pequeña escuela, Santiago de Chile, 1962.

Enrique Lihn dio muestras de su preocupación por la historia cultural chilena en más de una ocasión. Primero en 1955 y, más inquieto, en 1988, año de su muerte y de la publicación de su texto sobre la exhibición de Eugenio Tellez en La Casa Larga de 1986. En este, señaló que, con una violencia digna de esos años, los artistas contemporáneos mayores de treinta no toman en cuenta lo realizado por las generaciones anteriores, cayendo en la creencia ingenua de estar empezando todo desde cero. Desconsolado. “Lo único que no cambia es, en un tiempo sin duración, la ruptura. Tierra sin suelo”.

Tomar en cuenta este punto de vista respecto a las nuevas autoridades y ortodoxias teóricas de la disidencia artística contra la dictadura resulta fundamental para disolver la creencia de que en Chile nunca se ha hecho nada respecto a su dependencia cultural con Europa y aclarar que la escritura de textos sobre arte contemporáneo jamás ha desaparecido en su totalidad. Son las plataformas, su pretensión, su estilo, efectividad y rigor académico las variables de su percepción.

En Chile el primer espacio en alojar la escritura crítica de textos sobre arte fue la prensa de finales del siglo XIX. Revistas especializadas como La Revista de Artes y Letras y Taller Ilustrado presentaban a la burguesía de la época reseñas y crónicas sobre los artistas, sus obras y los salones de exposición según el canon académico de tradición neoclásica y eurocentrista.

La crítica de arte más tradicional realizaba un juicio, positivo o negativo, de una exhibición u obra con base en el gusto del sujeto en particular y su interpretación del canon artístico. Autoridades con un espacio en la prensa y una opinión capaz de articular movimientos y aproximar tendencias artísticas foráneas.

Este tipo de escritura estaba determinada por la influencia de Charles Baudelaire, en cuanto a la concepción de que la crítica buscaría educar y sensibilizar a los lectores por medio del cuadro reflejado por la habilidad o sensibilidad del escritor.

Augusto d'Halmar escribió en la mayoría de las plataformas disponibles para la crítica de arte entre los años 1900 y 1950. Formó parte de la Colonia Tolstoyana de San Bernardo en 1904 y a partir de 1916 participó de las reuniones del grupo Los Diez en la intersección de Santa Rosa con Tarapacá. También participó de las primeras complicidades entre la literatura y las artes visuales en Chile.

En Europa, Vicente Huidobro daba inicio al creacionismo antes de que las vanguardias históricas llegaran a Chile desde Francia. El regreso de un grupo de becados por el Estado trajo bajo el brazo nuevas técnicas, un fresco rechazo a lo figurativo y la valorización de la subjetividad.

Entre el lunes 22 y el sábado 27 de octubre de 1923 el Grupo Montparnasse realizó su primera exposición en la Sala de Remates Rivas y Calvo. La primera exposición de arte moderno en Chile recibió un furibundo rechazo de la crítica conservadora y el público.

La primera columna de prensa publicada por Jean Emar, seudónimo de Álvaro Yañez, defendió vehementemente la exposición. En sus *Notas de Arte* del diario La Nación se dedicó



al apoyo teórico y difusión de las vanguardias de forma aguda y crítica respecto al contexto cultural del país. En 1925 publicó, traducido por la artista y escritora Sara Malvar, el *Manifiesto Surrealista* a solo meses de su lanzamiento en Europa.

Por esta época, la presencia de textos sobre arte en la prensa se hizo constante y contundente. El Mercurio, Revista Zig- Zag, Revista Selecta y el Diario Ilustrado formaban parte de este nuevo ambiente de la escritura y debate.

Emar aportó, con textos oportunos e informados, a la alfabetización del medio local respecto al acontecer plástico europeo a través de una escritura ligada estrechamente a la literatura. Además, exigió directamente de sus pares una mayor seriedad, rigurosidad y actualización de sus criterios, los cuales, incapaces de reconocer el mérito de la pintura impresionista, no se dejaron permear por las nuevas propuestas.

Esta reacción de la prensa implicó que los críticos de los años posteriores guardaran un excesivo cuidado y un sentimiento de culpabilidad por la miopía de antaño, que se tradujo en una escritura caracterizada por aceptarlo todo.

El espacio periodístico de Emar se publicó hasta 1927, año en que el diario fundado por su padre, Eliodoro Yáñez, fue expropiado por la dictadura del general Carlos Ibáñez. Ese mismo año el ministro Pablo Ramírez cerró la Escuela de Bellas Artes para una reestructuración de tres años y envió un grupo de 26 becados a París: la llamada Generación del 28.

A partir de 1932, comenzó el funcionamiento efectivo de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, lo que según Justo Pastor Mellado, inició el “protectorado histórico del arte chileno” por tal escuela. Las escasas publicaciones sobre procesos artísticos de la primera mitad del siglo XX se circunscriben a esta universidad.

Como consecuencia de la guerra civil española, Antonio Romera llegó a Chile en 1939. Se desempeñó como crítico de arte en La Nación, Las Últimas Noticias y en el diario El Mercurio desde 1952 hasta su muerte en 1975. Sin embargo destacó, principalmente, por sus

esfuerzos en profesionalizar la práctica de la escritura y la publicación de su *Historia de la pintura chilena* en 1951, donde recopiló y analizó publicaciones de diarios y revistas.

A través de un lenguaje sencillo, digamos pedagógico, Romera señaló que la crítica de artes en el Chile hasta 1951 se concentró en la historia personal de los sujetos por sobre a la obra en sí. Además acusó a los críticos chilenos de ser teóricamente limitados y autorreferentes.

No había mercado del arte, pero entre los años treinta y cincuenta se desarrolló la época dorada de las letras en Chile, una expansión editorial de textos políticos y literarios como nunca antes. La población que sabía leer se informaba por la prensa, pero esta no bastaba. Según el historiador Bernardo Subercaseaux, había un clima de interés intelectual.

Como una especie de respuesta a esta efervescencia cultural, nace en 1948 la revista Pro Arte, semanario de arte y literatura fundado por Enrique Bello, Juan Orrego y Carlos Riesco. Bello y su equipo financió, editó y distribuyó por librerías y quioscos el tiraje de 3.000 ejemplares del primer número. El semanario aportó a la ampliación del público informado sobre el arte moderno.

En 1948 nace también el Grupo de Estudiantes Plásticos, provenientes de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. De manera independiente, este grupo se enfocó en la necesidad de una educación académica más formal y organizada. El colectivo contó con el apoyo y participación de Camilo Mori, Pablo Burchard, José Balmes, Gracia Barrios y Roser Bru, entre otros alumnos y académicos destacados.

La revista Pro Arte se editaba después de la jornada laboral. En ella colaboraron reconocidos escritores, críticos y artistas como Luis Oyarzún, Camilo Mori, Jorge Elliot, Nicanor Parra, Pablo Neruda, Roberto Matta y Gabriela Mistral, entre otros.

La escritura crítica del semanario es el resultado de las primeras aproximaciones estilísticas entre la escritura de textos sobre arte en los periódicos, ligada a la literatura, y la teoría y retórica universitaria cada vez más permeada por los nuevos discursos europeos. Sin embargo, con el pasar de los nueve años de existencia del medio, tal estilo se agotó y lo que

en un momento fue fresco y revelador, pasó a ser considerado monótono y sin gusto a nada □según el punto de vista de Enrique Lihn.

Por otro lado, la prensa seguía aumentando su tiraje e importancia social a la vez que se comenzaban a notar estos aportes teóricos en las críticas como las de Antonio Romera en El Mercurio, o los textos sobre arte que un par de años más tarde realizará Luis Oyarzún en La Nación y en El Mercurio de Agustín Edwards.

El último número de la revista fue publicado el 25 de enero de 1956. Cuatro años antes se realizaba, en un rincón de la vitrina del Naturista de calle Bandera, el primer ejercicio plástico de escritura y arte en la historia de nuestro país.

El *Quebrantahuesos* de Nicanor Parra, Enrique Lihn, Alejandro Jodorowsky, Luis Oyarzún, entre otros, pasó de un satírico y jocoso collage en formato periódico a sentar un precedente de peso. Dos años después de presentar la modesta cartulina, Parra publicó *Poemas y Antipoemas*.

Ligado a la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile y luego al Departamento de Estudios Humanísticos de la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas, Lihn analizó pequeñas y grandes preguntas de la escena cultural chilena y global. De sus textos sobre arte, además de un marcado y a veces despiadado tono crítico, se puede destacar la fluidez con la que se arriesgaba a la hora de interpretar o dar su lectura de una obra, exposición o acontecimiento cultural o político.

Respecto a la escritura de crítica de Enrique Lihn se ha trabajado bastante en comparación a la mayoría de los escritores mencionados en este breve sondeo histórico. Gracias a la ensayista, Adriana Valdés, hoy directora de la Academia Chilena de la Lengua e íntima amiga del poeta, Ana María Risco y Ediciones Diego Portales, resulta relativamente sencillo acceder a los textos de Lihn en Revista Pro Arte, Los Anales de la Universidad de Chile y Revista Apsi.

La Revista de Arte de la Facultad de Bellas Artes se fundó en 1939. Lihn fue su editor durante los sesenta y durante tal periodo la revista adquirió importancia por ser una vía de integración de las vanguardias del arte. Escritores como Enrique Lihn, Jorge Elliot y Luis Oyarzún significaron un traslado de la crítica a los espacios universitarios por medio de la práctica de una escritura especializada dentro de las revistas universitarias.

Por otra parte, en 1959 se abrió la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica y, una década más tarde, se editó por primera vez la Revista Aisthesis, enfocada en la investigación estética, dando espacio a la semiología, el psicoanálisis y la sociología del arte. En su primera etapa participaron los docentes Milan Ivelic, Gaspar Galaz y Enrique Solanich, entre otros.

Y cuando, de la mano del grupo Rectángulo y Signo, la prensa y la institución universitaria estaban comenzando a digerir la apertura de los juicios y desplazamientos formales a través de sus textos, Enrique Lihn atacó el exceso de ecuanimidad de los escritores sobre arte de su generación.

Juan Emar y Enrique Lihn son los principales críticos de la escritura sobre arte en su pequeña historia. Más que por su reconocimiento como escritores, ambos componen dos momentos de renovación del contenido y la forma de escribir. El primero acusando a sus contemporáneos de ciegos inmóviles, y el segundo de cobardes, incapaces de proponer criterios por miedo a ser acusados de estrechez de mente, el pecado de sus antecesores.

Pero los años sesenta no fueron los ideales para el silencio, la cobardía, ni para la inmovilidad. Eran tiempos de vanguardia. Ya empezaba a hervir la sangre y Chile temblaba entero al sonido de gritos y chuchadas.

Lihn comprendió esto a la perfección. Luego de ganar el Premio Casa de las Américas en 1966 vivió en la Cuba de Fidel por un año y, durante este periodo, su poesía confrontó el ingenuo compromiso político y la ortodoxia revolucionaria. Sin embargo, durante esta década el acontecer social y político del continente ligó a la gran mayoría de la comunidad intelectual latinoamericana con el proyecto de la izquierda, lo que se reflejó en los textos a la hora de

debatir en torno a la situación y el papel del arte contemporáneo respecto de su contexto, las luchas de masas y la vía revolucionaria.

El mismo año que Lihn estuvo en Cuba, José Balmes, pintor y militante del Partido Comunista, tomó la dirección de la cátedra de Artes Plásticas de la Universidad de Chile y luego, en 1972, el decanato de la facultad. Balmes llegó a Chile a bordo del *Winnipeg* a la edad de doce años y en los sesenta produjo un cambio radical en la escuela al reemplazar el informalismo del grupo Signo por el arte político. Un artista influenciado por el español es Francisco Brugnoli, profesor asistente en ese momento, quien buscó un código plástico a disposición del gobierno de Allende y participó de las brigadas muralistas de la época. La Brigada Mondrian trató de agregar elementos de las artes visuales al mural callejero.

Chile ya estaba hirviendo y la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, y con ella el arte, era un espacio de izquierda. El 11 de agosto de 1967 se produjo la toma de la casa central de la Pontificia Universidad Católica y la Catedral de Santiago por los estudiantes, que exigían una modernización del rol social que jugaba esa casa de estudios.

Desde la vereda de enfrente, empresas como la Compañía de Aceros del Pacífico y la Compañía de Refinería de Azúcar de Viña, financiaron concursos y exposiciones de importancia internacional, lo que obtuvo una gran respuesta del público y la prensa. La exposición *De Cézanne a Miró* se realizó en el MAC el año 1968 con el auspicio del diario El Mercurio: la muestra trajo hasta la Quinta Normal una selección importante de la colección del MOMA de Nueva York.

La apuesta política del mundo privado en el arte duró hasta la llegada de Salvador Allende a La Moneda. Sin embargo desde finales de los años cincuenta el número de exposiciones, salones y bienales aumentó y, con ellas, el número de catálogos de exposición, lo que significó una apertura determinante para la escritura crítica.

Con Allende en el poder creció la Universidad de Chile, se radicalizó la facultad de arte, se intentó crear el Museo de la Solidaridad y se realizaron dos exposiciones importantes para el

arte militante: *El pueblo tiene arte con Allende y Las 40 medidas de la unidad Popular* en el Museo de Arte Contemporáneo el año 1971.

Tras el caso de Heberto Padilla, poeta cubano que ese año fue arrestado después de una lectura pública en la Unión de Escritores de la Habana, Enrique Lihn pasa a ser uno de los primeros intelectuales latinoamericanos en manifestar públicamente su disidencia con el gobierno revolucionario de la isla.

Padilla fue acusado de incitar a la subversión contra el gobierno, y liberado después de 38 días en prisión. Regresó a la Unión de Escritores de la Habana y recitó un texto titulado *Autocrítica*, donde se declaró arrepentido de todo lo que había escrito.

Para 1971, Chile ya estaba partido en dos. Se fundó Patria y Libertad, movimiento paramilitar de extrema derecha. La Vanguardia Organizada del Pueblo no hizo caso a la orden de no violencia del gobierno de la Unidad Popular y asesinó al DC y vicepresidente de Frei, Edmundo Pérez Zujovic, en represalia por ordenar la matanza de Pampa Irigoien en la ciudad de Puerto Montt, en marzo de 1969. La fuerte persecución por parte de la Policía de Investigaciones, dirigida por Eduardo “Coco” Paredes, acabó con la VOP en menos de un año.

En 1971, también, Neruda ganó el Nobel de Literatura, Fidel Castro realizó su histórica visita a Chile y editorial Zig- Zag fue expropiada para dar origen a la Quimantú.

La crisis de la representación pictórica coincidió con la radicalización de la universidad y a los principales referentes de la facultad se les criticó por exponer en galerías comerciales y se acusó, entre otros, a Adolfo Couve, Eduardo Martínez Bonati e incluso a José Balmes, de elitistas y grandilocuentes.

El golpe de estado de 1973 significó cambios profundos en todas las estructuras que componían el mundo del arte contemporáneo. No podía ser de otra forma: el país cambió drásticamente tras el bombardeo a La Moneda. El inicio de la dictadura de Augusto Pinochet fue un punto de no retorno para la escritura de textos sobre arte en Chile, que hasta la fecha

tenían espacios de investigación académica, publicaciones especializadas y un lugar en la prensa de masas.

A poco tiempo del golpe, el nuevo gobierno intervino la Universidad de Chile e interrumpió la edición de los Anales de la Universidad, espacio fundamental para el desarrollo de la escritura especializada de la época. La casa de estudios dejó de ser el espacio decisivo y decisorio del arte contemporáneo, para transformarse en uno de miedo y autocensura debido al peligro que corrían los colaboradores de la gestión revocada.

Los primeros años de la dictadura fueron los más violentos. El estado había sofisticado la estrategia de persecución, tortura y asesinato a un nivel que provocó el exilio de artistas como José Balmes y Guillermo Nuñez, además del despido de Gonzalo Díaz y Milan Ivelic, entre otros miembros de la facultad. No era seguro estar aquí, menos hablar, escribir, pintar o expresar nada cercano a la oposición política.

Durante el periodo de la dictadura cívico militar, entre 1973 y 1990, se llevaron a cabo las expresiones artísticas y escriturales más influyentes para la actualidad. Por primera vez en el mosaico histórico nacional, los artistas tenían total conciencia del momento en el que estaban, lo que significó una toma de posiciones correspondiente al arte conceptual y político de resistencia. Este arte estaba marcado por una crisis de la representación pictórica que devino en la utilización de medios como la gráfica, la fotografía, el video, la performance y la instalación.

La inseguridad y escasa actividad pública que vino con el quiebre de la democracia fue el telón de fondo para la entrada en escena de un nuevo corpus bibliográfico compuesto por autores como Michel Foucault, Roland Barthes, Jean Baudrillard, Walter Benjamin, Julia Kristeva, Jacques Derrida y Gilles Deleuze entre otros. Para esta transformación teórica fue fundamental la llegada a Chile de la crítica francesa Nelly Richard en 1969 y la del filósofo norteamericano Ronald Kay en 1972, quien trajo consigo la influencia del *Pop* político alemán. Por su parte, Richard se consolidó dentro de la escena tras la organización y conducción del *Seminario de Arte Actual: Información y Cuestionamiento* en 1979, instancia

colectiva de estudio y reflexión sobre la actividad plástica de la época. Otros importantes teóricos de los ochenta son Justo Pastor Mellado, Gonzalo Muñoz y Pablo Oyarzún.

Por otro lado, la prensa ligada a la derecha se mantuvo sin modificaciones y el comentario sobre arte de Antonio Romera en el diario El Mercurio perduró hasta 1975, para pasar el testigo a Waldemar Sommer, quien desde 1977 se ha mantenido publicando hasta el día de hoy. A pesar de la mofa de varios que consideran su columna un elitista trozo de pasado inserto cada domingo en el Artes y Letras, Sommer no ha dejado pasar la oportunidad de escribir sobre artistas como Eugenio Dittborn y Juan Domingo Dávila de manera contingente.

El Premio Nacional de Artes Plásticas 2007 y director del Museo de Arte Contemporáneo el año 1971, Guillermo Núñez, fue arrestado y torturado en 1974 por su participación en la campaña de Allende. Tras salir en libertad, en 1975 realizó la exposición *Printuras y exculturas* en el Instituto Chileno-Francés de Cultura. La exposición, compuesta de icónicos objetos puestos dentro de jaulas de pájaro de palo y alambre, fue clausurada, y Núñez fue trasladado al Campamento Cuatro Álamos, luego a Villa Grimaldi, Tres Álamos, Puchuncaví y, posteriormente, fue expulsado del país.

Había un ambiente de temor a la vigilancia en la escena cultural. Dos años después de *El happening de las gallinas* de Carlos Leppe, quemaron la galería Paulina Waugh cuando se presentaba el libro *Lobos y ovejas* del poeta Manuel Silva Acevedo y en 1977 incendiaron la carpa del Teatro La Feria que presentaba *Hojas de Parra* en Providencia con Marchant Pereira.

Una vez establecida la junta militar en el poder, el empresariado volvió a invertir en arte decorativo y se reactivó un pequeño mercado para la pintura neo-expresionista y tiendas de muebles y decoración, al menos hasta la crisis económica de 1982.

En 1978 nació la Corporación de Amigos del Arte en la Plaza del Mulato Gil de Castro, barrio Lastarria, donde se alojaba el Instituto de Arte Contemporáneo, formado por los académicos expulsados de la Universidad de Chile tras el golpe. La corporación estaba compuesta por personas relacionadas al mundo empresarial que financiaron becas y proyectos



artísticos durante esa época y hasta la creación del Consejo Nacional de Cultura y las Artes el año 2003.

En 1975 el Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile editó la revista *Manuscritos*, gracias a que Cristián Huneeus mantuvo su puesto como director tras el golpe. El único número de la revista estuvo a cargo del artista y filósofo norteamericano Ronald Kay, y contó con la participación de Raúl Zurita, Jorge Guzmán, Nicanor Parra, Enrique Lihn, Pablo Oyarzún y Castor Navarte, con una portada de Catalina Parra. *Manuscritos* es una de las publicaciones más importantes de la conjunción de texto e imagen en Chile y antecedente directo de la escritura de catálogos durante los años posteriores.

Parra describió al Departamento de Estudios Humanístico como “un palacio en medio de una población callampa”. El DEH fue una excepción a la situación general de la Universidad de Chile que albergó el trabajo de importantes intelectuales, editó documentos impresos en fotocopias blanco y negro distribuidas de mano en mano y organizó debates y seminarios en torno a las letras, al postestructuralismo francés, el psicoanálisis, el arte y las ciencias sociales. Ronald Kay y Enrique Lihn conducían juntos un seminario sobre las *Iluminaciones* de Rimbaud que contó con la participación de docentes como el filósofo Patricio Marchant, el escritor Jorge Guzmán y el crítico literario Cedomil Goic, ante alumnos como Pablo Oyarzún, Raúl Zurita, Rodrigo Cánovas, Eugenia Brito, Adriana Valdés y Diamela Eltit.

Durante la dictadura, el principal soporte de la nueva escritura de arte fue el catálogo de exposiciones de galerías privadas como Galería Época con *Final de pista* o *Delachilenapinturahistoria* de Eugenio Dittborn, o Galería Cromo, además de la Revista Cal, perteneciente a la galería del mismo nombre, y La Separata, revista de Galería Sur a cargo de Nelly Richard y Carlos Leppe.

Por otro lado, las revistas culturales que incluyeron textos sobre arte en este periodo son Revista La Bicicleta, Revista Ruptura, Revista Escritos de Teoría de la Academia de Humanismo Cristiano, Revista Hoy y Revista Apsi. Las últimas dos fueron intervenidas por el CADA como parte de *Para no morir de hambre en el arte* y *Ay Sudamérica*.

La complicidad de galería, artista y escritor devino en colaboraciones importantes para el desarrollo de una escritura distinta y de vanguardia sobre arte contemporáneo. En 1980 Ronald Kay lanzó *Del espacio de acá* sobre la obra de Dittborn y la fotografía en latinoamérica y Richard publicó *Cuerpo Correccional* respecto a las performances de Carlos Leppe. Ambos textos funcionan por medio de una analítica que mezcla crítica, teoría, historia, poesía y gráfica.

Motivados por el dolor y el trauma, los límites entre la poesía y las artes visuales se ponían a prueba constantemente, Diamela Eltit en 1979 realizó la acción de arte *zona de dolor I* en calle Maipú y ese mismo año Raúl Zurita se masturbó frente a *Emergency Exit de Juan Dávila* como reacción literal al estímulo expuesto en la galería.

Por otro lado, artistas como Dittborn, Dávila, Altamirano, Smythe y Díaz trabajaron en torno a los desplazamientos del sistema de representación pictórica a través de formatos relacionados a la reproducción serial. Carlos Leppe, Adasme, Luz Donoso y el CADA, compuesto por Diamela Eltit, Raúl Zurita, Lotty Rosenfeld, Juan Castilla y Fernando Bacells, componen el grupo que se enfocó en la performance, la instalación, el video y la intervención del espacio público. Por último, relacionados con el arte objetual y político, estaba el Taller de Artes Visuales, compuesto por Brugnoli, Virginia Errázuriz, Carlos Donaire y el grabador Pedro Millar.

Estos cuatro grupos componen las bases de la Escena de Avanzada que definió Nelly Richard en *Márgenes e Instituciones: arte en Chile desde 1973* el año 1986. El libro presentó la agrupación y sus prácticas en el extranjero.

Los textos correspondientes a la Avanzada no están subordinados a la obra, no son claros, es necesario un conocimiento previo de ciertos elementos teóricos y contextuales para la comprensión efectiva del código de su escritura, lo que generó críticas respecto al círculo ultraminoritario al que apelaban estos escritos y su falta de conexión con la historia del arte local y con el gran público, estando estos en los márgenes del sistema de recepción cultural. Sin embargo *Márgenes e Instituciones* significó un giro de la nueva escritura crítica hacia la historiografía.

Respecto a la historiografía de la época, Gaspar Galaz y Milan Ivelic publicaron en 1981 *La pintura en Chile: desde la colonia hasta 1981*, y siete años más tarde, *Chile, arte actual*.

Junto con los textos de Nelly Richard y Kay, son los primeros en considerar a la neovanguardia de los ochenta.

Esta escena compuso la primera línea de resistencia en las artes visuales durante la dictadura y su escritura se reprodujo sistemáticamente durante el transcurso de la década de los ochenta hacia delante. Este tipo de textos son en exceso teóricos, alambicados, pero arriesgados a la hora de conceptualizar el sentido de obras que sin este soporte no lograrían transmitir la totalidad de su intención.

Con el paso de la transición a la democracia, este tipo de texto se estandarizó dentro de los catálogos de proyectos y exposiciones y su complicidad con la obra devino en la creación de una defensa teórica ligada a la gestión de toda producción artística.

Por otro lado Sammy Benmayor, Bororo, Pablo Domínguez e Ismael Frigerio, entre otros, se volcaron a la pintura lúdica, figurativa y gestual, influenciada por la transvanguardia italiana. Estas obras no estaban enfocadas en la resistencia política: más bien apelaban a un modo de resistencia a la tristeza de ser joven en la dictadura.

Como consecuencia de un ambiente represivo, la generación que vivió su adolescencia en la dictadura dio forma a una escena de contracultura ligada a tocatas autogestionadas en barrios populares de Santiago. Maturana 19 era un galpón donde durante los ochenta tocaron los Pinochet boys, Fizkales Ad-Hok y Electrodomésticos, entre otras bandas de jóvenes autodidactas influenciados por las modas inglesas que llegaban en cassettes.

Para esta generación, en Chile no había nada y en espacios como Matucana 19 o el Trolley "punk triste" se realizaron performances, muestras de cine, intervenciones artísticas experimentales y fiestas que dieron frente a una vida cultural bloqueada. "La fiesta es subversiva" señaló Jordi Lloret, fundador del Matucana 19. La fiesta es subversiva en el Santiago de Pinochet.

Los asistentes de estos espacios de libertad subterránea expresaban su individualidad a través de la música y de la ropa, disfraz antes que uniforme. Esta escena contó con una escritura de cómics ligados a la estética punk, pero las expresiones que ahí se desarrollaron no eran académicas ni teóricas, por lo que no estaban acompañadas de textos, a pesar de que la crónica callejera de Pedro Lemebel, quien participó de estos eventos, proyectara los amores de clase media baja y vaso plástico de esta generación.

Con la llegada de los noventa, los exiliados y la democracia, esta primera línea de la resistencia artística generó un intento de recomposición de la comunidad cultural y sus espacios. Abrieron nuevas salas de exhibición y, a partir de 1992, surgieron los fondos destinados a subvencionar y fomentar proyectos culturales, como el Fondo Nacional de Cultura o el Fondo Nacional de las Artes: la gallina de los huevos de oro del arte contemporáneo chileno. Nunca hubo tantos conciertos, eventos populares o becas al extranjero; y los miembros de la escena de avanzada pasaron a ser docentes de las facultades de arte de universidades públicas y privadas.

Internet no estaba masificado al punto en el que se encuentra hoy y la prensa de tiraje masivo ganó importancia durante la transición, como medio de difusión y proyección de artistas. Mientras que para la escritura de catálogos el surgimiento de un nuevo círculo de galerías comerciales en Vitacura significó una estandarización del uso táctico del soporte. Los textos pasaron a ser menos teóricos y más cortos y, además de desarrollar una lectura de la obra, se encargaban (y se encargan aún) de dar valor al artista y agradecer a las instituciones que financiaron el proyecto.

La gran mayoría de los escritores de catálogo provienen de la estética y la teoría e historia del arte, lo que estableció la plataforma como el formato de escritura alternativo al ensayo y la investigación de esta carrera universitaria. Con frecuencia por encargo, los escritores de textos críticos para museos y galerías que más se repiten durante los últimos años son Pablo Oyarzún, Ricardo Bindis, Gaspar Galaz, Milan Ivelic, José de Nordenflycht, Justo Pastor Mellado, Sergio Rojas, Gonzalo Arqueros, Alberto Madrid, Rodrigo Zúñiga, Guillermo Machuca, Ignacio Szmulewicz y Claudio Guerrero, entre otros.

El periodo de la transición significó la consolidación del modelo neoliberal a través de una idea de gobernabilidad que separó a los miembros de la clase política de la sociedad civil. Sin embargo, tras el plebiscito, la generación que basó su producción artística en incidir en la realidad de la dictadura se concentró en la recuperación de la democracia.

Nelly Richard fundó la Revista de Crítica Cultural el año 1990, y en ella se publicaron textos de destacados intelectuales sobre arte, literatura y política □principalmente sobre las políticas culturales de los gobiernos de la concertación. En el texto *Pasiones del desencanto: La crisis del campo literario chileno en Revista de Crítica Cultural, Piel de Leopardo y Rocinante*, Macarena Silva señaló que la revista surgió con la intención de confrontar el encapsulamiento disciplinario de la Avanzada y dar un espacio a voces sin un lugar en la prensa masiva.

El objetivo del medio de ampliar el diálogo de la democracia en construcción, justificó su formato de revista de papel en quioscos, codo a codo con la revista Caras y el diario El Mercurio.

Con el avance de la década, una nueva generación de artistas, literalmente los alumnos de la escena de los ochenta en la universidad, rompió con las pretensiones públicas del periodo anterior y se replegó hacia el ámbito privado con obras basadas en la politización del espacio doméstico, a través del cuestionamiento a los dispositivos de control del sujeto, los roles de género, la memoria, los fenotipos étnicos y los atributos de clase.

Según Stella Salinero y Manuel Cárdenas en su ensayo sobre la obra de destacadas artistas de la década, el repliegue al mundo privado de gran parte de la escena artística de los noventa se debe al desencanto y malestar que generó el establecimiento del modelo, la mala gestión de la clase política y el discurso de progreso de los gobiernos del periodo. Esta situación agotó los formatos expresivos de resistencia y los llevó a buscar referentes en el medio internacional, dando como resultado un nuevo formalismo y la valoración del taller y la técnica sobre los contenidos teóricos.

Durante los noventa la individualidad obtuvo tanta importancia debido a que, para este grupo de artistas egresados de las facultades, el afuera estaba vacío; en cambio, era la cotidianidad el lugar en donde se sostienen y reproducen las construcciones sociales del capitalismo, el espacio donde la vida ocurre.

A pesar de que, para el relato de las artes visuales, el hecho de que para esta generación el afuera estuviese vacío responde al compromiso del período precedente, el afuera también estaba vacío para los jóvenes punks de los ochenta, para los que la expresividad de la propia individualidad también fue la única salida.

Pero a diferencia de los adolescentes y escritores de la dictadura, esta generación, que contó con becas y apoyos institucionales, inició una búsqueda por experimentar el mercado internacional de arte contemporáneo, para lo que la formación y acreditación académica resulta fundamental.

Para la segunda mitad de los dos mil la inercia del proceso de transición se detuvo y las condiciones de producción de la escritura sobre arte cambiaron drásticamente. El Coloquio Arte y Política delimitó la producción artística de la década entre 1990 y el 2004, el 2005 nació la revista digital Arte y Crítica como una reacción a la escritura del período y la revisión de la historia reciente del arte en Chile de la artista y editora, Luz María Williamson, alargó los noventa hasta el 2006, año que interrumpió la retracción a lo privado de la escena con el surgimiento del movimiento estudiantil.

“La larga década de los noventa pretende dar cuenta no sólo de la letanía con que se agota el discurso sobre la democracia pactada, sino de una fractura que sigue renovándose y que nos ha dejado como legado una escena artística contemporánea marcada por las decisiones tomadas por los actores de la década precedente”. ( Cárdenas y Salinero, 2018: 132)

## **Excedente significativo N·1: Un nuevo contexto**

El inicio de la última década significó cambios radicales para las condiciones de la escritura sobre arte contemporáneo en Chile, más específicamente en Santiago, lo que no resulta una característica única de nuestro contexto. Es común que las capitales alojen los principales movimientos artísticos debido al mayor acceso a los medios, los avances tecnológicos, a los espacios de exposición y la formación artística. Formación que en el caso de Chile se concentra en las facultades de arte de las universidades de la región metropolitana.

Esto no quiere decir que no exista actividad cultural relacionada a las artes visuales en regiones, pero en el caso de la escritura de textos sobre arte, Santiago ha sido históricamente el epicentro. No hay razón alguna para que lo siga siendo.

El concepto de *excedente de significado* es la base analítica para situar la manera en que el contexto moldea la escritura de textos sobre arte contemporáneo en la prensa chilena de los últimos diez años a través de las características propias del periodo, los efectos de las experiencias comunes de una generación y procesos vigentes en la actualidad.

Tiene que ver con lo que la escritura existente es capaz de reflejar respecto a sus condiciones de producción y la interpretación de sus síntomas para determinar el sitio desde el cual se escribirá sobre arte después de la última década.

El término fue acuñado por Stella Salinero y Manuel Cárdenas en su ensayo sobre el repliegue desde el espacio público al privado de parte importante de la escena artística chilena durante los noventa debido al desencanto con el proyecto político de la Concertación.

El texto publicado el año 2018 en el sexto tomo de los *Ensayos sobre artes visuales* de LOM ediciones y el Centro Cultural La Moneda describe a través del análisis de la obra de de las artistas Voluspa Jarpa, Nury González, Ximena Zomosa, Josefina Guilisasti y Mónica Bengoa ciertos elementos contextuales de la época que durante las últimas dos décadas no

han hecho más que intensificarse, como la profundización del modelo neoliberal en cuanto a único sistema socioeconómico, y otros que cambiaron radicalmente. Sería complejo de afirmar una retracción general a lo privado en la década reciente después de lo ocurrido el 2006 y el 2011 con el movimiento estudiantil o respecto a la fuerza que ha tomado el movimiento feminista durante la segunda mitad de la década.

La última década comenzó con el establecimiento definitivo del sistema de mecenazgo estatal de las artes, la crisis del campo literario que devino en la desaparición de las revistas culturales que se integraron a la prensa general tras el retorno a la democracia, la desorientación de la crítica, la masificación de las redes sociales, el surgimiento del movimiento estudiantil y la consolidación de los miembros de la Escena de Avanzada dentro de las universidades. Estos factores transformaron al último decenio en un punto de no retorno, como un momento distinto al vivido por las generaciones anteriores, como un contexto diferente con nuevos desafíos para una práctica fatigada.

En *Chile arte extremo*, proyecto Fondart de la periodista Carolina Lara, que contó con la participación de los teóricos Guillermo Machuca y Sergio Rojas, la autora recordó que el año 2004 Nelly Richard le aclaró que “no podía escribir sobre la escena joven chilena porque ninguna obra lograba conmoverla como alguna vez lo hizo Carlos Leppe con su enorme cuerpo gritando su historia de contenciones” (2005:13).

En diciembre del año 2007 se publicó el último número de la Revista de Crítica Cultural, no por motivos económicos o falta de avisaje, pues sus últimas tres ediciones fueron patrocinadas por la fundación holandesa *Prince Claus*, sino debido a lo que su fundadora explicó cómo el agotamiento del “deseo de revista”. Un deseo que, según la teórica, responde al impulso colectivo de quienes se sintieron autoconvocados por el proyecto durante sus 17 años de existencia.

La última década comenzó con la desaparición del espacio más importante para las escrituras disonantes o críticas respecto a cultura, arte y política en la prensa de papel.



Nelly Richard señaló en *Debates Críticos en América Latina. 36 Números de la Revista de Crítica Cultural (1990-2008)* que el agotamiento de tal deseo hizo de la revista una publicación innecesaria en el periodo democrático.

Para el 2008 la gran mayoría de los colaboradores de la revista habían pasado del margen a las instituciones a través de puestos en las facultades de arte de la capital, becas en el extranjero, oficiando como jurados o beneficiarios del Fondart, participando en seminarios, proyectos públicos y privados, curatorías, editoriales y catálogos, entre muchas otras puertas para publicar textos sobre arte fuera de la prensa general y un contexto vacío para gran parte de los artistas surgidos durante los primeros gobiernos democráticos.

El paso de la alargada década del noventa hizo de la neovanguardia de la dictadura o Escena de Avanzada el grupo de artistas y teóricos más influyente para el arte contemporáneo realizado en Chile durante los últimos diez años, gracias a su presencia dentro de los cuerpos docentes de las universidades y a su validación a nivel internacional.

El 2007 Gonzalo Díaz, Domingo Dávila y Lotty Rosenfeld participaron de la XII Documenta de la pequeña ciudad alemana de Kassel, uno de los encuentros más importantes del circuito internacional de arte contemporáneo. Para la ocasión, Rosenfeld fue invitada a recrear *Una milla de cruces sobre el pavimento*, acción de arte realizada por primera vez en Santiago en diciembre de 1979 que consistió en la construcción de signos de cruz por medio de la intervención de las líneas divisorias de tránsito.

A diferencia de *7.000 robles*, acción de arte realizada por Joseph Beuys para VII Documenta que se ha mantenido intacta en Kassel por más de treinta años, la obra de la chilena fue removida por los encargados de la basura municipal de la ciudad por motivos de aseo público. Independiente de la indignación que generó en Lotty Rosenfeld, la situación marcó la distancia cultural que existe entre los efectos de su obra para el Santiago de la dictadura y para el encuentro de Kassel el 2007.

Lo que para su contexto original fue una intervención del espacio público comprometida con la introducción del debate o la reflexión en torno a la institucionalidad del poder político en la

cotidianidad de la dictadura, para el comienzo de la última década resultó ser el traspaso simbólico, más no político, de un gesto perteneciente a un contexto distinto y ya, parece, inexistente. *Una milla de cruces sobre el pavimento* en el 79 significó hacer de la calle una sala de arte, *Una milla de cruces sobre el pavimento* en la actualidad es un documento de museo sobre los orígenes del *Land art* en Latinoamérica.

Lo ocurrido con la obra de Rosenfeld es un claro ejemplo del alto contenido situacional (que adquiere sentido de acuerdo a la relación que establece con su contexto) del desarrollo artístico de la Escena de Avanzada. Lo mismo ocurre con la escritura de catálogos en Chile a partir del 73 hasta hoy: textos que para la situación del arte en dictadura resultaron claves para reafirmar posturas de manera articulada, se estandarizaron por medio de la sistemática revisión de sus protagonistas a lo largo del tiempo hasta llegar a ser, en la actualidad, una armadura teórica de todo proyecto, ya sea público, privado o autogestionado, un elemento de promoción de la obra o del artista y el principal soporte de textos sobre arte en Chile, desde Galería Metropolitana a Patricia Ready, del MAC al Microfestival Interdisciplinario de la Nostalgia de Colectivo Lorena.

Después de la dictadura y la alargada década del noventa, la prensa tradicional dejó de ser un espacio relevante para las escenas locales y la revalorización del catálogo de baja circulación, en cuanto a registro historiográfico del arte, significó que a partir del 2005 surgieran desde la academia publicaciones enfocadas en el rescate de este tipo de textos dentro de recopilaciones como *Recomposición de Escena (1975-1981): 8 publicaciones sobre arte en Chile* (2005) de Paula Honorato y Luz Muñoz, *Gabinete de lectura* (2005) de Alberto Madrid y *Copiar el Edén* (2006) de Gerardo Mosquera.

A la desorientación crítica en la prensa de papel y la desaparición de la Revista de Crítica Cultural se sumó la masificación del internet móvil y las redes sociales. Twitter y Facebook dieron voz a todo aquel que no tenía autoridad suficiente para ocupar un lugar en los medios de comunicación tradicionales. Con la última década nació un nuevo formato de publicación donde la opinión de un estudiante de primer año tiene la misma validez que la de Adriana Valdés (teórica bastante activa en redes sociales).

Las redes sociales establecen una distancia contextual importante para el desarrollo de la escritura sobre arte y la cultura en general de esta década, con respecto a las individualidades marginadas de la dictadura o los ignorados noventeros faltos de promoción.

Por otro lado, el periodo entre 2006 y 2008 resultó fundamental para el surgimiento del movimiento estudiantil, con el que la retracción desde el espacio público a lo privado de los noventa llegó a su fin. Paradójicamente, las redes sociales en la actualidad componen más que nada un formato sofisticado del funcionamiento de la industria cultural basado en algoritmos y la democratización los actores que invitan a consumir.

Existe más de un motivo para la conformación del movimiento social, entre ellos, el descontento acumulado de una crianza en los gobiernos de la Concertación, la falta de miedo a la calle, la televisión abierta, el endeudamiento, la precariedad de la educación pública, los colegios privados, las universidades privadas, las marchas, el día del joven combatiente... Estos componen parte de las experiencias o vivencias en común de una generación diferente a las precedentes, que inicia el decenio con la convicción de influir directamente en las políticas del Estado.

Para el arte en general, principalmente desde las facultades, el cambio de contexto significó un renacer del arte militante, esta vez comprometido con las demandas de calidad y gratuidad, y un retorno al espacio público, demostrado a partir de los lienzos, la silla gigante, el guanaco de cartón, las pinturas abstractas en formato pancarta de Pablo Langlois en cada marcha de la CUT desde 2006; Francisco Papas Fritas exponiendo las cenizas de letras de cambio y pagarés extraídos de la casa central de la Universidad del Mar en la obra que tituló *Ad Augusta per Angusta*, para llegar a la Yeguada Latinoamericana de las manifestaciones feministas de la segunda mitad de la década. En los últimos diez años la marcha se consolidó como un espacio de arte comprometido considerado por la prensa tradicional.

Simultáneamente, se compone la figura del artista-estudiante como fase previa a la del artista-profesional o artista-docente. El artista estudiante genera pertenencia con su lugar dentro de la universidad a la vez que es determinado por las prioridades de contenido que esta

ofrece en cuanto monopolio de la formación artística y profesional para el mercado del arte internacional.

Históricamente, la universidad ha sido el espacio decisivo del arte chileno.

Los excedentes significativos o elementos contextuales que determinaron la escritura sobre arte de los últimos diez años son la desaparición de la Revista de Crítica Cultural el año 2008 o la renuncia a la prensa por parte de la generación correspondiente a la resistencia cultural de la dictadura, los efectos de la masificación del internet móvil y las redes sociales para el periodismo y los medios impresos, la crisis educacional y el surgimiento de los movimientos sociales recientes, la dirección generalizada del mundo del arte hacia la profesionalización, la educación artística dentro de las universidades, el catálogo sobreteorizado, el surgimiento de medios especializados ligados a galerías y grupos económicos, las revistas digitales, la inviabilidad de mantener proyectos enfocados en la escritura sin financiamiento estatal y por sobre todas las cosas, la falta de algo más.

A ese *algo más* es al que refiere Guillermo Machuca al acusar a los escritores de textos sobre arte de faltos de experiencia, citando a Borges: textos de astrónomos que jamás han visto una estrella. Esto el año pasado en Santiago de Chile.

## Excedente significativo N·2: Academización universitaria

*Puede haber un médico mediocre, puede haber un abogado mediocre, un conductor de micro que vaya contra el tránsito es grave, pero ser un artista mediocre es lo más grave que hay.*

*¿Por qué es tan grave la mediocridad en el arte?*

*Porque es lo mismo que una monjita pagana, una monjita escéptica.*

**Fragmento de una entrevista a Adolfo Couve, 1998.**

A partir de 1981 comenzó la fundación de las nuevas facultades de arte y la oferta académica pasó de estar concentrada en la Universidad de Chile y la Universidad Católica a contar con 16 escuelas de arte sólo en la capital. Tras la dictadura las universidades privadas contrataron a destacados artistas para dar forma a sus mallas y atraer nuevas matrículas. Así, por ejemplo, la Universidad Finis Terrae, que reclutó a Mario Toral, José Balmes e Ismael Frigerio, nombres que dan cuerpo a una escuela destacada en pintura.

Pese al apoyo institucional, las nuevas universidades, las galerías comerciales, las ferias y salas dependientes de multinacionales, durante las últimas décadas se dio una precarización sistemática de la intelectualidad ligada a las humanidades, y la dinámica de mecenazgo estatal destinada a su subvención obligó a los profesionales del arte local a competir entre ellos con el objetivo de alcanzar un financiamiento imposible de conseguir en el mercado.

La existencia, desde 1992, del Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes guarda relación directa con la adaptación en las universidades de la jerga y escritura sobre arte a las prioridades discursivas y de formato del concurso de proyectos, que los escritores que buscan hacer carrera en la academia no pueden abandonar con tal de sobrevivir de su oficio en Chile. En palabras de Justo Pastor Mellado, una escritura funcionaria, una escritura de formulario capaz de mantener con vida al sujeto sensible durante la hora de las águilas.

Incluso más grave que los efectos del mecenazgo estatal sobre la escritura, el modelo determinó discursivamente a todos sus participantes o, al menos, sus proyectos. Esto provocó

que la escena artística chilena financiada por Fondart durante los últimos diez años esté sometida por el imperio de las buenas intenciones, lo políticamente correcto y la adaptación del arte a los requisitos del formulario. Una empresa de blanqueamiento del arte postdictadura que comenzó con la participación de Chile en la Exposición Universal de Sevilla de 1992, en la que un iceberg reemplazó el vómito, la sangre, el sitio eriazo, el dolor y la resistencia cultural de la década anterior. Para muchos, todo un símbolo de la desmemoria del arte en democracia.

La descafeinización del arte contemporáneo y su escritura es un diagnóstico plagado de síntomas de diferente escala. Entre ellos un contexto de neoliberalismo consolidado, una industria cultural sofisticada, la expansión o desborde discursivo de la práctica artística a nivel global, la indiferencia, la imposibilidad de establecer o definir valores por parte del público, la crítica y la academia, el financiamiento como prioridad artística, la noción contemporánea de 'éxito', la moral y la dificultad que tiene la producción de este periodo para dar cuenta de la crisis política. En otras palabras, un arte político social nebuloso, domesticado y tolerable en un contexto difuso y abismalmente distinto al de Carlos Leppe, su cuerpo, la represión y la dictadura. Los cambios radicales conllevan un efecto equivalente para el arte y el pensamiento.

La desaparición de la Revista de Crítica Cultural, además del vaciamiento de textos críticos sobre arte de la prensa masiva, significó el abandono de la pretensión de alcanzar al público general por parte de la elite artística chilena, tras 17 años en democracia. La invisibilización social del arte contemporáneo producido en Chile está marcada por un ensimismamiento dentro de la academia, una anestesia del público masivo respecto al arte y la desconexión discursiva entre la comunidad del arte y las esferas del poder político y económico.

El ensimismamiento tiene que ver con que los artistas y teóricos solo hablan de artes visuales a través de un lenguaje especializado en textos y exposiciones a los que acceden solo los artistas y teóricos. A la vez, los artistas visuales no son conocidos por la ciudadanía, menos aún los teóricos y escritores de arte. A diferencia de otros campos culturales como la música o el teatro, e incluso los escritores, que son considerados como socialmente más influyentes.

A pesar de que el arte no se puede definir de manera unificada, para el teórico Guillermo Machuca el arte chileno de postdictadura es susceptible de ser reducido a tres aspectos fundamentales. Su vínculo discursivo con la política, las relaciones entre lo local y lo global y la enseñanza de arte.

En este sentido resulta sencillo reconocer la nula influencia sobre la escena de la crítica de arte durante los últimos diez años. Los textos sobre arte contemporáneo en Chile no afectan en la representación de un sector político, no son de gran ayuda para la obtención de residencias o la difusión de la producción nacional a nivel internacional y, dentro de las dinámicas del mercado del arte profesional, no están ni cerca de lo que un formulario es capaz de conseguir. En términos materiales, la escritura sobre arte está liberada de su ‘importancia’.

La universidad es el espacio fundamental para el arte ensimismado de fondos y ferias, debido a que es un lugar de revisión, clasificación, análisis y transferencia que reúne en sus aulas y pasillos a profesores, artistas, curadores, jueces, teóricos, gestores, estudiantes, escritores, lobbistas y todas las hibridaciones posibles entre estas categorías.

Básicamente, el hecho de que el arte chileno de los últimos años esté concentrado en la universidad ha significado la configuración de un oficialismo artístico que conforma la escena actual, donde la gran mayoría de los artistas y escritores son profesionales universitarios o docentes directamente y, tal como ocurre con otras carreras, como el caso de la medicina alternativa, el graffiti y la poesía, lo que no incluye la academia pierde toda validez para gran parte de la sociedad.

A la vez, con el aumento de los artistas egresados de las escuelas de arte de las universidades privadas y tradicionales durante los últimos veinte años se dio un ambiente disperso y desigual que originó la articulación de grupos autogestionados que tomaron distancia de museos, galerías y ferias exponiendo en espacios alternativos de bajísima visibilidad.

De este modo la universidad se convierte en el principal configurador de escena, determinando las técnicas, los contenidos, la conformación de colectivos artísticos, su inserción y reconocimiento dentro del medio según la escuela a la que pertenezcan estudiantes o profesores, lo que con el pasar de los años ha provocado una falta de interdisciplinariedad en el arte chileno como nunca antes.

Basta con recordar el papel que jugaron en sus contextos Jean Emar, Nicanor Parra, Juan Luis Martínez, Adriana Valdés, Enrique Lihn y Nelly Richard, o la participación de Diamela Eltit y Raúl Zurita en el Colectivo de Acciones de Arte, para dar cuenta de que la gran mayoría de los escritores de textos sobre arte del siglo pasado provienen de la literatura, la poesía, la filosofía y las ciencias sociales.

Hoy la academia apuesta por la especialización. No cabe duda que la dirección de la escena artística de carrera o contemporánea, ligada al neoconceptualismo, los fondos, centros culturales, ayudantías, concursos, ferias y galerías conduce hacia la profesionalización e internacionalización del arte producido en Chile. En este sentido la universidad, como institución, cumple un rol fundamental en la formación y futuro desempeño de los especialistas del campo cultural, por lo que su prioridad tácita es la transmisión de conocimientos necesarios para un desempeño efectivo de sus egresados y sus obras en el mercado del arte global o la carrera docente.

Por esta razón la incertidumbre respecto a las necesidades de la crítica es determinante para entender la relación entre su escritura y la institución decisional del arte contemporáneo chileno.

El oficialismo artístico ligado a la academia cuenta con su propia constelación de escritores válidos e influyentes para el hermético círculo nacional. El polo erudito de la crítica de arte de los últimos diez años está compuesto, en parte, por Nelly Richard, Justo Pastor Mellado, Pablo Oyarzún, Diamela Eltit, Adriana Valdés, Carlos Pérez Villalobos, Guillermo Machuca, Willy Thayer, Sergio Rojas, Federico Galende, Pedro Donoso, Ignacio Szmulewicz, Lucy Quezada, Claudio Guerrero, Katherinne Lincopil, Daniel Reyes, Juan José Santos, César Gabler, Diego Parra, Christian Viveros- Fauné, Sergio Soto y Diego Maureira.



Este grupo aglutina al grueso de la escena de escritura del arte ensimismado en la universidad. Sin embargo, cada uno de ellos deambula también por distintos nichos del campo cultural. La invisibilidad social de la actividad reflexiva de estos autores es un síntoma del distanciamiento del público general que provocó la estandarización de la jerga basada en los cruces entre la visualidad, la poética, la crítica literaria, la estética filosófica y las ciencias sociales con la que ciertos miembros de la Avanzada reaccionaron al contexto de la dictadura y la transición democrática.

Por esta razón, a partir de los noventa, la escena de escritura ha sido históricamente acusada de hermetismo, incluso más que las artes visuales en general, ya que la lectura efectiva de textos como los de Nelly Richard requieren de un cierto grado de formación intelectual, cuya obtención está ligada a la institución universitaria. En el centro de esta, lejos de los márgenes donde se originó.

Vale decir que, en el caso de Richard, esto no guarda relación con los formatos y prioridades de la academia, todo lo contrario: su escritura no tiene fines pedagógicos, busca crear debate político. Desde la Escena de Avanzada, como directora de la Revista de Crítica Cultural, enfocada en la memoria histórica reciente, en la teoría feminista y de disidencia sexual, Nelly Richard ha producido textos de manera paralela a la universidad.

El biólogo, escritor y activista de la disidencia sexual, Jorge Díaz, la describió como “una tráfuga de la academia”.

A la vez, el valor teórico de la escritura dentro del circuito oficial no significa valor de mercado para el pequeño coleccionismo de Vitacura, ni previene a la crítica de ser una práctica intelectual precarizada. Dada la desconexión que existe entre la intelectualidad, el mercado del arte y el poder político, no resulta sorprendente encontrar al filósofo y doctor en literatura, Sergio Rojas, revisando papeles en una bomba de bencina con aire acondicionado para evitar los días de calor en las instalaciones de la renombrada facultad de artes de la Universidad de Chile en calle Las Encinas.

Hacer carrera de escritor de arte es inviable económicamente. Se debe hacer otra cosa en el mercado de la docencia o donde sea, a diferencia del artista profesional que estudia, produce obra, egresa, busca un escritor válido para su catálogo, gana un Fondart, hace clases, asiste a residencias en el extranjero y luego expone en una galería, chilena o foránea, rodeado de sus pares y uno que otro potencial comprador o coleccionista. La carrera de escritor no está del todo delimitada en la academia, con frecuencia y razón se asocia la escritura sobre arte con la mención en teoría e historia de la licenciatura en arte. Sin embargo su profesión en el mercado está más ligada a la investigación, la gestión, la curatoría, la escuela y el desempleo.

Actualmente la figura del curador tiene toda la importancia que el crítico de arte tuvo y le gustaría volver a tener, pero que ya no obtendrá. De esta manera, los nuevos teóricos contemporáneos se han enfocado en el oficio curatorial, que dentro de su práctica, tan difusa como la crítica en su definición, desarrolla textos a pedido para exhibiciones o revistas, conversa, viste a la moda, hace mediaciones y visitas guiadas, cuida las maneras cuando puede, idolatra a Nelly Richard, coincide con Machuca y usa su conocimiento para construir su propia escena de avanzada, como un cazador de cadetes que busca a través de Instagram a artistas de facultad a los que agrupar, gestar proyectos e inaugurar exposiciones con discursos de copa en mano en alguna galería santiaguina de Pedro Aguirre Cerda a Vitacura.

Dentro de este concepto de profesionales formados en teoría e historia del arte durante la última década destacan Claudio Guerrero, Mariairis Flores, Matías Allende, Carol Illanes, Diego Maureira y Sergio Soto, entre otros. Todos los mencionados son profesionales universitarios en un mercado raquítico, han escrito catálogos, realizado curatorías, participado de libros y la gran mayoría tiene posgrados y en los últimos años ha publicado, al menos una vez, en medios digitales como Arte y Crítica y Artishock.

Vale decir que en la actualidad todos los escritores de textos sobre arte contemporáneo, menores de 40 años, son académicos y especialistas egresados de las facultades de arte. Los noteros de televisión, la falta de trabajo, la desorientación contemporánea de la práctica del crítico de arte y la estandarización de la retórica académica heredada de la Escena de Avanzada excluyó al periodismo del círculo artístico y lo castró de toda validez intelectual.

Las excepciones son pocas, no obstante destacan las periodistas culturales Elisa Cárdenas, Catalina Mena y Carolina Lara, por su participación en publicaciones como *Copiar el Edén* y *Chile arte extremo*.

Con el paso de los años, además de la estandarización de una jerga sobreteorizada, la escritura de emergencia chilena de los ochenta dejó una marca fundamental respecto al rol que juega el texto para el oficialismo artístico. Esta tiene que ver con ser de ‘importancia’ para la efectividad de la obra. Más que una descripción o explicación, este formato de escritura crítica destacó por operar de manera paralela a la obra de arte, siendo, en casos como *Del espacio de acá* de Ronald Kay y *Cuerpo Correccional* de Nelly Richard, igual de relevantes que los trabajos de Dittborn y Leppe que los motivaron.

La carga de la importancia teórica ha mantenido vigente durante décadas una jerga que no es comprensible para la mayoría de las personas, porque se desarrolló para ser entendida por unos pocos. A pesar de que el 2004 Adriana Valdés denunció el agotamiento del formato de la Avanzada debido a que el contexto de producción de los textos es radicalmente distinto, este estilo no ha perdido su inercia gracias a la revisión sistemática de sus propios autores, además del análisis, reproducción y valoración de su escritura en la academia.

Nunca en la historia de Chile se editaron tantas publicaciones enfocadas en la escritura sobre arte como en los últimos diez años. Sin aspiración alguna de llegar al público masivo y con apoyo estatal en gran parte de los casos, editoriales como Metales Pesados, LOM, RiL, Ediciones Universidad Diego Portales y Ediciones Departamento de Artes Visuales de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile han publicado investigaciones, ensayos, compilados y reediciones de gran importancia para el interés especializado y la conformación de una conciencia histórica de la crítica de arte chilena.

El rescate de estas escrituras sobresalientes, en compilados como *El revés de la trama* o las dos reedición de *Márgenes e Instituciones* por Metales Pesados, el 2006 y 2014 destaca la importancia de ciertos textos para los periodos de dictadura y transición. No obstante habría que aclarar dos cosas: primero, que su relevancia tiene efecto exclusivamente al interior de la escena local, el contexto las determinó profundamente, lo que no quiere decir que estas

influyeron en él (de hecho la distribución de estos textos en dictadura fue marginal en comparación a su alcance en los últimos diez años); segundo, independientemente de la calidad de la crítica, de manera histórica los límites de toda escritura se han revelado por el paso del tiempo. El estilo predominante de los últimos diez años, y más, no es la excepción.

Además, sólo el 2018 se publicaron los libros *Arte y Política (2005- 2015)*. *Proyectos curatoriales, textos críticos y documentación de obras* a cargo de Nelly Richard, *Astrónomos sin estrellas*. *Textos acerca del arte contemporáneo en el Cono Sur* del teórico Guillermo Machuca y *El banquete de la escritura*. *Encuentro de críticos de arte* editado por Ignacio Szmulewicz. Títulos que tratan directamente el estado del arte y su escritura en el ocaso de la década.

La carga de la importancia teórica y el abandono de la pretensión de público masivo resultó ser un bloqueo a la interdisciplinaridad que nutrió a las artes visuales y a su escritura durante tanto tiempo. La jerga especializada del arte contemporáneo, enquistada en las universidades, separó a los autores provenientes de la literatura debido a su falta de manejo del código.

No obstante, la academia universitaria fue la primera en rescatar y valorar las escrituras críticas de las décadas pasadas. De la misma manera, han sido los académicos los primeros en apuntar la caducidad de la escritura contemporánea, acusandola de alambicada, aséptica, frígida, estéril y aburrida. Por si no bastaba con su invisibilidad.

Guillermo Machuca es el principal crítico del rol que ha jugado la academia respecto al arte y su escritura durante las últimas décadas. Escritor, comentarista de arte, curador y profesor, ingresó a la Escuela de Arte de la Universidad de Chile el año 1983, fue alumno de Adolfo Couve, compartió campus con artistas como Natalia Babarovic y Pablo Domínguez, trabajó entre 1987 y 1989 como ayudante del filósofo Pablo Oyarzún y a finales de los ochenta entró a hacer clases a la Universidad ARCIS gracias a su amistad con el escritor Roberto Merino. Ahí compartió con Pablo Langlois, Francisco Brugnoli, Virginia Errázuriz, Carlos Pérez Villalobos, Willy Thayer, Mario Soro y Sergio Rojas, entre otros tantos intelectuales que pasaron por las aulas de tal escuela antes de que el Ministerio de Educación la cerrara por problemas económicos, y políticos, el año 2009.

Machuca conoce la academia y el circuito del arte local como pocos, ha observado su devenir desde cerca y quizás demasiado cerca, solo comparable con la experiencia de críticos como Justo Pastor Mellado o Nelly Richard. Desde las tocatas de Electrodomésticos en el *Trolley* a la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, donde sigue haciendo clases.

En una entrevista para la última edición de la revista *Medio Rural*, 2019, el docente declaró que “ahora está lleno de teóricos que han hecho que la escritura de textos sobre artes visuales sea una mierda. No hay divagaciones, no hay deseo, no hay pérdida, no hay nada. O sea un escritor bueno es malo. Tiene que equivocarse para mostrar su personalidad”.

El investigador comenzó la década con la curatoría del envío chileno a la XXVI Bienal de Sao Paulo el 2004 y la de la exposición *Del otro lado, arte contemporáneo en Chile* el año 2006 en el Centro Cultural Palacio de La Moneda, y la terminó con la publicación de *Astrónomos sin estrellas. Textos acerca del arte contemporáneo en el Cono Sur*.

El libro reúne escritos de catálogo, curatorías, mesas redondas, entrevistas, conferencias y textos en prensa con los que el autor problematiza las relaciones entre la crítica, el arte, la escritura, la universidad y la calle a través de un estilo que difumina las prioridades de la especificidad artística o la historia del arte con una trama de experiencias en primera persona. Lo que no quiere decir que Machuca se considere a sí mismo como el único astrónomo capaz de ver una estrella en la escena local, por vincular en su prosa la pintura de Natalia Babarovic con una película de Kubrick para hablar de realismo o mezclar la derrota en la exposición *Saber perder* de la artista Ángela Castillo con la validez de referencias de la literatura, la música, la calle o la televisión comercial para expresar el tedio que le provoca el arte formado en la academia que “por lo general son artistas y teóricos descafeinados, deserotizados, blanqueados, vigilantes, soplones y arribistas universitarios que se desviven en conseguir cargos administrativos o adquirir becas o premios en concursos públicos” (p. 169).

La cita de Jorge Luis Borges que eligió para el título del libro pretende dar un mensaje de manera seductora, aclaró el autor, dando sorbos a un vaso de vodka con música electrónica de fondo en el taller de la comuna de Providencia que ocupa el colectivo Oficina de Arte,

compuesto por egresados y artistas estudiantes de la Universidad de Chile y la Universidad Diego Portales.

La seducción, así como el arte y la escritura, no tiene que ver con la verdad necesariamente. Sino que, en palabras del autor, requieren de un tránsito concentrado entre razón e instinto. Por ello necesitan de literatura más que grados o acreditaciones, aún así la pequeña historia chilena diga lo contrario.

Para Machuca, “la relación fructífera entre arte moderno y literatura de vanguardia ha sido reemplazada en estas últimas décadas por una academización universitaria que fabrica discursos coagulados tanto teóricos como prácticos. Lo literario se ha academizado en las universidades hasta desaparecer.” (2018:144)

La tarde del sábado 3 de noviembre del 2018 en la Feria Internacional del Libro de Santiago se llevó a cabo el lanzamiento de *Astrónomos sin estrellas*. A la presentación, a cargo del filósofo, teórico y director del Departamento de Teoría de las Artes de la Universidad de Chile, Federico Galende, llegaron artistas y teóricos cercanos, alumnos, colegas docentes, ayudantes empinados, estandartes del CADA, curadores jóvenes y escritores viejos. Como suele ocurrir en este tipo de instancias, una tras otra pasaron las anécdotas y loas frente al rostro inmutable del autor y el resto de los asistentes, la gran mayoría perteneciente al circuito artístico académico en diferentes grados de iniciación.

La exposición de Galende se concentró en dos conceptos que no dejaron de sonar durante toda la tarde. Crisis de la enseñanza del arte y descafeinización. Descafeinización del arte contemporáneo chileno y su escritura producto de una academización total de la escena. Seguido de comentarios respecto a la falta de calle y vocación de profesores y alumnos, obsesionados con el éxito, la profesionalización y una carrera en cultura financiada por el Estado.

La gran mayoría de los presentes en la sala de Estación Mapocho fueron apelados por los dichos del teórico argentino, la gran mayoría está consciente de lo que Machuca expone en sus escritos. Sin embargo, el problema que afecta a la escritura tiene que ver precisamente

con su invisibilidad, con la anestesia, con el hecho de que a la gran mayoría del circuito no le afecte el estado de la escritura pues no lee textos sobre arte fuera del catálogo o la universidad. Muchos miembros de la escena profesional consideran al texto como el “acompañamiento de” y a la crítica de arte como una práctica obsoleta. La artista Natasha Pons, docente y coordinadora de artes visuales del Centro Cultural de España de Santiago o gran parte de los artistas estudiantes, por ejemplo.

Las preocupaciones de Guillermo Machuca sobre la práctica actualizan el alegato de Adriana Valdés en el coloquio Arte y Política después de catorce años. Dan a entender que, bajo el régimen profesional ensimismado, nada ha cambiado realmente para la escritura durante la última década.

Ante la necesidad de otra cosa, Valdés señaló que la única esperanza que queda para la crítica es la poesía y un cambio generacional. Para Machuca esto no basta y, a pesar de ser tachado de pesimista con frecuencia, apuesta por una reconexión del arte chileno con su contexto, con la calle, no en términos formales necesariamente, sino en lo que respecta a contaminar la pulcritud universitaria con el flujo, el ajetreo, con el miedo, con la angustia, con el amor, la tristeza, con saltar la reja, perder la plata, comerse a besos, con perder el tiempo, perder la carrera o, simplemente, perder.

Recordemos que el ‘ganar’ de la águilas nada tiene que ver con el de la lechuza.

A la vez, como ocurrió con la desaparición de la crítica de arte prescriptiva o basada en valores y normas, la apertura formal y discursiva del arte en la universidad deslegitimó la figura del profesor como autoridad portadora de un ‘saber’. Para una escena ensimismada en la academia, la deslegitimación del cuerpo docente supone una correspondiente pérdida de validez académica de los agentes que componen el circuito profesional, lo que constituye una de las grandes paradojas de la escritura sobre arte contemporánea.

De hecho, Guillermo Machuca pone gran parte de la responsabilidad de la crisis en la enseñanza del arte en un concepto mal entendido de vocación por parte de los artistas-estudiantes, estadio previo al de artista docente o artistas profesional. “Resumamos el

problema: un alumno impuntual, que entrega los trabajos fuera de plazo, que come y duerme en clases, que no se informa de las materias y, lo más importante, que no aporte lo suyo a nivel paralelo, es decir, que se contente con lo aprendido en clases y con las bibliografías entregadas; que no estudie, lea y produzca por su cuenta”. (Machuca, 2018:60)

Al respecto Natasha Pons señaló que le preocupa la comodidad y la obediencia de sus alumnos. “Hay un borde que está costando correr. Los estudiantes ‘malos’ no entregan o entregan bajo el mínimo esfuerzo cuando el ejercicio no les interesa, y los ‘buenos’ llegan con todo, pero muchas veces no se percibe una capacidad exploratoria de transgresión de lo establecido. Estamos formando gente que cumple. Es una fomedad”.

Este punto es fundamental para la escritura sobre arte contemporáneo, debido a que históricamente su desarrollo proviene del ímpetu creativo de sus escritores, su amistad con miembros de la escena, la autogestión y la necesidad de los artistas de tener un escritor validado a su favor. Hoy esa necesidad se ha debilitado, se ha academizado, pero a pesar de todo, siguen siendo los estudiantes, los futuros protagonistas del circuito enclaustrado, los llamados a generar los cambios o mantener las cosas como están. Escrituras descafeinadas en una jerga descontextualizada.

El libro *El banquete de la escritura. Encuentro de críticos de arte* de Ediciones Universidad Finis Terrae convocó en noviembre del 2017 a un grupo de críticos locales a debatir respecto al estado de la crítica de arte en la actualidad. Una de las entradas trata directamente a la juventud como una categoría agotada debido a la consolidación del sistema neoliberal en Chile. *El otoño de la juventud* es un texto del investigador, docente y curador Claudio Guerrero, publicado originalmente en *El Desconcierto* en marzo del mismo año. En él, Guerrero señala que la energía, retórica y voluntad de cambio que rodeó las movilizaciones del 2006 y 2011, la primavera estudiantil, se agotó con el transcurso de la década, quedando la juventud como un estrato apático y, a la vez, un apetitoso segmento de mercado.

La máxima de “ser uno mismo” impulsa a consumir, desde ropa a carreras universitarias. Según el filósofo, investigador y docente de la Universidad de Chile, Carlos Ossa, “ser uno mismo no es sólo un slogan cínico sino la principal fuerza movilizadora del consumo, puesto



que el requerimiento a la singularidad es la base de una economía que se alimenta de los deseos y temores de las personas, gracias al usufructo de su creatividad y anhelo de valoración. Sin embargo para lograr aquello es imprescindible modificar la concepción del empleo y de las mercancías, crear un tipo de vida rentable donde las fórmulas del trabajo mecánico e industrial sean sustituidas por tareas dinámicas y discontinuas que dependan de la gestión de los mismos asalariados.” (2016: 22).

La particularidad del artista, en comparación a cualquier otro trabajador, es que gasta su tiempo y energía en su propia obra. Está en manos del artista su circulación, difusión o inscripción dentro del mercado y, durante la primera mitad de la última década, esto generó la creación de la plataforma ArtyCrítica.org que nació el año 2005 y en la que artistas, jóvenes para ese entonces, como Daniel Reyes León, pasaron a ser críticos de arte gracias a la práctica. Para la segunda mitad de la década la mayoría de los artistas llevaron la autopromoción a plataformas de redes sociales como Instagram y Facebook, donde además pueden pagar por publicidad de manera directa.

La proliferación de institutos y escuelas de arte universitarias, la profesionalización, la carrera docente, los preuniversitarios y la vocación, o la falta de ella, guardan relación directa con el contexto actual de capitalismo sofisticado, plagado de brillos, accesos y consumos, imágenes y discursos a toda velocidad que complican de sobremanera la toma de posición de un artista o crítico formado en la academia. Vale decir que responde a una inscripción bastante más difusa que la de la Escena de Avanzada en el contexto de dictadura.

Bajo esta promesa de vida rentable que ofrece la universidad como institución, no hay espacio para la escritura crítica o, al menos, para su pronta profesionalización en Chile. La inviabilidad de la profesión de escritor sobre arte contemporáneo determina el cambio de la escritura sobre arte a ocurrir al margen de las instituciones y el mercado. En la calle o en la poesía, como un género de ficción o lo que sea. Una crítica con una ilusión distinta, lejos de la hora de las águilas, lejos de la pugna política por el poder.

En su libro, Machuca rescata una situación que vivió tras reprochar la paupérrima escritura de un postulante al título de artista pintor. Tras las críticas del profesor, el alumno le espetó,

“¡pero si en esta escuela a uno no le enseñan a escribir!”. “A mí tampoco me enseñaron a escribir. Lo tuve que hacer por mi cuenta”, respondió Machuca, a lo que el estudiante agregó: “¡pero si estoy pagando para que me enseñen a escribir!”. De esta manera el autor ejemplifica un caso “típico” de estudiante universitario con bajos índices vocacionales.

Por otro lado, vale la pena decir que esta especie de requisito motivacional de quien escribe no es nuevo en la universidad: las revistas universitarias son prueba de ello. Cuanto participan los alumnos depende de la revista y la escuela a la cual pertenece, ya que gran parte de ellas publican textos de los propios docentes o invitados con más de una certificación académica como es el caso de Aisthesis o la revista anual Cuadernos de Arte, ambas de la Facultad de Artes de la Universidad Católica.

Otro caso es el de la revista Punto de Fuga de los estudiantes de teoría e historia del arte de la Universidad de Chile, que desde el 2006 conforma su equipo a partir de alumnos de distintos años que participan voluntariamente con el envío de textos o como parte del comité editorial, durante el tiempo que dure su motivación y compromiso con el proyecto.

Usualmente la línea editorial está marcada por los problemas propuestos por los docentes en clases y los textos se deben ceñir a la temática elegida por el comité y el formato exigido.

Las últimas dos ediciones concentran parte importante del contenido en el periodo histórico correspondiente a la Escena de Avanzada. No así la del 2019 que abrió su postulación en base a la relación entre el arte y el diseño.

En una entrevista para Arte y Crítica, del año 2015, Catherine Campillay, integrante del comité de Punto de Fuga, señaló que su objetivo es el de reforzar el lazo entre la publicación universitaria y los estudiantes, en especial los de pregrado. Sin embargo, ese año a la convocatoria llegó tan solo un texto desde el pregrado de la carrera, el suyo.

La revista corresponde a las primeras publicaciones en el currículum de Ignacio Szimulewicz, Diego Maureira, Lucy Quezada, Diego Parra, Claudio Guerrero y Sergio Soto, entre otros

destacados miembros de la escena de escritura formada en la facultad durante los últimos diez años.

El problema que tienen las revistas universitarias es que su circulación es muy baja ya que, además de estar destinada a los integrantes de la academia, durante la última década no han sido capaces de establecer una regularidad de publicación.

Los 19 números de la revista Punto de Fuga se financiaron gracias al Departamento de Magister y el Departamento de Pregrado de la carrera de teoría e historia del arte. El concurso y trámite burocrático engorroso que significa obtener dinero de una entidad pública por licitación en ‘Chile compra’ provocó que la edición en papel del año 2011 llegara a las manos de sus autores recién el 2015. Siendo su edición digital y su página en Facebook sus medios de publicación más importantes, sin embargo, en el sitio web se pueden encontrar hasta los archivos digitalizados de la edición número 13 que corresponde a las ponencias de un encuentro de estudiantes realizado el año 2012.

Paradójicamente la revista dependiente de la institución universitaria quedó al margen de la propia institución. En otras palabras, es una publicación financiada, realizada por los miembros de una escena ensimismada para los miembros de esta misma escena, y son estos miembros los que aun así ignoran sus contenidos, si es que alcanzan a acceder a ellos.

La mañana del 17 de noviembre del 2017 se llevó a cabo en el Centro Cultural La Moneda el Primer Encuentro de Críticos de arte, mesa redonda que dio cuerpo al libro *El Banquete de la escritura*. En él César Gabler, artista visual, docente y crítico de arte en La Panera, confesó a sus colegas que “muchos de los nombres de ustedes los vi por primera vez hoy día y probablemente les haya pasado lo mismo conmigo.” (2018: 61).

Dos años antes, en una editorial de Carol Illanes para la última edición de *Arte y Crítica*, la curadora reflexionó en torno al término de la revista después de diez años de actividad y señaló que el agotamiento y la inercia los llevó a replicar formatos, prácticas, ideas y tonos, a referir a ciertos nombres y un par de espacios conocidos, además de escribir textos “que jamás elegiríamos leer. Textos fríos, estériles y aburridos”.

“Son pocas las excepciones, la verdad, confirmable, es penosa. Ni siquiera nos leemos entre nosotros mismos, no nos interesa. Escondemos nuestra situación vergonzosa, nos hacemos los tontos. Desacreditamos a quien lo visibilice , a quien se arriesgue a hacer algo diferente. Y porque somos un pueblo chico, ocupamos energía hablando mal de otros, sin desvelarnos por la falta de originalidad” (Illanes, 2015:5).

No obstante, el problema más importante para la enseñanza del arte en Chile, incluso más que la falta de originalidad o prolijidad o de vocación, guarda relación con las posibilidades que tienen los egresados, futuros escritores, de batírselas en el mercado global del arte o como docentes en la academia.

Otro crítico considerable al estado del arte contemporáneo chileno es el escritor, curador y teórico Justo Pastor Mellado, quien ha destacado dentro del circuito por un tono ácido. Sus escritos sobre artistas como Gonzalo Díaz o Carlos Altamirano en los ochenta, sus libros respecto a la gestión cultural y sus romances con la derecha constituyen una anomalía dentro de la escena local. Durante el primer gobierno de Sebastián Piñera colaboró con el exministro de cultura Luciano Cruz-Coke y, en la actualidad, el exmapu es agregado cultural en Francia.

Mellado definió la situación de egreso como un fraude universitario ya que los fondos no son una opción laboral concreta y las plazas de trabajo ya están ocupadas. El mercado cultural chileno es muy pequeño y el Estado no da para pagar a todos.

Un escritor sin trabajo no resulta para nada sorprendente en la experiencia de cualquier persona criada durante la dictadura y la transición. A pesar de que la profesionalización sea la dirección general de la escena local, hoy la escritura sobre arte no tiene un hogar en el mercado y no cuenta con mayores necesidades que satisfacer. Además, el formato de escritura consolidado durante las décadas anteriores se agotó y dejó de pasar desapercibido por parte de la escena que reclama por algo distinto.

El que la universidad, como institución decisional del arte contemporáneo, no considere a la escritura crítica como una prioridad puede ser tomado, en un sentido, como una carencia que

llevará a los textos sobre arte a su desaparición o, por el contrario, como una oportunidad de reinterpretar la práctica sin el peso de la importancia teórica, sino que con base en nuestro propio contexto, espacio y tiempo desbordado por la web y el consumo.

### **Excedente significativo N.º3: Espacios de publicación**

La masificación de internet provocó cambios fundamentales en la composición del campo de la escritura crítica en el país. Su presencia en periódicos de gran tiraje se mantuvo sin mayores modificaciones durante las últimas décadas, sin embargo, es difícil llegar a publicar en los espacios impresos para un escritor egresado de la universidad, sin experiencia o sin estudios de posgrado que lo validen como una autoridad dentro del medio.

Esto ocurre de la misma manera en las revistas especializadas *Arte Al Límite* y *La Panera*, lo que no quiere decir que la prensa masiva o estas revistas dejen de ser un gran aporte dentro de lo poco que existe en cuanto al contacto de la escritura con el público general. No obstante, no hay duda de que son muchos los actores que quedan fuera, sobre los cuales no se están generando lazos con la escritura mayores que la difusión, el catálogo y la academia. En el mejor de los casos.

Los espacios de publicación de textos sobre arte en Chile son escasos y las plazas fijas de trabajo en los medios de comunicación tradicionales y las revistas especializadas están ocupadas. Simbólico es el caso del crítico de *El Mercurio*, Waldemar Sommer, quien ha mantenido su lugar en el suplemento *Artes y Letras* durante cuarenta años consecutivos.

A la vez, plataformas digitales como *Arte y Crítica* ([www.arteycritica.org](http://www.arteycritica.org)) y *Artishock* ([www.artishock.cl](http://www.artishock.cl)) surgieron paralelamente al cierre de la *Revista de Crítica Cultural* y alojaron a los nuevos escritores y artistas egresados de las facultades de arte sin experiencia suficiente para participar de la revista de Richard, el duopolio o las revistas especializadas. Sin embargo, estas no han sido capaces de generar una regularidad en el pago de sus colaboradores. El artista Daniel Reyes León, fundador de la revista *Arte y Crítica*, señaló que la página no pudo pagar ni un peso a sus participantes durante ocho años y que cuando lo hizo fue gracias al Fondart. Tras diez años de actividad la revista digital cerró con un último número publicado en diciembre del 2015.

Vale aclarar de inmediato que durante la última década ningún proyecto enfocado en la escritura sobre arte y cultura se mantuvo económicamente por sus propios medios. Todos han sido financiados a través de sus adinerados propietarios o fondos concursables del Estado.

En Chile no existe un mercado capaz de sustentar una crítica de campo profesional, de hecho, una vez consagrada la hegemonía de Internet por sobre los otros medios de comunicación, la mayoría de las publicaciones impresas se vieron profundamente afectadas. El avisaje como estrategia de marketing perdió clientes con la masificación de las redes sociales, no hay publicidad para construir otras revistas o plataformas profesionales de manera autónoma y sustentable en el tiempo.

En el pequeño mercado cultural chileno la profesionalización del crítico o escritor de arte es inviable, no así la del artista, curador o docente hasta cierto punto. A pesar de la libertad que da a los escritores la falta de poder del mercado sobre sus contenidos, la gran mayoría de los críticos de arte en prensa están obligados a hacer otra cosa además de sus textos, lo que provoca que en la escena profesional exista un alto grado de autocensura.

En palabras de la curadora e investigadora especializada en fotografía, Montserrat Rojas, “para *La Panera* me tocó hacer una reseña de Luis Poirot en el Centro Cultural La Moneda. No lo encontré interesante ya que desde la fotografía tiene una mirada canónica.

Pero, lo voy a confesar, escribí algo bueno porque igual es Luis Poirot y después pensé ‘obviamente me van a destrozar, ya me censuraron en Chile, después no me van a invitar a nada’. Esa es mi confesión. Lo estoy diciendo de una manera muy sincera porque vivimos en un medio pequeño. También soy curadora, entonces digo: si escribo mal de un autor, que no tiene nada que ver con una cosa personal, porque podría haber sido que él se equivocó en esta exposición en específico, después en los comentarios se hace difícil el trabajo profesional con el resto”, declaró ante sus colegas en el Primer Encuentro de Críticos de arte.

La autocensura y la tendencia a que las críticas sean interpretadas por los miembros del circuito como ataques personales son síntomas clarísimos de una escena con bajos índices de profesionalismo. No es novedad, en 1956 el semanario de arte y literatura, *Pro Arte*, publicó

en su último número ¿Por qué desapareció *Pro Arte*? tras diez años publicando, su fundador Enrique Bello contestó, “por meterme en camisa de once varas”.

A la vez, no todo está en manos de los autores, cada espacio de publicación de textos sobre arte en Chile se ciñe a la línea editorial de su medio. Sus públicos son distintos, cada uno utiliza un tono, un registro de escritura en particular, los contenidos y su profundidad de análisis y detalle también difieren. De hecho para la escena profesional y académica no existe más que *La Panera* y *Artishock*. Lo que es curioso porque tales revistas tienen el mismo efecto en un sujeto con un grado medio de interés en artes visuales. Este sujeto recoge gratis una Panera del mesón de una exposición o centro cultural, la lee en parte, le queda dando vuelta un nombre inserto en la crítica de Szmulewicz, googlea y llega a una nota de otra fecha en *Artishock*. La plataforma digital sobre arte contemporáneo más visitada en el país, por si faltaba decirlo.

“La crítica de arte en la prensa ha tenido y tiene escasa presencia intelectual en el país”.  
(Valdés, 2005:184)

El cierre de la *Revista de Crítica Cultural* resultó ser un vaciamiento de escritura crítica incisiva en la prensa de circulación masiva. La desaparición de *Arte y Crítica* también dejó un hueco importante, la plataforma además de reseñas, críticas y entrevistas realizaba editoriales, ensayos, poemas y columnas de corte más ácido que el resto de las revistas. De todas maneras, varios de sus miembros continúan escribiendo en las revistas impresas y *Artishock* de forma regular.

Por otro lado, es muy común que las instituciones culturales, los curadores o incluso los artistas envíen sus propias reseñas a los medios en busca de promoción. Durante los últimos diez años el uso de la escritura en prensa ha estado dividido en la proposición de discursos o lecturas en torno al circuito de arte profesional ensimismado y su rol táctico dentro de la gestión de difusión de artistas, exposiciones o actividades culturales de una institución en particular.



A esto se suma lo que Valdés definió el 2004 como la desorientación crítica o el hecho de que en la actualidad los escritores en prensa no tienen la habilidad de establecer criterios y direcciones del acontecer artístico interconectado a nivel global, mirar atrás del horizonte, lo que será significativo en el futuro.

Machuca por su parte, refiere a esta situación como la falta de crítica prescriptiva en Chile a causa del desborde discursivo de las artes visuales que desencadenó en una pérdida de autoridad de la figura del crítico de artes. En otras palabras, el juicio del crítico en prensa dejó de tener validez para la escena y al general de las personas simplemente no le interesa.

Por su parte, el público está anestesiado respecto al arte chileno, no existe diálogo con el gran público, los artistas y sus obras no son conocidos por la ciudadanía. El año 2011 Ignacio Szmulewicz y Claudio Guerrero señalaron en el prólogo del libro *El traje del emperador. Arte y recepción pública en Chile de las últimas cuatro décadas* de Guillermo Machuca que el público masivo se ha distanciado de las artes visuales, “haciendo de su invisibilidad su gesto más visible”. (2011:7)

### **Medios impresos:**

La reseña, el comentario sobre exposiciones y la crítica de arte presente en los periódicos impresos corresponden al polo opuesto a la academia en el abanico discursivo de la escritura sobre arte de los últimos diez años.

Los medios impresos de distribución nacional y circulación diaria como el *El Mercurio* o *Las Últimas Noticias* están concentrados en la contingencia nacional. Por sobre a la línea política de cada uno, estos espacios pretenden llamar la atención de la mayor cantidad de lectores posibles, por lo que las artes visuales corresponde a tan solo una parte dentro de la sección de Cultura, así como el fútbol en la de Deportes, aunque el lugar que ocupa calza mejor con el del tenis.

El arte no puede faltar en un medio con pretensiones masivas, pero no es una prioridad dentro de los contenidos, no se publican editoriales o cartas al director al respecto y en la gran

mayoría de los casos los textos no cubren más de media plana. La crítica en un diario compone un reflejo del irrelevante lugar que ocupa el arte en la sociedad. En la prensa su desconexión con el discurso político y el poder económico lo invisibiliza.

La falta de relevancia del comentario sobre arte en los periódicos coincide con la desorientación crítica contemporánea, los autores perdieron influencia y poder de definición, lo que llevó a que los textos sobre arte presentes en los diarios se limiten a reproducir los discursos institucionalizados de la historia del arte o que correspondan a reseñas informativas o descriptivas movidas por la difusión de un acontecimiento cultural. La recomendación de un panorama.

A la vez, la escena académica no toma en cuenta los escritos en la prensa de circulación masiva. La curadora italiana Mariagrazia Muscatello es crítica de arte y colaboradora de revistas de arte contemporáneo como *Flash Art*, *Artribune* y *Artishock* y señaló el año pasado que “aquí en Chile no hay magazines especializados aparte de *Artishock* y *La Panera*. La crítica que hay en *La Tercera* o *El Mercurio* no se puede leer. Entonces, claro, uno lee cosas, pero de afuera. *Terremoto* por ejemplo.” Destacada revista mexicana nacida el 2015.

Esta escisión entre el oficialismo artístico y la prensa tradicional comenzó tras el golpe militar debido a que gran parte de los artistas y académicos chilenos simpatizaban activa o pasivamente con la izquierda. Muchos de ellos exiliados, otros más callados bajo el relativo resguardo de las universidades y la seguridad de publicar en círculos más cerrados como ocurrió con la escritura correspondiente a la Escena de Avanzada.

Desde ese entonces que *El Mercurio* ha mantenido a Waldemar Sommer en el suplemento *Artes y Letras* de cada domingo. Se podría decir que el puesto de crítico en *El Mercurio* es una especie de cargo vitalicio, el español Antonio Romera publicó en ese espacio hasta el día de su muerte en 1975, lo reemplazó por un pequeño periodo Juan Francisco Lira, seudónimo de Gaspar Galaz y Milan Ivelic, y en 1977 comenzó la era Sommer en el diario con más de 1600 escritos publicados.

Sommer es un ejemplo repetido al hablar del estancamiento en la escritura de arte, sin embargo, esto no quita el hecho de que El Mercurio es una importante plataforma de contacto con el gran público debido a que mantiene su regularidad intacta a través de los años. Algo que muy pocos espacios han logrado en Chile.

Por su parte, en La Tercera destacan los textos sobre exposiciones en cartelera de Carolina Lara. Ambos espacios de publicación se caracterizan por cubrir la producción correspondiente a los museos importantes como por ejemplo el MAC, MAVI o el Museo de Bellas Artes, centros culturales como Matucana 100 y el GAM, galerías como CorpArtes, Patricia Ready, AFA y, con menos frecuencia, Galería Metropolitana y eventos culturales masivos desde ferias arte contemporáneo como Ch.aco o FAXXI a grandes festivales de interés general como Lollapalooza o Teatro a Mil.

El periódico Las Últimas Noticias contiene una sección diaria dedicada a exposiciones y contingencia en torno a las artes visuales. Durante los últimos diez años ha sido la plataforma de difusión más importante de la prensa tradicional y un acercamiento real del arte al público masivo. No obstante, los comentarios sobre exposiciones de la prensa tradicional no son tomados en cuenta por los miembros de la escena escritural al hablar de textos de carácter crítico.

Diego Parra, crítico y colaborador de Nelly Richard, lo considera superficial y poco especializado. El formato de texto utilizado por LUN para comentar exposiciones es la nota de un acontecimiento y no menciona a los curadores. No mencionar al curador de una exposición es una desconexión grave de la forma en que el arte se presenta al mundo en la actualidad. Parece no importar.

Parra en el Encuentro de Críticos de arte dijo, “no creo que exista rigor en esa diferenciación tan profunda entre curadores y críticos. Ahora esto no quiere decir que en la práctica existan malos curadores, por ejemplo, porque no se dedican a la escritura y han entendido que son labores distintas. Creo que ahí la especialización tiene una culpa profunda: toda esta cantidad de diplomados, máster, y cosas en *curating* que finalmente dan a entender que es una labor muy distinta a la de la crítica. Con toda la complejidad que implica, la curaduría es una forma

actual y contemporánea de crítica, es una crítica en el espacio. Cuando uno entiende las cosas de manera separada, efectivamente parece que las cosas son imposibles, que los críticos no pueden generar escena y los curadores tampoco.”

Por otro lado, diarios como LUN y La Segunda son de un grado menor de formalidad que El Mercurio o La Tercera y, por sobre al hecho de que literalmente los textos son presentados en la sección de Cultura y Espectáculo, sus prioridades respecto al arte suelen estar en la curiosidad, en lo excéntrico, lo chistoso, la anécdota, el recuerdo nostálgico y el dato de fin de semana de la cultura espectacularizada.

El que en La Segunda hayan destacado el *six pack* (abdominales) del artista Sebastián Errázuriz en Noviembre del año pasado o títulos de LUN como “Artista amasa fortuna con una moneda hecha de pasta” o “ El sangriento regreso del artista llamado papas fritas”, en diciembre del 2012 y febrero de 2009 respectivamente, responde a prioridades y tonos televisivos al utilizar el arte con el válido objetivo de llamar la atención de los lectores.

El satírico e iconoclasta semanario de circulación masiva, The Clinic, ha llevado tal fórmula a la política y la cultura nacional a través de reportajes, entrevistas, frases ingeniosas y otras de humor coprolálico de matón escolar. En los últimos diez años el pasquín publicó comentarios esporádicos sobre la contingencia cultural, la escena y el estado de las artes visuales por parte de los miembros más importantes del oficialismo artístico académico.

The Clinic surgió durante la detención de Pinochet en Londres a fines de 1998 y en cierto sentido ha sido un protagonista de la farándula en torno a la cultura, la política y el rol de las instituciones. El medio alojó acalorados debates, dio tribuna a los dramas de la escena ensimismada y al final de cuentas generó opinión en el circuito, pues tiene una relación directa con el oficialismo académico y político que el resto de los medios impresos no.

Sin embargo, The Clinic no es un medio que publique textos críticos sobre las obras, los más comunes son comentarios esporádicos sobre algún especie de escándalo en el mundo del arte. Los más comunes son las reacciones de miembros del circuito respecto a lo ocurrido con

ciertas instituciones o políticas estatales. El nombramiento de Justo Pastor Mellado como agregado cultural en Francia por ejemplo.

En él han participado destacados miembros de la escena de escritura sobre arte, y las letras en general, entre otros Claudio Bertoni, Pedro Lemebel, Alejandro Zambra, Guillermo Machuca y Nelly Richard, quien tras el triunfo de Sebastián Piñera en las elecciones del 2009 publicó en el semanario la separata *Imaginarios culturales para la izquierda* junto a Jorge Arrate, candidato de la izquierda derrotado por Frei, Piñera y Enríquez-Ominami, Gonzalo Díaz, Nury Gonzalez y Roxana Pey entre otros.

La separata fue criticada vehementemente por no tener un efecto deconstructivo en el contexto y medio en que se publicó. Rafael Gumucio la acusó de ser una “versión light de la Revista de Crítica Cultural” a tres años de su cierre y una “versión fome” de The Clinic.

En una columna de Raúl Zurita aparecida en The Clinic el 3 de marzo de 2011 el poeta escribe, “las intervenciones en medios de comunicación masivos fue lo que hizo el CADA en 1979 al intervenir la revista Hoy en la acción *Para no morir de hambre en el arte* o en 1981 con los aviones lanzando decenas de miles de panfletos sobre Santiago en la acción *Ay Sudamérica*. El soporte de esas intervenciones era un país ocupado, lo que se pretendía era una agitación simbólica, un modelo que en pequeño contuviera la imagen de la subversión colectiva, y no es menor que la acción NO +, comenzada en 1983, terminase, cinco años después, siendo el NO del plebiscito: la cruz marcada en el voto” concluye Zurita, “El fascículo con los ‘imaginarios’ es treinta años después, el *remake* de esas intervenciones, Rafael Gumucio ya dio una demoledora cuenta.

(...) Nadie, a no ser que lo haga con beca o como una experiencia arqueológica, va a leer esos imaginarios.”

El ejemplo sirve también para indicar que The Clinic no es un medio especializado en artes visuales o cultura, es prioritario el escándalo por sobre las obras, la riña política y la burla sobre la experiencia estética, la idea o la escritura.

## **Revistas especializadas:**

La Panera es una revista gratuita sobre arte y cultura fundada en diciembre del 2009 al alero de la galería Patricia Ready de la comuna de Vitacura. Para finales del año 2018 acumuló 100 ediciones coleccionables con un tiraje de 20.000 ejemplares repartidos en librerías, cafés de museos, empresas, bibliotecas de centros culturales y facultades en Chile y el extranjero.

La publicación reúne desde las bellas artes a Netflix, reseñas de las últimas grandes exposiciones en Chile y los museos importantes del mundo, recomendaciones de libros y películas, comentarios de ópera, teatro, crónicas, música y cómics. La transversalidad de sus contenidos y su gratuidad hacen de La Panera un puente que cruza el margen entre lo especializado y lo masivo y la revista cultural con soporte impreso más exitosa del país.

Durante los últimos diez años el espacio de Patricia Ready ha estado atento a las necesidades del público general a través de la difusión de muestras y eventos de la agenda cultural. A la vez, la revista cuenta con un interesante cuerpo de colaboradores especialistas pagados de sólida base en la materia sobre la cual escriben. Los autores en artes visuales están formados en la academia, entre ellos destacan los escritos de Juan José Santos, Ignacio Szmulewicz y César Gabler.

Sus 100 ediciones son prueba de una regularidad y profesionalismo que pocos medios en Chile pueden mantener, sin embargo, es importante aclarar que la Panera no es una revista independiente o desinteresada, de hecho según César Gabler, artista docente que en 2015 condujo el programa *¿Los artistas no saben hablar?* de ARTV, “la regularidad de La Panera depende si les calza el periodo de publicación con lo que está en cartelera expositiva, porque si no calza no publican.”

El contenido está enfocado según las prioridades de la galería de Patricia Ready, galerista con más de 30 años de experiencia. Con frecuencia la portada de la revista suele presentar al artista en sala de la galería de calle Espoz. El espacio es uno de los más importantes del arte contemporáneo chileno, en él han expuesto importantes artistas como Alfredo Jaar y otros menos consolidados como por ejemplo el colectivo Sagrada Mercancía. A sus inauguraciones

asisten entre 200 y 400 personas, lo que es bastante a la hora de hablar de arte contemporáneo en Chile.

Por otro lado se encuentra la revista bimensual Arte Al Límite, única en su clase debido a que su colección de arte hace que su plataforma digital funcione como una especie de galería online paralela a la revista impresa.

AAL está focalizada en el coleccionismo internacional, en este sentido es una revista de gran calidad, su contenido se ha caracterizado por artículos en profundidad sobre el trabajo de artistas de carrera internacional y miembros de su catálogo con proyección en el mercado de las ferias y bienales de la talla de Venecia o Kassel.

La revista impresa de Arte Al Límite se podría decir que, más que una revista especializada en el país, es una revista con sede en Santiago de Chile. En la actualidad la cantidad de escritores chilenos en la publicación no supera al resto de sus colaboradores y sus contenidos no coinciden con los intereses de la escena profesional ensimismada. Las seis ediciones anuales de la revista son bilingües y se consiguen a través de una suscripción que permite que los ejemplares lleguen por correo a todo el mundo.

Además del libre acceso a sus ediciones a través de su página web, AAL cuenta con un periódico mensual gratuito basado en la difusión de lo más destacado de la edición de papel. Sin embargo, la circulación del suplemento está concentrada en ciertas galerías comerciales y un par centros culturales, por esta razón la revista no es muy conocida en el país, ni reconocida por el circuito artístico local.

Tanto Arte Al Límite como La Panera son revistas especializadas de arte y cultura de gran calidad y fundamentales dentro de la constelación de espacios de publicación de textos sobre arte contemporáneo de los últimos diez años. Ambas revistas funcionan de manera correcta porque cuentan con los recursos necesarios para hacerlo.

AAL nació el 2002 como una ventana de difusión del arte latinoamericano a cargo de Galería Matthei. Su fundadora y directora, Ana María Matthei, cerró la galería ubicada en Alonso de

Córdoba el año 2008 y pasó la colección a favor de la revista que el 2014 comenzó a vender directamente. Desde su origen el directorio de la revista ha estado compuesto por miembros de la familia de Matthei, entre ellos su marido, Ricardo Duch, propietario de la franquicia de comida rápida más grande del país: “Doggis”.

Por su parte, el financiamiento y avisaje de La Panera corresponden a compañías de la propiedad del empresario Juan Carlos Yarur, esposo de la galerista Patricia Ready, excepto el diario La Tercera que es por canje, ellos hacen la distribución de 6.000 ejemplares.

A Patricia Ready le preguntaron por el costo de su galería en una entrevista para la revista Paula el 24 de marzo del 2014. Ready respondió “¿Estás loca? ¡Me muero! Eso no voy a decirlo. Pero son muchos millones de dólares. Ni en seis generaciones esta inversión se recupera”.

Las revistas especializadas que no dependen del apoyo estatal no podrían funcionar sin el financiamiento de los grupos económicos a los que pertenecen. Ningún proyecto de escritura de textos sobre arte de los últimos diez años fue capaz de sostenerse por sus propios medios. No es viable mantener un medio impreso especializado en arte y su escritura en el país.

La directora de La Panera, Susana Ponce de León, señaló en diciembre del 2015 en Arte y Crítica que “como están las cosas en este momento, si no estuviera Juan Carlos Yarur, no sé si podríamos seguir funcionando porque nos ha costado mucho vender avisos. A toda la gente le fascina La Panera, pero aquí en Chile las cosas relacionadas al arte y cultura funcionan con mucho éxito cuando son gratis, pero cuando tú pides plata...”

### **Medios digitales:**

El ingreso a la vida cotidiana de las tecnologías digitales y la intercomunicación infinita de la web afectó directamente sobre la figura del crítico de arte en la prensa masiva. Su autoridad se vio desdibujada ante la democratización de la escritura y la apertura, sin edición alguna, de las opiniones a través de las redes sociales, las revistas digitales y los blogs.



Con internet el periodismo se desvalorizó y la profesionalización en Chile del escritor o crítico de arte se comenzó a alejar. El 2017, el Primer Encuentro de Críticos de arte juntó, entre otros, a Diego Parra y Christian Viveros-Fauné, escritor y curador residente en Nueva York hace más de dos décadas, en torno a la situación de la escritura sobre arte en prensa masiva.

Parra comentó, “Esa crisis no es específica de la crítica, esa es una crisis que viene por los cambios del medio. Todo el periodismo ha visto, o sea, el periodismo que era un oficio en el mundo anglosajón muy bien pagado, de gente que investigaba, que se dedicaba exclusivamente, que los mandaban de viaje, todo eso desapareció porque llegó internet y la posverdad empieza a dominar”.

“¿Ves cómo influye? Es decir, influye en lo global pero también en lo micro, y tú acabas de definir exactamente cómo influye lo micro dentro de lo que es la crítica de arte. Antes habían viajes pagados. Antes los sueldos eran más altos, antes podías ir a Venecia a cubrir todas esas exposiciones y ahora no puedes. ¿Ahora sabes cómo puedes ir? Vas invitado por compañías de relaciones públicas, y las buenas saben que si te invitan es porque tienes un nombre, y escribas lo que escribas es más importante aparecer que no aparecer, pero el próximo eslabón es sólo publicar a gente que va a decir algo positivo”, Contestó Viveros-Fauné.

A la vez, la masificación de internet durante finales de la alargada década del noventa y el inicio de la última facilitó el desarrollo de nuevos espacios de publicación. La democratización de la capacidad de creación de medios de comunicación en línea se debe a que las plataformas digitales no tenían, ni tienen, los costos y dificultades que significa la mantención de una revista de papel. La web es gratis, no tiene lugar y permite una inmediatez entre la creación y la publicación de los textos que el formato impreso no.

Sin embargo, su gratuidad es un arma de doble filo debido a que permitió la publicación de escritores sin lugar en los medios tradicionales, pero a la vez ,la cantidad de sitios a disposición del usuario complica la llegada a los lectores, por lo que resulta muy complicado conseguir avisaje para sostener económicamente las revistas digitales. Artishock es la revista digital sobre arte más visitada en el país y en este momento el sitio cuenta con tan solo un banner de publicidad correspondiente a la Galería Aninat.

Artishock es un sitio de arte contemporáneo enfocado en la escena de artes visuales a través de un lenguaje accesible que permite al público no especializado, que ingresa al sitio a través de Google, entrar en contacto con el discurso de artistas en cartelera y propuestas destacadas de otros países.

El medio es una plataforma importante de difusión de artistas emergentes, de impulso de artistas locales que viven en el extranjero, análisis del desarrollo cultural en América Latina, cobertura a proyectos de artistas consagrados de todo el mundo y comentarios sobre ferias y bienales foráneas.

La crítica venezolana Alejandra Villasmil fundó la revista en noviembre del 2010 con el objetivo de ofrecer al público interesado en arte contemporáneo un punto de vista ausente en los medios tradicionales y los espacios de publicación ligados a la academia, como es el caso de Arte y Crítica. Durante sus nueve años de actividad la revista digital de Villasmil ha desarrollado un estilo de escritura claro, sencillo y amigable para el lector, no por eso menos especializado. La gran mayoría de sus colaboradores son investigadores y escritores jóvenes egresados de las facultades de arte.

Durante los últimos diez años las revistas digitales ha sido fundamentales para la circulación del trabajo de artistas, curadores, investigadores y escritores con baja visibilidad en el circuito profesional. En un comienzo las plataformas alojaron parte de la escena ensimismada del arte contemporáneo que no calzaba con las prioridades del oficialismo cultural, la prensa masiva, la revista de Nelly Richard y el coleccionismo de Vitacura, concentrado en artistas que ‘vendan’ o con proyección internacional.

La revista Arte y Crítica apareció como una respuesta y alternativa a la crítica oficial de la alargada década de los noventa llevada a cabo principalmente por la Revista de Crítica Cultural. “La revista nació porque no habían intelectuales dándole vida a nuestras obras. No quedaba huella de las exposiciones y el artista necesitaba mostrar currículum y generar currículum”, señaló el artista visual Daniel Reyes León, quien fundó Arte y Crítica junto a Carol Illanes, Ignacio Szmulewicz y Andrea Lathrop el año 2005.

Rodeado de libros empolvados, ceniceros colapsados y pilas de catálogos de exposiciones, Daniel Reyes recordó nostálgicamente los tiempos de Arte y Crítica en su taller ubicado en una casa esquina de calle Castillo Velasco en la comuna de Ñuñoa. “Queríamos mantener autonomía haciendo una crítica constructora de su relato”.

Que una crítica sea constructora de su relato quiere decir que la lectura de la obra no está determinada por la difusión o la información pedagógica, sino que en la conformación de un discurso estético independiente.

La aparición de las revistas digitales durante la última década permitió una renovación generacional de la escena escritural, muchos artistas incluidos, tanto de una línea teórica en AyC, como práctica en Artishock. Según Reyes, “con Arte y Crítica renació la escritura de arte de autor en Chile”. Vale decir que escritores como Juan José Santos o Szmulewicz participaron de la plataforma Arte y Crítica y para el 2018 ambos escriben en La Panera.

Otros medios digitales que destacaron en la escena, pero que no lograron establecer su regularidad para el final de la década son Revista PLUS ([www.revistaplus.blogspot.com](http://www.revistaplus.blogspot.com)) y Escáner Cultural ([www.revista.escaner.cl](http://www.revista.escaner.cl)).

Arte y Crítica mantuvo su actividad durante diez años. La plataforma utilizó la masificación de internet a su favor y publicó artículos incisivos, críticas de arte, poemas, entrevistas y revisiones a temas de la historia del arte bajo el punto de vista de una nueva generación de investigadores egresados de las facultades de arte. Contenidos que jamás habrían sido tomados en cuenta por un medio enfocado en llamar la atención del público masivo o el coleccionismo.

A pesar de que sus costos de producción son bastante más bajos que los de una revista impresa, en un mercado tan pequeño como el nuestro la mantención de una revista especializada en formato digital, profesional que pague a sus colaboradores, es inviable debido a que no hay suficiente avisaje ni suscriptores dispuestos a pagar por el contenido.

Por esta razón, AyC jamás fue capaz de remunerar a sus participantes hasta ganar el Fondart dos años antes de su cierre definitivo en diciembre del 2015. Por su parte Artishock puede darse el lujo de no tener más de un aviso en su sitio porque también ha sido financiado desde un comienzo por el fondo. Su dependencia del Estado hace tambalear su sustentabilidad en el tiempo.

Sin embargo, la desaparición de arteycritica.org no se debió exclusivamente a las dificultades económicas. Al igual de como ocurrió con la publicación de Nelly Richard el 2008, se agotó el deseo de revista, Carol Illanes escribió en el último número de la revista “pese al ‘éxito’ del proyecto, un elefante blanco se hacía notar: Arte y Crítica ya no estaba contribuyendo sustancialmente a potenciar una transformación en la escritura sobre arte (estaba incluso replicando algunos vicios que fueron de hecho el motivo de su creación), una que hiciera algo por los diagnósticos tan presentes en sus textos. Visibilizar una crítica institucional se volvía una vez más sostener una pataleta, como quien grita hacia el televisor. No se cala así una pobreza que tanto da insomnio. Un insomnio por el estado del campo en general pero que afecta a la crítica de manera particular”.

Además, Illanes señaló que los escritos de la revista perdieron astucia, ingenio y originalidad. Replicaron formatos, prácticas, ideas y tonos. Se limitaron a referir a solo un par de espacios de exposición y a un par de personajes de la escena. “La misión siempre fue contribuir a la emergencia de una escena escritural, joven, que mirara críticamente el arte contemporáneo local. Viendo en perspectiva esta cuestión se cumplió, pero a medias; una institucionalización prematura, y su consecuencia, el desinterés por explotar las posibilidades de la plataforma, hicieron que lentamente fuera perdiendo fuerza”.

Lo que no menciona el último texto de Carol Illanes en la página, es que según Daniel Reyes el equipo se comenzó a desarmar debido a que los autores tenían proyectos paralelos a la escritura, él enviudó y las becas y posgrados separaron a los editores de la revista. “Se agotó, los autores estaban en otras cosas, hay que entender que estos proyectos tienen fin, son obras, para mí Arte y Crítica es una obra y nosotros no queríamos terminar mal”.

Otra razón importante para el agotamiento de la revista fue que “había muy poca tolerancia a la crítica de las obras y la gente las tomó como ataques personales. No se valoró la polémica, las instituciones tampoco, pero la intención era dar a ver falencias que se podían mejorar” agregó.

Por su parte, Alejandra Villasmil declaró en la mesa redonda del Primer Encuentro de Críticos de arte que en Artishock se practica la crítica por omisión. “Yo voy a confesar uno de mis pecados, una de mis ‘estrategias’, como dicen ustedes. Hago lo que en Estados Unidos se llama ‘crítica por omisión’, que quiere decir que si algo no me gusta, prefiero no hablar de eso. Es un punto también interesante, que no es una forma de autocensura porque no es que yo escribo el texto y al mismo tiempo meto el cuchillo. Sino que uno se va por las ramas, se queda en la parte informativa. A mí me pasa eso como editora. Qué entra y qué no entra, qué se publica y qué no se publica, y el filtro es eso, la crítica por omisión”.

La dificultad para emitir juicios negativos en la que se basa la crítica por omisión de Artishock es parte de los efectos de la desorientación crítica. Además, por sobre al espacio de publicación, son los propios escritores quienes guardan extremo cuidado de no pasar a llevar a un futuro juez de concurso o curador. La descafeinización de la escritura sobre arte en Chile.

El cierre de Arte y Crítica el 2015 significó una pérdida importante para el abanico discursivo de la escritura sobre arte en Chile. “Si no lo cuento aquí, tal vez se pierda, la memoria se contorsiona y se cierra como ostra ese remember”, así comienza Pedro Lemebel el relato del Coordinador Cultural, agrupación clandestina de acciones de protesta compuesta por colectivos de actores, pintores y poetas durante los ochenta que el destacado escritor rescató del olvido por medio de la tinta en el papel en el libro *Háblame de amores* del año 2012.

En internet todo es efímero, para enero del 2019 se vencieron los tres años de vigencia del hosting y dominio del sitio arteycritica.org y la página fue bajada de la web sin dejar rastro alguno de la revista. A diferencia de los soportes materiales, que al menos acaban en mortecinas bibliotecas, cuando una revista digital acaba, simplemente desaparece. HTTP 404 not found, lo único que queda. Si Daniel Reyes no crea un depósito fijo para los números de

la revista, es probable que estos no sean capaces de ser materiales de estudio para consultas futuras y ser otro episodio más en confirmar las dificultades que tiene la escritura sobre arte en Chile para conformar su propia historia.

Tras la entrevista, la primera que le han hecho respecto a la revista, Daniel Reyes León se comprometió a renovar el pago del hosting y el dominio de Arte y Crítica. Abril, 2019.

En la actualidad la escritura sobre arte es académica o periodística. La nota, el reportaje, la crónica, la reseña, el perfil y la entrevista por parte de revista La Panera, Artishock y Las Últimas Noticias, principalmente.

La promesa de internet y la inmaterialidad ya no tiene la misma validez que tuvo al comienzo de la década. Los textos sobre arte en las plataformas online ya no son una excepción, sino que forman parte de una escena editorial actual que pasea desde el fanzine autogestionado, pasando por la prensa tradicional, las revistas de Vitacura, Artishock, gigantes internacionales como Art Review, el blog de Justo Pastor Mellado, a un perfil de Instagram con tan solo mover un dedo.

La falta de profesionalismo en Chile hace que las críticas se tomen como algo personal. La autocensura en la escritura de crítica de artes es transversal a todos los medios de comunicación. Una crítica negativa es incompatible con el perfil de un profesional dedicado a la curatoría ya que, además de los ataques personales en redes sociales, como ocurrió con Ignacio Szmulewicz tras criticar negativamente la curatoría de una exposición en el Museo Nacional de Bellas Artes en octubre del 2014, también podría afectar en proyectos futuros y oportunidades laborales.

Los espacios de publicación están marcados por los objetivos de difusión y promoción de artistas profesionales. La crítica como recurso táctico de gestión cultural.

Entonces los textos sobre arte en prensa de los últimos años tienden a ser descripciones informativas, análisis superficiales, positivos, políticamente correctos, géneros periodísticos o

directamente la copia del comunicado de prensa de la exposición o la reseña entregada por el propio artista en busca de difusión en LUN o Artishock. La Panera es más cara.

## Excedente significativo N·4: Experiencias recientes

Para el final de la última década los espacios de publicación capaces de mantener contacto con su público de manera regular corresponden a los periódicos de circulación masiva y las revistas especializadas *La Panera* y *Artishock*. El mercado famélico, la imposibilidad de crear medios alternativos sin el financiamiento del Estado, el ensimismamiento de la escena local y la falta de un aparato institucional capaz de fomentar la producción y recepción de textos sobre arte llevó a que, desde la desaparición de *Arte y Crítica* el 2015, no surgieran nuevas plataformas o medios de comunicación con espacio para una escritura distinta a la descafeinada en la prensa y la academia.

“Existe un texto que ha ido desapareciendo de las bibliografía de las escuelas de arte actuales y que lleva por título *Documentos para la comprensión del arte moderno*. Su autor: Walter Hess. La tesis es la siguiente: el arte moderno -en sus manifestaciones pictóricas en general- tendría su impulso cuando ciertos artistas alternativos o malditos necesitaron entrar en contacto con gente del mundo literario para hacer explícito el hecho de que la crítica oficial de su época no se encontraba capacitada para comprender la revolución formal de sus obras. Pensemos en artistas disidentes como Manet, Van Gogh o Cézanne (la mayoría se expresaba en textos, poemas, cartas y digresiones carentes de respaldo académico). Algunos dialogaban con Baudelaire, otros con Zola y Mallarmé, y luego con Valéry, Apollinaire, Marinetti, Tzara, Breton, entre tantos”, recordó Guillermo Machuca el año pasado en el catálogo de la exposición *La caverna* del artista Francisco Morales.

Además de su invisibilidad social, en Chile las publicaciones escritas sobre arte no influyen en el circuito con la fuerza suficiente para componer una crítica oficial capaz de trazar límites sobre la producción. Hoy importa más la adaptación de la expresión artística al formulario de los fondos concursables. Por esta razón los reclamos a la crítica guardan relación con su falta y la necesidad no solo de espacios informativos, sino también de aquellos que planteen lecturas, desarrollen discursos y discutan ideas en torno al arte contemporáneo y su contexto según sus propias condiciones.



Construir una crítica de campo que complemente los medios de difusión y análisis de las exposiciones y las obras, con espacios de crítica teórica y abstracta, es necesario para desarrollar y visualizar socialmente el arte contemporáneo.

El crítico, curador y exdirector de las ferias de arte NEXT en Chicago y VOLTA NY en Nueva York, Christian Viveros-Fauné, destacó en el Primer Encuentro de Críticos de arte el rol que tuvo el periódico inglés de corte sensacionalista The Sun para el éxito y reconocimiento de los miembros del grupo *Young British Artists*, que sobresalió durante la década de los noventa por la utilización de animales y materiales inusuales en obras que provocaron gran impacto social gracias a la cobertura de los medios de comunicación.

Viveros-Fauné declaró, “Yo siempre he tenido el argumento de que la famosa escena británica no existiría sin Damien Hirst y que sin los tabloides el Tate Modern no existe. Así de simple”.

Y agrega: “Si Las Últimas Noticias fuera el único medio (masivo para publicar sobre arte), sería tremendamente problemático. Es como The Sun, totalmente. Pero necesitas un The Guardian y necesitas un The Sun. Y ahí tienes una apología de escritura, de intereses y de crítica de arte”.

El caso británico, desde los noventa hasta hoy, es importante de tener en cuenta para el análisis del estado actual de la escritura sobre arte en Chile, no solo porque la interconexión a nivel global lo permite, sino porque a pesar de ser un país que cumple con todas las pretensiones de la dirección chilena hacia la profesionalización e internacionalización de su arte contemporáneo, durante los últimos años han surgido proyectos enfocados en la problematización del modo en que se escribe sobre arte en la actualidad.

Reino Unido es un contexto distinto. Centro del coleccionismo internacional, con un mercado del arte consolidado, con público interesado, escuelas de arte importantes y abiertas, con grandes instituciones culturales, bienales, museos y galerías comerciales con avisaje dentro

de un entramado de espacios de publicación que va desde periódicos tradicionales y varias revistas especializadas a proyectos independientes.

Las revistas más importantes del mundo, como ArtReview y ArtForum por ejemplo, destacan por una crítica influyente, oficial, a cargo de escritores profesionales que son autoridades validadas por las instituciones y el mercado del arte internacional. Un lugar con lectores, un lugar donde el arte vende.

Durante la última década se ha llevado a cabo el proceso político en torno a la salida de Reino Unido de la Unión Europea, o *Brexit*, que afectó profundamente en la población debido a la multiculturalidad de su ciudadanía, legado de décadas de imperialismo e inmigración. En junio del 2016, plena crisis migratoria en el continente, la opción a favor del *Brexit* obtuvo la mayoría en el referéndum sobre la permanencia en la Unión Europea.

Esto hizo temblar la continuidad de muchas personas en el país, por lo que el proceso ha estado al centro del debate cultural británico reciente y, sumado al triunfo de Donald Trump ese mismo año, ha sido un catalizador para la producción de un gran número de obras de arte e investigaciones en torno a los temas de inmigración, frontera, minorías étnicas y nacionalismo.

El Partido de Independencia del Reino Unido (UKIP) busca el abandono de la Unión Europea y el 2004 consiguió el tercer lugar en las elecciones al Parlamento Europeo, el segundo en las del 2009 y el primero en las de mayo del 2014. Al año siguiente nació The White Pube, identidad colaborativa de crítica de arte a cargo de Zarina Muhammad y Gabrielle de la Puente, ciudadanas inglesas de origen indio y chileno respectivamente, que reaccionaron a los modos de la crítica oficial.

Sin embargo esta reacción no vino por parte de las necesidades de los artistas, sino que de dos lectoras aburridas de la escritura sobre arte académica y la prensa.

Gabrielle y Zarina fundaron The White Pube el 2015 con el objetivo de subvertir la retórica alienante utilizada para describir el arte en Reino Unido, de hecho su nombre es un juego de

palabras con el de la galería londinense The White Cube (el cubo blanco; el vello público blanco). Como una forma de ensuciar con subjetividad descarada el canon de escritura británico, formal, aséptico, tímido y dominado por hombres blancos como Hans Ulrich Obrist, uno de los críticos y curadores más importantes de las grandes ligas del arte internacional.

La identidad colaborativa tiene una cuenta en Instagram, la red social preferida de los adolescentes y agentes del arte, otra en Twitter y un blog al cual suben un texto cada domingo sin excepción. Sus escritos son comentarios sobre exposiciones, exámenes de grado, ferias de arte, cuentas de Instagram, incluso videojuegos, en un registro informal a no dar más, sin pelos en la lengua, plagado de bromas internas y emoticones. Una crítica milenial, autónoma, a veces caprichosa, y de hecho divertida de leer.

En su primer texto dedicado a un videojuego, *Zelda: Breath of the Wild* de Nintendo Switch, The White Pube escribió: “Es bueno, es bueno, es realmente bueno. Y sé que no son comparables, pero del 2019 en general, no hay forma de que una exposición supere la experiencia de cuerpo completo que *Breath of the Wild* me está dando. Pueden quedarse sus artistas, sus pinturas aburridas y sus movimientos en cámara lenta. Instalaciones, ¿Qué es eso? Este es el paisaje en el que quiero gastar mi tiempo y esta es la historia sobre la que quiero escuchar, poco a poco y para siempre (necesito más). En vez de visitar una galería, preferiría ver que pasa cuando grandes equipos pasan cuatro años enteros desarrollando un solo juego, escribiendo los personajes, creando nuevos cuerpos o puzzles para el jugador. Sé que hay muchos más juegos de Nintendo Switch para engancharme porque llegué dos años tarde, así que esperen más reseñas de juegos. Que las bellas artes están muertas en comparación, ¡Me alegro!”.

Gabrielle de la Puente es hija de exiliado, pero aseguró no tener claro el apellido que usaba su padre antes de salir de Chile. Conoció a Zarina en la universidad y tardaron cinco días en crear el proyecto. Tenían veinte años, conocimientos básicos de arte, ambas aún viven con sus madres, pero tenían, y tienen todavía, humor. De la Puente señaló que “TWP nació porque la escritura académica nos aburría y lo que aparecía en revistas no tenía nada que ver con nosotras”.

Lo que hace única a esta plataforma en el medio británico es la falta de respaldo académico de sus autoras. Según de la Puente, en un principio fueron acusadas de no estar validadas para emitir juicios de ningún tipo, no obstante, después de un año en circulación TWP comenzó a recibir invitaciones para participar en instancias ligadas a la academia a través de pequeños ensayos informales y reseñas a pedido, mesas redondas, charlas y residencias en escuelas universitarias.

Por otro lado, “Está en redes sociales y la web porque es lo más fácil, no por otra razón”. En Chile existen autores con publicaciones regulares en blogs, como es el caso del teórico Justo Pastor Mellado y su blog Escenas Locales, sitio que nació el 2015 también. Sin embargo, para este tipo de plataformas es muy difícil llegar a nuevos lectores de manera independiente porque se pierden en el ancho de la oferta de la web infinita.

El éxito de The White Pube se basa en su cuenta de Instagram, a través de sus imágenes, en esta red social la regularidad y la novedad se premian con seguidores. Para mayo del 2018 la cuenta @thewhitepube tenía 10 mil seguidores, en un poco más de un año la cantidad de cuentas atentas a su contenido llegó a 30 mil.

Actualmente su página funciona como una residencia donde el sitio es intervenido por distintos artistas invitados, en él están publicados todos los textos, críticas, comentarios, *mini essays*, entrevistas, un calendario de eventos culturales, los acuerdos con sus empleadores y sus tarifas. La sección de *Accounts* busca estimular a los escritores jóvenes a cobrar por sus textos y saber cuanto cobrar. Recordemos, es un contexto distinto. Paralelamente a sus trabajos *freelance*, The White Pube se financia a través de donaciones en el sitio de micromecenazgo: Patreon.

Hoy las autoras tienen una columna en *Dazed*, importante revista inglesa de moda y cultura, han realizado charlas en universidades como Cambridge, Royal College of Art y Central Saint Martins, y han escrito textos para importantes espacios del arte contemporáneo en su país como Tate Modern y Galería Serpentine de Londres.

A la vez, otra experiencia destacable de actualización de la escritura sobre arte en Reino Unido es la crítica de María Fusco, docente y escritora, que se ha esforzado en incentivar una apertura de la escritura sobre arte en términos formales, por medio del desafío al realismo dominante. Por otra parte, su práctica académica se ha basado en la creación de nuevos programas de escritura de arte en escuelas universitarias del país.

Durante la última década Fusco ha experimentado con la escritura de arte, como prefiere llamarla, a través del cruce de la crítica con la ficción, la experiencia, la teoría y los formatos. Sus textos destacan por no ceñirse a la realidad y la razón lógica presente en la mayoría de los espacios de publicación a nivel internacional, "lo que me interesa es lo que la escritura de arte podría ser, en lugar de lo que realmente es", escribió en *Give up Art* (renunciar al arte), compilado de su escritura crítica publicado en enero del 2018.

Los textos de fusco no describen obras de arte, sino que escapan de la materialidad y las prioridades del mercado, están desplazados de su contexto de producción y sus lecturas juegan con puntos de vista imaginarios, como el de una máquina de coser o un rostro de un actor famoso. Un mundo de pura imaginación que permite hablar sobre arte, en el arte y fuera del él.

“El no escribir ‘sobre’ arte evita la pretensión de objetividad, para involucrarse por inmersión. La escritura de Fusco se acerca más al papel del artista, otro eslabón de una cadena de creación. Pero la actividad crítica de Fusco no es solo pasar la pelota, es más bien un intento inicial de ubicar la criticidad en la creatividad. Este libro es una guía de algunos enfoques, una caja de herramientas en el espíritu punk de ‘este es un acorde, este es otro, ahora ve a comenzar una banda’. Al rebotar alrededor de estas traducciones y transmutaciones en la escritura como arte, de y alrededor de las cosas, lo que surge en cierto punto, inesperadamente, es una confusión de subjetividades, una mancha productiva del 'yo' que se supone que es el receptor, el intérprete y el punto final del arte. ¿Qué nos dice tal escritura sobre el arte? Nos dice que cavemos más profundo; trae tu maldita pala, y luego se la pala, y se el hoyo”, escribió el crítico Chris Fite-Wassilak respecto a *Give up Art* en la edición de abril del 2018 de ArtReview.

La crítica milenial de *The White Pube* y la escritura experimental de María Fusco son reacciones al contexto británico contemporáneo y al tedio que provocan los textos en prensa, revistas especializadas y la academia en ciertos agentes del circuito, estudiantes y docentes como en Chile, pero con lectores. Por otro lado, sus prioridades son autónomas, lo que ambos casos tienen en común es que sus textos no son pedagógicos ni publicitarios o de difusión; el enfoque no está en hablar sobre arte para llamar la atención de un público en específico, sino que sobre arte por una graciosa *milenial* y en el arte desde la ficción.

Estos proyectos son importantes de considerar en tiempos de profesionalización porque derriban la barrera de la especialidad, son ejemplos de un cambio en las prioridades de la escritura. Espectadores pasan a ser escritores sin pretensión de autoridad sobre la escena, de manera autogestionada, a un costado de la universidad, pero en diálogo y convivencia con lo académico, lo masivo y lo especializado.

En el contexto británico existe una masa importante de lectores interesados en las artes visuales con todos los medios a su disposición para reaccionar a la crítica que consumen. El caso chileno es distinto, sin embargo, la ausencia de nuevas propuestas durante la segunda mitad de la última década no guarda relación con la falta de lectores, sino que con el lugar secundario o parasitario que ocupa la escritura para la mayoría de los agentes de la escena local.

Durante los últimos diez años los proyectos ligados a la publicación regular de textos sobre arte en Chile se presentaron en forma de revista impresa o digital, con todas las dificultades que significa mantener una empresa que necesita de colaboradores, avisaje, regularidad y dinero. Vale aclarar que en la mayoría de los casos su prioridad ha sido la difusión y no la escritura, sus modos o formatos, como ocurre en los ejemplos del caso británico.

Por otra parte, las revistas culturales en el país no son capaces de sostenerse en el tiempo sin el financiamiento del estado o un mecenas que las apadrine. Esto no es novedad, históricamente las iniciativas autónomas de escritura crítica sobre arte en el país se han dado en esta situación de autogestión obligada que tiende al agotamiento de sus actores. Revista Pro Arte, la Revista de Crítica Cultural y la plataforma de Arte y Crítica.

Hoy publicar es más fácil que nunca. Además de internet y las redes sociales, existen programas de diagramación, tutoriales de edición artesanal en Youtube y las tecnologías de impresión están al alcance de todos. De hecho, durante los últimos diez años se ha dado una explosión de editoriales independientes que han aprovechado diseñadores, escritores, ilustradores, fotógrafos y poetas entre otros oficios sin respaldo académico, ni espacio en el pequeño mercado cultural.

Sin embargo, durante la segunda mitad de la última década no emergieron nuevos proyectos impresos de escritura de textos críticos sobre arte. El fanzine, pequeña publicación de carácter artesanal, fue adoptado por la escena artística universitaria como suplemento en exposiciones de bajo presupuesto, catálogos, y a través de micro editoriales de libros de artistas, más no “sobre” las obras desde un punto de vista autónomo al creador.

En Chile esta situación de autogestión obligada no es exclusiva del área de las publicaciones. La falta de industria y la precarización afectan de manera transversal en las distintas prácticas creativas, desde la música al teatro, de la fotografía al cine, desde el arte a la escritura. La traducción al inglés de la autogestión como proceso es *Do It Yourself* (hazlo tú mismo) y es importante tener en cuenta porque, a pesar de la dirección general del oficialismo artístico chileno, la escritura de textos sobre arte está lejos de su profesionalización.

En este sentido, se podría decir que los escritores sobre arte de los últimos diez años se toman sus textos muy en serio, es importante que las piezas calcen perfecto y que las contradicciones propias de la vida queden aparte ante el proyecto, la obra, el gesto, el giro estético y la respuesta que fundamentó la obtención del fondo o el lugar en la escena. El texto como acreditación de control del código y del mérito de ser un curador de arte contemporáneo.

La autogestión, como alternativa a la profesionalización, consiste en el desarrollo de una práctica subvalorada. Son proyectos motivados por una situación de falta, su prioridad no es el dinero, están comprometidos con una comunidad y son llevados a cabo a través de la colaboración y la economía de medios según su contexto. Pero por sobre toda las cosas, tiene

que ver con escribir por deseo, sin buscar nada a cambio, sin cuidado. Tocar mal los acordes pero tocarlos ya, tocarlos rápido, hasta que las manos sangren.

A diferencia de la competencia y especialización universitaria de escritura descafeinada y una falta de naturalidad escandalosa, esta opción permite el devaneo, el juego, la velocidad, el desamor, la violencia, la carcajada, la impostura, el ensayo y el error en textos sin miedo a fracasar.

La blanqueada escritura de textos críticos sobre arte en Chile cumple con todas las características básicas de este tipo de iniciativas autónomas. En otras palabras, compone una alternativa concreta a la perspectiva de trabajo y futuro promovida por el neoliberalismo. Como una especie de fórmula para la escritura de reaccionar a la anestesia y el desinterés y volar a una hora distinta a la de los últimos diez años.



## Conclusiones

*Una escritura que comienza cada vez, en cada texto. La escritura sobre arte chileno.*

**Andrea Giunta, 2010.**

La última década es un punto de no retorno para la escritura de textos sobre arte en el país, la irrupción de internet en la cotidianidad cambió las condiciones de producción de los textos y desvalorizó el oficio del crítico de arte en prensa. A la vez, el formato de escritura heredado de la Escena de Avanzada se agotó y su estandarización dentro del circuito profesional ensimismado en la academia dejó de pasar desapercibida. El tedio, la anestesia y el desinterés general llevó a distintos miembros de la escena local a la problematización y reinterpretación de una práctica que destaca por su hermetismo e invisibilidad social.

La dirección del arte contemporáneo chileno hacia la profesionalización, la falta de mercado, el establecimiento definitivo del sistema de mecenazgo estatal de las artes y la academización total de la escena intensificó la incertidumbre respecto a las necesidades de la escritura crítica en un momento en el que son los curadores, los fondos, las ferias y las acreditaciones académicas los encargados de posicionar y dar vida a las obras en el medio local e internacional.

En este sentido la universidad, como institución, es el espacio fundamental del arte contemporáneo chileno ya que concentra a todos sus actores, monopolizó su enseñanza y, en cuanto a lugar de formación de especialistas, determina las técnicas, registros y contenidos de la escritura según su prioridad tácita de transmitir los conocimientos necesarios para un desempeño efectivo de sus egresados y sus obras en el mercado del arte global o la carrera docente.

Es un hecho que durante los últimos diez años los textos de arte no resultaron ser de mayor utilidad para la representación de un sector político, no fueron de gran ayuda para la inserción a nivel internacional de la producción realizada en Chile y no están ni cerca de lo que un

formulario es capaz de conseguir para los artistas. Por lo que no debería extrañar que en las escuelas de arte de las universidades tradicionales y privadas se incentive la adaptación del arte contemporáneo al formulario y no se enseñe a escribir, básicamente porque no hay nada que enseñar, la escritura de arte no tiene reglas, ni objetivos definidos que cumplir. Tampoco requisitos o acreditaciones son necesarias para su publicación, todo depende de su intención ya que, en este momento, las líneas que definen el buen arte del mal arte son borrosas o quizás inexistentes.

En el prólogo de *El revés de la trama*, recopilación de textos sobre arte contemporáneo publicados en Chile entre 1975 y el 2008, la investigadora e historiadora del arte argentina, Andrea Giunta, señaló que: “una extraña socialización de las palabras y las ideas parece operar en la escena escritural chilena. Un conjunto de supuestos y sobreentendidos organizados por una serie de textos sobre un mismo artista o sobre distintos artistas unidos por una situación histórica que los condiciona de una forma común, permite referirse a un sistema, o mejor todavía, a un régimen de la escritura chilena sobre arte”. (2010: 23)

Tras la recomposición de la comunidad cultural y el asentamiento de los miembros de la Escena de Avanzada dentro de los cuerpos docentes de las distintas escuelas durante las décadas anteriores, la universidad se convirtió en la columna vertebral del régimen de escritura al que refiere Giunta.

Textos que para la situación del arte en dictadura y parte de la transición resultaron claves para reafirmar posturas de manera articulada, con los años se estandarizaron, se academizaron, lo literario desapareció y su valoración y revisión sistemática dentro de la academia devino en la adopción de este registro como la jerga especializada del arte contemporáneo chileno.

El resultado: una escritura descontextualizada, cargada con el peso de la importancia teórica y que durante los últimos diez años ha sido acusada de aburrida, de pesada, de agotada, alérgica al presente, de blanqueada, innecesaria, falta de calle y descafeinada por destacados miembros de la escena y la misma academia. Adriana Valdés, Guillermo Machuca y Justo Pastor Mellado por ejemplo.

Esto no quiere decir que el estado de la escritura quite el sueño de artistas, estudiantes, gestores, curadores, incluso escritores de arte en la actualidad, pero sin duda es el primer paso para detener la inercia de la manera en la que se escribe sobre arte en Chile hace cuarenta años. Sin los mismos efectos, claramente, pues cambió su relación con el contexto, su contenido y sus lectores.

A la vez, la masificación de internet permitió el desarrollo de revistas digitales independientes, como Arte y Crítica y Artishock, que dieron un espacio a jóvenes investigadores egresados de las facultades de arte sin la autoridad suficiente para publicar en los medios tradicionales o las revistas ligadas a las galerías comerciales de la comuna de Vitacura. Lo que significó una renovación generacional de los escritores sobre arte y un giro hacia el lenguaje claro y directo en la prensa especializada.

Sin embargo, no es viable hacer carrera de escritor o crítico de arte y ningún proyecto o medio dedicado a la publicación de textos sobre arte de los últimos diez años fue capaz de mantenerse sin el financiamiento del Estado o sus adinerados propietarios. En este momento La Panera y Artishock son las únicas revistas especializadas capaces de mantener una regularidad con su público en el país.

El circuito del arte en Chile es pequeño, no existe mercado suficiente para sustentar espacios de publicación profesionales por medio del avisaje, las plazas de trabajo son pocas y están ocupadas. Esto deja al oficio de crítico de arte en un lugar pantanoso porque los escritores están obligados a hacer otra cosa, en el mercado de la docencia, la cultura, la gestión, la curatoría, o donde sea. Lo que al final de cuentas, en una escena que suele tomar las críticas como ataques personales, quiere decir: autocensura, cautela, silencio, conformismo y complacencia.

La desorientación y descafeinización de la escritura crítica van del brazo con el miedo a futuras consecuencias laborales, pero no exclusivamente, existe una especie de consenso dentro de la escena contemporánea respecto a la domesticación y desactivación crítica del arte académico ligado al neo conceptualismo. Hay que tener en cuenta también, que la

referencia para emitir tal diagnóstico suele ser la escena artística y escritural de los ochenta por lo que la balanza siempre estará cargada con el peso de su contexto y su influencia en el presente.

“Sin embargo, no hay que ser tan pesimista. Nunca ha habido una luz tan potente que no admita filtraciones de sombras en contextos precarios como el nuestro. Fuera de las universidades existe todo un mundo para un artista en formación: la calle (de Cerrillos a Las Condes), las instituciones culturales, los eventos deportivos, las calamidades naturales, los desmanes callejeros, los libros y textos que se consiguen por deseo, las visitas periódicas al cine, al teatro, el contacto con gente de distintas clases sociales (arribistas y abajistas), juntarse con escritores, gente de la TV, la farándula o de cualquier otra expresión cultural, el amor en tiempos de vigilancia sexual”. (Machuca, 2018:45)

Una vez liberada del peso de la importancia y su necesidad dentro de la vía chilena a la profesionalización, la escritura tiene la oportunidad de renunciar al arte. Las posibilidades, prioridades y salidas al estado de la escritura se abrieron: Adriana Valdés señaló que a la crítica lo único que le queda es la poesía y un cambio generacional, Machuca apostó por una reconexión del texto con la calle, el lugar donde la vida ocurre, por su parte Daniel Reyes habla de una escritura constructora de su relato y los proyectos de publicación como obras, Christian Viveros Fauné apuesta por la opción literaria, hacer literatura de todo esto, Pedro Donoso por el hablar de arte como un género de ficción y Fusco a renunciar, simplemente perder la carrera en un mundo atestado de imágenes, olvidar la meta y ser. Por último The White Pube saltó el abismo de la especialización y su caso es importante porque invita a escribir de inmediato, sin miedo, sin autorizaciones, como si de amor se tratara.

Después de los últimos diez años, la escritura tiene la oportunidad de volver a escribir por deseo, de reemplazar el titubeo cuidadoso por la naturalidad descarada de todas las batallas perdidas y que de ella surja la originalidad y coherencia que falta. Una otra escritura chilena sobre arte.

Temblando al borde de su posibilidad.

## Bibliografía

- ALARCÓN, LUIS & SAAVEDRA, ANA MARÍA. (2017). *Galería Metropolitana 2011 - 2017*. Santiago: Galería Metropolitana.
- ARRIAGADA, PAOLA. (2005). *Crítica de arte en los medios de comunicación en Chile*. Santiago: Universidad Andrés Bello.
- BANDA, CONSUELO & NAVEA, VALESKA. (2013). *En Marcha. Ensayos sobre arte, violencia y cuerpo en la manifestación social*. Santiago: Adrede Editora.
- CÁRDENAS, MANUEL y SALINERO, STELLA. (2018). *Ensayos sobre artes visuales: A la intemperie. Recomposiciones del arte en los años 90 en Chile. Volumen VI*. Santiago: LOM Ediciones & Centro Cultural La Moneda.
- COLECTIVO DESFACE. (2012). *Contra el arte y el artista*. Santiago: Reacia ediciones.
- CROSS, AMALIA. (2017). *Augusto d'Halmar. Textos sobre arte*. Santiago: Metales Pesados.
- FUSCO, MARÍA. (2017). *Give Up Art*. Los Angeles & Vancouver: New Documents.
- GALENDE, FEDERICO. (2019). *Filtraciones. Conversaciones sobre el arte en Chile (1960- 2000)*. Santiago: Alquimia Editores.
- GONZÁLEZ MALDINI, DANIELA. (2010). *El revés de la trama. Escritura sobre arte contemporáneo en Chile*. Santiago: Ediciones Diego Portales.
- LARA, C. MACHUCA, G. y ROJAS, SERGIO. (2005). *Chile Arte Extremo: Nuevas tendencias en el cambio de siglo*. Santiago.
- LEMEBEL, PEDRO. (2012). *Háblame de amores*. Santiago: Seix Barral.
- LOWNDES, SARAH. (2016). *The DIY Movement in Art, Music and Publishing*. Nueva York: Routledge.
- MACHUCA, GUILLERMO. (2011). *El traje del emperador. Arte y recepción pública en el Chile de las cuatro últimas décadas*. Santiago: Metales Pesados.
- MACHUCA, GUILLERMO. (2018). *Astrónomos sin estrellas. Textos acerca del arte contemporáneo del Cono Sur*. Santiago: Ediciones Departamento de Artes visuales, Facultad de Artes Universidad de Chile.

- OSSA, CARLOS. (2016). *El ego explotado. Capitalismo cognitivo y Precarización de la creatividad*. Santiago: Ediciones Departamento de Artes visuales, Facultad de Artes Universidad de Chile.
- OYARZÚN, PABLO. RICHARD, NELLY. ZALDIVAR, CLAUDIA. (2005). *Arte y Política*. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- RICHARD, NELLY. (2014). *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973*. Santiago: Metales Pesados.
- RICHARD, NELLY. (2018). *Arte y Política 2005 - 2015*. Santiago: Metales Pesados.
- RISCO, ANA MARÍA & VALDÉS, ADRIANA. (2008). Enrique Lihn. Textos sobre arte. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.
- SILVA, CARLA. (2013). *La crítica de artes visuales en Chile. Una aproximación desde su falta*. Santiago: Universidad de Chile.
- SILVA, MACARENA. (2013). *Pasiones del desencanto. La crisis del campo literario chileno en Revista de Crítica Cultural, Piel de Leopardo y Rocinante*. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- SOLANICH SOTOMAYOR, ENRIQUE. (2017). *Marco Aurelio Bontá Costa. Réplicas de arte*. Santiago: Ril editores.
- SZMULEWICZ, IGNACIO. (2018). *El banquete de la escritura. Encuentro de críticos de arte*. Santiago: Ediciones Universidad Finis Terrae.
- WILLIAMSON, LUZ MARÍA. (2017). *Memoria y Amnesia. Sobre la historia reciente del arte en Chile 1976- 2006* . Barcelona: Ediciones Polígrafa.

## Revistas

- Aisthesis. Santiago.  
N°48, diciembre 2010.  
N°49, julio 2011.  
N°52, diciembre 2012.  
N°56, diciembre 2014.  
N°61, julio 2017.  
N°62, diciembre 2017.  
N°63, julio 2018.

N·64, diciembre 2018.

N·65, julio 2019.

- Arte Al Límite. Santiago.

N·52, enero 2012.

N·57, noviembre 2012.

N·62, septiembre 2013.

N·86, septiembre 2017.

N·87, diciembre 2017.

N·91, julio 2018.

- ArtReview. Londres.

Abril, 2018.

- Cuadernos de Arte. Santiago.

N·17, diciembre 2012.

N·18, diciembre 2013.

N·19, diciembre 2014.

N·20, diciembre 2015.

N·21, diciembre 2016.

N·22, marzo 2018.

N·23, junio 2019.

- La Panera. Santiago.

N·16, mayo 2011.

N·23, diciembre 2011.

N·32, octubre 2012.

N·33, noviembre 2012.

N·34, diciembre 2012.

N·36, marzo 2013.

N·40, julio 2013.

N·41, agosto 2013.

N·54, octubre 2014.  
N·85, agosto 2017.  
N·86, septiembre 2017.  
N·88, noviembre 2017.  
N·89, diciembre 2017.  
N·90, enero 2018.  
N·91, marzo 2018.  
N·93, mayo 2018.  
N·94, junio 2018.  
N·95, julio 2018.  
N·96, agosto 2018.  
N·99, noviembre 2018.  
N·100, diciembre 2018.

- Medio Rural

N·6, 2019.

- Punto de Fuga. Santiago.

N·8, 2012.

N·9, 2013.

N·10, 2013.

N·11, 2013.

N·12, 2013.

N·13, 2013.

N·14, 2016.

N·15/16, 2017.

N·17/18, 2017.

N·19, 2019.

### **Plataformas digitales**

- Arte y Crítica

Santiago. <http://arteycritica.org/>



- Artishock  
Santiago. <http://artishockrevista.com/>
- Escáner Cultural  
Santiago. <http://revista.escaner.cl/>
- Escenas Locales  
Santiago. <http://escenaslocales.blogspot.com/>
- Revista PLUS  
Santiago. <http://revistaplus.blogspot.com/>
- The White Pube  
Londres. <https://www.thewhitepube.co.uk/>

### **Entrevistas**

- Lucas Estévez.  
Artista visual. 8 de mayo de 2019.
- Javiera González.  
Artista visual. 25 de abril de 2019.
- Diego Maureira.  
Curador y escritor de arte. 19 de diciembre de 2018.
- Natasha Pons.  
Artista visual y docente. 29 de marzo de 2019.
- Gabrielle de la Puente.  
Crítica de arte. 16 de septiembre de 2018.
- Daniel Reyes León.  
Artista visual, docente y escritor de arte. 8 de abril de 2019.
- Sergio Soto.  
Curador y escritor de arte. 10 de agosto de 2018.



Prof. Pascale Bonnefoy M.  
Jefa de Carrera  
Escuela de Periodismo  
Instituto de la Comunicación e Imagen  
Universidad de Chile  
PRESENTE

A continuación, le comunico a usted la evaluación de la memoria de título "*Temblando al borde de su posibilidad: Textos sobre arte contemporáneo en Chile 2008-2018*", del estudiante **Vicente Camus**, trabajo guiado por el profesor **Hans Stange** en la categoría Crónica:

	ITEM	ASPECTOS CONSIDERADOS	%
1.1	<b>Pertinencia y perspectiva</b>	Relevancia y originalidad del tema; perspectiva narrativa y anclaje social, político o cultural)	10%
1.2	<b>Reporteo y técnicas periodísticas</b>	Recolección de la información, tratamiento de fuentes, uso de entrevistas, diálogos, observación	35%
1.3	<b>Estructura</b>	Orden narrativo, construcción del texto y ejes argumentativos	25%
1.4	<b>Narrativa y estilo</b>	Calidad de la redacción, recursos estilísticos y literarios, creatividad	30%

Excelente 7.0-6.5; Muy Bueno 6.4-6.0; Bueno 5.9-5.0; Aceptable 4.9-4.0; Deficiente 3.9- 3.0

Item	Nota	Valor
1.1	6,5	0,7
1.2	6,0	2,4
1.3	5,5	1,4
1.4	5,5	1,4
<b>Nota Final</b>		<b>5,8</b>



## COMENTARIO

La Escuela de Periodismo de la Universidad de Chile se ha caracterizado por alentar la reflexión profesional sobre los géneros, los formatos y las experiencias escriturales de hacer periodismo en Chile. Eso ha sido también cierto para el periodismo cultural y la crítica especializada. Solo a modo de ejemplo, mencionemos algunas de las memorias conducentes al título profesional de periodista que han reconstruido pasajes de la crítica y el periodismo cultural en Chile: *Crítica musical en Chile durante 1993 y 1998: basado en la revista Rock & Pop y Extravaganza* (2009, de Felipe Mardones, guiado por Patricia Espinosa); *Panorama de la crítica literaria chilena en el periodo 2000-2006: A propósito del affaire Bonsái y el poder disruptor de la polémica* (2008, de Daniela Acosta, guiado por P. Espinosa); *Diseño y gestión de un suplemento literario* (1998, de I. Quezada y M. Soto, guiado por Faride Zerán); *El periodismo cultural independiente en Chile durante la transición: un modelo para desarmar y armar (el caso de Noreste, Rocinante y Revista de Crítica Cultural)* (2006, de D. Durán, F. Escobar y M. García Lorca, guiado por Ximena Póo); *Diagnóstico de la crítica de artes plásticas en el periodismo escrito chileno de los años noventa* (1998, de Ma. Eugenia González, guiado por Rafael del Villar); *Periodismo cultural: el amigo del mercado, análisis de secciones y prácticas periodísticas en la prensa escrita* (2010, de Daniella Girardi, guiado por Hans Stange).

Los anteriores son solo algunos de los trabajos realizados como memorias de título por periodistas formados en esta Escuela. El trabajo de Vicente Camus se inscribe, entonces, en esta trayectoria de formación profesional que ha incentivado conocer, explorar, documentar y reflexionar sobre las prácticas del periodismo en el campo de la crítica y el periodismo culturales. Esto es coherente con las más de veinte versiones del Diplomado en Periodismo Cultural, Crítica y Edición de Libros que el ICEI ha ofrecido para contribuir al campo del periodismo y la crítica cultural en Chile, a pesar de sus avatares, dificultades y precariedades. De ahí la pertinencia del trabajo propuesto: La crítica especializada de arte en un contexto de producción ya no solo impresa, sino que también digital.

En lo que se refiere al reporte (calidad y cantidad de fuentes, rigurosidad en el tratamiento de la información), las entrevistas son pertinentes aunque, me parece, no son aprovechadas del todo a lo largo del texto. La bibliografía es relevante aunque lamento la omisión de al menos algunos de los trabajos de título mencionados al inicio de este informe. Evidentemente, la revisión de hemeroteca realizada por el autor es notable y pertinente para los objetivos del trabajo. Hay una evidente familiaridad con el material y el campo estudiado.

“Estructura y presentación” (considerando la coherencia y fluidez de la narrativa, así como el formato de la escritura) y la de “Redacción” son las dimensiones más débiles del trabajo no porque no sean creativas, sino porque tienden a ser crípticas y ensimismadas que es, justamente, lo que el autor y el trabajo critican al campo de la crítica de arte contemporánea en Chile. En ese sentido, sería interesante elaborar y ampliar la reflexión sobre el estilo, los modos y las fronteras entre creatividad y originalidad y su abismo al ensimismamiento. En esa misma



línea, creo que un área relevante de discusión sería la de explorar los bordes entre qué es periodismo cultural, crítica cultural, crítica de arte y arte: Dónde se conectan o se alejan, cómo se distinguen (si es que se distinguen) o si importa, en un contexto de hibridización de géneros, tal distinción y por qué.

Dejaré el documento en la secretaría de la Escuela de Periodismo para que el autor pueda revisar en detalle los comentarios, correcciones y sugerencias al texto.

Por todo lo anterior, califico la memoria de título "*Temblando al borde de su posibilidad: Textos sobre arte contemporáneo en Chile 2008-2018*", del estudiante **Vicente Camus**, con un 5.8 (cinco coma ocho).

Atentamente,

Claudia P. Lagos Lira  
Profesora Asistente  
ICEI – Universidad de Chile

Santiago, 30 de diciembre de 2019



UNIVERSIDAD DE CHILE  
Instituto de la Comunicación e Imagen

**Informe de Memoria**

Prof. Pascale Bonnefoy M.  
Jefa de Carrera Escuela de Periodismo  
Instituto de la Comunicación e Imagen  
Universidad de Chile  
PRESENTE

A continuación le comunico a usted la evaluación de la memoria de título *Temblando al borde de su posibilidad. La crítica de arte en Chile, 2008-2018*, del estudiante **Vicente Camus**, en la categoría Crónica Periodística:

	ITEM	ASPECTOS CONSIDERADOS	%
1.1	<b>Pertinencia y perspectiva</b>	Relevancia y originalidad del tema; perspectiva narrativa y anclaje social, político o cultural)	10%
1.2	<b>Reporteo y técnicas periodísticas</b>	Recolección de la información, tratamiento de fuentes, uso de entrevistas, diálogos, observación	35%
1.3	<b>Estructura</b>	Orden narrativo, construcción del texto y ejes argumentativos	25%
1.4	<b>Narrativa y estilo</b>	Calidad de la redacción, recursos estilísticos y literarios, creatividad	30%

Excelente 7.0–6.5; Muy Bueno 6.4–6.0; Bueno 5.9–5.0; Aceptable 4.9–4.0; Deficiente 3.9- 3.0

Item	Nota	%
1.1	7.0	0.7
1.2	7.0	2.45
1.3	6.0	1.5
1.4	6.0	1.8
<b>Nota</b>		<b>6.45</b>



UNIVERSIDAD DE CHILE  
Instituto de la Comunicación e Imagen

Informe de Memoria

COMENTARIO

El trabajo de Vicente Camus es impresionante, no solo por la interesante colección de documentos y testimonios con los que describe el panorama de la crítica de arte en Chile, sino por la perspicaz sensibilidad con que aprecia las vicisitudes de esta escena cultural. El texto muestra de manera muy elocuente, en su primera parte, cómo la actividad crítica modifica sus funciones y sus condiciones durante las últimas cinco décadas, pasando de ser un ejercicio literario componente de la prensa periódica, que avala y orienta la creación plástica, a constituirse en un tipo de escritura academicista cada vez más irrelevante en un contexto en el que la creación plástica se retira del espacio social y se reinventa también bajo códigos académicos propios, en los cuales los propios artistas producen el "sentido textual" de sus obras.

A continuación, el autor presenta las alternativas textuales de la crítica de arte que progresivamente abandona la prensa periódica, el papel impreso, las revistas especializadas y hasta las publicaciones web, como un proceso irrisorio de pérdida de relevancia y lugar. La academia, en un momento refugio de una precaria escena cultural, termina siendo la tumba de una "escritura sobre arte descafeinada", sobre la cual aplica las mismas tecnologías y exigencias económico-políticas que se perciben en otros ámbitos de conocimiento, en el marco de los procesos de neoliberalización de las universidades.

En este contexto, la propuesta de Camus es considerar que una crítica irrelevante puede ser, también, una crítica liberada que introduzca en el sistema del arte nacional un "riesgo", hoy ausente tanto en las obras como en los textos.

El posicionamiento y la audacia de Camus son los aspectos más relevantes de su texto. Su estilo es ágil, fresco, informado y, lo más importante, tiene gracia. Ciertos giros e ironías son tan expresivos como las citas o las descripciones. Quizás un trabajo más acucioso con las fuentes no documentales (que tienen evidentemente un peso menor en la memoria) y un mayor control del tenor y la criticidad del estilo, que a veces cae en lo descriptivo o meramente ilustrativo, habría sido deseable. También habría sido muy conveniente el acompañamiento de material gráfico o visual. Sin embargo, estos defectos no empañan para nada los evidentes méritos del trabajo, que debiese dar lugar a una publicación.

Por todo esto, felicito al autor y califico la memoria con nota 6,5 (seis, cinco).



**UNIVERSIDAD DE CHILE**  
Instituto de la Comunicación e Imagen

**Informe de Memoria**

Atentamente,

**Hans Stange M.**  
Profesor guía

Santiago, 11 de diciembre de 2019



Prof. Pascale Bonnefoy M.  
Jefa de Carrera Escuela de Periodismo  
Instituto de la Comunicación e Imagen  
Universidad de Chile  
PRESENTE

A continuación, le comunico a usted la evaluación de la memoria de título "*Temblando al borde de su posibilidad. Textos sobre arte contemporáneo en Chile 2008-2018*", del estudiante Vicente Camus M., trabajo guiado por el profesor Hans Stange, en la categoría Crónica Periodística:

	ITEM	ASPECTOS CONSIDERADOS	%
1.1	<b>Pertinencia y perspectiva</b>	Relevancia y originalidad del tema; perspectiva narrativa y anclaje social, político o cultural)	10%
1.2	<b>Reporteo y técnicas periodísticas</b>	Recolección de la información, tratamiento de fuentes, uso de entrevistas, diálogos, observación	35%
1.3	<b>Estructura</b>	Orden narrativo, construcción del texto y ejes argumentativos	25%
1.4	<b>Narrativa y estilo</b>	Calidad de la redacción, recursos estilísticos y literarios, creatividad	30%

Excelente 7.0-6.5; Muy Bueno 6.4-6.0; Bueno 5.9-5.0; Aceptable 4.9-4.0; Deficiente 3.9- 3.0

1.1	7,0	0,7
1.2	7,0	2,1
1.3	7,0	1,5
1.4	7,0	1,95
<b>Nota Final</b>	<b>7,0</b>	

#### COMENTARIO

Se trata de una crónica con un punto de vista provocador: la desactivación de la potencia crítica del arte y de la escritura crítica por efecto de su institucionalización universitaria y dependiente, también, de los fondos estatales. Lo que podría indicar que estaríamos ante un campo saludable, parece decirnos que es todo lo contrario. El autor va tejiendo una crónica apoyado en una valoración contemporánea de la llamada "Escena de Avanzada" y su entronque





con la situación actual del arte y la escritura crítica. De algún modo, el memorista sitúa la actualidad artística dentro de un tiempo largo: desde 1980 a la fecha. Esto le da perspectiva en su análisis, cuestión que lo habilita a sustentar su tesis de la “descafeinización” y jibarización de la escritura artística.

Me parece interesante que la “escena” arriba referida tenga, también, un correlato en otras estructuras académicas, sociales, mediáticas, económicas, etc. La escena de depolitización se replica, por ejemplo, en la escritura en Ciencias Sociales y Humanidades, en la que se da una neutralización de la práctica crítica –y desconexión con la calle, con la sociedad- precisamente por su institucionalización y el despliegue de una serie de dispositivos que la estandarizan y la vuelven funcional al estatu quo. Se trata de un neoliberalismo que permea todas las estructuras y domestica todas las hablas.

Mediante una escritura incisiva, informada y reflexiva, el memorista no solo evidencia el estado de cosas de la escritura sobre arte, sino que también da algunas pistas de salida: por ejemplo, la reconexión con la sociedad de una práctica necesaria. Esta memoria es una buena prueba que la escritura tiene como ser relevante para una sociedad hoy menos aletargada y que necesita del arte y las Humanidades para recuperar un sentido vital.

En consecuencia, califico esta crónica con 7,0

Atentamente,



**Claudio Salinas**

Santiago, 09 de diciembre de 2019