

Reescrituras y contraescrituras de la Escena de Avanzada

Nelly Richard

Editor: Diego Parra Donoso

...abuso, muerte, defenestración,
incendio, sistemas despóticos, fracturas,
ruina, corrupción, abismos anárquicos...

av

EXTENSIÓN Y PUBLICACIONES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUALES



Ediciones del Departamento de Artes Visuales
en asociación con el Magíster en Artes Visuales
Facultad de Artes, Universidad de Chile

A Gonzalo Díaz y Nury González

(Por nuestra amistad
y sus regalos entrañables).

A la memoria de Guillermo Machuca

(Gracias a sus infaltables diapositivas y
relatos novelados, distintas generaciones
de estudiantes universitarios entraron
por primera vez en contacto con los
materiales de la Escena de Avanzada).

Reescrituras y contraescrituras de la Escena de Avanzada

Nelly Richard

Editor: Diego Parra Donoso

Proyecto editorial del Departamento de Artes Visuales
y del Programa de Magister en Artes Visuales
Facultad de Artes, Universidad de Chile

Director
Departamento de Artes Visuales
Nelson Plaza

Subdirector
Departamento de Artes Visuales
Pablo Ferrer

Coordinación
Magister Artes Visuales
Nury González

Diseño y Diagramación
Rodrigo Wielandt

Periodista
Igora Martínez

Diseño de portada y contraportada
Gonzalo Díaz

Registros Cámara Chilena del Libro
ISBN 978-956-19-1193-2 y 978-956-19-1194-9

Impreso en Santiago de Chile | 2020

Reescrituras y contraescrituras de la Escena de Avanzada

Nelly Richard

Editor: Diego Parra Donoso



av EXTENSIÓN Y PUBLICACIONES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUALES

Índice

Presentación	9
Introducción a <i>Márgenes e Instituciones</i> , 1986.	13
Lo político y lo crítico en el arte: “¿Quién le teme a la neovanguardia?”, 2004.	33
“Por las dudas, no lo conversemos ahora”, 2007.	71
Arte, crítica y política, 2013.	95
Archivos de arte chileno, memoria y resistencia crítica, 2017.	131
Conversación entre Diego Parra y Nelly Richard, 2019.	177

Presentación.

En respuesta a la invitación que recibí del Departamento de Artes Visuales de la Universidad de Chile a comienzos del 2019¹, comencé a darle forma a este libro –sobre las “reescrituras y contraescrituras de la Escena de Avanzada”– con el propósito de reunir algunas intervenciones (mías y de otros) que, desde la publicación de *Márgenes e Instituciones* en 1986 hasta ahora, fueron parte de intensos y extensos debates críticos. Quienes nos involucramos en este proyecto editorial considerábamos de interés juntar estos materiales como contribución teórica a una reflexión sobre las relaciones entre arte, crítica, política, memoria y archivos en Chile.

La preparación de este libro se vio bruscamente atravesada por el “estallido social” (revuelta, insurrección) de octubre 2019, que nos precipitó en un tiempo vertiginoso de rupturas y dislocaciones. La excepcionalidad de lo acontecido en Chile –revelación, crisis y abismo de incertidumbre– nos interpeló a todos con el suficiente vigor como para repensar la oportunidad, validez y pertinencia de cada proyecto, desde la íntima convicción de que ya nada seguirá igual o que aquello que perdure cambiará inevitablemente de lugar y posición. Son, por el momento, impredecibles las combinaciones híbridas que mezclarán lo viejo (lo que se busca destituir pero cuyas huellas

1 Agradezco muy especialmente por esta invitación a Arturo Cariceo, Director de Extensión y Publicaciones del Departamento de Artes Visuales de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

quedarán inscritas en cualquier “hoja en blanco” como remanente espectral) con lo nuevo (lo que se encuentra en proceso de auto-constitución).

Es cierto que la radicalidad y explosividad del “ahora” podrían volver superflua o bien irrisoria la voluntad de querer retomar este debate sobre arte, crítica, política, memoria y archivos. Sin embargo, pienso que no todos los ritmos y frecuencias que modulan nuestras vidas y nuestras mentes tienen que ser concordantes entre sí. Junto con dejarse inquietar por las fuerzas vivas de un acontecer político y social que no da tregua, es posible demorarse (tardarse en interrogar formas y conceptos, ocupando la pausa y el intervalo como tiempo en suspenso) para analizar las variaciones del sentido: la relación –múltiple, estratificada– entre transformación social e invención de lenguajes, entre derrumbe de las instituciones y generación de escenarios alternativos, entre experimentaciones micro-políticas y figuraciones expresivas de los imaginarios del cambio. La Escena de Avanzada y su agitada memoria artística y política de los tiempos de la dictadura no son ajenas al tema de cómo conjugar el tajante rechazo a las dominaciones de poder con la creación de utopías en acto que, a cargo de subjetividades desobedientes, reformulen el mapa de los posibles.

En el texto escrito para su reciente exposición “*Notizen*” (noviembre 2019), Gonzalo Díaz alude al dilema de los tiempos y modos entre, por un lado, la concentración y el recogimiento del arte y, por otro, las urgencias y el paroxismo de la calle: “Hay algo, sin embargo, a lo que no podría dejar de referirme. Esos ruidos rítmicos y metálicos de ollas, sartenes y cacerolas que se armonizan y contrapuntean con bocinas y sirenas de distinto timbre e intensidad, que se

dejan escuchar cerca y muy lejos del taller en el que escribo esta presentación, estableciendo con ese rango de amplias dimensiones un profundo paisaje comprimido que empieza a dejar salir a la luz del sol la “ira del pueblo”. .. Entre esos ruidos y esa tensión social que deja en cinco días la ciudad devastada y al arte reducido al silencio, surge la imagen del Ángel de la Historia, con un demonio esta vez, ardiendo amarrado a sus espaldas, dejando las palabras abuso, muerte, defenestración, incendio, sistemas despóticos, fracturas, ruina, corrupción, abismos anárquicos girando en el aire contaminado. En este contexto de máxima asimetría entre el silencioso espacio privado del taller y el fulgor bullanguero de la calle que arde, la obra se repliega, o más exactamente, es replegada sobre sí misma, en el invierno concentrado de su propio lenguaje. Sería octubre, entonces, el mes más cruel”.

Para este libro sobre arte, crítica, política, memoria y archivos en Chile, octubre (octubre 2019) ha sido el mes más tempestuoso de todos, si le llamamos “tempestad” –para seguir con la alegoría benjaminiana– a la condición de ser empujado irresistiblemente hacia un futuro incierto justo cuando se intentaba mirar atrás (reconfigurando los restos del pasado) desde un presente estallado en mil pedazos.

Nelly Richard, diciembre 2019.

Introducción a *Márgenes e Instituciones*, 1986¹.

La secuencia de obras sobre la cual reflexiona este libro pertenece al campo no oficial de la producción artística chilena que, gestada bajo el régimen militar, se agrupó bajo la denominación de Escena de Avanzada. Quienes integran dicha escena reformularon, desde fines de los años setenta, mecánicas de producción creativa que cruzan las fronteras entre los géneros (las artes visuales, la literatura, la poesía, el video, el cine, el texto crítico) y que amplían los soportes técnicos del arte a las dinámicas procesuales del cuerpo vivo y de la ciudad: el cuerpo, en el arte de la performance, actuó como un eje transemiótico de energías pulsionales que, en tiempos de censura, libera márgenes de subjetivación rebelde, mientras que las intervenciones urbanas buscaron ellas alterar fugazmente la sintaxis del orden ciudadano con su vibrante gesto de desacato al encuadre militarista que uniforma las vidas cotidianas.

La Escena de Avanzada –hecha de arte, de poesía y literatura, de escrituras críticas²– se caracterizó por extremar su pregunta en torno a

1 Introducción a: Nelly Richard, *Margins and Institutions. Art in Chile Since 1973*. Edición bilingüe inglés - español. Art & Text - Francisco Zegers Editor. Melbourne - Santiago de Chile. 1986.

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

las condiciones límites de la práctica artística en el marco totalitario de una sociedad represiva; por apostar a la imaginación crítica como fuerza disruptora del orden administrado que vigila la censura; por reformular el nexo entre "arte" y "política" fuera de toda dependencia ilustrativa al repertorio ideológico de la izquierda sin dejar, al mismo tiempo, de oponerse tajantemente al idealismo de lo estético como esfera desvinculada de lo social y exenta de responsabilidad crítica en la denuncia de los poderes establecidos.

Sin duda que la peculiaridad histórica de la Escena de Avanzada se debe a las circunstancias en las que formuló su productividad crítica. Escena que emerge en plena zona de catástrofe cuando ha naufragado el sentido debido no sólo al fracaso de un determinado proyecto histórico –el de la Unidad Popular– sino al quiebre de todo el sistema de referencias sociales y culturales que, hasta 1973, garantizaba ciertas claves de entendimiento colectivo. Una vez desarticulada la historia y rota la organicidad social de su sujeto, todo deberá ser reinventado, comenzando por la textura intercomunicativa del lenguaje que, habiendo sobrevivido a la catástrofe, ya no sabe cómo nombrar los restos. La toma de poder que ocasionó la fractura del anterior marco de experiencias sociales y políticas de la Unidad Popular desintegró también sus pautas de significación y lenguaje, llevando lo histórico a una crisis total de reconocimiento e inteligibilidad. Una vez escindido el código de representación por las violentas fracturas que disociaron conciencia interpretante y materia de la experiencia, sólo quedaba formular enlaces hasta entonces desconocidos para recobrar el sentido residual de una nueva historicidad social ya irreconciliable con la Historia en mayúscula de los vencedores.

"M & I es la recreación escritural no sólo de la Avanzada sino de una década. Cualquier objeción que se le haga, queda eclipsada por el siguiente hecho: se habla aquí de la fragmentación de un sujeto histórico y de la aventura fallida de su recomposición; se narra la historia de este acto fallido, en cuyo tránsito el sujeto esboza marcas que componen una escena en germen que puede significar o no. La Avanzada lo vive, experimenta conscientemente con este sujeto y es capaz de articularlo bajo el signo equívoco del agonizante.

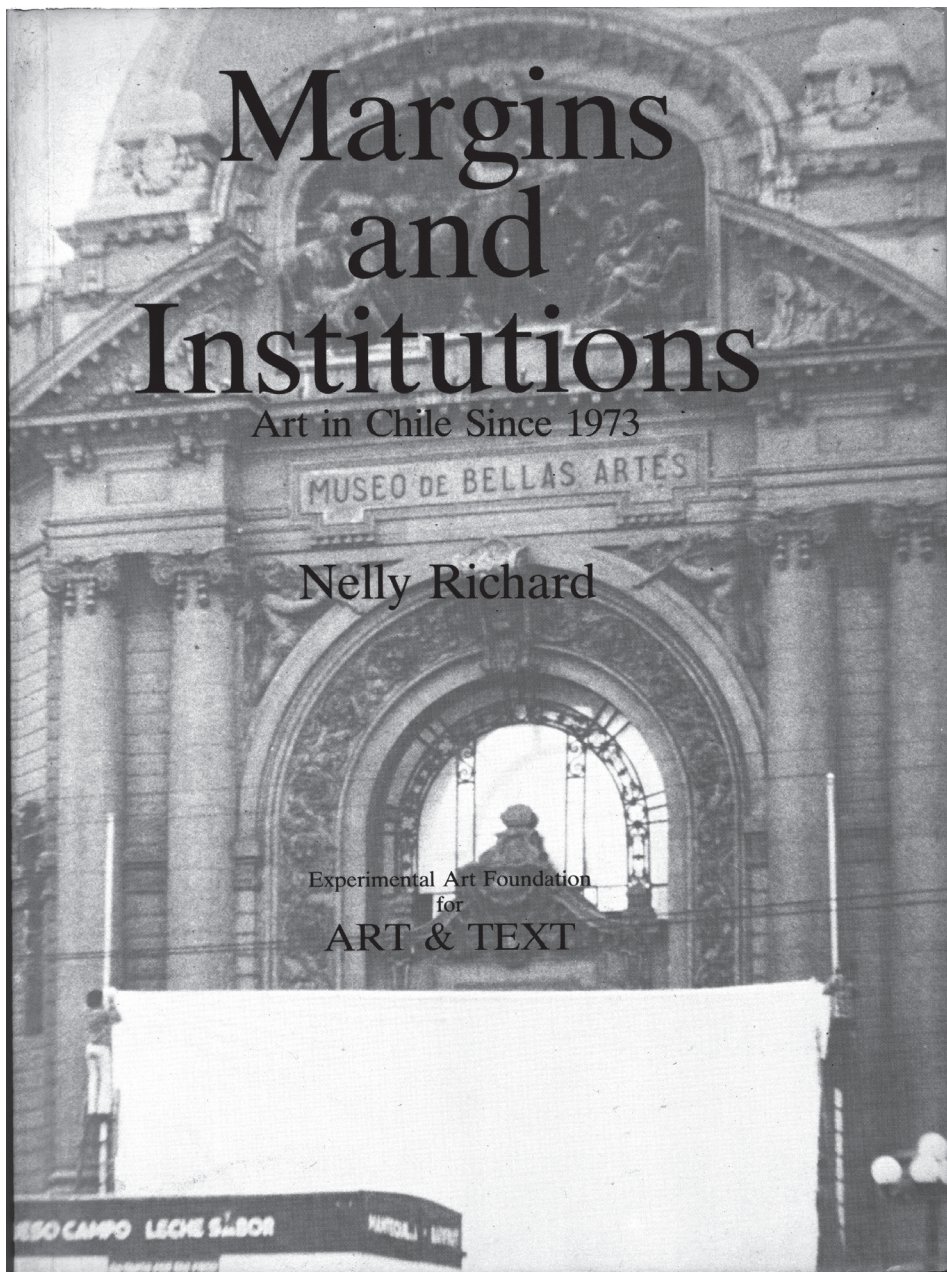
... Una de las cualidades de esta mirada sobre la Avanzada es el incluir las críticas hechas a este grupo —su tono autoritario, su carácter elitista y extranjerizante—, procesándolas como malos entendidos en el juego de la recepción en una sociedad marcada por el aislamiento y la anomia... Pero sobre todo está el riesgo y la pasión de una escritura ineludible, de una aventura crítica, de una ética".

Rodrigo Cánovas, Márgenes e Instituciones, Santiago, Metales Pesados, 2007, p. 146.

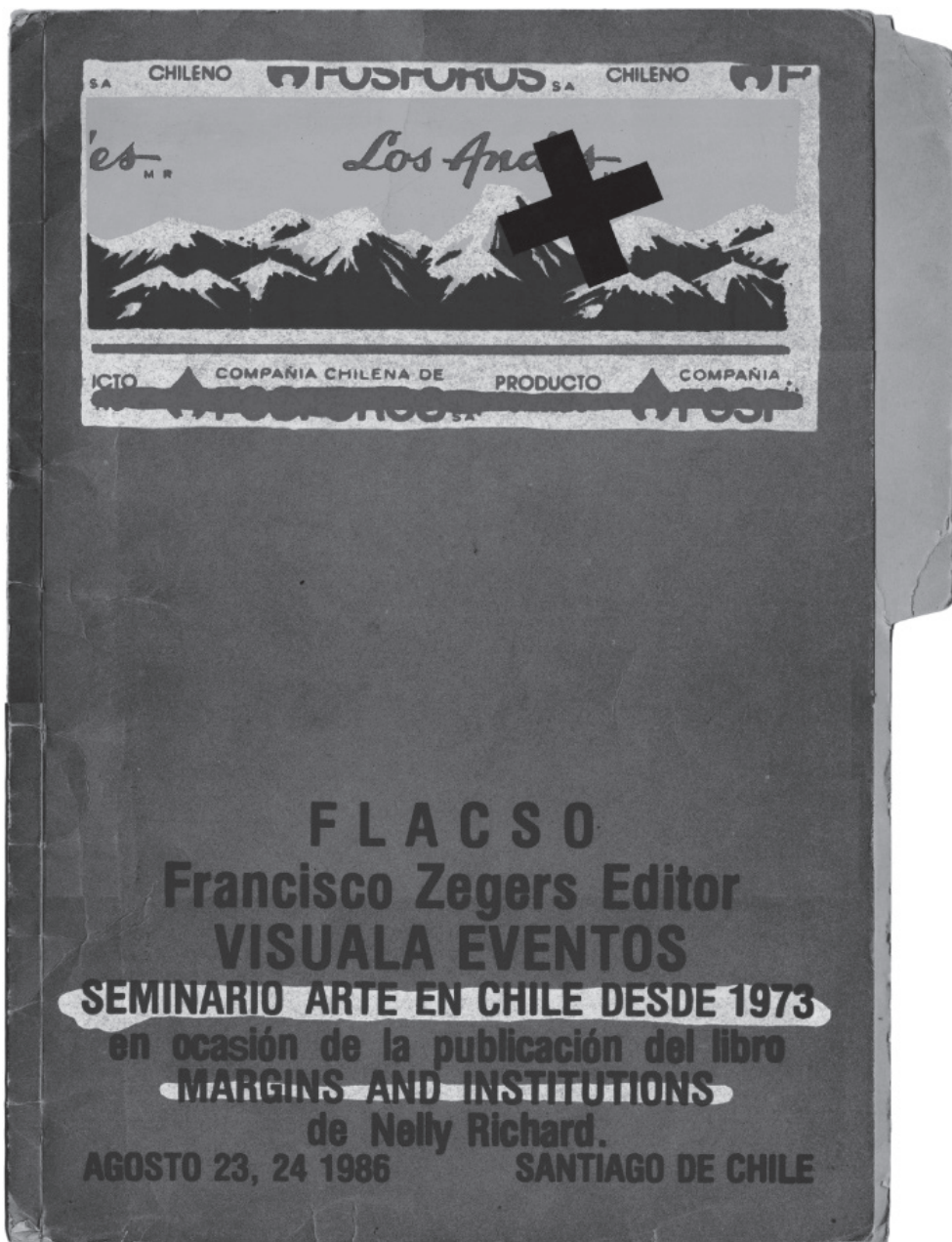
La escena de "avanzada" marca el surgimiento de prácticas del estallido en el campo minado del lenguaje y de la representación; prácticas para las cuales sólo la construcción de lo fragmentario y sus elipsis de una totalidad desunificada logran dar cuenta del estado de dislocación en el que se encuentra la categoría de sujeto que estos fragmentos retratan ahora como una unidad devenida irreconstituible.

El quiebre de todos los pactos vigentes de legitimación simbólica y social causado por la dictadura hizo que lo que se daba anteriormente por seguro (convicciones y adhesiones al mito de la Historia) cayera bajo desconfianza. Ya no había cómo remediar la crisis de verosimilitud de las ficciones de coherencia y estabilidad que parecían sustentar las tradiciones sociales y culturales de la historia nacional. De ahí, entonces, la incansable actividad de reformulación de los signos llevada a cabo, dentro del arte, por la Escena de Avanzada y su manía de la sospecha que impulsan a revisar cada maniobra de discurso: a desocultar los artificios de representación oficial puestos al servicio de las mentiras dictatoriales; a denunciar los ilusionismos de la tradición con los que el régimen militar cita fraudulentamente al pasado para darle un origen a su impostura.

Una de las principales características de la Escena de Avanzada fue su voluntad de desestructurar los marcos de compartimentación de los géneros y las disciplinas con que el orden excluyente de la tradición canónica intenta recluir el trabajo creativo en el interior de las estrechas fronteras de especialización artística y académica que desvinculan dicho trabajo del campo de fuerzas y conflictos de la exterioridad social. La necesidad no sólo de mezclar técnicas y géneros sino de extender el formato circunscrito



1. Portada de la edición bilingüe de *Márgenes e Instituciones*, editada en 1986 por *Art & Text* (Melbourne) y Francisco Zegers Editor (Santiago de Chile).



2. Portada de la carpeta del seminario FLACSO realizado en ocasión de la publicación de *Márgenes e Instituciones*. El diseño fue creado por Gonzalo Díaz y la carpeta impresa serigráficamente por Nury González. Archivo NR.

del arte hasta borrar, incluso, toda frontera de delimitación entre lo artístico y lo no-artístico para culminar en la fusión utópica arte / vida (al estilo del grupo CADA), expresó, primero, una rebeldía contra el sistema de restricciones y prohibiciones con que el autoritarismo militar acota y vigila la circulación de los signos. El gesto de la Avanzada de desobedecer las asignaciones de formato convencionales que fija la tradición artística y literaria (el cuadro para la pintura; el libro para la poesía o la narrativa), denunciaba –figuradamente– los abusos de autoridad con los que el régimen militar custodia las fronteras del Orden. Al transgredir los límites convencionalmente fijados por la(s) disciplina(s), el arte metaforiza el deseo de querer abolir las reglas aprisionadoras de la experiencia que clausuran todos los horizontes de vida. La infracción de esta lógica concentracionaria de los espacios vigilados adoptó, en la Escena de Avanzada, la forma de relatos de extra-muros cuyos imaginarios tránsfugas le dieron movilidad e itinerancia al concepto de "margen" que simbolizó su pasión del des-enmarque.

Del formato-cuadro (la tradición pictórica) al soporte-paisaje (la materialidad viva del cuerpo social), la Avanzada puso en marcha un itinerario de desbordamiento de los límites de espacialización de la obra de arte que llegó a abarcar la ciudad y sus dinámicas espacio-temporales de recorridos urbanos³. Son varios los artistas de la Avanzada que postularon una espacialidad alternativa a los recintos de arte cercados por la institución, mediante un "arte-situación" que reprocesaba creativamente micro-territorios de

"M & I inscribe y valora. Y si "lo que subsiste es el texto", ¿qué sucede con el *off*? ¿La Institución Textual también se confirma? ... Siempre subsiste la cuestión de si lo que no se escribió existe. ¿El único destino de las artes visuales estaría en la escritura?"

Francisco Brugnoli, *Márgenes e Instituciones*, Santiago, *Metales Pesados*, 2007, pp. 179-180.

3 Los trabajos "Para no morir de hambre en el arte" (1979) y "¡Ay Sudamérica!" (1981) del grupo CADA son especialmente representativos de esta secuencia de intervenciones urbanas.

experiencias cotidianas. Se les llamó “acciones de arte”⁴ a estas obras cuyas estructuras operacionales se mantienen abiertas y cuyos materiales (acontecimientos biográficos, transcurso comunitarios) permanecen inconclusos, garantizando así la no-finitud del mensaje artístico para que el espectador intervenga en la obra y complete su plural de significaciones heterogéneas y diseminadas. Tal como ocurre ejemplarmente con el trabajo “Una milla de cruces sobre el pavimento” (1979) de Lotty Rosenfeld⁵, el arte de la “avanzada” ofreció sus signos al devenir colectivo de una participación múltiple e inacabada, recurriendo a la “temporalidad-acontecimiento” de obras que se proyectan como obras siempre en curso.

Además de la ciudad y su territorio vigilado por diversas señaléticas represivas, el cuerpo –físicamente castigado por la violencia de la tortura y la desaparición– se convierte en el otro soporte que privilegia el arte de la Avanzada. Como frontera entre lo público y lo privado (entre el diseño macro-histórico y las tramas biográficas; entre el molde social y las pulsiones subjetivas), el cuerpo define un límite estratégico que el autoritarismo había buscado traspasar para difundir miedos y censuras en las dimensiones más recónditas del cotidiano. El cuerpo como zona sacrificial de ritualización del dolor que se auto-inflige heridas para solidarizar con lo históricamente mutilado en una misma cicatriz redentora (Raúl Zurita, Diamela Eltit) o bien

4 Esta noción fue puesta en circulación con motivo del primer trabajo del grupo CADA, Para no morir de hambre en el arte y de Una milla de cruces sobre el pavimento de Lotty Rosenfeld (1979). Ver: Diamela Eltit, “Sobre las acciones de arte, un nuevo espacio crítico”, Revista *Umbral*, 1980, Santiago.

5 Ver: Eugenia Brito, Diamela Eltit, Gonzalo Muñoz, Nelly Richard, Raúl Zurita, *Desacato (sobre la obra de Lotty Rosenfeld)*, Santiago, Francisco Zegers Editor, 1986.

el cuerpo como simulacro cosmético y parodia de identidades que burla el binarismo sexual de las identificaciones de género (Carlos Leppe, Juan Dávila), permitió que una gestualidad no codificada por el discurso público hiciera aflorar ciertos estratos de significación reprimida que accedieron así, somáticamente, a una fluyente superficie de lectura carnal.

La constelación de obras de la Escena de Avanzada no sólo pretendió resimbolizar lo social fuera de las coordenadas represivas que lo encadenaban, sino, también, reintensificar el deseo individual y colectivo abriendo líneas de fuga en los bloques de identidad y conducta normadas. La elección del cuerpo y de la ciudad como materiales artísticamente desobedientes pretendió asignarles un valor de auto-modelaje crítico a zonas de la cotidianidad social que la dictadura había querido convertir en escenarios de autocensura y microrepresión.

El intenso trabajo de reconceptualización artística que llevó a cabo la Escena de Avanzada en su desmontaje retórico-discursivo de las ideologías culturales del poder, usó procedimientos (de recorte y montaje: de collage) que parecían sacados del elenco de las técnicas postmodernistas. Estas técnicas del fragmento y del ensamblaje nos hablan, desfasadamente, de los procesos de transferencia cultural y de las cadenas de traducción de signos que caracterizan a la experiencia latinoamericana de una cultura periférica, con sus discontinuidades de contextos entre el original metropolitano y sus reciclajes locales. Pero estos procedimientos – cortantes – de la cita usados por la Escena de Avanzada nos hablan también, y sobre todo, de la violencia de los desencajes entre arte y política que se produjeron en torno a las fracturas de

"La existencia de un tipo de escritura como el de la Escena de Avanzada fue un esfuerzo en cierto sentido trágico, porque se fundió y se consumió en su propio deseo, insistió en existir a pesar de las condiciones externas a ella. A veces pienso que, al modo de la *Antígona* de Anouíhl, podría haber estado diciendo: "Yo estoy aquí para otra cosa que para comprender. Yo estoy aquí para decirnos no y para morir". Tal vez el gesto de esa escritura haya sido un gesto de señalar la ausencia de todo cuanto habría hecho posible su existencia. Tal vez esta sea una de sus paradójicas relaciones con la realidad social de este país en los últimos años, y tal vez por eso sus propuestas muchas veces hayan incluido como presupuesto la propia exclusión".

Adriana Valdés, *Márgenes e Instituciones*, Santiago, Metales Pesados, 2007, p. 190.

la representación. Si bien las obras de la Avanzada recurrieron al simulacro y a la parodia como procedimientos deconstructivos que se asocian al discurso artístico de la postmodernidad internacional; si bien estas obras chilenas se mostraron rigurosamente expertas en trabajar –postmodernistamente– sobre las estrategias discursivas para exhibir su desconfianza analítica y formal hacia cualquier supuesto de inmediatez y transparencia de la realidad, así y todo, no hay nada en el arte de la Avanzada que pueda confundirse con las retóricas nihilistas del “fin de lo social” (Baudrillard) ni con las estéticas de la indiferencia y del desencanto que definen a un cierto postmodernismo que se autocomplace en el espectáculo vacío de su propia cultura del simulacro. Muy lejos de la ociosidad de esta espectacularización primermundista de la imagen-mercancía, la Escena de Avanzada –inscrita en el contexto de miseria y terror de un país bajo régimen militar– experimentó con los recursos de la crítica postmodernista sin nunca dejar de lado la intención de re-politizar el arte, es decir, de afilar el corte insurgente de formas y conceptos que buscaban socavar las representaciones sociales y culturales del discurso autoritario.

Las prácticas de la Avanzada surgieron, en el contexto militar chileno, bajo los efectos de administración de la censura y de su versión internalizada: la autocensura⁶. La asunción del lenguaje como zona de peligrosidad que obliga

6 Sobre cultura y autoritarismo, censura y literatura, silencio y creatividad, ver: Adriana Valdés, “Escritura y silencio” en revista Mensaje N°276, enero/febrero 1979, Santiago; Rodrigo Cánovas, “Lectura de *Purgatorio*” en revista *Hueso Húmero* N°10, 1981, Lima; Raúl Zurita, *Literatura, lenguaje y sociedad*, Santiago, Ediciones CENECA, 1983; Bernardo Subercaseaux, *Notas sobre autoritarismo y lectura*, Santiago, Ediciones CENECA, 1984.

THE SHOWROOM

MARGINS AND INSTITUTIONS

ART IN CHILE 1973-1989

THE SHOWROOM

01-980 6636

44 BONNER RD, E2
9 July - 6 August 1989
Wed-Fri 11-6
Sat/Sun 2-6

This exhibition was made possible with the assistance of the Adelaide Festival, the Museum of Contemporary Art, Sydney, the Australia Council, Visiting Arts and The Arts Council.



CARLOS LEPPE, Chile Vive - detail of Installation 1987

ART IN CHILE, 1973-1989

Two main tendencies emerged in alternative (non-official, dissident) art in Chile after the 1973 military coup. They took on a life and possibilities of their own as responses to the socio-political conditioning imposed by Chilean authoritarianism (characterised by institutional violence, repressive regimentation and ideological censorship).

The first of these was 'committed' art (Bui, Balmes, Barrios etc.). This employs expressionist gestuality and narrative figuration to convey an aesthetics of testimony and denunciation, in which a historically situated subject recounts the tragedy of a persecuted collectivity and rejects the symbols of destruction. The rhetorical devices most common in this militant painting are energetic lines which bring the protest of wall graffiti into the picture frame (Balmes) and the stain (Barrios, Bui), which evokes both the erasure of memory and the disintegration of identity. This type of painting themselves Chile's status after the coup by using a repertoire of signs generated by the climate of opposition of that time. These include: the obliteration of reference points; multilayered todes; crisis of awareness; a sense of the past being confiscated. The works are aimed at a group united in solidarity around the reuniting force of anti-dictatorial themes. Their system of reference is based above all on emotional recognition; and the past that they establish with their public is rooted in values of preservation and conservation. They stress the continuity of an artistic tradition, and remain faithful to its pictorial language, which is an ideological rescue operation of those parts of the memory and identity censored by the military.

The 'avanzada' (CADA, Dittborn, Leppe, Rosenfeld, etc.) began in 1977 as a distancing from the epic dimension of the first kind of painting, seen as the guardian of a solemn historicism. It began a searching criticism of this transcendental humanism's concern for testimonial expressivity by deconstructing the artistic and social codes on which it was founded. Typical of this work by the avanzada were activities 'outside the frame' (out of the body, or the time); transgression of the idea of genres in works which combined conflicting structures of texts and images; insistence that signs are entirely auto-referential. All these practices stressed the need for a destabilising discourse, marginalised as they were from the traditional circuits of cultural reception which continued to follow the aesthetic conventions of the dominant social taste.

On the one hand, the works of the avanzada opposed the official discourse and its sense police, by using oblique metaphorical codes that slipped their ideological censorship and succeeded in circulating, albeit semi-clandestinely, themes otherwise suppressed. On the other, they disconnected the orthodox morality represented by the cultural values of the political opposition, used to meta-representations of class or nation through an emblematic individual, by venturing into microtopographic imaginary spaces (urban, annual) that were in a state of decomposition.

Quotations, fragments, parodies, etc. are the devices used in these works to illustrate history or nation, in a way that is anti-monumental, unfinished, disunited, reversible. The lack of permanence of these art forms, the dispersion of the senses, aimed at demonstrating in as non-glorious way as possible, an aesthetic of fracture which breaks with all ideological hegemonies and the absolutism of historical dogma.

Since 1983, these two opposing tendencies have in turn been challenged by another artistic generation, that of 'new figuración'. This current echoes some of the experimentation and rupture with the past typical of avant-garde art (training in local terms the *avanzada*) while also rejecting the transcendental historicist tradition (as upheld by the politically committed Chilean artists in exile). Instead of the urgency of radical protest which always governed the expression of anti-dictatorial culture, this new painting provocatively defends: the value of colour as pure enjoyment; painting as an expression of the pleasure of manual activity; the restoration of the painting as object within its institutional or commodity framework; the cosmetic brilliance of international fashion; the mass-media seduction of marketing stereotypes; a return to a child-like or primitive subjectivity; a withdrawal from public to intimate private codes...

The diminution of the avanzada's productive activity after its period of maximum impact from 1977 to 1982 is due to many factors. These include: the inherent weakness of works extended too far merely out of a desire to shock; changes in the view of art as being subordinated to the goal of a revolutionary utopia; changes in sensibility in Chile, and new affinities and currents which gave rise to

a new historicism of the image. Something remains however of the auto-referential, deconstructive spirit which underpinned the most relevant products of those five years.

Individuals continue to develop their work (most consistently Dittborn, Diaz in video, installations and painting itself, and to discover new ways to critically dismantle the art system and its institutional framework. These works continue to question the codes employed by the hegemonic culture (which legitimise themselves by means of a variety of authoritarian rhetoric) through discovering metaphorical expression for all that is non-centred and residual.

The recent changes in the socio-political context with the transition to democracy and the related modifications to the mechanisms which previously controlled cultural practice under the authoritarian government have brought many new factors into play as regards artistic reflexion in Chile. The frontal conflict between the forces of repression (the military dictatorship) and the repressed (the political opposition) which created its own harsh antagonisms and rigid stances is being superseded. The challenge now is for artistic practice to generate systems of reference rich enough to allow the most fluid possible dialogue between their different languages and imaginative systems. New poetics of the sign must be created, free from the old doctrinaire codification imposed by ideological demands but at the same time wary of the dominant rationality which leads to the fresh compromises currently being made in the name of democratic governability.

NELLY RICHARD

3. Tríptico de la exposición *Margins and Institutions: Art in Chile 1973-1989*, curada por Nelly Richard y realizada en Adelaida, Australia en 1989. La muestra fue pensada en base a la proyección de diaporamas (especialmente preparados por aproximadamente 15 artistas chilenos) en los muros de cinco salas de las instalaciones del Festival de Adelaida, con la asistencia del Museo de Arte Contemporáneo de Sydney. Archivo NR.

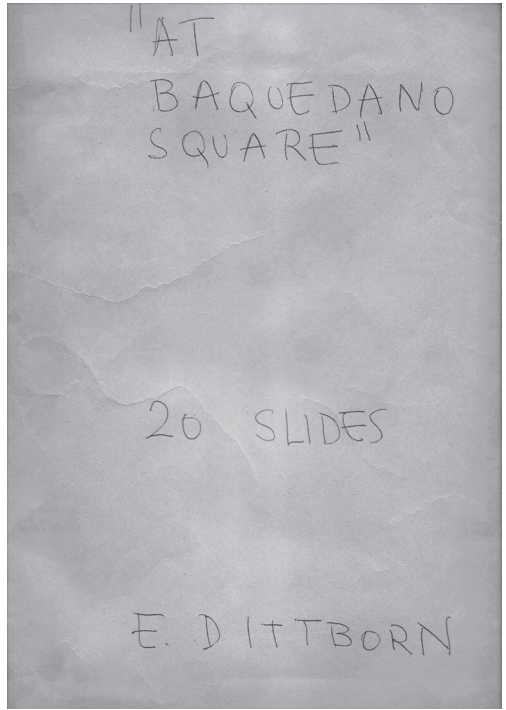
a sus operadores a la hipervigilancia de los códigos, marcó la autoreflexividad de un arte que aprendió así a desplegar toda su sabiduría en materia de artificios y disimulos. La necesidad de despistar a la censura hizo que las obras de la Avanzada se volvieran expertas en travestimientos de lenguajes, en imágenes disfrazadas de elipsis y metáforas. Estas obras conjugaban el rigor operatorio de sus réplicas contrainstitucionales a las prohibiciones de la censura con el sobregiro retórico de los dobleces del sentido que trazaban oblicuamente sus poéticas de la ambigüedad.

La dimensión de la autocensura opera en torno a lo callado o lo disfrazado en la superficie de los mensajes. Producto de los silenciamientos autogenerados en la cadena enunciativa, lo “no dicho” (lo suprimido, lo faltante) funciona clandestinamente como un polo de imantación de la lectura que incorpora a su trabajo subyacente de recolección del sentido las señas de lo escondido, para luego activar su potencialidad disidente siguiendo ciertos ejes de contra-lectura oficial que comparte con receptores cómplices.

La hipercodificación de los enunciados según claves soterradas que necesitan de una arqueología compleja en sus rastreos y excavaciones para desenterrar las significaciones prohibidas, les valió a los textos y las obras de la Avanzada la calificación de obras y textos herméticos, crípticos. Las exigencias de desciframiento figurativo y conceptual de los resquicios de sentido que dividen la obra entre lenguaje y censura, relegaron la Escena de Avanzada a un espacio de socio-comunicación más bien minoritario. Esta marginalización de la Avanzada que vivió reducida a sub-circuitos de recepción cultural, si bien disminuyó el impacto social de



4. Proyección en las salas del Festival de Adelaida de las imágenes de: Raúl Zurita ("No, no puedo más", 1979) en la parte superior; y en la parte inferior, una fotografía de Paz Errázuriz ("La Manzana de Adán", 1986) y el volante de "¡Ay Sudamérica!", (CADA, 1981). Archivo NR.



GONZALO DIAZ

DIAPORAMA (6ª. onda) GONZALO DIAZ 40 ESIDES

	1.	Historia Sentimental de la Pintura Chilena.	(Lámina 110 x 77)	1982
	2.	" " " " " "	(" ")	1912
	3.	" " " " " "	(Huincha 80 x 2400)	1912
	4.	" " " " " "	(" ")	12
	5.	" " " " " "	(" ")	12
	6.	Curso de Lingüística General	(Lámina 110 x 77)	1982 - 83
	7.	" " " " " "	(" ")	" "
	8.	Tautologías	(Lámina 110 x 77)	" "
	9.	" " " " " "	(" ")	" "
	10.	Let see if you can run as fast as me.	(Serigrafía/neón 300 x 450)	1983
	11.	" " " " " "	(" ")	" "
	12.	" " " " " "	(" ")	" "
	13.	Qué Hacer? Instalación		1984
	14.	" " Alsaprina	(220 x 900 x 100)	" "
	15.	" " " " " "	(" ")	" "
	16.	" " Dípico	(220 x 420)	" "
	17.	" " " " " "	(" ")	" "
	18.	" " " " " "	(" ")	" "
	19.	" " " " " "	(" ")	" "
	20.	El Amigo del Pueblo	(Objeto 30 x 20 x 40)	1984
	21.	La Primera Comuni3n	(Óleo/tela 155 x 450)	1985
	22.	" " " " " "	(" ")	" "
	23.	" " " " " "	(" ")	" "
	24.	" " " " " "	(" ")	" "
	25.	El Kilómetro 104	(Serigrafía/poliester 220 x 155)	1985
	26.	" " " " " "	(" ")	" "
	27.	" " " " " "	(" ")	" "
	28.	" " " " " "	(" ")	" "
	29.	" " " " " "	(" ")	" "
	30.	" " " " " "	(" ")	" "
	31.	Pintura por Encargo		1985
	32.	" " " " " "	(" ")	" "
	33.	Marca3n del Territorio	(Látex/tela 270 x 450)	1986
	34.	" " " " " "	(" ")	" "
	35.	" " " " " "	(" ")	" "
	36.	Esto no es el Paraíso. Marca3n del Territorio	(Látex/tela 300x600)	" "
	37.	Hay aquí un cuerpo que ocumbe. Marc. del Terr.	(" " " ")	" "
	38.	Hegemonía de la Luz por Gramsci	(Instalaci3n)	1987
	39.	" " " " " "	(" ")	" "
	40.	Marca3n del Territorio	(Óleo-serigrafía/tela/ne3n 150 x 264)	1987

5. Diaporamas realizados por Eugenio Dittborn y Gonzalo Díaz a modo de participación en el Festival de Adelaida. Acompaña el diaporama de E. Dittborn, el sobre con el título de la obra ("Baquedano Square") escrito por él; y en el caso de G. Díaz, las indicaciones de orden y tiempo mecanografiadas por el artista e intervenidas a mano. Archivo NR.

sus manifestaciones, puso al mismo tiempo sus obras y textos relativamente a salvo de la censura oficial que veía mayor peligro en las manifestaciones de alcance masivo (el teatro, el folclor, etc.) que, a comienzos de los ochenta, agrupaban las sensibilidades contestatarias en base a un consenso ideológico-popular de lo nacional.

A partir de los años ochenta, la Avanzada comenzó a hacerse presente en el circuito internacional, debido a circunstancias más bien azarosas⁷. El referente sub-local de la Avanzada se topó, entonces, con las expectativas de un circuito de recepción metropolitana que esperaba de estas obras nacidas bajo dictadura que manifestaran el dramatismo de su situación política con transparencia, explicitud y referencialidad. Dicho circuito de recepción internacional esperaba de ellas que eliminaran las señas de opacidad que, a modo de protección y defensa, habían ido condensando en su interior como si estas señas de la censura (consideradas ya superfluas a la hora de exhibirse en los museos internacionales) perjudicaran la traducción de una lectura más universal. El pedido museográfico de documentalidad y testimonialidad que el circuito metropolitano les dirigía a estas obras chilenas nacidas bajo represión, quería obligar su arte de la contra-dictadura a la denotatividad de un mensaje que sólo expresara la violencia del síntoma histórico sin atender la problematidad de los lenguajes encargados de transfigurar este síntoma. Aquel pedido metropolitano que agota su curiosidad informativa en la transparencia documental y testimonial de las

7 Así ocurrió con motivo de la presentación no-oficial de Chile en la Bienal de París (1980) y con la Bienal de Sydney (1982) para las que actué —improvisadamente— de "curadora" de la selección chilena.

"Pienso que el trabajo de NR puede ser definido globalmente como un intento por reformular en Chile la crítica de las artes visuales. Tres factores se me ocurre que convergen en este propósito de reformulación. El primero es el recurso a modelos semiológicos y retóricos del neo-estructuralismo francés para describir e interpretar las operaciones de arte a partir de su nivel significante, como dispositivos materiales de producción de significados... El segundo es la transformación efectiva de un segmento de las artes visuales y literarias en Chile, más o menos de 1975, en donde se presume la eficacia implícita de modelos similares a los que la nueva crítica asume como aparato metodológico para sí misma y que tendría su eje, precisamente, en la reivindicación del significante material. De la previa y postulada coincidencia de estos dos factores se sigue un tercero, que no sé si llamarlo así, y que explaya diacrónicamente el propósito como un *programa en curso*, sujeto a calces y dislocaciones, a revisiones y planteos, que apunta, digo, a una imbricación riesgosa —y, supongo, utópica— del discurso crítico y la producción de arte, de la teoría y la práctica. Este propósito da la idea de la ambiciosidad del proyecto, así como también lo muestra, tal creo que ha sido, abierto a la contingencia, quebrado en la coyuntura y no proclamatorio —como más de una vez se ha dicho y como más de una vez pudo dar motivo para que así se pensara— de una presunta voluntad unívoca de inculcar un dogma, de repetir invariablemente una misma pauta establecida".

Pablo Oyarzún, *Márgenes e Instituciones*, Santiago, *Metales Pesados*, 2007, pp. 161-162.

obras, ejerció sobre la Avanzada un nuevo tipo de censura al hacer valer su demanda socio-política de “contenidos” que no se dejaran opacar por la problemática discursiva de las “formas”. Esta demanda de referencialidad directa formulada por el circuito de arte metropolitano quiso borrar precisamente aquella dimensión de las obras que les resultaba lingüísticamente constitutiva: la del juego y la torsión con los signos que estas obras habían ideado no sólo como recurso de sobrevivencia contra la censura y la represión del autoritarismo militar sino, además, y más complejamente, como una táctica experimental de resistencia crítica que se oponía a toda hegemonía del Significado. En efecto, la oblicuidad metafórica de las obras de la Avanzada también sirvió para frustrar un cierto reduccionismo ideológico de la cultura militante que quería traducir-reducir el arte a un simple realismo social de la contingencia, haciendo calzar temáticamente las obras con los significados predeterminados del repertorio de la izquierda tradicional.

Las obras de la Avanzada vivieron doblemente el riesgo y la incomodidad: el riesgo de ser capturadas por el aparato represivo de significación oficial del autoritarismo y, a la vez, la incomodidad de tener que resistirse a las directrices ideológicas de la cultura partidaria que le exigía al arte subordinarse ilustrativamente al temario de la recuperación democrática. Son obras que combatieron los dos operativos de totalización del sentido que se realizaban bajo marcas políticamente contrarias (las del poder oficial, las de la izquierda ortodoxa), realzando para ello el valor de equivocidad y de multivocidad del significante estético que desvía lo linealmente programado hacia zonas de dispersión y errancias.

La cantidad de fracturas producidas en el Chile post-golpe afectó no sólo el cuerpo social y su textura comunitaria, sino también las representaciones de la historia aún disponibles para un sujeto quebrantado en su memoria y su identidad nacionales. Ya no quedaba historia ni concepción de una historicidad trascendente que no estuvieran enteramente socavadas por la revelación del fracaso o del engaño. Ni la cruel historia oficial de los dominadores ni la dolorosa historia contra-oficial de los dominados (una historia construida –éticamente– como reverso, pero igualmente lineal en su simetría invertida si no logra descentrar su narrativa emblemática) eran ya capaces de orientar al sujeto cultural hacia una coherencia de sentido o finalidad de interpretación. La Escena de Avanzada surge en la brecha de dolor e insatisfacción dejada entre estas dos historias que se disputan un presente fracturado: entre la oficialidad represora de la historia dominante por un lado y, por otro, la historia en negativo de sus víctimas cuyo relato nacional-popular exhibe una monumentalidad de la resistencia que oculta las fisuras y desechos del sentido. Es esta brecha la que marca la singular posición de descalce que ocupó la Avanzada en el campo de recomposición sociocultural chileno. Por supuesto, el arte de la Avanzada se pronunció en franca contraposición al régimen militar pero, a la vez, se ubicó en una marginalidad polémica –de lenguajes y estilos– frente a las organizaciones militantes de la cultura opositora. Heterodoxo en sus desmontajes de signos, el arte de la Avanzada no les resultaba funcional a los bloques de recomposición democrática que armaban el circuito anti-dictatorial de las coordinadoras culturales, de las agrupaciones partidarias y de aquellos centros de estudios alternativos que, a partir de los ochenta, elaboraron sus diagnósticos sobre cultura y autoritarismo.

"El libro de NR, me parece, intenta formalizar una historia "otra", en verdad casi una histérica o neurótica memoria, inaugural en el campo visual chileno. Sería lícito pensar, según el orden del discurso, que la autora del libro actuaría como madre o como padre. Yo más bien me ciño a otra alternativa, pienso en realidad en un idéntico movimiento, es decir, el mismo movimiento que realizan las obras, es decir la instancia productiva de la propia y atávica fundación. Fundación enmascarada y encubierta en la obra de los artistas. Creo que aquí anuda la fascinación y la repulsión que pudiera provocar este libro. El terror del libro que ofrece en discursos, en imágenes, la imagen descascarada de sucesivas fecundaciones paródicas, elípticas de padre y madre pero que, no obstante, rasguñan los bordes, acosando la escritura que puntean estas obras filiales".

Diamela Eltit, Márgenes e Instituciones, Santiago, Metales Pesados, 2007, p. 160.

“En el caso de M & I, se trata de un discurso de tendencia y que por lo tanto se propone no sólo hacer inteligible a un sector de la producción artística (la “neovanguardia” o “Avanzada”) sino que también articular y poner en escena su supremacía dentro de la década. En ello descansan precisamente las razones íntimas del tenso espíritu de rigor y del tono crispado que caracterizan a la nomenclatura y al léxico semiológico-gramsciano escogidos. Ello explica también la consistencia del punto de vista en el que se ubica el texto en relación a otros discursos reales o posibles en juego. Se trata de un discurso que habla desde lo herético frente a lo consagrado, desde la heterodoxia frente a la ortodoxia, desde lo auroral y rupturista frente a lo tradicional, desde el espacio victimado frente al que se integra y legitima el poder. Literalmente entonces el discurso productiviza este punto de vista. O si se quiere, productiviza con afán de utopía –tal como lo ha hecho siempre la vanguardia– su arbitrariedad. ... Por lo demás la historia del arte y del discurso nos indica que la dinamización y la contribución a un campo determinado tiene a menudo más que ver con la ceñida articulación a un punto de vista (aun cuando sea arbitrario) y con la puesta en escena y productivización de esa focalidad, que con la mayor o menor correspondencia “científica” con la realidad. A fin de cuentas, la historia del arte –como toda historia– posee también cierta dimensión narrativa y ficticia”.

Bernardo Subercaseaux, Márgenes e Instituciones, Santiago, Metales Pesados, 2007, pp. 157-158.

Las ya difíciles relaciones entre la Escena de Avanzada y los circuitos de institucionalidad política de la izquierda chilena se complicaron aún más con la vuelta de los artistas y escritores del exilio que, a partir de 1983, llegaron a integrarse –organizativamente– al proceso de lucha cultural por la redemocratización del país. Con motivo de esta lucha, se formulan, durante el año 1983, varios llamados artístico-culturales a solidarizar con las protestas nacionales, cuyos títulos (“Ahora Chile”, “Contingencia”, etc.) expresaban el deseo de que el arte se vinculara más directamente con la militancia ciudadana. Dichos llamados exacerbaron la tensión entre, por un lado, el énfasis crítico-experimental de las obras de la Avanzada que no querían abandonar el corte deconstructivo de sus análisis de los signos y, por otro, el arte del compromiso político y de la protesta social que requerían del lenguaje denunciante-testimonial para movilizar a la comunidad. El llamado “contenidista” de la cultura opositora a que el arte social hiciera más explícita su adhesión temática a las luchas populares poniéndose al servicio de lineamiento programáticos, terminó de encerrar las preocupaciones de la Avanzada en el minoritario paréntesis de lo experimental.

A diferencia de cómo el arte del exilio declamaba su pertenencia a una Historia concebida (en nombre de la Memoria y la Identidad nacionales) como plenitud y trascendencia de sentido, las obras más críticas de la Avanzada trabajaron siempre con una temporalidad retóricamente desprovista de toda heroicidad; una temporalidad histórica basada en las figuras trizadas de un relato lleno de vacíos que, por lo mismo, se había vuelto casi inenarrable. El encuentro entre el arte

que vuelve del exilio (José Balmes, Gracia Barrios, etc.) y el arte de la Avanzada hizo que se toparan dos concepciones de lo histórico: por un lado, la de la Historia como *continuum* de sentido orientado hacia la culminación de una verdad unificadora (la del recuerdo emblemático de un pasado truncado que aspira a retomar la continuidad de la narrativa que había interrumpido el golpe militar) y, por otro, la concepción multilineal de una temporalidad desintegrada cuyo sujeto –en crisis de fundamento y representación– trata de rearticular el sentido como pérdida y falla de la totalidad, como diseminación plural de significados escindidos.

Si la Escena de Avanzada apostó a la estructura móvil –dinámica y antiacumulativa– del “arte-situación” en contra de lo que simbolizaba el cuadro en la tradición de las Bellas Artes (la inmutabilidad de la obra frente al tiempo solemne de las colecciones de museo), fue precisamente para testimoniar del estallido de una temporalidad rota que ya no se avenía con el humanismo trascendente refugiado en la gloria histórica del monumento. El “arte-situación” de la Avanzada quiso hacer valer, a través del cuerpo y de la ciudad, el despliegue –antihistoricista– de lo efímero como poética del acontecimiento.

Lo político y lo crítico en el arte: “¿Quién teme a la neovanguardia?, 2004.”¹

En el terreno de la cultura, lo más denso de las reflexiones abiertas por la conmemoración de los treinta años del golpe militar en Chile (septiembre 2003), concierne un “manejo de preguntas” sobre “catástrofe” y “posibilidad”², es decir, sobre cómo el arte y el pensamiento buscaron trasladar las marcas de la destrucción histórica a constelaciones de sentido capaces de suscitar nuevos montajes estéticos, políticos y críticos de la experiencia y la subjetividad. Este es el contexto en el que quisiera situar esta discusión con un texto provocativo de Willy Thayer (“El Golpe como consumación de la vanguardia”³), que pone en relación de contigüidad y equivalencia al golpe militar del 11 de septiembre de 1973 (el Golpe como Vanguardia) con la neovanguardia artística chilena (la Escena de Avanzada como golpe y reiteración). Agradezco la provocación de este texto que, al incitarme a expresar mis desacuerdos con su postulado general (un postulado según el cual el golpe militar habría *anticipado* y *cancelado* a la vez el significado crítico de los quiebres de la *representación* que trabajó la Escena de Avanzada), me dio la oportunidad de visitar hoy esta escena neovanguardista chilena de los ochenta y sus tensiones entre el arte y la política.

1 Este texto fue publicado en su primera versión en la *Revista de Crítica Cultural*, N°29/30, noviembre de 2004, Santiago de Chile.

2 Con estas palabras sitúa Federico Galende, director de la revista *Extremo Occidente*, el dossier “La memoria perdida a treinta años del Golpe”, publicado en su N° 2, 2003, Santiago de Chile.

3 Thayer, Willy: “El Golpe como consumación de la Vanguardia”. Op. cit., pp. 54-58.

Del campo al descampado.

Bien sabemos que el término “vanguardia” proviene del léxico militar, donde designa la “avanzada” de un cuerpo selecto que les abre camino a las tropas que llevarán a cabo la invasión territorial. Las esferas políticas pero, sobre todo, las esferas culturales (artísticas e intelectuales) se apropiaron del término “vanguardia”, en la historia del modernismo, para nombrar lo adelantado y precursor de prácticas que “abren camino” batallando contra la tradición y las convenciones.

A fines de los años 70, cuando tomó forma la escena posteriormente analizada en *Márgenes e Instituciones*, la acuñación del término *Escena de Avanzada* buscaba: 1) destacar lo precursor de un trabajo –batallante– con el arte y sobre el arte, que recogía del ánimo vanguardista su búsqueda de *experimentación formal* y de *politimización de lo estético*; 2) tomar distancia de la epopeya modernista de la Vanguardia que internacionalizan las historias del arte metropolitano, destacando la *especificidad local* de una *escena de emergencia*. Optamos por la denominación de Escena de Avanzada para subrayar ciertos rasgos particulares y diferenciales de las prácticas en juego como prácticas no asimilables al referente internacional de la Vanguardia. La decisión de que le precediera al término “avanzada” el recorte de la palabra “escena” cuyo estrato es psicoanalítico (en lugar del término “grupo” que se usa más frecuentemente al hablar de vanguardias), fue una de las maniobras que intentaban marcar una diferencia singularizadora en la caracterización local de estas prácticas nuestras. La Escena de Avanzada se caracterizó a sí misma como “neovanguardia” tanto para destacar su

“El Golpe de Estado realizó la voluntad de acontecimiento, epítome de la vanguardia, y abrió la escena postvanguardista en que ya no será posible corte significativo alguno. La escena postvanguardista sólo posibilita rupturas insignificantes... El acontecimiento del Golpe como punto sin retorno de la vanguardia, era imposible de prever en la zona de emergencia de lo que póstumamente se canonizó como Escena de Avanzada... La Avanzada no pudo leer el Golpe como golpe estructural y punto sin retorno de la negatividad, mantuvo complicidad con el corte estructural del Golpe, al referir dicho corte en el campo cultural y mantuvo, discursivamente, proximidad estructural con la vanguardia”.

Willy Thayer. El fragmento repetido. Escritos en estado de excepción. Santiago, Metales Pesados, 2006, pp. 17-18.

voluntad de repolitizar el arte desde un imaginario de la crisis y las fracturas (ideológicas, estéticas) como para “explicitar desde el comienzo su relación incómoda con la vanguardia”⁴. Esto lo reconoce W. Thayer, aunque no se detiene mayormente en esta “incomodidad” que, sin embargo, es clave para subrayar los descalces y sobresaltos entre, por un lado, la cita del vanguardismo internacional inserta en la Escena de Avanzada y, por otro, la suma de desapropiaciones y reapropiaciones locales que desvían su guión metropolitano hacia capas subterráneas de territorios inexplorados⁵. Me parece, primero, que la enseñanza maximalista de la Vanguardia a cuyo guión universalizante recurre W. Thayer, borra la coyunturalidad táctica de los desplazamientos y reinscripciones de significados locales que le dieron su valor *situacional* y *posicional* a la Escena de Avanzada.

Si bien la Escena de Avanzada defendió una estrategia militante en contra del academicismo, no se interesó únicamente en atacar los símbolos de la institución artística. La ofensiva crítica de aquellas prácticas chilenas de los ochenta

4 Willy Thayer se ha preocupado, en otro texto, de acentuar la mención a esta incomodidad haciendo valer la ambigüedad que, ciertamente, marcaba mis textos: “No hay que desconsiderar, sin embargo, que N. Richard explicitó, desde el comienzo, su relación incómoda con el vanguardismo. Señales de esto encontramos por doquier. Son varios los pasajes del texto de Richard que subrayan la diferencia entre la vanguardia y la Avanzada. A la vez, son múltiples las expresiones que en el texto de N. Richard vinculan el significante Avanzada, con la tortura de la representación, gesto propiamente vanguardista.”. Ver: Willy Thayer, “Del aceite al collage” en: *Cambio de aceite. Pintura chilena contemporánea*. Santiago, Ocho Libros Editores, 2003, p. 43.

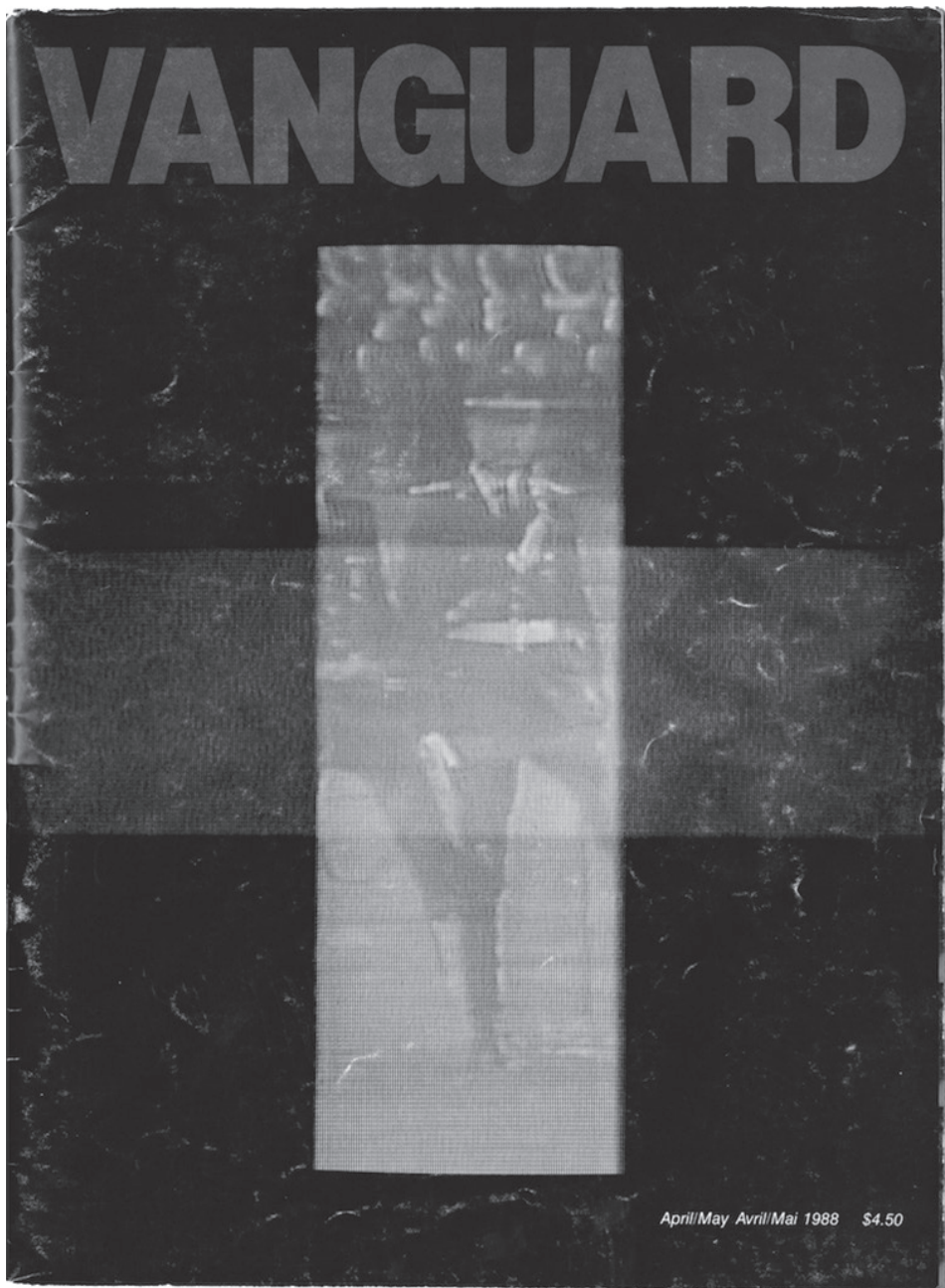
5 Willy Thayer, “Vanguardia, dictadura, representación”, p. 251. Incluso cuando W. Thayer manifiesta la intención de querer trascender “la comprensión de la Avanzada como vanguardia”, no lo hace pensando en la productividad crítica de este *descalce de contextos* entre lo internacional y lo local, entre lo metropolitano y lo periférico.

que combinaron, de modo inédito, *materialismo significante, análisis institucional y politización del arte*, buscaba sacarle filo a un proyecto artístico-cultural que entró en disputa crítica con otros frentes alternativos de discursos y prácticas: las redes científico-sociales de los centros de investigación en arte y cultura popular y las redes comunitarias del arte militante. Las aristas del debate político-cultural y crítico-estético entre la Escena de Avanzada y estas otras redes de discursos y prácticas no pudieron ser examinadas con suficiente atención en los ochenta, porque la urgencia de la protesta contra el *afuera* de la dictadura aplazaba la reflexión sobre el detalle de las controversias que se daban en el *adentro* del campo de la cultura de oposición. Sigue habiendo ahí una tarea pendiente que concierne el estudio de las respectivas determinaciones bajo las cuales las prácticas de oposición política y resistencia crítica definieron sus respectivas apuestas no-dictatoriales en el Chile de la dictadura. No creo que la mejor forma de ayudar a esta tarea postergada sea la de condenar al sin sentido, a la inutilidad, las luchas por el sentido que motivaron el arte insurgente de la Escena de Avanzada. El decreto aniquilante, exterminador, de la muerte de la crítica profesada por W. Thayer que sentencia que “la crítica fue consumada por el Golpe” inhibe cualquier revisión político-cultural de cómo se materializaron estas luchas. Lo terminal de aquel decreto firmado por W. Thayer no hace sino obliterar las marcas de aquellas prácticas de la Escena de Avanzada que se atrevieron a interpretar la secuencia *historia-golpe-destrucción-reconstrucción-totalidad-fracturas-deconstrucción* armando trazos que, desde mi punto de vista, merecen ser revisitados para volver a hilvanar una de las “memorias perdidas” que sigue fugada “a trein-

ta años del Golpe”. Al dejar sin razón de ser a las prácticas de transformación artística de los ochenta en Chile, W. Thayer desposee a la Escena de Avanzada de su pasado pero, también, de su futuro, ya que el definitivo y amenazante remate del fin (“ninguna lógica de la transformación y de la innovación será posible en el rayano del acontecimiento”) que ordena el autor, termina cancelando incluso la alternativa de que nuevas fuerzas de lectura reubiquen a estas prácticas en una secuencia viva de debates sobre *lo crítico* y *lo político* en el arte: unos debates cuyas energías potenciales se dan por sepultadas mediante la sentencia definitoria y definitiva del “ya nada será posible” (W. Thayer)⁶. El remate del fin con el que W. Thayer agota las virtualidades de lo inconcluso, impidiendo que el pasado (en reserva) de la Escena de la Avanzada siga disponible para ser reconjugado en un futuro anterior.

La Escena de Avanzada le disputó a la política en los años de la dictadura la capacidad de armar, en torno a los dilemas de la representación, un “campo” de problemas y tensiones que se resistiera tanto a la ilustratividad del contenido ideológico como a la operacionalidad del programa político. Se le debe a la Escena de Avanzada la existencia de este “campo” de independencia formal, de autorreflexividad de los signos, que postuló un arte no subsumible a la hegemonía de la política aunque sí cuestionador de lo político, debido a cómo inven-

6 La definitividad del “ya nada será posible” “inhibe los desplazamientos de significados que cualquier relectura ejerce sobre el pasado si admitimos que “la actividad de leer comporta la fuerza de revocar el sentido de la inscripción y, por lo mismo, de revocar el pasado y su “fue”, de corregirlo, de borrarlo, de confundirlo”. Pérez Villalobos, Carlos: “Pasión, muerte y resurrección en la saga de Patricio Guzmán”. Revista *Extremo Occidente*, N. 2, p. 53.



1. Portada revista *Vanguard*. Volumen 17, número 2 (1988), Vancouver, Canadá. La portada reproduce una imagen de la video-instalación "Cautivos" de Lotty Rosenfeld. Archivo NR.

ART IN CHILE SINCE 1973

Nelly Richard

Translated by Helén Dham and Margarita Severin

It is impossible to discuss recent cultural-artistic production in Chile without being explicit about some of the many socio-contextual conditions that have signified this production within a society under tightly controlled, authoritarian rule. This is not a question of interpreting work from this period as mere symptoms of Chilean politics and history, but rather a matter of incorporating into analyzing the referential codes linking these works to their context for meaning. These codes exert pressures on cultural and artistic production, but, at the same time, the works produced can displace and transform the codes into a new constellation of signifiers. In terms of culture the main conditions of the period are:

- controls exerted on the production and communication of meaning through a regime of censorship;
- ideological persecution and repression of all dissent or rebellious voices by the regime;
- cultural obscuration due to restrictions imposed on the circulation of ideas and intellectual debate;
- social polarization and the over-determination of the political as a marked reference;

Under these conditions art and literature, among other manifestations, have become dedicated, with particular complexity, to expressively articulating a space of symbolic exchange and confrontation. From within this space, signs of violence and social disintegration have been recombining in critical production.

Immediately after the military take-over, an almost purely reactive logic prevailed in non-folkloric or dissident culture. This was promoted by a style of apparatus characterized by protest and return. Later socio-political and ideological co-ordinates governing the spectrum of different forces became more complex and the purely confrontational dynamics of earlier times were modified. Cultural production managed to refine its critical tools not only to deconstruct official culture, but also to re-articulate the new traces of identity brought into conflict by the depth of the crisis. Through a process of increasing social disintegration, dramatic and plural logics emerged. I will attempt here to outline briefly these changes in order to give an account of the present artistic-cultural situation in Chile within which these logics or dialectics continue.

II

The military coup of 1973 not only meant the institutional breakdown of the historical and political structure of democratic Chile; it also meant the dismembering of all the processes of meaning and communication guaranteeing a relatively stable framework for social identity. With the destruction of collective symbols and the disintegration of ideological points of reference—combined with the dictatorship's campaign to confiscate memory and obliterate the past under the pretext of its founding project—the breaking of this framework meant an abrupt disorganization of the whole system of representing the collective subject. Reconstitution of this mutilated subject started with a difficult and painful process of redefining the fragments of disintegrated identity and gradually became the central task of the emergent alternative culture.

Vanguardias Anuales/Mayo 1981

—20—

lation in a more direct and active way.

The photographic register of images taken from the press exposed the false existence of an "real" reality manipulated by the official apparatus of signification. In these works the photographic referent was on one hand in the position of being commented on by other artistic media (graphic, pictorial, and textual) in order to deconstruct the operations of sense into which the image was forced.

In the particular context of Chile during these years, the photographic portrait or self-portrait was testimony to the trauma of subjective identity. The individual or collective subject mutilated or covered by innumerable visible references was portrayed in many forms: the disappearance and mass graves (Vignaprazzanti), the fitting and operation of corporality in the inventory of the corpse (Dibbern), the wounds and scarring of the photographic skin (Farras), the imprisonment of the "I" in the devices of discourse of the object and the symbol (Leppe). This work interpreted the multiple realizations of identity practiced against the national subject. As well, the ambiguous relationship established with the temporal—consigning the past to the present, and designating the present to the past—made the photographic image play a strategic role in operations of temporal rescue and salvage. Faced with the official confirmation of the collective memory, the work sought to save a memory on the verge of drowning; the photography that conserved the memory and fixed the past became the device of code enabling a whole period to recover its memory through substitution.

The re-creative sequence after 1973 also proposed a work of displacement and reconversion as it moved from the material determinants of the fixed frame to those of mobile supports. The body and the urban landscape were the two main elements which the avant-garde or *anarcas* arts scene (CADA, Lory Rosenthal, Víctor Bilo, Carlos Leype, Carlos Allamandini, Víctor Hugo Cordero, etc.) decided to intervene. Beginning in 1979 the CADA group organized "art actions" dealing with the social label as much as with collective life-experience as around the incoherence of the operative aspect of the everyday in a living work, spatial and temporal trajectories involved the spectacular and called into question the ideological framework of the traditional circuits of cultural production and exhibition. These "art actions" transformed the social body and its micro-dynamics of censorship, repression, and disobedience into material

CADA, *Ación de teatro en vivo. For Not Dying Hunger* Art (1980). (Two white shirt is hung over the entrance to the theater of the *Teatro Arco*, where the occupying force of Pinochet still is about to arrive into the hall. The *Teatro Arco* was used as a people's theater in the 1960s and is a symbol in the work of our *anarcas* arts scene. Photo: courtesy Leype.)

for work—symbolizing the experience of a receiver-subject physically committed to the here-and-now of intervention.

By playing in relief the conventional and operative aspect of the everyday in the regulation of signs ruptured through critical intervention, the body entered the scene. Occupied as a border-line between biology and society, between paleo and diachron, between biography and history, between private and public, the body became a site for intervention—in "performance" art as a sexual subject matter, or as a symbolic referent. In the prac-



Besides completely modifying existing rules for political participation (due to the suppression of organizations dedicated to strategic, trade unions, and the prohibition of party activities), the dictatorship generally nullified the very category of the political itself. This became

a forbidden category and various measures of exclusion and prohibition were designed to marginalize the subject from constructing his or her own history. Such measures forced the subject to move from the macro-social (i.e. public space, action platforms of unions and associations, and political speech) into an underlying framework of expression and communication with a very strong substitutional value.

From the beginning, art and culture played an important role as an expression of a political sensibility severely shaken by the coup. Art was the only sector capable of re-symbolizing the fractures in the collective imaginary. While piecing together the most prominent collective signs referring to what was prohibited, art was also protected by the ambiguities inherent in the constitution of its messages. With its plurality of expression and the multiplicity of connotation which envelops aesthetic meaning in non-determined referentiality, art avoids both the administrative and communicative control exerted by censorship.

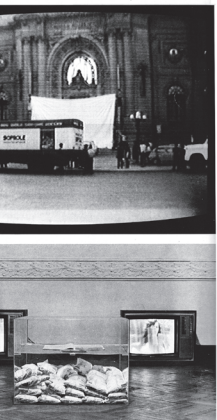
Speaking chronologically, the first model utilized by alternative culture was the creation of popular artistic movements functioning at the level of shanty-town communities, labour organizations, festivals, or mass events organized under the auspices of groups such as the church. An informal and semi-clandestine network for survival and for the reconstruction of values forsaken by the regime, this model abetted, particularly in the area of theatre and folklore, the first regroupings of censored voices around the albeit under the signs of defeat.

The first response to the regime's banishment of the past consisted of re-establishing continuities of values and links to the past. Hence the first collective demonstrations were deeply commemorative and the eulogy became the most effective for the ritualization of the past. Since the very act of remembering functions as a symbolic link between members of a community, it enables them to exchange the signs of an identity lacking by the regime. Marks created in shanty-towns, along with workshops producing popular graphics, were the earliest manifestations of an activity based in an aesthetic of testimony and denunciation. This aesthetic sought to sensitize a victimized community, promoting communication through solidarity. Even though it was disingenuous, there was a political ethos acting within this cul-

Carlos Leype, *The Day the Lava Came* (1981), video performance

Vanguardias Anuales/Mayo 1981

—21—



Hughes, *Untitled* (1977), black-and-white photograph, 30 x 40 cm, photo: digital Tonic, courtesy Helén Dham

ures the signs from corporeal violence.

As a series of critical reconstitutions of the system of artistic production, the *anarcas* violated the cultural institutionalizations of the regime and the incumbrance of the value (social taste, market, exhibition circuit, aesthetic discourse) of official sensibility. It also clashed with the expressive conventions of alternative or dissident culture—the language of "solidarity" art which affirms the commitment of the artist with the national contingency in an almost literal correspondence between the work and its social referents.

The *anarcas* approach also differed from denunciation art where traditional forms of communication barriers—massages neutralizing the impact of the social identity, instead, the act of the *anarcas* broke with the ritualization of the social and political imaginary of the past to structure a creative model responding to the culture—the language of "solidarity" art which affirms the commitment of the artist with the national contingency in an almost literal correspondence between the work and its social referents.

ture of solidarity, and this ethos functioned as the producer-though referent.

After 1974 and 1975, spaces began to appear that allowed for the recombination of a micro-network for mobilizing and disseminating works produced in the non-official sphere. This stage was mainly re-creative: it sought to patch up the damage of a censored past by attempting to restore the corpus of symbols and representations mutilated by the coup. With an insistence on continuity and endurance, this practice tried to challenge the suppression of memory and the erasure of the past. Through the repetition of a gesture of repair, through the extension of the experience that had been interrupted by the coup, it attempted the ethical and artistic renewal of a victimized past.

A whole testimonial and documentary aesthetic narrated the epic of defeat and resistance through syntheses of a popular and national subject. This aesthetic remained faithful to the expressive and formal conventions of cultural and artistic tradition (techniques, genres, supports, etc.) Emphasizing the stabilizing function of the forms inherited from the past, such practice appeared a public for too vulnerable to rupture. The public needed to be regrouped around values of coexistence.

III

The year 1977 marked the configuration of a new scene in artistic thought, completely altering the co-ordinates operating of a once-mass shared identity—albeit under the signs of defeat.

The first response to the regime's banishment of the past consisted of re-establishing continuities of values and links to the past. Hence the first collective demonstrations were deeply commemorative and the eulogy became the most effective for the ritualization of the past. Since the very act of remembering functions as a symbolic link between members of a community, it enables them to exchange the signs of an identity lacking by the regime. Marks created in shanty-towns, along with workshops producing popular graphics, were the earliest manifestations of an activity based in an aesthetic of testimony and denunciation. This aesthetic sought to sensitize a victimized community, promoting communication through solidarity. Even though it was disingenuous, there was a political ethos acting within this cul-

In the works of 1977 (Caldina Parra, Eugenio Dittborn, Carlos Leype, Carlos Allamandini), the image became predominantly semi-representational, producing a thinking-out of the mediations and photographic and investigation of the ways the visual imaginary of print culture is restructured. This aesthetic sought to "modernize" an image-repertoire where the manifestations of the image were a refined sign of visual contemplation; the introduction of the photographic sign in the works of these years coincided with a tendency to emphasize a referential role. The art needed to make explicit its codes of reference and socio-critical denuncia-

lar rationalism or the Latin American) who questioned the exchange of meaning within the symbolic-expressive circuit of the image.

Insisting on the image as a function of the unifying coherence of several elements, the *anarcas* sought to re-articulate an image-repertoire which included a refined sign of visual contemplation; the introduction of the photographic sign in the works of these years coincided with a tendency to emphasize a referential role. The art needed to make explicit its codes of reference and socio-critical denuncia-

the rupturing impact of the experimental circuit displayed by the works of Leype, Dittborn, CADA, Rosenthal, et al., confirmed the position of the *anarcas* as a minority destabilizing the habits of artistic reception. The undermining of the aesthetic norms of the official and non-official—and the marginal position of the *anarcas* in which these works and texts were circulated—determined that they were not integrated with the distribution networks which could circulate their production and lend them legitimacy.

The *anarcas* resonated its "marginality" in many ways. It even worked with the question of marginalization and from the marginal position in order to display a whole metaphorical chain of figures and themes which portray the multiple forms of social displacement affecting works and subjects in the midst of rupture of identity, language, and representation. Apart from the censorship to which it was subjected due to its anti-official stance, a kind of segregation of Chilean artists and their productions directing their priorities to manifestations of ideological and political commitment. *Anarcas* also suffered the natural consequence of a receiver-subject physically committed to the here-and-now of intervention. Deprived of participation in cultural production, the *anarcas* were forced to discourse, works by Dittborn, Diaz, or Rosenthal, were the only ones that identified with the historical-cultural distance separating the emerging context—Latin America's artistic and political situation matrices that traditionally influence local developments and subordinating to national movements or tendencies. The *anarcas* were not a movement, but a constellation of independent dependence and the relationship of center to periphery through devices of con-

Vanguardias Anuales/Mayo 1981

—22—

Vanguardias Anuales/Mayo 1981

—23—

2. Artículo "Art in Chile since 1973", escrito por Nelly Richard en la revista *Vanguardias Anuales*. Las imágenes que acompañan estas páginas del artículo son de: Carlos Leype ("El que día que me quieras", 1981), CADA ("Para no morir de hambre en el arte", 1980) y Helen Hughes (Sin título, 1977). Archivo NR.

tó “operaciones complejas desde el punto de vista del arreglo conceptual... de la irrupción novedosa de otros significados”⁷. Al invalidar el efecto de estas “operaciones complejas” que lucharon contra el vaciamiento del sentido; al liquidar –retrospectivamente– cualquier expectativa de haberle disputados significados *otros* a la violencia impuesta, W. Thayer reinstala el vacío del “descampado” ahí donde el arte y la crítica habían graficado, estratégicamente, *marcas y demarcaciones* de espacio, signos y escritura. El arrasamiento del “post” que instala la sentencia posthistórica del “ya nada será posible” de W. Thayer termina por consumir hoy, a treinta años del golpe militar, lo que no había logrado rematar la violencia destructiva de la dictadura debido a la insistencia del *pese a todo* forjada por las expectativas críticas de la Escena de Avanzada.

W. Thayer define el acontecimiento del Golpe militar como un “punto sin retorno”: como un pasado del que no se retorna. Pero ¿existe “acontecimiento” sin retorno? Siempre hay retorno porque nada de lo que acontece (ni siquiera el golpe de estado del 11 de septiembre 1973) permanece en el punto fijo de la primera vez: siempre le suceden a esta primera vez *desplazamientos y reactualizaciones de significado*, de inscripción y contextos que llevan el acontecimiento a resimbolizarse a través de las múltiples repeticiones y desfases de sus sucesivas escrituras⁸. El golpe militar definido por W. Thayer

7 Tomás Moulian, “Golpe, dignidad y desgracia; diálogo con Tomás Moulian”. Revista *Extremo Occidente* N° 2, p. 49.

8 No hay acontecimiento sin repetición y la repetición es siempre desfase: “Es la repetición la que hace ser: no hay acontecimiento sin superficie de inscripción... El acontecimiento no puede ser determinado más que si es inscrito. El encadenamiento sobre él, y la experiencia que se tiene, son indisociables de la superficie

“A la idea de que el Golpe de Estado habría consumado la representación moderna se la puede matizar, en definitiva, mostrando ... el relativo grado de autonomía que la transformación de los sistemas de producción, exhibición y percepción de obra mantuvieron respecto de éste, alcanzando la escena plástica bajo Dictadura, paradójicamente tal vez, una potencia inusitada que jamás le habíamos conocido...”

No estoy sugiriendo que este indicio, el del Golpe de Estado de 1973, no guíe hacia la gran pesadilla de nuestra historia más reciente, una que, revelando la catástrofe, la extendió ya diseminada por todos los puntos del tiempo, concentrando con todo derecho la atención de los ensayos, teorías y discursos que ahora exploran el pasado reciente; lo que sugiero es que ese pasado admite infinitas lecturas e implica una superposición de capas de sentido que las referencias al 73' como único hito empobrecen y redondean, corriendo el riesgo de caer en una nueva serie o de poner el “ayer” en una única línea de tendencia”.

Federico Galende, Filtraciones. Conversaciones sobre el arte en Chile (1960-2000). Santiago, Alquimia Ediciones, 2019, pp. 10-12.

como un “acontecimiento del que no se retorna” (ni siquiera a través de las reescrituras críticas de su memoria) amarra el Golpe a la imagen fija de un presente continuo. En lugar de captar el golpe en la narratividad histórica de las escrituras compuestas y heterogéneas que siguen desinscribiendo y reinscribiendo sus signos alternando narrativas, la tesis del “no retorno” instala el presente interminable del Golpe como un acontecimiento trascendental que, abstraído de sus contextos móviles de resignificación, no cesa de ocurrir idéntico a sí mismo en la tesis del “ya nada será posible”.

La abstracción trascendental del Golpe que maximiza el texto de W. Thayer lo convierte en un objeto sublime (un objeto cuyo absoluto lo torna irrepresentable) y, como tal, en un objeto “incompatible con el tiempo”⁹, es decir, con la articulación del tiempo histórico como sucesión y conexión de flujos y secuencias que narran sus procesos mediante idas y vueltas de las palabras y de las imágenes que se mueven hacia atrás y hacia adelante. Lo irrepresentable del Golpe en la concepción de W. Thayer lo sitúa más allá de todo relato de la memoria, más allá de toda desinscripción-reinscripción de la huella que, una vez consignada, es reelaborada por cuerpos y obras: por cuerpos de obras. No hay absoluto que valga en materia de no-representación: “es necesario, por cierto, inscribir, en palabras, en imágenes. Imposible escapar a la necesidad

sobre la que se inscribe. Es esta superficie que lo determina, ofreciéndola a la reproducción... Teniendo que ser repetido para ser comunicado, no es cogido y producido, inscrito, más que en razón de lo que podría parecer venir después: la repetición”. Jean Louis Déotte, *Catástrofe y olvido; las ruinas*, Europa, el Museo. Santiago, Cuarto Propio, 1998, p. 183.

⁹ Jean François Lyotard, “Los judíos”, Revista *Confines* N°1, Paidós, Buenos Aires 1995, p. 42.

de representar. Sería el pecado mismo, el creerse santo, salvo. Pero una cosa es hacerlo para salvar la memoria y otra el intento de preservar el resto, lo olvidado inolvidable”¹⁰. En el caso de la Escena de Avanzada, reestilizar los cortes y las fracturas de una temporalidad violenta mediante una sintaxis de lo disociado y lo inconexo, de lo no integrable, fue el modo que encontraron sus escrituras para trabajar con las fallas y los accidentes de la representación, habiendo tomado en cuenta la explosión de los “restos” que perforan y escinden cualquier unidad que se pretenda coherente y plena, total y definitiva ¹¹.

La violencia fundacional de lo nuevo.

Pese a que el término “vanguardia” deriva del léxico militar, es gracias a su rodeo por el campo modernista del arte y la cultura que dicho término se fue cargando del peso crítico-social de su *revolución de las formas*. Al tratar el golpe del 11 de septiembre como Vanguardia¹², W. Thayer no sólo acorta el desvío de esta larga aventura modernista de tensiones entre *institución cultural, exploración estética y transformación social* que caracterizó a las vanguardias artísticas y literarias, sino que devuelve abruptamente el término a su rúbrica de origen: la militar.

¿Por qué dice W. Thayer que el golpe del 11 de septiembre de 1973 puede ser leído como

10 Jean François Lyotard, op. cit., p. 44.

11 Esto es particularmente notorio en la poética y la narrativa de la “Nueva Escena”: Diamela Eltit, Raúl Zurita (*Purgatorio*), Gonzalo Muñoz, Diego Maquieira, etc. Ver Eugenia Brito: Campos minados. Santiago, Cuarto Propio, 1990.

12 Me parece más preciso el término de “dictadura revolucionaria” que usa T. Moulian para caracterizar el Golpe, que el de Vanguardia. Tomás Moulian, *Chile actual, anatomía de un mito*, Santiago, Lom/ARCIS, 1997, p. 22.

Vanguardia? Porque el Golpe “realiza la voluntad de acontecimiento, epítome de la vanguardia”¹³, llevando la irrupción-dislocación de lo Nuevo (la impronta dictatorial) a fracturar la historia y la representación. Según W. Thayer, el efecto del Golpe como Vanguardia habría sido tan arrasador que dejó a la vanguardia artística (y su afán de trastocamiento de los signos) sin campo de maniobras: sin un campo *propio* de significación histórica ni de justificación crítica.

Si releemos la historia de las vanguardias, vemos que dicha historia se trama a partir de la noción de “campo”, ya que el gesto vanguardista le debe su impulso crítico-negativo al deseo de transgredir los límites de autonomía, de separación y diferenciación, de especificidad del sistema-arte que le impedirían intervenir directamente en la sociedad. La tensión entre el intra-campo (autonomía) y el extra-campo (heteronomía) del arte que mueve a las vanguardias, depende estrictamente de la configuración de lo artístico como un subsistema que se recorta sobre el trasfondo ampliado de la praxis social.

El argumento de W. Thayer (el Golpe como consumación de la Vanguardia) opera un traslado de planos entre, por un lado, el golpe militar (la historia social y política) y, por otro, la vanguardia (el arte y la literatura), que no respeta ni *marcos de separación* ni *límites de diferenciación*. A diferencia de lo ocurrido con la Escena de Avanzada que se desarrolló en un espacio acotado, el golpe militar del 11 de septiembre 1973 concierne a la historia de la sociedad en su totalidad: su acontecimiento de lo Nuevo no conoce limitaciones de campo. No puede comparar-

13 Willy Thayer, Revista *Extremo Occidente* N°2, p. 54.

se esta violencia superestructural de lo Nuevo (la dictadura) cuya dimensión es ilimitada por cómo revoluciona la historia y la sociedad enteras, con el afán vanguardista de trastocar los límites de diferenciación que separan a la serie “arte” de las series “historia”, “política” y “sociedad”. El acontecimiento del golpe de estado del 11 de septiembre de 1973 y la emergencia de la Escena de Avanzada no pertenecen a la misma serie de procesos ni de sucesos. A la sobre-determinación histórica del golpe militar, responde el proyecto neovanguardista de la Avanzada que usa la reflexividad formal y la criticidad del arte para rebelarse contra la macro-determinación de los hechos (la instauración de la dictadura) desde la micro-revolución simbólica del acontecimiento estético. Forzar la analogía estructural entre el Golpe y la Avanzada, diluye la tensión entre contexto (lo histórico-social: la dictadura) y texto (lo estético-cultural: el experimento neovanguardista). Esta analogía confunde la macro-referencialidad del dato histórico con el acontecimiento del texto y de la obra que, según reglas propias, trasladan el dato vertical (el golpe militar del 11 de septiembre 1973) a un juego horizontal de formas y sintaxis. Es la plurivocidad de este juego la que desenchaja el significado “golpe”, haciendo proliferar su sentido (histórico) en los estallidos (simbólicos) del lenguaje.

Es cierto que el acontecimiento violento de la novedad como ruptura caracterizó tanto al golpe militar (que revolucionó la historia social) como a la Avanzada (que pretendió “revolucionar” el campo de las artes visuales en Chile) pero, en el primer caso, el corte salvaje

de lo Nuevo de la dictadura hizo desaparecer el pasado histórico-nacional que le daba sustento a una biografía colectiva mientras que, en el segundo caso, la “ruptura de la Avanzada con la prehistoria nacional del arte”¹⁴ se produjo en el interior –desmarcado– de la tradición artística y cultural. Resulta abusivo homologar conceptualmente la ruptura literal (el golpe militar) con la ruptura figurada (la Escena de Avanzada) como si ambos cortes, el dictatorial y el neovanguardista, fuesen igualmente culpables de descargar físicamente la misma violencia exterminadora. No puedo, sin embargo, desconocer que, a fines de los setenta, se trabó discursivamente una relación ambigua entre el rupturismo de la Escena de Avanzada y el fundacionalismo de la dictadura, tal como ya lo había expresado Pablo Oyarzún al hablar de “una cierta solidaridad manifiesta –aun si fuese por vía de resistencia– con el discurso de la refundación de la historia nacional por cuyo medio quiere la dictadura autoconferirse legitimidad y destino”¹⁵.

Esto se ha discutido bastante ya. En su entrevista del N° 1 de *Extremo Occidente*, Francisco Brugnoli comenta cómo, para él, el “pionerismo” de la Avanzada se hizo cómplice de una borradura de antecedentes (en particular, de los antecedentes del arte de los sesenta a cuya tradición pertenece el artista) que duplicaba el efecto de *tabula rasa* con que la dictadura quiso castigar al pasado nacional para liquidar la herencia de la revolución socialista. Entiendo que estas aprensiones de F. Brugnoli y otros fueron detonadas por la sensación causada por el “gol-

14 Pablo Oyarzún, “Arte en Chile de veinte, treinta años” en *Arte, visibilidad e historia*, Santiago, La Blanca Montaña, 2000, pp. 223-224.

15 Pablo Oyarzún, op. cit., p. 223-224.

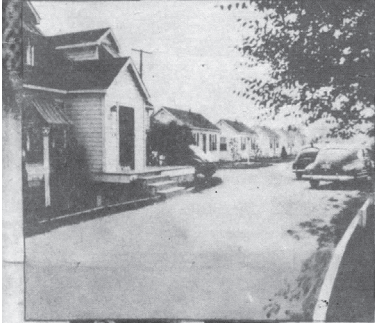
REVISTA DE CRITICA CULTURAL

JUNIO 2004

Nº 28

\$ 3.000

**Vanguardia,
militancias políticas y
radicalismos estéticos
en América Latina**



pe de fuerza”¹⁶ con que *Márgenes e Instituciones* parecía querer amenazar a la historia del arte, por el hecho de ser portador de referentes (el postformalismo, el neoestructuralismo) ajenos a la tradición estética nacional. La rebeldía vanguardista (anti-academicista) contra el pasado artístico actuada por *Márgenes e Instituciones* ocupó el acento no conciliador, intransigente, de la ruptura: una ruptura que, muchas veces, sobreactuaron mis textos debido a su giro anti-historicista que no podía sino polemizar con el sentido común ideológico de la cultura de oposición. *Márgenes e Instituciones* trazó un corte que interrumpió (y también violentó) la relación de continuidad que ligaba la izquierda artística y cultural al *discurso de la representación*. Son probablemente estas “rupturas y desplazamientos que la alejan de los viejos modelos de arte comprometido, de frentes culturales, de representación artística de partidos y/o clases sociales” las que llevaron la Escena de Avanzada a “*un aislamiento socialmente percibido como vanguardismo*”¹⁷. En cualquier caso, es innegable que mis primeros textos fueron demasiado impacientes y exclamativos y que no supieron rodearse de las suficientes precauciones para distanciarse de la imagen del “corte limpio con el pasado como peso muerto del que hay que zafarse” contra el cual reclama W. Thayer.

W. Thayer critica la programaticidad vanguardista de este “corte limpio con el pasado” con que la Escena de Avanzada se habría hecho estructuralmente cómplice del fundacionalismo

16 Carlos Pérez Villalobos, “Memoria. Arte y Política; una conversación entre Adriana Valdés, Carlos Pérez V. y Nelly Richard”. *Revista de Crítica Cultural* N°22, Junio 2001, p. 49.

17 José Joaquín Brunner, “Campo artístico, escena de avanzada y autoritarismo en Chile”, en *Arte en Chile desde 1973*. Documento FLACSO N°46, Santiago 1983. Las cursivas son mías.

de lo Nuevo implantado por el golpe militar. Pero el texto de W. Thayer opera, sin darse cuenta, el mismo corte violento, sin misericordia, que le reprocha a *Márgenes e Instituciones*, al dividir linealmente el tiempo entre un *antes* (el pasado de la Avanzada condenado por él a la inutilidad crítica) y un *después* (el triunfante “final neocapitalista de la vanguardia” que, todo soberano, se despliega para siempre sin dejarse afectar por ningún pasado-presente de la memoria crítica). W. Thayer recurre al mismo golphismo enunciativo del “ahora” que marcó el texto-manifiesto que le reprocha ser a *Márgenes e Instituciones*, al sobrefirmar una tesis (“el Golpe como consumación de la Vanguardia”) que busca, performativamente, anular el pasado y prefigurar el futuro mediante un tajo cortante que separa el “desde ahora ya no” (lo político en el arte) del “desde ahora sí” (el fin de la representación y la muerte de la crítica).

“Escena sin representación” y crítica de la representación.

La tesis que enmarca el texto de W. Thayer es la siguiente: el golpe militar del 11 de septiembre de 1973 produce una ruptura tan definitiva que “disuelve el estatuto de la representacionalidad.” Este antecedente radical del golpe volvería “insignificante” cualquier tentativa de experimentar críticamente con los quiebres de la representación, “porque en 1979, cuando la Avanzada emerge, no sólo los aparatos de producción y distribución de arte sino toda forma institucional, ha sido suspendida en una segunda de golpes”¹⁸.

18 Willy Thayer, “El Golpe como consumación de la Vanguardia”, p. 54.

“Ciertamente que a la Avanzada es imposible pensarla sino dentro del contexto social de la institución de la dictadura. Tanto más si se considera que uno de los rasgos característicos que definen tales producciones es precisamente la reflexión crítica sobre el evento social que se padece. Sin embargo, no es menos cierto que, de dar alguna importancia a la singularidad de una producción de arte, recién empezamos a investigar cuando nos preguntamos por las reglas de transformación específicas, los formatos de elaboración, que dentro del medio técnico desarrollado tradujeron al acontecimiento histórico-social en acontecimiento de arte, otorgaron inscripción a la protoescena histórica, padecida presimbólicamente. El valor de obra se tramita en su índice de artísticidad, es decir, en el rango de elaboración técnica de su inscripción... Enunciar la incidencia del Golpe en la Avanzada es trivial, pues la misma razón de esa incidencia vale para cualquier otra práctica o disciplina bajo el contexto social aludido. El concepto de acontecimiento –verosímil dentro del campo filosófico– es de una generalidad tal que nada puede dejar de caer bajo su tutela. Porque dice mucho, en verdad dice muy poco”.

Carlos Pérez Villalobos, Arte y política. Editores: Pablo Oyarzún, Nelly Richard, Claudia Zaldivar. ARCIS / Facultad de Arte Universidad de Chile / Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2005, p. 189.

¿Qué duda cabe que el golpe militar disloca violentamente todo el sistema de categorías y referencias que la épica revolucionaria de la Unidad Popular había levantado como bandera histórica, y que deja al sujeto de la historia en un desolador estado de catástrofe? La violencia de la discontinuidad con la que el golpe se instituye en siniestro acontecimiento interrumpe una gesta revolucionaria a la vez que pulveriza la representación confiada de la Historia que sustentaba su emblemática nacional y popular. Pero, ¿quiere decir esto que el golpe militar “operó la suspensión (*epokhe*) de la representacionalidad”: “que toda forma representacional ha sido suspendida” y que la dictadura operó como “una escena sin representación”?¹⁹

Una vez desmantelado el proyecto épico-revolucionario que simbolizaba la Unidad Popular, la dictadura chilena reordenó inflexiblemente el sistema de categorías y símbolos (en otras palabras, de “representaciones”) que pasaron a encuadrar la sociedad bajo su lógica autoritaria de la dominación. ¿Quién podría afirmar que la Doctrina de la Seguridad Nacional (su fanatismo del orden y la integridad de la Nación) no constituye e instituye un inviolable “sistema de representación” en el que el autoritarismo represivo basa sus prohibiciones y castigos? ¿Cómo no admitir que el ideograma de la Familia (mitificada por el patriarcalismo y el militarismo chilenos de la dictadura) tenía como misión reforzar los estereotipos de género del “sistema de representación” de la ideología sexual dominante? Si bien la violencia del golpe militar *des-enmarca* la representación histórica, el nuevo aparato representacional de la cultura autoritaria se

19 Willy Thayer, Op. Cit.

encarga muy luego de *reencuadrar* a la sociedad chilena mediante la dicotomía orden/caos para prohibir estrictamente toda *salida de marco* que llamara virtualmente a la desobediencia. Sólo es posible evocar la escena de la dictadura como una escena sin armadura (“Seis años de despliegue de la fuerza sin ley, sin marco, despliegue que instala el no marco de la globalización; seis años de represión sin represión... porque el Golpe, lo sabemos ahora, preparó el des borde definitivo de todo marco, incluyendo el de la dictadura”²⁰ (W. Thayer), omitiendo de sus líneas de refundación la inflexible representacionalidad del poder que nos impuso su rigidez del encuadre como formato de obediencia total.

En sus textos de sociología cultural sobre el autoritarismo, J.J. Brunner nos decía que el régimen militar conjugó sus efectos de disciplinamiento social bajo la doble consigna de la “modernización” (el mercado, la televisión) y la “represión” (la censura, la persecución). El golpe dictatorial es leído por W. Thayer en la dimensión de “modernización” que impulsó el sistema neoliberal, como la “inmersión del marco en la circulación sin marco”²¹ de la disolvente lógica mercantilista del capitalismo transnacional. Pero el texto “El Golpe como consumación de la vanguardia” no recuerda suficientemente la cara oculta de la “represión” militar que, por ejemplo, dibujó una ciudad del cerco territorial, de la vigilancia y del arresto domiciliarios, contra la cual las intervenciones urbanas de los años ochenta, en especial las del CADA, buscaban “instalar una nueva circulación cuyos flujos removieran el militarismo que controlaba, con

20 Ibidem.

21 Willy Thayer, “Del aceite al collage”, p. 51.

“La retórica de la ruptura que conlleva el acto de posicionamiento de NR, los efectos de *tabula rasa* que presupone, llevarán a diversos críticos y artistas a calificar la Escena de Avanzada como “cómplice del régimen militar”, a reconocer en ella “una cierta solidaridad manifiesta –aun si fuese por vía de resistencia– con el discurso de la refundación de la historia nacional”. Y, sin embargo, contra estas lecturas, habría que observar con detención los efectos de ruptura que la acción de posicionamiento de la Avanzada destaca ... Así, respecto al modernismo utópico que las vanguardias de los años sesenta reivindican como proyecto revolucionario, habría que observar que el modernismo de la Avanzada si bien comparte el gesto vanguardista de ruptura con la tradición, este gesto de ruptura se constituye, sin embargo, como un gesto que busca romper, a su vez, con la matriz utópica del modernismo vanguardista de la década del sesenta. Se trata de una diferencia mínima, pero absoluta, de una diferencia o espaciamento interior a la propia tradición del modernismo”.

Miguel Valderrama, *Modernismos historiográficos. Santiago, Palinodia, 2008, p. 125.*

una persistencia cruel, a aquellos cuerpos ciudadanos reprimidos o agobiados por los violentos aparatajes sociopolíticos con los que la dictadura chilena ensayaba sus límites”²². Para W. Thayer, “las prácticas disolventes del sistema-arte operadas por el CADA” en contra de la militarización de los cuerpos y la ciudad, no harían más que “codificar lo que está fáctica y transversalmente descompaginado y cismatizado en el Golpe mismo”²³. Esas prácticas no serían más que el reflejo –o el síntoma– de la “insubordinación de los signos” puesta en acción por el Golpe mismo. Hay una confusión ahí entre lo destructivo (la dictadura), lo reconstructivo (la cultura anti-dictatorial) y lo deconstructivo (el arte experimental de la neovanguardia). Nada del imaginario deconstructivo que propusieron las acciones de arte de los ochenta estaba contemplado (ni podría haberlo estado) en el programa destructivo de la dictadura: ni la intención de desnaturalizar los signos que formaban parte de la cotidianeidad represiva para que el espíritu autocrítico de la sospecha se contagiara al resto de las estructuras de poder para socavarlas intersticialmente; ni el deseo de abrir juegos de libertades en torno a los cuerpos y la ciudad para que pequeñas utopías emancipadoras ayudaran la subjetividad del espectador a zafarse de lo restrictivo. A diferencia de lo ocurrido con el Golpe militar que fracturó la sociedad y dislocó la historia, el arte experimental de oposición se propuso re-elaborar la fractura y la dislocación no sólo protestando contra aquel acontecimiento dramáticamente fecho (el Golpe de Estado) sino recombinaando sus huellas en inéditas

22 Diamela Eltit, “Cada 20 años”. *Revista de Crítica Cultural* Nº19, noviembre 1999, p.36.

23 Willy Thayer, “Dictadura, vanguardia y globalización”, p. 254.

configuraciones de sentidos que lo hicieran escapar de la fatalidad determinista de esta memoria siniestra de la repetición. Sólo el arte —y no el Golpe— se propuso usar recursos autocríticos que invitaran a cuerpos y sujetos a aventurarse, libertariamente, en el incesante deshacer y rehacerse de una significación abierta al plural de las diferencias en contra de la univocidad de lo reglamentado y prescrito por la Dictadura.

La Escena de Avanzada se enfrentó al desafío de imaginar, desde el arte, una respuesta a la condena dictatorial que abriera resquicios de sentido en las entrelíneas del poder represivo para hacer circular por ellas ciertas partículas disidentes. Pero no le bastó a la Avanzada con transgredir el orden-de-representación de los símbolos dictatoriales que gobernaban el cuerpo, la ciudad y los medios. Quiso ir más allá de esta traslación inmediateista entre contingencia política (dictadura) y resistencia artística (militancia cultural). Frente a los quiebres de la representación (al desarme de las categorías y de las identidades de antes) y en medio de cómo la cultura de izquierda buscaba parchar estos símbolos rotos para recomponer imágenes de continuidad y tradición históricas, la Escena de Avanzada se preocupó de recoger aquellos fragmentos residuales que vagaban en los márgenes de las heroicas y grandiosas recomposiciones de la épica revolucionaria. Mientras que el arte partidario de la cultura militante recurría al léxico humanista-trascendente del meta-significado (Pueblo, Revolución, Identidad, Memoria), la Avanzada exploraba las fracciones micro-biográficas de imaginarios desintegrados para socavar con ellas las representaciones plenas a las que seguían adhiriendo las totalizaciones ideológicas del marxismo. Bastaría con este

provocativo trabajo de fisuración crítica de la representacionalidad ortodoxa de la cultura de izquierda (un trabajo que usó el temblor de lo estético para vulnerar las dogmáticas de la certeza en las que se afirman sus doctrinas), para que el gesto de “desrepresentación” de la Avanzada justificara –en lo teórico y lo estético– el margen de productividad crítica que el discurso del “fin de la crítica” retrospectivamente le niega.

Retirada melancólica y multiplicidad deseante.

W. Thayer identifica a las obras de la Avanzada (en contra de *Márgenes e Instituciones*) con un “estrato primario, anasémico, inoperante des-obrante” que, más que “operar” como principio de decodificación y lectura de la institucionalidad autoritaria (...) permanece intransitivo en las inmediaciones del golpe, neutro ante las demandas de nuevas lecturas de signos²⁴. Lo primero que me llama la atención en esta evocación de la Avanzada es este vocabulario de lo “inoperante” y lo “neutro” que describe una escena que se abstiene, se retrae y se sustrae del trabajo con los signos. No reconozco en este vocabulario desenfático de la retracción y la sustracción, de la quietud, nada del clima efervescente (de incansables proyectos y afiebradas disputas) que marcó vitalmente los tiempos de la Avanzada. Prevalecía, muy por el contrario, el voluntarismo de un frenético deseo que, lejos de mostrarse indiferente al sentido, buscaba multiplicar los “focos guerrilleros”²⁵ a través del

24 Willy Thayer, “Vanguardia, dictadura, globalización”, pp. 255-256.

25 Adriana Valdés, “Conversación entre Germán Bravo, Martín Hopenhayn, Nelly Richard y Adriana Valdés” en: Nelly Richard, *La insubordinación de los signos*. Cuarto Propio, Santiago 1994, p. 99.

choque y la fricción de posturas en un campo de la cultura vivido agitadamente como trinchera. El combativo gasto y desgaste de energías que mantuvo a la Avanzada en constante revuelo de textos y obras, de preguntas sobre las actuaciones del arte y su crítica, tiene muy poco que ver con la imagen contemplativa de esta escena pasmada, de suspensión del sentido, en la que cuesta reconocerse al menos desde la biografía y la experiencia. Tal como la describe W. Thayer, la pasividad de la “des-obra”, del arte como “estrato de inoperancia”, no guarda para mí ninguna afinidad (ni teórica ni anímica) con lo que, para bien o para mal, caracterizó a la Avanzada: el énfasis voluntarioso de un No que disparaba su vibrante fuerza oposicional desde “el malestar, el resentimiento, la aversión, el rechazo... como política múltiple” de *interpelación y confrontación*²⁶. Al asociar la Avanzada a la impasibilidad o la inacción, me parece que W. Thayer se equivoca de temporalidad ya que proyecta sobre la escena antidictatorial de los ochenta (una escena habitada por la “afirmación de lo imposible” y sus excesos utópicos), la figura postdictatorial de “la imposibilidad de la afirmación”²⁷ que vino, mucho después, a impregnar de melancolía los años de duelo de la Transición con sus síntomas de retraimiento solitario y depresivo, de falta de energía y de paralización de la voluntad. Entiendo bien que el texto de W. Thayer valora la reticencia al sentido como una negativa a ser parte del intercambio comunicacional que “recicla” la memoria del trauma²⁸, pero la atonalidad

26 Diamela Eltit, Op. cit., p. 34.

27 Estas citas provienen del refinado análisis crítico contenido en el libro: Idelber Avelar, *Alegorías de la derrota; la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago, Cuarto Propio, 2000.

28 W. Thayer dice: “como si la única resistencia posible fuera la inoperancia, la des-representación, el des-trabajo, la no circulación. Como si la única posibilidad fuera sustraerse a la nihilización

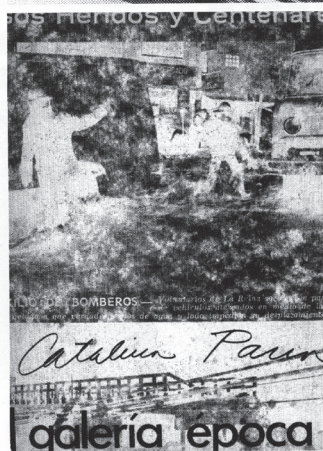
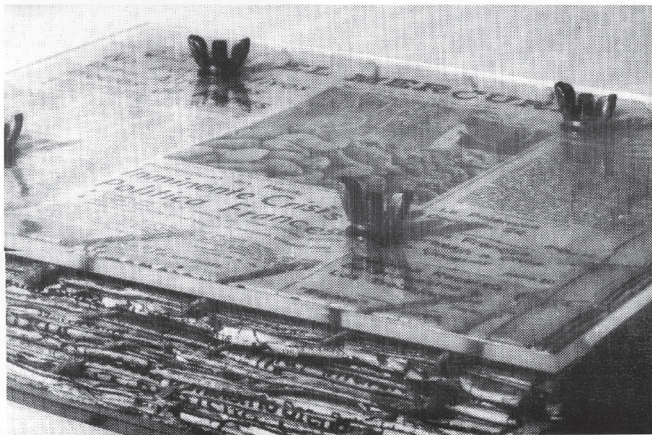
14



EN EL CRUCE
de
y su
cicatriz remodelada

Una lesión

Unir con hilo de
Cualquier clase



CATALINA PARRA, *Imbunches*, 1977

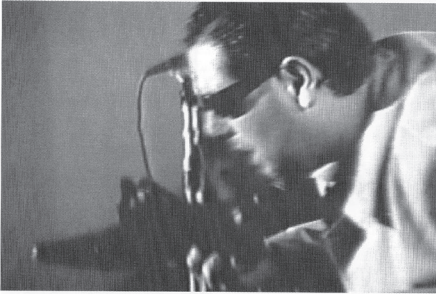


..... Materias de
Lino Contrario

4. Interior de la *Revista de Crítica Cultural*, número especial 28/29 (2004), sobre "Arte y política". Imágenes de la obra de Catalina Parra, catálogo "Imbunches" (1977), V.I.S.U.A.L., Galería Época.



Carlos Leppe, Performance en Chile Vive, Madrid, 1987



CARLOS LEPPE, Performance *Siete acuarelas*, Madrid, 1987



Performance (Dávila, Leppe, Cárdenas), Bienal de París, 1982

5. Interior de la *Revista de Crítica Cultural*, número especial 28/29 (2004) sobre "Arte y política". Imágenes de la obra de Carlos Leppe.

de lo neutro que instala como registro no coincide –al menos para mí– con la “necesidad extrema de la pasión”²⁹ que movilizó las obras de la Avanzada en la dirección activa de un “querer” (intencionalidad, deseo) y de un “afectar” (efectuación, afectación)³⁰. Muy lejos del vocabulario melancólico del desfallecimiento del sentido, la Avanzada puso en movimiento un “régimen de intensidad” cuya clave energética conecta su escena al repertorio deleuziano de los flujos libidinales y las máquinas deseantes. De ahí sacó la Escena de Avanzada su voluntad de intervenir las retóricas sociales del arte con “su inagotable actividad reformuladora de signos, continuamente permeada por la crítica de las representaciones”³¹; “la multiplicidad de sus operaciones de lenguaje, así como su radical desmontaje de las nociones institucionales de la representación”³². “Operaciones” y “crítica” que no permanecieron adheridas a “la zona traumática de la experiencia” anterior a “la secundariedad del signo”³³ que defiende W. Thayer como grado cero (y desmayo) del golpe sino que, más bien, multiplicaron

cambiaría de la presencia que se estabiliza en la globalización. (...) Ceder un ápice a la secundariedad (simbolización) sería disolverse en la indiferencia entre producción y circulación ... El vector anatómico, la inoperancia o des-obra de la Avanzada, vector único que en el contexto de 1979 guardará posibilidades a posteriori de resistencia a lo que vendrá después: la globalización”. “Vanguardia, dictadura, globalización”, pp. 256-259.

29 Gonzalo Muñoz, “Una sola línea para siempre” en *Desacato, sobre la obra de Lotty Rosenfeld*. Francisco Zegers Editor, Santiago 1986.

30 “De arte será hoy mi deslumbrante deseo”, “nada deseo más que a mi propio deseo”, leemos en su exaltación de la pasión como recurso tráfuga en el mundo de la reificación mercantil, en el texto de Eltit, Diamela/Errázuriz, Paz: *El infarto del alma*. Francisco Zegers Editor, Santiago 1994.

31 Gonzalo Muñoz, “Manifiesto por el claro oscuro” en *Arte en Chile desde 1973; escena de avanzada y sociedad*, p. 56.

32 José Joaquín Brunner, *Revista de Crítica Cultural* N°1. Santiago, mayo 1990.

33 Willy Thayer, “Del aceite al collage”, p. 52.

sus estrategias de lenguaje para intervenir la simbólica institucional, la discursividad de los medios y sus tecnologías, la convencionalidad del signo y sus operaciones culturales.

W. Thayer define un estrato primario de la Avanzada que “se sustrae a cualquier intento de repetición o secundariedad simbólica”; que es “irreductible a la simbolización”; que se ofrece como “resta sistemática de producción y de inscripción”³⁴. W. Thayer defiende esta primariedad de la huella anterior a toda composición discursiva (simbolización, metaforización, alegorización) como testimonio mudo y desnudo de la imposibilidad de representar la siniestra des-representación operada por el Golpe. Pero las obras de la Avanzada, muy por el contrario, buscaron distanciarse de la indicialidad de la presencia (de la huella física que testimonia sin habla) recurriendo a sofisticadas máquinas de lenguaje que se distancian de lo directo y vivencial mediante lo indirecto de sus metaforizaciones y alegorizaciones del sentido. Es así como el arte de la Avanzada ensayó diversos trayectos figurativos y analíticos para crear una relación heterogénea y fluctuante entre *cita referencial* (la violencia de la descomposición), *marcas de la experiencia* (una subjetividad social traumada) y *vectores de legibilidad crítica* (claves de desciframiento, montajes interpretativos y políticas de la mirada). Si bien la Avanzada emerge en un paisaje de devastación del sentido, sus obras eligieron someter lo fragmentado y lo extraviado del paisaje humano y social a complejas poéticas del residuo que exceden –en sus refaccionamientos lingüísticos, en sus rebuscamientos estilísticos– la mera sintomatología de “la fuerza

“El contexto en el que la Avanzada tuvo lugar fue el Golpe, se ha dicho, pero un golpe no puede ser un contexto. Ni siquiera para sí mismo. Y entonces se apeló a su voluntad de acontecimiento. Una voluntad que, según Willy Thayer, se habría anticipado a consumir otra voluntad que inconscientemente lo anticipaba: la de las vanguardias. El Golpe habría sido en aquel día gris de la humanidad el retorno de lo reprimido, esto es, lo que devolvió convertido en acto aquello que en las vanguardias era pura palabra. Vengativas, las palabras comenzarían a degollar conceptos... Podríamos leerlo así, reprochar una y otra vez al Golpe y la vanguardia su voluntad común de acontecimiento, pero a la vez cualquiera sabe que un acontecimiento carece por definición de voluntad.... Tal vez sea cierto: el Golpe devastó la representación, pero falló el día en que logramos representarnos esa devastación... Un trecho del pensamiento escuchó el llamado. Dijo que el Golpe era el fin de toda representación, pero se le olvidó que ese fin era él mismo una representación articulada por su distraído enunciado. Es el comienzo del pensamiento de la indiferencia, el de las filosofías del pesimismo”.

Federico Galende, Arte y política. Editores: Pablo Oyarzún, Nelly Richard, Claudia Zaldivar. ARCIS / Facultad de Arte Universidad de Chile / Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2005, pp. 169-170.

34 Willy Thayer, “Vanguardia, dictadura, globalización”, p. 251.

involuntaria de las señales de vida” que, según W. Thayer, serían las únicas señales que el sujeto postgolpe estaría en condición de emitir a modo de “cuasi testimonio”³⁵. Entre las primeras señales de recuperación de vida que grafican inconscientemente el trauma en un sustrato meramente denunciante o testimonial, por un lado, y por otro, la abigarrada pulsión estética con que ciertas obras de la Avanzada reestilizaron la carencia, media el trabajo sobre la forma y la representación que traslada *lo primario de la desfiguración* hacia lo secundario de la *transfiguración de los signos*³⁶. Tampoco logro reconocer la testimonialidad asimbólica de la “seña desnuda” en la exacerbación de la retórica citacional que caracterizó a las obras de la Avanzada. La cita funcionaba para estas obras como técnica del corte, de la interrupción y la discontinuidad, cuyos fraccionamientos y reensamblajes se oponían a la armonía plena de la Totalidad. El procedimiento de la cita militaba, en aquellas obras de la Avanzada, a favor de un antiidealismo del sentido que oponía precisamente las “*fracturas de la representación*” (exterioridad, superficie, cortes, juntas, simulación = des-identidad) a la “voluntad de presencia” (interioridad, profundidad, transparencia, plenitud = identidad)³⁷.

35 Willy Thayer, “Vanguardia, dictadura, globalización”, p. 251.

36 Este trabajo de refaccionamiento cosmético es especialmente notorio el caso de Diamela Eltit que, en Lumpérica (1983), hiperliteraturiza el corte y la herida -trazas primarias del dolor (en el registro humanista testimoniante)- mediante una barroca y simuladora máquina del retoque, de la pose y el maquillaje, del suplemento. Ver: Nelly Richard, “Tres funciones de escritura: deconstrucción, simulación, hibridación”, en *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Juan Carlos Lértora Editor, Santiago, Cuarto Propio. 1993.

37 Recién en su texto “Del aceite al collage”, W. Thayer enfatiza el recurso a la cita como un vector teórico en la definición del collage con el que, finalmente, identifica a la Avanzada: “El collage contemporáneo -y éste sería también el de la Avanzada es el encuentro de dos realidades alejadas entre sí; dos realidades que es-

Discurso del fin y memoria en curso.

Haría falta recordar nuevamente que la Escena de Avanzada no constituye un Todo homogéneo. Si bien la Avanzada reunía prácticas que solidarizaban entre sí debido a su misma pasión de exploración conceptual y desmontaje artístico, estas prácticas ofrecían respuestas a menudo divergentes en sus formas de abordar la relación entre arte, crítica y sociedad. Es interesante notar, por ejemplo, que el grupo CADA reconjuga la continuidad y la ruptura de un modo que desmiente el Vanguardismo absoluto del deseo de sepultar el pasado y la tradición que W. Thayer proyecta sobre *toda* la Avanzada. Además de reclamarse de un “Arte de la historia” que le rinde homenaje a las Brigadas Ramona Parra como “su antecedente más inmediato” en la ocupación de la ciudad³⁸, la acción “Para no morir de hambre en el arte” (1979) propone “una reafirmación de valores culturales propuestos durante la Unidad Popular: el medio litro de leche, la llegada de los artistas a las poblaciones, el trabajo de los talleres culturales” que “significaban una simbiosis entre lo nuevo y lo antes deseado, un intento de resemantizar categorías antiguas válidas desde nociones producidas en el aquí y ahora de la dictadura”³⁹. Estos matices no están contemplados en el análisis de W. Thayer que hace prevalecer el radicalismo

taban ellas mismas distantes de sí mismas y que así, dislocadas de sí mismas se encuentran con otras en un plano que ni es mismo, ni es tampoco anterior a lo heterogéneo que ahí se encuentra o hace collage ... Collage sin totalidad ... La cita, el collage, contagio sin mismidad. Ni original, ni mimesis, ni poesis, sino cita ... El collage pertenece al régimen del acontecimiento y no del ser.” “Del aceite al collage”, p. 56.

38 “Una ponencia del CADA”. Diario *Ruptura*, 1980.

39 Así lo analiza lúcidamente Rodrigo Cánovas en: “Llamado a la tradición, mirada hacia el futuro o parodia del presente”, en *Arte en Chile desde 1973*.

“En la inhabilitación extrema del acontecimiento conflagratorio del golpe, la Avanzada ejerce la repostulación de una posibilidad articulante, denotada por la inexpugnabilidad de las marcas y heridas de la represión, y de la representación... Conjuro, en cierto modo, la sobreautorizada lectura metropolitana de las prácticas vanguardistas, podría añadirse que el “descalce” de la Avanzada respecto de la lógica propulsada por la estructuración de Burger, por ejemplo, induce a la necesidad de complejizar las narraciones de las imposturas vanguardistas. La experiencia del *cuerpo en dictadura* constituiría un suplemento de sentido implicada por ese prefijo, neo: “neo” y no “post” por cuanto la traslación, la alusión, la transfusión, de prácticas deben ser atendidas desde un espacio geopolítico de traducción, permutación y re-elaboración (en tanto desmontaje reflexivo) acechado por el acontecimiento del rompimiento del ámbito civil y su rearticulación autoritaria: una *mutación* inédita para las ejercitaciones de la matriz vanguardista. Trabrar la comunión entre “Avanzada” y “matriz vanguardista” implica, desde luego, entender que la *periferización* de la matriz obliga a una labor todavía pendiente, cual es la de intentar un *descentramiento* efectivo del concepto de vanguardia”.

Rodrigo Zúñiga, Revista de Crítica Cultural N° 20, junio 2004, pp. 42-43.

MATERIALES DE CONSTRUCCION

Documentos fotográficos usados por Eugenio Dittborn



LUIS CACERES HERNANDEZ, o Luis Castro Fernández (a) "El Viejo".—P. 46238. Chileno, nacido 1898, moreno medio, cabellos castaños oscuros, ojos castaños medio, estatura 1.64, Ind. dar. E3333-13222. ESPECIALIDAD: Montero, opera con gánzúa. ANTECEDENTES: Delinque desde 1924, tiene detenciones por hurtos y robos. NOTA: Se encarga al personal su detención, por rubros reiterados cometidos en Santiago, 1936.



DEL ESPACIO DE ACA, Ronald Kay, v.i.s.u.a.l., 1980



Bild 96. Beibildung der Frauen beim Kewasitz-Spiel.

Selección en el Campeonato del Equadorbol y Mero Yelakawale (69); Siwakale Mero (64); Mafano Siochez (62); Fransa (61); y A. Patache (68).



ZONAS DE DOLOR

Remanentes Infinitos

Biografías/ Consumaciones.

R, Iluminada explicitada = el dolor objetivado como referente en el transcurso ciudadano.

Distintas líneas de pensamiento.

Una búsqueda desesperada para salvar la vida: la reivindicación de frente —no discutida.

Una ofrenda mística que se tiene que leer en el cemento que piso y del que igualmente participas.

Como cuerpo los lugares públicos por los que se define Santiago/ el máximo misticismo.

Ofertorio de un pensamiento/ nada más.

Privaciones:

Toma mi historia particular, mis copulaciones a cambio de este convento.

POR LA PATRIA/ mi claustro consciente, rescate del lugar que me hace anónimo para construir un proceso invertido: Arco de paso de los muertos.

Para la otra vida que me espera: un texto sacrificado.

—construcciones de conventos impersonales/ presente urbano.

1. La imagen en la literatura = la imagen en la literatura y su fin.

La Castrada

que se cubre aterida.

La Perfumada/ girada.

La Piadosa.

Integrada voluntaria deviene víctima.

LA DOLOROSA MATER = LA EVANGELISTA marginada de su contemplación.

Todo el soñar levantado hasta ese tope erguido rindiendo idolatría a la metáfora.

2. ENTONCES

Bajo el rótulo de «POR LA PATRIA» inmensos letreros de neón nominando Zona de Dolor.

Para la formulación de una imagen en la literatura nominando Zonas de Dolor extensas comunas de Santiago.

Letreros de neón nominando Zonas de Dolor como una imagen que en la literatura ordena este texto CLAUSTRO COLECTIVO.

Donde esa da vuelta la cabeza con regularidad monótona hasta constituir en la imagen unos ojos que aburridos de seguirla se dan vueltas empañados.

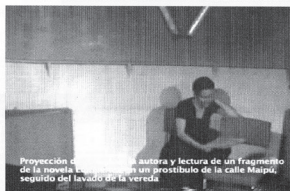
R, Iluminada, toda ella frotándose la imagen en la literatura.

Para ese nuevo amanecer de una imagen en la literatura en todos aquellos lugares en que nuestros ojos se hayan podido cruzar con la misma desolada vacuidad.

Diamela Eltit, "POR LA PATRIA, novela en proceso", Revista CAL, N° 3, 1979



Diamela Eltit, Zona de dolor I, video performance, 1980



Proyección de la novela "Por la Patria" en un prostibulo de la calle Maipú, seguido del lavado de la vereda.



DIAMELA ELTIT, Zonas de Dolor I. Performance, 1980

REVISTA DE CRITICA CULTURAL -46/47-

filosofante del meta-concepto (el Golpe como Vanguardia, la Vanguardia como Golpe) por sobre las contextualizaciones de obras y posturas cuyas diferencias y contrastes requieren de una lectura analítica más detallada. Estas exigencias de detalles y precisión se hacen aún más imperiosas al tocar un punto clave de la tesis de W. Thayer (*representación / presencia*) ya que dicho punto –que divide a la escena de los ochenta entre el sector postformalista de la Avanzada (la “salida del cuadro”) y el grupo CADA (la “salida del arte”)– sirve de línea de intersección entre vanguardia, neovanguardia y postvanguardia.

Es cierto que una tendencia de la Avanzada (la representada por el grupo CADA) se apropió de las consignas vanguardistas arte/vida y arte/política para expresar el deseo de reintegración del arte en el *continuum* de la existencia, buscando trascender la *mediación de los códigos* en la *inmediatez de lo real* para cumplir lo que W. Thayer llama la “voluntad de presencia”. Pero es también cierto que existió, dentro de la Avanzada, una crítica a los acentos mesiánicos y profetizantes de la retórica zuritiana y a su ilusión de disolver el arte (sus límites y códigos de especificidad) en el *plenum* de una sociedad indivisa (“la sociedad sin clases”) de la que se borraría mágicamente toda lógica de separación y delimitación de los códigos⁴⁰. El giro semiótico de aquellos textos de la Avanzada que polemizaron con esta retórica zuritiana del CADA rebatía este *espontaneismo de la presencia* basado en una imagen de la vida auto-expresándose “naturalmente” como reverso informal y desestructura-

40 Remito al capítulo “Una cita limítrofe entre vanguardia y postvanguardia” en: Nelly Richard, *La insubordinación de los signos: cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis*. Cuarto Propio. Santiago 1994.

do del arte. Para estos textos que tanto insistieron en el materialismo crítico de los procesos significantes (soportes, lenguajes, técnicas, códigos), “crítica de la representación” nunca quiso decir, vanguardistamente, “voluntad de presencia” sino al revés, neovanguardistamente⁴¹, la denuncia del mito de la transparencia referencial que proyecta la ilusión de que la realidad habla por sí misma. “Crítica de la representación”, en el contexto de estos textos de la Avanzada, no es lo mismo que “abolición de la representación” ni que “desmantelamiento de la representacionalidad.” La “crítica de la representación” apela al desocultamiento de los efectos-de-representación mediante los cuales determinadas hegemonías culturales buscan naturalizar lo realsocial para mantener fija e inamovible la relación entre significantes y significados. Y apela, además, al cuestionamiento de las figuraciones del poder a través de las cuales un referente de autoridad (político, ideológico, simbólico, sexual, etc.) ejerce el privilegio de la “representación”, monopolizando el derecho a nombrar, clasificar, otorgar identidad, etc. Antes y después de la Escena de Avanzada, y por mucho

41 Aquí, lo de “neovanguardia” tiene la connotación de un arte que, tal como lo plantea H. Foster, a diferencia de la vanguardia, no apela a la “transgresión absoluta” desde un afuera del sistema sino que se rige por un modelo (postmodernista, postestructuralista) de “(des)plazamiento deconstructivo” y de “interferencia estratégica”, que se calcula dentro de un marco de análisis institucional. H. Foster precisa lo siguiente: “Más que cancelar el proyecto la vanguardia histórica, la neovanguardia actúa sobre la vanguardia histórica ... de un modo que permite comprenderla quizás por primera vez”: “más que invalidar la vanguardia, lo que estos desarrollos han producido son nuevos espacios de actuación crítica e inspirado nuevos modelos de análisis institucional. Y esta reelaboración de vanguardia en términos de formas estéticas, estrategias político-culturales y posicionamientos sociales ha demostrado ser el proyecto artístico y crítico más vital de por lo menos las últimas tres décadas.” Hal Foster, *El retorno de lo real; la vanguardia a finales de siglo* Madrid, Akal, 2002, p. 23.

“M & I es un libro que en su tiempo se las arregló muy bien para discurrir sobre un tipo de producción que, sin girar hacia el pasado en busca de la llave con la que abrir los cerrojos de una significación perdida, no cayó en la fe ilusoria de confiar su definitivo desciframiento al mañana. Se suscitó así una curiosa escena que en relación a las ilusiones del pasado fue quizá más vanguardista que melancólica, pero que a la vez se comportó respecto del futuro de un modo más disidente o escéptico que vanguardista o prometeico”.

Federico Galende, Vanguardistas, críticos y experimentales, *Santiago, Metales Pesados*, 2014, pp. 272-273.

que nos encontremos hoy en un universo “post” de completa fragmentación y diseminación categoriales, los poderes y sus tecnologías siguen operando determinados *efectos-de-representación* que construyen el verosímil de lo dominante: postcapitalismo, neoliberalismo, etc. Nuestro mundo continúa siendo habitado por sujetos, discursos y prácticas que se enfrentan entre sí mediante luchas materiales y pugnas interpretativas en torno a las asignaciones dominantes de clase, raza, sexo y género que nos hacen saber, diariamente, que el poder es representación y que la representación es poder. Lo que W. Thayer llama “el final neocapitalista de la crítica de la representación” podría llegar a consagrar una *renuncia a lo político*: una renuncia basada en el equívoco de haber vuelto equivalentes entre sí el *diagnóstico postmoderno de la crisis de la representación* y el *nihilismo posthistórico del fin de las luchas por la significación*. Es cierto que la noción de “representación” (en sus dimensiones tanto de duplicación / reproducción (en el arte) como de delegación / sustitución (en la política)) ha sido puesta seriamente en crisis. Pero reconocer esta crisis no es lo mismo que descreer de la posibilidad de que nuevos proyectos de repolitización de la subjetividad (entre ellos, el proyecto feminista) sean aun capaces de imaginar prácticas de construcción de realidad alternativas a las versiones hegemónicamente selladas por el orden dominante.

Para W. Thayer, el “apocalipsis neocapitalista” llamado “globalización” liquidaría toda posibilidad de fugarse de la lógica sustitutiva de la mercancía, de sus leyes de degradación del valor y de anulación del sentido. Todo lo que circula por las redes de intercambio del multicapitalis-

mo semiotizado (incluso “la no circulación que activa la circulación”⁴²), estaría fatalmente condenado para él a la asimilabilidad y la recuperación, a la funcionalidad de lo cambiario que disuelve toda singularidad y diferencia en la mismidad de la serie–Mercado. Este “diagnóstico apocalíptico” del “post” dibuja una figura soberana del Mercado que tendría la fuerza y astucia suficientes para controlar todas las fuerzas (y contrafuerzas) que atraviesan el sistema; para capturar todas las energías fluyentes y reciclarlas en su dispositivo de transcodificación universal de equivalencias abstractas. La indiferenciación de las diferencias que reina en el *collage* post-capitalista lograría, según W. Thayer, neutralizar cualquier voluntad de *alteridad alteradora* mediante la cual una práctica de cambio expresa sus desacuerdos con la homogeneidad capitalística.

Lo transnacional de un tiempo “de intercambio globalizado” cuyo “marasmo de lo siempre igual”⁴³ estaría ya contenido en “la verdad del Golpe nultar”⁴⁴, habría dejado instalado –según W. Thayer– el supuesto de que “la globalización no es otra cosa que la nihilización de la voluntad de acontecimiento que activó a la vanguardia. La “verdad del golpe” la experimentamos ahora, en el intercambio generalizado en que nada promete⁴⁵. No deja de resultar paradójal que

42 Dice W. Thayer: “El principio de sustraer de la circulación ciertos valores, no va más allá de una estrategia del circular “mejor” (quien mucho circula, se trajina y degrada)”. De ser así, correría esta misma suerte también aquel texto que, para denunciar que la circulación es puro trajín y degradación, necesita circular. Willy Thayer, “Del aceite al collage”, p. 50.

43 Willy Thayer en “Del aceite al collage”.

44 Willy Thayer, op. cit., p. 56.

45 Willy Thayer, “El golpe como consumación de la vanguardia”, p. 57.

“El humor vanguardista de re-fundación del sentido de las artes visuales que intenciona M & I, lo tensamos con otro vector, menos heroico, más triste, que recorre las obras destrabajando las vías de recomposición del sentido, adelantándose como futuro anterior a lo que con toda recomposición modernizadora de sentidos vino en los noventa, a saber: “el arte de punta a rabo legal” (Pablo Oyarzún), junto al abandono de las preguntas ¿Qué es el arte? ¿Qué es escribir? ¿Qué significa pensar en el “mercado abierto”? Abandono de la posibilidad de tales preguntas en estrategias del activismo crítico-cultural. A ese vector des-obrante remiten nociones como resta y neutralidad que, reiteramos, NR desecha en su texto. Nociones como “des-obra”, “inoperancia”, “des-trabajo”, “neutralidad”, “suspensión” por lo demás, están fuera de la oposición actividad/pasividad, productivo/improductivo, vigoroso/desfalleciente en que N.R. las inscribe.”

Willy Thayer. El fragmento repetido. Escritos en estado de excepción. *Santiago, Metales Pesados, 2006, pp. 68-69.*

un filósofo como W. Thayer que se ubica bajo el signo de las filosofías del acontecimiento, es decir, bajo el signo de lo intempestivo, dibuje esta clausura como predeterminación: una clausura que anula las fluctuaciones contingentes de lo que *todavía no es* y de lo que *está siempre a tiempo de volverse otro*. El *todavía no es* y el *volverse otro* son las condiciones de una diferencia (de tiempo y espacio) pensada como diferencia en acto, en situación y en proceso. Pero el escenario dibujado por W. Thayer es un escenario en el que todas las partidas han sido jugadas, todos los destinos han sido sancionados, todos los finales han sido anticipados por el fatalismo de la sentencia del “ya nada será posible”. En estricto rigor, la previsibilidad de la certeza del “ya nada será posible” o del “ya nada promete”⁴⁶ sólo le pertenecería a un saber total: un saber que se sabe enteramente a sí mismo y que lo sabe todo de antemano, un saber que ejerce el poder abstracto de controlar todas las fuerzas vivas del desorden y del cambio. Nada más lejos, entonces, se encontraría este saber del “ya nada será posible” o del “ya nada promete” de lo que irrumpe y disrumpe como “acontecimiento”.

Menos mal que también es posible leer el texto de W. Thayer no desde la finitud del cierre que sentencia el nihilismo de su “post”, sino desde su condición de texto inacabado y de final abierto: un texto sin verdad consumada que no termina de escribirse (al igual que las narrativas del golpe militar y las de la Avanzada) y que, por lo mismo, se abre al futuro de la diferencia. En la última versión de su misma tesis que nos habla del collage y de los “diversos porvenires” que se dan cita entre los: fragmentos yuxtapuestos, W.

46 Willy Thayer, “Vanguardia, dictadura, globalización”, p. 258.

Thayer nos dice que la “inclinación vanguardista” de la escena de arte chileno de los ochenta podría constituir uno de estos porvenires, capaz de activar una “sensibilidad deshomogeneizante en la globalización”⁴⁷ y de estimular así “la responsabilidad, la ética, la política infinita.”⁴⁸ Que W. Thayer deje finalmente entreabierta la posibilidad de que la Escena de Avanzada sea no sólo un pasado sino también un porvenir al cual puede seguir optando la crítica, que la Escena de Avanzada sea finalmente un devenir, le da razón a Hal Foster: “Nada queda nunca establecido de una vez por todas... Toda primera vez es teóricamente infinita. Por lo mismo, *necesitamos nuevas genealogías de la vanguardia que, en lugar de cancelarla, compliquen su pasado y den apoyo a su futuro*” mediante “una crítica creativa interminable”⁴⁹.

47 Willy Thayer, “Del aceite al collage”, p. 57.

48 Hal Foster, *El retorno de lo real; la vanguardia a finales de siglo*. Akal, Madrid 2002, pp. 7-16.

49 Op. cit. P. 7.

“Por las dudas, no lo discutamos ahora”, 2007¹.

Federico Galende: ¿Proveniencia?

Nelly Richard: De París, de La Sorbonne, donde realizaba estudios de literatura moderna. A Santiago llegué en el 70, y en el 71 se me abrió la posibilidad de colaborar con Nemesio Antúnez, que en ese tiempo estaba movilizando culturalmente el Museo de Bellas Artes. Nemesio era el director del Museo, y mi colaboración tenía que ver más que nada con el programa “Ojo con el Arte”, que todas las semanas grabábamos para la Radio de la Universidad de Chile.

FG: Pero lo mismo trabajabas en el Museo ¿no?

NR: Sí, claro, aunque fue una experiencia que duró lo que duró, porque yo entré a trabajar en el 71' y en el 73' vino el Golpe. Todo eso fue desmantelado, pero de aquella experiencia heredé dos encuentros que resultaron muy significativos en mi vida: el encuentro con Carlos Leppe y el encuentro con Juan Dávila. Piensa que ambos encarnaron, durante largos años, mis amistades más cómplices e íntimas. Carlos Leppe fue el tipo que me enseñó a pensar la visualidad o, mejor dicho, a pensar cómo se materializa el pensamiento visual en una estructura de obra. Y esto se debe a que Leppe combinaba ya por entonces el desborde barroco

¹ Conversación de Federico Galende con Nelly Richard publicada en: *Federico Galende, Filtraciones, Conversaciones sobre el arte en Chile (1960-2000)*, Santiago, Alquimia Ediciones, 2019, pp. 1153-169.

y la exuberancia de los sentidos con extremo rigor conceptual. No sé, te diría que Leppe era un tipo que ponía día a día en ejercicio una fascinante inteligencia de los signos.

FG: ¿Y qué otras cosas te interesaban en aquella época?

NR: Bueno, también fue para mí interesante participar en el Taller de Crítica Literaria que dirigía Martín Cerda en la Universidad Católica. Ahí conocí a Adriana Valdés y a Carmen Foxley, revisábamos textos de teoría literaria. Cerda poseía una cultura ensayística muy vasta y tenía una enorme sutileza crítica. El Taller incluía lecturas sobre el estructuralismo, fundamentalmente sobre Barthes, que es un autor al que hasta el día de hoy sigo admirando de una manera muy especial.

FG: ¿Hasta qué año duró ese taller?

NR: No, también dos años, hasta septiembre del 73. Y sólo después del 75, debido fundamentalmente a mi amistad con Leppe, me vi envuelta finalmente en las redes de las artes visuales. No contaba con ninguna preparación. Dos años después, en el 77, conocí a Carlos Altamirano, quien también fue un amigo muy próximo, y también por esa época empezamos a acercarnos a Dittborn, cuya brillantez analítica me sedujo desde un comienzo. Solíamos juntarnos con Kay, con Catalina Parra, hasta que en el 80' Leppe y Dittborn exponen en Galería Sur. En ese momento Kay publica *Del espacio de acá y yo, Cuerpo correccional*. En medio de todo ese período, nos conocimos también con Raúl Zurita y con Diamela Eltit. Diamela tenía ya por entonces una enorme pasión creativa, una pasión que hace que me sienta orgullosa de ha-

“Bajo Dictadura, llegó M & I de N.R., documento de época desde el cual se asignará retrospectivamente el título de Escena de Avanzada al conjunto de estas prácticas experimentales y heterogéneas. Y, sin embargo, ¿qué fue realmente la Avanzada? Valiéndonos de una vieja expresión de Lefort, podríamos decir: “un objeto sin significación última”, esto es, una tela de araña imprecisa entre cuyas redes se rotaron el CADA, la triada Dittborn-Parra-Kay, Leppe y Altamirano, una parte del Taller de Artes Visuales y hasta lateralmente la obra de Gonzalo Díaz. Algunos ya no quieren reconocerse en ella y tienen razón, otros no saben si formaron parte, la escena misma no está segura de aquello en lo que consistió”.

Federico Galende, Filtraciones. Conversaciones sobre el arte en Chile (1960-2000), Santiago, Alquimia Ediciones, 2019, p. 14.

ber compartido hasta el día de hoy una biografía cultural con ella. Eran ya los tiempos de formación del CADA, con Lotty Rosenfeld, Juan Castillo y Fernando Balcells, que era el único sociólogo del grupo.

FG: Pero no nos adelantemos, porque con V.I.S.U.A.L, con Kay, con Dittborn, había diferencias, muchas de las cuales, me imagino, debían provenir de tradiciones de lectura muy distintas ¿o no?

NR: Yo creo que las que más se notaban eran diferencias territoriales de posicionamiento estratégico. Kay, Parra y Dittborn, es decir, el grupo V.I.S.U.A.L en 1977, operaba desde la Galería Época, mientras que nosotros, Leppe, Altamirano y yo, lo hacíamos desde la Galería Cromo. En todo caso, había diálogo entre un grupo y el otro, había muchas complicidades, estábamos convencidos de que lo que estaba ocurriendo en las artes visuales chilenas de esos años constituía una verdadera ruptura teórica. Respecto de lo que mencionas sobre las tradiciones discursivas, es cierto que proveníamos de fuentes de lectura muy distintas. Kay, además de poeta, venía de la filosofía y era fundamentalmente un lector de Walter Benjamin.

FG: Fue quien lo introdujo en Chile ¿no?

NR: Fue pionero en eso, sí, pero de un modo muy particular, pues con esas claves benjaminianas descifró magistralmente el trabajo de Dittborn, como se sabe, en *Del espacio de acá*. Además, no se trataba de cualquier Benjamin. Porque en el medio argentino, lo sabes mejor que nadie, Benjamin era leído en los 60s a través de *Las Iluminaciones* en un registro claramente filosófico-literario, mientras que en Chile nos

centramos en la lectura teórica de *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*, motivada, sin duda, por la irrupción de la fotografía en las artes visuales a finales de los 60s. Me parece que estos datos son importantes, entre otras cosas porque permiten dar cuenta de cómo se diversifican las “cadenas de ideas” que arman los procesos de transferencia cultural en América Latina, según la especificidad crítico-intelectual de los campos de producción y recepción en los que se insertan. Mis referentes, en cambio, tenían mucho más que ver con el postestructuralismo francés, con el Lyotard de los *Dispositivos pulsionales*, con Julia Kristeva, con Deleuze y Guattari, etc. Además, Kay se concentró exclusivamente en el trabajo de Dittborn, mientras que a mí me interesaban las performances de Leppe; el trabajo de Eltit y Zurita con el cuerpo, aunque con reparos, eso sí, respecto de su retórica sacrificial; las relaciones con el travestismo y la parodia sexual, como en el caso de Juan Dávila.

FG: Eran distintas sensibilidades, claro...

NR: Distintas sensibilidades teóricas, pero también distintas voluntades de “intervención” crítica. Y sin embargo demás está decir que, pese a esas diferencias, en esos años, los escritos de Kay y los míos eran ambos objetos de la misma desconfianza de parte de la sociología local y el periodismo cultural de oposición. Porque la prensa de izquierda y también las ciencias sociales veían en lo que hacíamos una producción textual demasiado críptica, elitista, demasiado dominada por el uso de unos referentes teóricos “importados” o, en tal caso, alejados del lenguaje que según ellos debía formar parte del sentido común del arte y de la cultura de oposición a la dictadura.

“Todo eso (lo que hacía NR) tenía un carácter mucho más heroico, más vanguardista, si se quiere. Lo que yo hacía, no; era más lateral. Y en ese sentido siempre he pensado que mi inclusión en la Escena de Avanzada fue un poco ligera y forzada. No me considero un militante duro de la Escena de Avanzada. .. Aunque uno tiene la sensación retrospectiva de que M & I vino a mostrar algo en el mismo momento de producirlo. Es como una anomalía, la parte fundacional de un recuerdo. A tal punto que las referencias que hoy se hacen desde aquí tienen que ver más con aquello que con las obras; son bailarinas que bailan con las sombras de los bailes de las obras. Bailan y bailarán con esas sombras siempre... Y mi trabajo no quería eso para sí mismo. Se resistía, resistía esa homogeneización, esa especie de frentismo. Porque había algo frentista ahí... Fueron las Pinturas aeropostales las que me permitieron desertar definitivamente de la Escena de Avanzada. Al hacerlo, recogí mi camino anterior, reciclado por los pliegues y, por otro lado, mi trabajo y yo salimos al mundo. Al hacerlo, me despedí de la Avanzada”.

Eugenio Dittborn, Filtraciones. Conversaciones sobre el arte en Chile (1960-2000), pp. 119-120.

FG: Esos referentes teóricos “importados”, esa lengua críptica o lo que fuera parecieran estar asociados a la impronta fundacional de la que tanto se acusó a la *Avanzada*. El cripticismo, quiero decir, debió funcionar para muchos como una cierta cresta en la lengua. Hablar mal para doblegar, para conquistar, como decía Viñas de los primeros vanguardistas argentinos, que se dejaban denigrar en París para pronunciar un neologismo en Buenos Aires. ¿Cómo ves eso? ¿Qué grado de razón había en aquellas acusaciones?

NR: La verdad es que los primeros acentos polémicos respecto de un supuesto fundacionalismo en la *Avanzada* que planteaba la sospecha de que la *Avanzada* deviniera cómplice involuntaria del efecto de *tabula rasa* de la Dictadura, los marcó Brugnoli más o menos por el 77'. Discrepábamos respecto de ese punto, pese a que siempre, y esto debo resaltarlo, mantuvimos con él un diálogo muy franco y abierto. Nunca hubo mezquindad de parte de Brugnoli. El Taller de Artes Visuales fue casi la única plataforma de debate en la que, durante los 80', nos encontrábamos regularmente, casi una vez por semana, algunos de los que formábamos parte de la *Avanzada*: Diamela y Zurita del CADA, Marchant, Mellado, Leppe, Altamirano, yo, etc., con otros que formaban parte del TAV o que eran actores del arte militante o poblacional. Eso se lo debemos, única y exclusivamente, a la amplia convocatoria de Brugnoli y Piquina. Muchas veces también las conversaciones proseguían en casa de ellos. Y la verdad es que fíjate que ahora, pasado el tiempo, mirado retrospectivamente, creo que es cierto que había en mis textos una cierta exasperación discursiva, un realce de lo emergente por vía de un tono demasiado exclamativo, demasiado declamativo. Ha-

bía una impaciencia en el trazado de la *Avanzada* que me llevaba a condenar el historicismo o cualquier otra reivindicación de continuidad respecto del pasado. Sin duda esta insistencia en el corte, la mutación, que yo creía necesario demarcar se veía como demasiado tajante.

FG: Y a la vez cómo podría hablarse de corte, de fin, sin animar un cierto fundacionalismo, porque, a lo Maquiavelo, la palabra “corte” ya es en sí misma fundacional ¿no? Si el Golpe lo funda todo, entonces ya nadie es culpable de desenvolverse en una nueva lengua.

NR: Sí, pero al sobreactuar tanto el corte, la ruptura, mis textos debían resultar francamente exasperantes para quienes sentían peligrar una memoria del arte chileno que la propia Dictadura se había encargado de obliterar. Imagino que el que fuera yo además una intrusa en el campo del arte chileno, agravó aún más las cosas y que se volviera insoportable la borradura del pasado que se desprendía de este exhibicionismo de lo ruptural. Brugnoli, en tal caso, nunca dejó de reconocer que la nueva escena de discursos y reflexiones que articulaba la *Avanzada* imponía una diferencia singular con los anteriores modos de referirse al arte. Pero prevalecía la sensación de lo arbitrario y tendencioso del recorte que yo tracé de la *Avanzada*; un recorte en favor del cual, sin embargo, intervino Bernardo Subercaseaux en aquel Seminario que en 1987 la FLACSO organizó en torno a *Márgenes e Instituciones*: se puede reivindicar el derecho a la arbitrariedad, decía Subercaseaux, si ésta se justifica como vector de focalidad y posicionalidad críticas.

FG: Pero permíteme que insista, pues estando yo de acuerdo en puntos muy nodales con cierta

“La obra de arte es fundamentalmente un agente disruptivo y productivo, tanto de experiencia como de pensamiento. Y creo que por ahí pasa en buena medida aquello que en los ochenta viene abrir discursos como el de NR, en el sentido de que se puede pensar el arte sin una concentración directa en la singularidad de cada obra... Pero, al mismo tiempo, hay que considerar otro dato: el gesto de ruptura que un libro como M & I propugna en la época y que, de alguna manera cancela toda escritura anterior como carente de espesor, tiene un efecto en la Historiografía del Arte en Chile. Este efecto es el de una suspensión de la Historiografía del Arte. Entonces, habrá que hablar del discurso de NR en M & I como uno que suspende muchos de los hilos que lo precedían, puesto que en algún sentido el libro desconoce la tradición de Luis Oyarzún, de Enrique Lihn, de Jorge Elliot. En ese libro no interesan, está bien, pero fue gente que en este país armó la teoría y la historia del arte.”

Gonzalo Arqueros, Filtraciones. Conversaciones sobre el arte en Chile (1960-2000). Santiago, Alquimia Ediciones, 2019, pp. 315-316.

crítica filosófica a la *Avanzada*, me parece delicado que el eje Golpe-Avanzada-fundación sirva para desenfocar, por momentos, la relación que ésta tuvo con el advenimiento de la reproductibilidad técnica del arte en la escena local. Tú recuerdas aquella famosa frase de Benjamin, ¿no?, según la cual lo que la reproductibilidad técnica ponía en juego era la formulación de conceptos inútiles para el fascismo. Pero eso que Benjamin llamaba fascismo, a la vez (el modelado de la masa, la creación, la perennidad de la obra, la inspiración, la doctrina del genio que crea según las reglas de la naturaleza), parecían ser elementos que estaban ya dispuestos en un modo filosófico de comprensión del arte. Lo que quiero decir es que Benjamin se las arregló muy bien para que las vanguardias no fueran cómplices del fascismo más que la propia estética de los siglos anteriores, una a la que la filosofía adhirió sin mayores problemas y a la que aun hoy, por momentos, sigue adhiriendo. Mi problema entonces es éste ¿por qué no hablar un poco acerca de la relación que la *Avanzada* estableció, más allá de que haya sido o no fundacional, con lo informable en el fascismo?

NR: Tienes toda la razón, esa cita que ahora recuerdas la utilizó Adriana Valdés en un texto del 77 en el que identificaba el arte de la *Avanzada* como un arte “refractario” en el doble sentido de la palabra: el de una “negación tenaz”, pero también el de la “desviación respecto de un curso anterior”. Tanto las obras como los textos de la *Avanzada*, decía Adriana, se plantearon como algo inasimilable para el sistema de la cultura oficial, como algo no traducible ni a su lógica de representación ni a su economía de signos, ni siquiera bajo la marca explícita de los signos de la disidencia. Creo que esta hipótesis de lectura de la *Avanzada* es correctísima en la medida en

que tanto sus obras como sus textos pretendían, efectivamente, no sólo burlar la censura y el autoritarismo, desafiando las representaciones del poder dominante, sino también desestabilizar el repertorio ideológico-cultural de la izquierda tradicional. Esto la *Avanzada* lo hacía a través de operaciones de lenguaje que apelaban a la fisura, el descentramiento, lo inintegrable. Me parece que no es posible releerla hoy sin esta doble tensión, que arma su cara más provocativa y desafiante: la de cuestionar simultáneamente los dos operativos de totalización del sentido que se realizaban bajo marcas políticamente contrarias. Porque eran dos: el del poder oficial, el de la izquierda ortodoxa. Obra y crítica, entonces, apostaban a la multivocidad del significante estético como línea de fuga y diseminación de lo linealmente programado como “mensaje” o “contenido”, para zafarse de ambos operativos.

FG: ¿A derecha e izquierda?

NR: Creo que sí, que es en esta doble tensión donde radica el potencial más disruptor de la *Avanzada*. Ahora ¿qué hacía la filosofía en esos mismos años? Buena pregunta, Galende, una pregunta que invita a pensar sobre cómo se ubicaba la institucionalidad disciplinaria, o académico-universitaria, de la filosofía frente al campo de batalla de lo estético y lo político. Lo que yo pienso, te voy a ser muy honesta, es que la *Avanzada* tomó claramente partido por exacerbar las pugnas de fuerzas y sentidos entre lo asimilado y lo inasimilable, lo consolidado y lo emergente, lo acomodable y lo incomodante. Hizo eso, o al menos intentó hacer eso. Y a la vez me parece que una cierta filosofía, la misma que hoy manifiesta tanto interés en releer a la *Avanzada*, no se mostraba en aquellos años demasiado interesada en esta pregunta radical de

“Sergio Rojas sugería la otra vez, en la presentación del libro de Miguel Valderrama, que los artistas actuales ya no quieren saber nada de la Avanzada, sin señalar a cuáles se refería. Es probable que eso sea así, ... pero la crítica de Avanzada, como dice Sergio Villalobos, que es ejemplarmente M & I, constituye una frontera, una frontera que está a la vista y no a la espalda, apta para ser analizada, y como tal no es obvia. Más aún si es probablemente la última frontera, en el sentido de que, tal vez, después de ahí ya no hay más fronteras, o está lleno de fronteras que no trazan ningún “ahí”, como esos cementerios sin perímetros del desierto que no constituyen campo santo”.

Willy Thayer, *Filtraciones. Conversaciones sobre el arte en Chile (1960-2000)*, Santiago, Alquimia Ediciones, 2019, p. 324.

Benjamin que citabas: ¿cómo formular conceptos inútiles para el fascismo? Más bien te diría que pese a lo urgente que resultaba pensar lo crítico y lo político en el arte, buena parte de aquella filosofía prefería refugiarse bajo la protección académico-disciplinaria de las bibliografías “seguras”, preferían aquellos archivos a salvo de la contingencia antes que experimentar con los saberes a la intemperie y las teorizaciones heterodoxas que venían de los extramuros de la Universidad. Digo “buena parte” porque no hay que olvidar la fantasía de Patricio Marchant con el “cuerpo” de la *Avanzada* o la brillante lectura de Pablo (Oyarzún) de la poesía de Gonzalo Muñoz o aquel otro texto de él sobre *Arte en Chile de veinte, treinta años*.

FG: ¿Te gustó ese texto de Pablo?

NR: Por supuesto, me pareció siempre un texto que formula hipótesis de lectura que, escritas desde fuera de la *Avanzada*, permiten discutir su especificidad en un campo de problematizaciones teóricas y críticas que hasta el día de hoy sigue siendo el más abarcador de todos.

FG: A mí también me gustó, pero precisamente por la crítica fuerte que hay allí a la *Avanzada*, una crítica que la vincula a ciertos códigos modernizadores que estaban ya insertos en las Ciencias Sociales. Oyarzún, a la vez, ponía énfasis en la relación misma que se establecía entre la heterogeneidad de las prácticas visuales y la homogeneización de la producción textual. Heterogeneidad, homogeneidad, modernización. Hablemos un poco de eso.

NR: Yo creo que es verdad que hubo en la *Avanzada* una cierta fundamentación modernizadora, una que tendió a expresarse en cómo su



Fotogramas del video "Arte en Chile: Contexto e Intervenciones", realizado por Nelly Richard y Juan Forch y exhibido en Sydney (Australia) con motivo de la presentación del libro *Márgenes e Instituciones* (1986). Su producción fue apoyada por *Experimental Art Foundation* y *Visual Arts Board* del *Australian Council*. Archivo MNBA.



EUGENIO DITTBORN



CARLOS LEPPE. P

discurso retenía algunos rasgos característicos de la vanguardia y en todo lo que esto implicaba en términos de ruptura fundacional y programación de lo nuevo. Pero a la vez me parece que el asunto es más complicado, precisamente porque la *Avanzada* trazó varios gestos a la vez no necesariamente convergentes entre sí. Pienso que las estéticas más descentradas de aquellos años –Leppe, Eltit, etc.–, que son quizás las que sigo considerando más brillantes, planteaban claramente una crítica al sujeto moderno de la racionalidad plena y transparente. Eran prácticas que trabajaban con residuos de imaginarios social y sexualmente desintegrados, que trabajaban más con la “desidentidad” que con la “identidad” y que, en ese sentido, no contaban con ningún vicio modernizador. Recordemos que en Leppe o en Eltit operaba el vértigo de las desconexiones, las escisiones del yo que estalla en múltiples pulsiones esquizoides, el margen como línea de fuga que aspira a lo vagabundo. No son pocas las prácticas que, desde esa perspectiva, hicieron que nos encontráramos con un sujeto fragmentario, paródico o deconstructivo, que sintomatizaba el fracaso de los meta-significados y de las grandes matrices de identificación colectiva que delineaba la Historia según la matriz de la modernidad. Estas prácticas de la *Avanzada* me parecieron siempre más posmodernas, que modernizantes. No desconsideres que a diferencia de lo que ocurría en el resto de América Latina, en Chile no fueron las ciencias sociales sino el arte –y fundamentalmente el arte de la *Avanzada*– el que fue capaz de llevar adelante una crítica a las categorías de la racionalidad moderna, a los procesos mismos de esa racionalidad del desarrollo y del progreso. Y esto desde su misma exaltación del corte, de la discontinuidad, del neo-

“Lo interesante para mí de esos textos (los de NR) no es tanto la tesis historiográfica de fondo, como el mecanismo operatorio... Ese desborde es lo que más me atraía, elementos de crítica cultural, elementos de la historia del arte más estricta, todos confabulándose en la activación de un cierto tipo de relación con la obra o con el objeto y no porque sí, sino porque se trataba de obras que demandaban eso...

El problema es que el arte contemporáneo, hay que producirle una narrativa, porque no la trae consigo. Y eso lo que quiero decir cuando planteo que NR es fundamental, porque se le podrán cuestionar muchas cosas, como por ejemplo cierta obliteración de la producción visual que la precede, pero su trabajo me parece absolutamente oportuno y trascendental. Aunque a mí con toda esa escena, me tocó encontrarme en esa biblioteca un poco miserable que teníamos en la U. Chile, y junto con eso me encontré también con el vacío de la palabra respecto de todo aquello, como un proyecto que había estado funcionando y que de pronto se había apagado solo”.

Rodrigo Zúñiga, *Filtraciones. Conversaciones sobre el arte en Chile (1960-2000)*. Santiago, Alquimia Ediciones, 2019, pp. 481-483.

barroco, desde la recuperación de signos muy renuentes a lo unitario de una narrativa plena.

FG: Sí, entiendo, pero lo que planteaba Pablo estaba referido a tu propia práctica textual, no a la práctica de las obras.

NR: Es que volvemos al mismo punto, porque creo que es posible leer a la *Avanzada* en su máxima heterogeneidad de prácticas y operaciones. En los años en que escribí *Márgenes e Instituciones* sentía necesario, por razones de argumentación táctica, insistir en el recorte que demarcaba a la Escena de Avanzada del resto de las prácticas artísticas ligadas a la cultura de izquierda, pero eso no era porque sí, sino porque a mí me parecía que era aquella izquierda la que estaba justamente capturada en una lógica modernizadora. Lo que sí es cierto es que había algo territorial en la necesidad del recorte, que ponía el énfasis más en lo que unía a esas prácticas que en lo que las separaba. Hoy los tiempos son otros y es perfectamente válido entrar en el detalle de lo heterogéneo y divergente de lo que quedó agrupado bajo una misma denominación. Pero resulta que son ya otros tiempos...

FG: Así como en aquellos otros tiempos tú leías a los posestructuralistas en vez de leer a Benjamin, admitiendo sin embargo que...

NR: Es que en mis años de estudios literarios en París, Benjamín ni siquiera estaba traducido al francés. Tampoco formaba parte del universo bibliográfico que manejábamos para acercarnos a la literatura. Yo descubrí a Benjamín en Chile, en la constelación de las reflexiones de Kay sobre visualidad. Pero la verdad es que en aquella época, una época en la que la cuestión de la fotografía era central, recurriamos más a

otros dos textos que eran muy importantes: *On Photography*, de Susan Sontag y *La Chambre Claire*, de Roland Barthes. Me acuerdo que en una revista, *La Separata*, que circuló un par de años, allá por el 82, Adriana Valdés hizo una presentación del texto de Sontag y yo, del texto de Barthes. Teníamos siempre la incómoda sensación de que, sin la existencia de una crítica académica que hiciera de relevo mediador entre la teoría internacional y el contexto de recepción local, debíamos introducir nosotras mismas estos referentes pero con ciertas precauciones para que no fuesen rechazados como agresiones metropolitanas.

FG: Pero ¿por qué tanto? ¿No estás de acuerdo en que a veces las obras mismas pedían esas intervenciones o en que era parte del propio proceso de la obra la búsqueda de una apoyatura teórica que no era local? Porque en el caso de Benjamin-Dittborn, por ejemplo, pareciera, claro que observado desde aquí, desde este otro punto del tiempo, que a Benjamin la propia gráfica dittborniana de algún modo lo solicitaba. ¿Qué sucedía en el caso de Leppe o de Altamirano, por ejemplo?

NR: Te diría que más allá del caso de una u otra obra en particular, lo que resultaba determinante en el caso de la *Avanzada* era el desafío teórico que planteaban las obras emergentes en su necesidad de una nueva textualidad crítica.

FG: ¡Es lo que estoy diciendo!

NR: Sí, pero te falta un elemento, porque también está esto de que la *Avanzada* ya no podía ser leída en ninguna de las dos claves que predominaban en el mundo de las artes visuales chilenas: ni la del comentario impresionista al

“El marcado índice de teoricismo del ensayismo de la Avanzada, cosa que hay que agradecer, produce, sin embargo, una indeterminación retórica: no hay fronteras claras entre posibles modos de objetivación; no se constituye un campo de disciplinas distinguibles, a saber: investigación historiográfica, interpretación de obras, teoría del arte, sociología, etc. ... Cabe decir que la sobreinflación del ensayismo crítico –bajo el imperativo estereotipado de la disolución de fronteras disciplinares y el recurso a la actualidad– inhibe, desplaza, subordina, los formatos académicos de la investigación historiográfica, de las metodologías hermenéuticas. Tal estado de cosas fomenta, para bien y para mal, a título de libertad en el ensayo de hablas, una cierta impunidad retórica y epistemológica: proliferación de textos críticos, pero ausencia de programas de investigación, que hicieran avanzar en la constitución de campo.”

Carlos Pérez Villalobos, Arte y política. Editores: Pablo Oyarzún, Nelly Richard, Claudia Zaldivar, Santiago, ARCIS / Facultad de Arte Universidad de Chile / Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2005, p. 191.

estilo de la crítica oficial de *El Mercurio* (Antonio Romera o Waldemar Sommer), ni tampoco en la clave del ensayo socio-histórico que armaba la tradición universitaria de izquierda (al estilo Rojas Mix). Entonces lo que se evidenciaba era la necesidad de un nuevo discurso teórico sobre el pensamiento visual de las obras y sus operaciones crítico-sociales, la necesidad, digámoslo así, de reconceptualizar el nexo mismo entre arte y política. Y es esto lo que coincide con una redefinición de las relaciones entre visualidad y escritura en las revistas y catálogos de la época. Eso fue lo que hicieron Ronald Kay y Catalina Parra en la revista *Manuscritos* del año 75, por ejemplo. Piensa que las nuevas puestas en escenas gráficas de la textualidad crítica presuponían la transformación de los vínculos de dependencia ilustrativa que, en el caso de las revistas y catálogos, subordinaban tradicionalmente la imagen al texto.

FG: Y con la *Avanzada*...

NR: Y con la *Avanzada* los textos sobre arte vinieron a independizarse de las obras para exhibir, en cambio, los giros de sus propias experimentaciones teóricas como maniobras creativas. Al mismo tiempo, las obras autorreflexionaban textualmente acerca de sus procesos de elaboración artística, autonomizándose de sus circunstancias de exhibición en las galerías o el museo para reinventarse gráficamente en la página impresa. ¿Qué quiero decir con esto? Que las relaciones entre teoría y obra se redefinen poderosamente en esta secuencia. La teoría no funcionaba como un fetiche bibliográfico que se mantiene a salvo bajo el resguardo de la cultura académica. Funcionaba situacionalmente como un dispositivo de experimentación crítico que se jugaba en la zona de contingencia de la obra y

de las relaciones de contexto entre esa obra y su entorno político-institucional hecho de oficialismo y censura mediante apropiaciones, desappropriaciones y contra-apropriaciones. Se trataba realmente, al menos esa es la sensación con la que me quedé, de la aventura de constitución de un pensamiento “en vivo”, sin ataduras disciplinarias, sin filiaciones académicas, siempre expuesto a los sobresaltos de la cita que funcionaba como entrecortamiento y desencaje.

FG: Y hablando de esto, de una suerte de pensamiento visual en vivo, ¿cuál era tu posición respecto del CADA?

NR: Creo que el CADA venía a inscribirse en una lógica muy diferente a la que representaban artistas como Leppe o Dittborn. Para mí la importancia de lo que hicieron consistió en haber convertido la noción de “acción de arte” en una intervención político-social que usaba el devenir comunitario (trascursos biográficos, redes intersubjetivas, soportes de producción y comunicación, dinámicas institucionales, etc.) como un soporte de reprocesamiento crítico del cotidiano. Lo que el CADA hizo fue traducir el concepto de “vida encontrada” de Wolf Vöstell a un “arte-situación” cuyas obras, de temporalidad móvil, inconclusa, esperaban verse completadas por la participación ciudadana. Y yo creo que en el contexto de represión y clausura de una ciudad militarizada, estas dinámicas de arte relacionales que ampliaban los límites del “arte” a la “exterioridad social” tuvieron importantes alcances crítico-políticos. Al mismo tiempo, y no es secreto para nadie, yo solía discrepar del tono profético-mesiánico que Zurita le imprimía a la discursividad del CADA, pues me parecía que tras la consigna vanguardista del arte/vida, consigna tras la cual se borraba cualquier límite

“No faltaron por la época quienes como Lihn acusaron a la autora de M & I de ser hiperteórica o incluso de escribir demasiado “raro”. En relación a lo primero es difícil estar de acuerdo: si algún aporte hizo NR a los espacios de producción del arte, este tuvo que ver fundamentalmente con el supuesto de que la teoría no es interesante en sí misma, en tanto causa de sí misma, sino en la medida en que propone procesualmente un conjunto de relaciones o correspondencias entre maneras de pensar escindidas, recogiendo en las irrupciones de un cuerpo o de un texto formas impen-sadas en una misma asociación y produciendo de ese modo una multiplicidad de potencias disruptivas. No hay ni una sola página en M & I que apunte a ver en la teoría un dispositivo de transformación que opere con independencia del mundo práctico”.

Federico Galende, Vanguardistas, críticos y experimentales, Santiago, Metales Pesados, 2014, p. 276.

de especificidad entre los diferentes regímenes de prácticas y discursos, había un maximalismo totalizante que me resultaba analíticamente sospechoso. El trabajo de Rosenfeld, en cambio, siempre me pareció ejemplar, precisamente por su rigor en el desmontaje de una economía política de los signos. Lo mismo te diría de *Lumpérica*, de Diamela, que tuvo para mí siempre valor de acontecimiento. Todo esto, dicho sea de paso, demuestra que dentro de la misma *Avanzada* había enormes diferencias de posturas y de lecturas, que nunca se trató de un bloque uniforme, de algo que se moviera en una única dirección, sino de una escena heterogénea, con posiciones a veces profundamente divergentes entre sí.

FG: ¿Y qué sería entonces, según tú, lo que a esa escena heterogénea le daba una unidad?

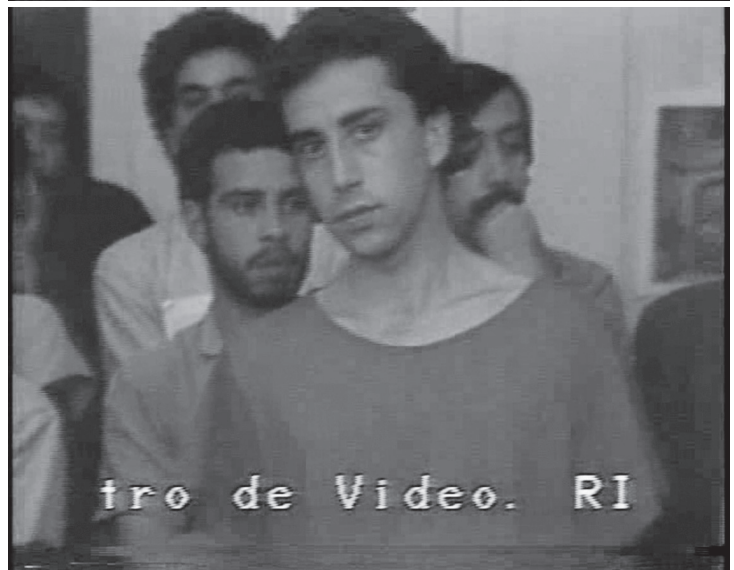
NR: Dos rasgos que te diría que todos compartíamos: un trabajo en torno a la relación arte-política que escapaba al repertorio ideológico de la representación, a la subordinación meramente ilustrativa de lo artístico a lo político, y un materialismo crítico que buscábamos conjugar, extrañamente, con la pulsión estética de una atracción por los márgenes. Yo pienso hasta el día de hoy que lo descentrado, lo minoritario, lo residual de las figuras del borde que trabajaba la *Avanzada* le transmitió una intensidad muy fuerte al imaginario artístico de la época.

FG: Y al margen de la *Avanzada* ¿tú te sentías de izquierda?

NR: Yo nunca he militado en ningún partido, pero sí, me consideraba (y me considero) una intelectual de izquierda, pese a todas las ambigüedades que contiene hoy esa palabra. Para mí, y desde la cultura, que es mi campo de inter-



Fotogramas del video "Arte en Chile: Contexto e Intervenciones", realizado por Nelly Richard y Juan Forch y exhibido en Sydney (Australia) con motivo de la presentación del libro *Márgenes e Instituciones* (1986). Su producción fue apoyada por la *Experimental Art Foundation* y el *Visual Arts Board* del *Australian Council*. Archivo MNBA.



vención, esto significa tratar de alterar las codificaciones de poder dominantes que regulan las prácticas y los discursos, a nivel de micro-políticas, desde la pregunta por los imaginarios del cambio y la emancipación. Por lo mismo, no concibo que se pueda ser un “intelectual de izquierda” sin tener un compromiso teórico (y social) con la crítica feminista, que es un instrumento poderoso de reformulación de la subjetividad desde la subversión de los trazados de represión y exclusión construidos en torno a la diferencia de género. Creo que es un tema sobre el que no estamos de acuerdo.

FG: Quién sabe, pero por las dudas no lo discutamos ahora (risas)

NR: No, claro, volvamos más bien a la *Avanzada*. Que por un lado, como te decía, compartía con la izquierda tradicional una postura abiertamente anti-dictatorial, de resistencia y oposición al régimen de Pinochet, siendo que por otro cuestionaba tanto el repertorio ideológico de la izquierda tradicional como la estética denunciante de su “arte del compromiso”. A su vez la izquierda desconfiaba del corte deconstructivo y de la auto-referencialidad de los signos con los que la *Avanzada* expresaba su materialismo significativo. Considera que mientras la izquierda tradicional se expresaba a través de actos solidarios cuyas redes eran más bien poblacionales (festivales, homenajes, etc.), la *Avanzada* insistía en no abandonar los espacios del arte institucionales aunque que fuese para poner a prueba las tácticas de camuflaje y simulación con las que se trataba de burlar a la censura. Las relaciones entre la *Avanzada* y la izquierda fueron más bien polémicas, sobre todo después de 1983, cuando vuelven las grandes figuras del exilio para restablecer la continuidad de un “arte de la Historia”

“Sergio Rojas sugería la otra vez, en la presentación del libro de Miguel Valderrama, que los artistas actuales ya no quieren saber nada de la Avanzada, sin señalar a cuáles se refería. Es probable que eso sea así, ... pero la crítica de Avanzada, como dice Sergio Villalobos, que es ejemplarmente M & I, constituye una frontera, una frontera que está a la vista y no a la espalda, apta para ser analizada, y como tal no es obvia. Más aún si es probablemente la última frontera, en el sentido de que, tal vez, después de ahí ya no hay más fronteras, o está lleno de fronteras que no trazan ningún “ahí”, como esos cementerios sin perímetros del desierto que no constituyen campo santo”.

Willy Thayer, Filtraciones. Conversaciones sobre el arte en Chile (1960-2000), Santiago, Alquimia Ediciones, 2019, p. 324.

que nos deja repentinamente encerrados en una especie de paréntesis experimental y digresivo.

FG: ¿Y cómo ves esto ahora? ¿Cómo percibes lo que está sucediendo con el arte actual en relación a lo que sucedía en la época de la *Avanzada*? Es una pregunta como de entrevista, pero en fin... Esto es una entrevista.

NR: Yo creo que la Transición produjo, y lo sabemos bien, un efecto de normalización generalizada que ha terminado por afectar también al arte. En aquellos tiempos de excepción, los de la *Avanzada*, las obras y los debates en torno a ellas convocaban miradas y voces que carecían de una filiación académica, de un domicilio específico. Es evidente que hoy las cosas han cambiado. Asistimos a una re-delimitación del arte, de la teoría, de la crítica, que optan cada vez más por el campo de profesionalización académica, que se mueven entre el soporte-catálogo, la Galería y la Universidad sin mayores deseos de movilizar otros flujos. Digamos que lo que la crítica ha ido ganando en especificidad y autonomía de campo, una autonomía que actualmente se ejerce básicamente desde la historia del arte, lo ha ido perdiendo en transversalidad extra-académica y en fuerza de diseminación político-cultural. También el campo del arte se ha ido profesionalizando a través de su red de escuelas de arte, galerías, políticas curatoriales y fondos concursables. Esa profesionalización del arte -que administra el FONDART- ha hecho que lo crítico-experimental se transforme hoy en una simple retórica formal, academicista, apoyada en una cultura de catálogos que ha ido estandarizando las gramáticas de producción de obras en conformidad con los cánones museográficos internacionales. La regularización de los fondos concursables asegura la planificación

de las obras (todas ellas más o menos “aceptables” según los formulismos vigentes), pero también liquida la cuota de deseo e incertidumbre, de riesgo y aventura, que debería impulsar cualquier pasión artística. Confieso que son pocas las obras de la escena chilena que, a mi modo de ver, son capaces hoy de desmontar códigos cuya potencia simbólica interpele nuevas subjetividades sociales y nuevos imaginarios culturales. Y aunque me sigue apasionando la dimensión de lo estético (la tensión de lo crítico-estético y de lo político), mi relación con las artes visuales es mucho menos concentrada, mucho más distraída, que lo que era antes. Así y todo, le sigo la pista a ciertas obras.

FG: Ibas a decir “a ciertas problemáticas”...

NR: Eso, sí, a ciertas problemáticas de obras.

Arte, crítica y política. 2013¹.

(...) **Alejandra Castillo:** Pareciera ser que reservarle al arte y a la crítica la posibilidad de una “autonomía relativa” es insistir en el proyecto de sociedad abierto por la promesa de la emancipación. En dicho sentido, “la paradoja de lo inanticipado que altera las maneras de ver, de sentir y decir” debe presuponer también, de algún modo, la promesa de los “derechos identitarios” que tú mencionas. Advirtiendo este vínculo entre promesa e identidad (vínculo que sin duda también promueve el capitalismo), Suely Rolnik cuestionará la propia idea de “promesa” contenida en la categoría macropolítica de emancipación, puesto que ésta busca que “invirtamos toda nuestra energía vital (de deseo, de afecto, de conocimiento, de intelecto, de erotismo, de imaginación) en actualizar mundos virtuales de signos” que, de algún modo, ya están a disposición en la economía libidinal capitalista. Para Rolnik, habría que trabajar hoy en desanudar el vínculo estructural establecido entre la promesa política de la gran revolución y los mundos utópicos ideados por el capital. Frente a la “promesa de paraíso”, Rolnik reivindica una práctica micropolítica y una estética de la “fragilidad”, ambas despojadas de la promesa de la emancipación. Pensando en tu propia elaboración de las relaciones entre arte y política, a propósito de las prácticas artísticas de la llamada escena de Avanzada, me gustaría saber qué opinas sobre estas cuestiones. Pues, casi sin darnos cuenta, hemos traído a presencia con la fórmula “au-

1 Fragmento del capítulo “Arte” (en conversación con Alejandra Castillo y Miguel Valderrama), publicado en: Nelly Richard, *Crítica y Política*, Santiago, Palinodia, 2013, pp 137-175.

tonomía relativa”, esas otras grandes fórmulas asociadas a las palabras “revolución”, “promesa”, “utopía”, “hombre nuevo”, etcétera. Todo un léxico y una gramática que exige de nosotras una posición. Pensando en las prácticas del arte crítico, pero también en tu participación en los debates en curso en la izquierda chilena, diría que tu posición no es fácil de glosar.

Nelly Richard: El concepto de “autonomía relativa” que se debate en los textos recientes que estamos mencionando se ubica en un presente donde el arte siente como peligro el fundirse en el campo expandido de la cultura y el confundirse con la estetización difusa de los modos de vida que proliferan en ella. Ahí cobra sentido la incómoda tensión entre la autonomía del signo artístico por un lado y, por otro, la dispersión de lo visual en el paisaje de la imagen-mercancía que celebra acríticamente la cultura del diseño y la publicidad. Me resulta algo complicado que nos traslademos tan bruscamente de este extrovertido presente mediático en el que le resulta difícil a la estética contemporánea desmarcarse de los brillos de la cultura-entretención al trauma histórico del pasado oscuro y reprimido de la Avanzada bajo dictadura militar en Chile². Para que haya “autonomía relativa”, tiene que haber

2 Dice Sergio Rojas: “Virilio sanciona ahora lo que sería el fin del arte representativo y su sustitución por un arte presentativo.... El acontecimiento que la obra supuestamente “presenta” se opone a la obra misma como acontecimiento. Pero esto supone, al mismo tiempo, que la realidad se ha hecho acontecimiento y que éste —el acontecimiento— se ha espectacularizado. Y entonces el arte y la realidad se vuelven a encontrar ahora en el espectáculo, cuando la frontera entre representación y presentación se ha tornado absolutamente incierta. Pero en el contexto de emergencia de la Avanzada, “espectáculo” es precisamente lo que no hay: acontecimientos sin presencia, porque de los acontecimientos, de lo terrible, sólo “se sabe”, de oídas”. Véase, Sergio Rojas, “Arte y acontecimiento: lo imposible en el arte”, *Revista de Crítica Cultural*, N° 28, Santiago de Chile, 2004, p. 47.

“Aparentemente, la apuesta (de M & I) podría consistir en sustituir la totalización sociológica por una suerte de *hermenéutica de lo sintomático*, Nietzsche mediante. En parte, creo que NR apunta en esta dirección. Entender la obra como resistencia es también entenderla como síntoma, vale decir, como el signo visible de una tensión irresuelta... Parece necesario desarrollar una lectura corporal de un universo expresivo que se quiere corporal, una sustitución del análisis de funciones y roles por otro de las acciones, y una combinación del análisis de contenidos con uno de materiales y procesos. En lugar de totalización, genealogía. En lugar de taxonomía, reconstrucción de una somatología. Hasta aquí coincido con la actitud que trasunta el libro de NR. ¡Pero cuidado! ... Ignoro si la Escena de Avanzada tiene la pretensión de constituirse en vanguardia estética, portadora de una verdad —o de un estilo— que se supone aun no revelada para el resto de la comunidad; ignoro si se ve a sí misma como embrión fragmentario de un futuro redentor. Contra esta pretensión —omnibulante, reproductora de las matrices que rigen la “modernidad”— habría que oponer una exacerbada crítica frente a la propia práctica”.

Martín Hopenhayn, *Márgenes e Instituciones*, Santiago, *Metales Pesados*, 2014, pp. 197-198.

un juego de posiciones y reconocimientos en torno a un “campo” establecido (llámese: historia del arte, mercado, academia, museo) del que la obra busca des-marcarse separando fronteras. El golpe militar produjo un “des-campado” en medio del cual las obras de la Avanzada batallaron su suerte sin que el arte contara con el resguardo de algún marco-recorte que sustrajera y protegiera su artísticidad del estado general de completo arrasamiento y peligro que lo rodeaba. ¿Qué quiere decir “autonomía relativa” cuando ya no existen trazados de inscripción (académicos, institucionales, disciplinares) con los cuales interactuar estratégicamente, y cuando las técnicas, los formatos y los géneros han padecido la misma violencia desestructurante que la historia, las biografías y los cuerpos? Si entendemos por “campo” un sistema de coordenadas que delimita el conjunto de los efectos de producción, circulación y distribución del valor-arte en la interioridad de un sistema, habría que subrayar que la Avanzada carecía de toda interioridad ya que ese sistema y su organización de los campos quedaron completamente rotos en sus trazados. Obras y textos se elaboraron desde la abrupta y dislocadora tensión del *fuera-de-marco*. Trasladar categorías (“modernización” y “vanguardia”) que derivan del aparato de representación de la modernidad europea al paisaje de terror y represión en el que surgió la Avanzada sin tomar en cuenta la “crisis absoluta de sustento material e institucional” a partir de la cual obras y textos debieron reconceptualizar el poder del arte, no ayuda a comprender la fuerza con la que su gestualidad crítica logró “conjurar la sobreautorizada lectura metropolitana de las prácticas vanguardistas”³ desde la más extrema desnudez

3 Dice R. Zúñiga: “La experiencia del *cuerpo en dictadura* constituía un suplemento de sentido implicado por ese prefijo, *neo*:

de una violencia expropiadora de cualquier recubrimiento llamado historiografía, tradición o museo. Por mucho que la Avanzada se haya vuelta hoy un obligado “campo” de citas al que se recurre académicamente para ganar validez investigativa en los fondos concursables y los seminarios internacionales, no podemos olvidarnos que, en sus tiempos de emergencia, sus obras y textos no contaron con otra territorialidad que la del margen y su peligrosa incertidumbre. Recordar esta precariedad amenazante de los bordes acosados por el miedo sirve para no deslumbrarse ahora con “una lucidez que se viene a consumir sin cumplir las expectativas críticas desmanteladoras que otrora se le encargaba, sino más bien haciendo de la crítica un objeto de consumo estético”⁴, cuando ni los textos ni las obras corren hoy más peligro que el de llenar mal un formulario de fondos concursables o de no quedar seleccionados en una bienal internacional.

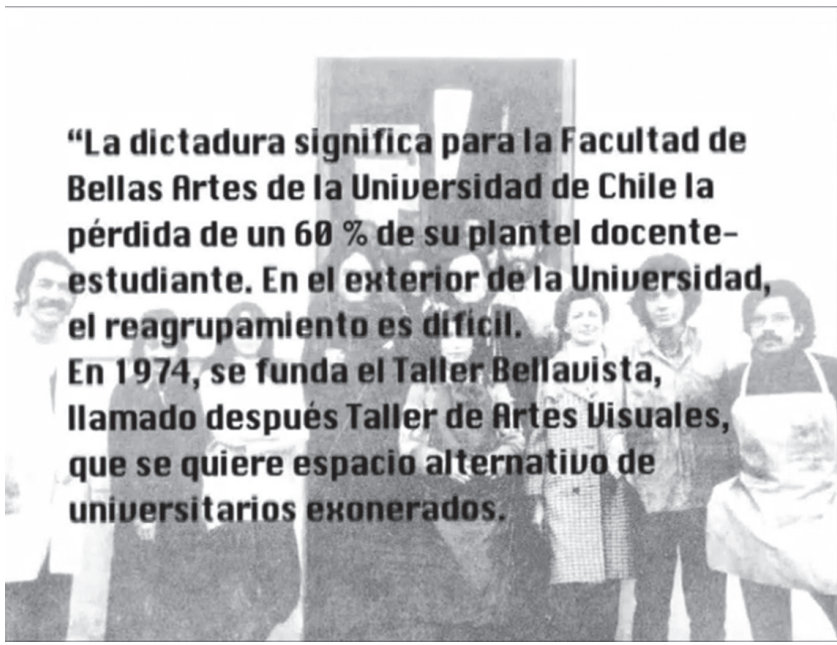
Volvamos a la secuencia de términos incluidos en tu pregunta sobre “revolución”, “promesa”, “utopía”, “hombre nuevo”, etcétera que, todos ellos, se relacionan con arte y política. El último de ellos, el del “hombre nuevo”, va ligado

“neo” y no “post”, por cuanto la traslación, permutación y re-elaboración (en tanto desmontaje reflexivo) acechado por el acontecimiento del rompimiento del ámbito civil y su rearticulación autoritaria: una mutación inédita para las ejercitaciones de la matriz vanguardista Trabrar la comunión entre “avanzada” y “matriz vanguardista” o “neovanguardista” implica, desde luego, entender que la “periferización” de la matriz obliga a una labor todavía pendiente, cual es la de intentar un *descentramiento efectivo* del concepto de vanguardia. Entre la máxima orfandad simbólica y la máxima demanda de significación, parece proveerse parte importante del eje de esa labor en deuda” Rodrigo Zúñiga, “Una nota a la neovanguardia chilena. (mutaciones, transfusiones y expugnabilidades)”, *Revista de Crítica Cultural*, N° 28, Santiago de Chile, 2004, p. 43.

⁴ Sergio Rojas, “Arte y acontecimiento: lo imposible en el arte”, *Revista de Crítica Cultural*, op. cit., p. 47.

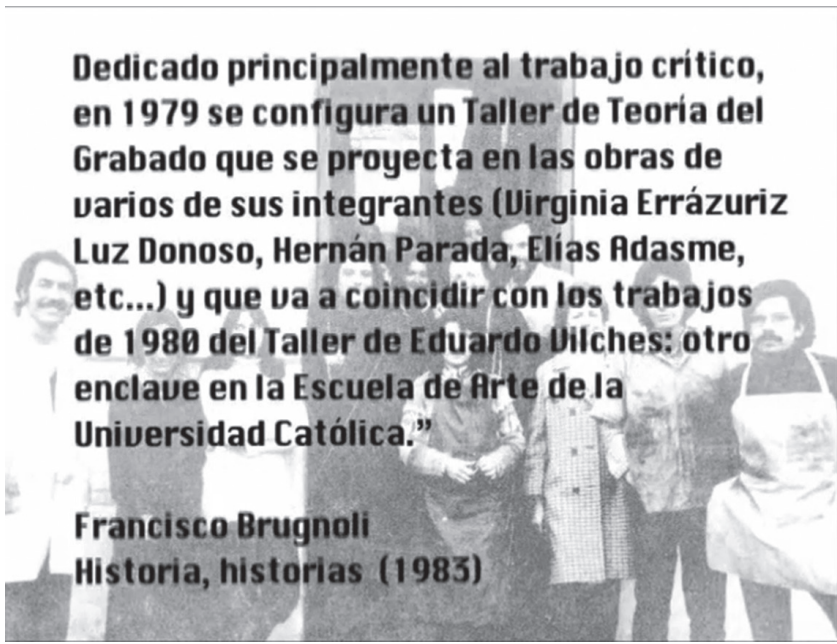
al “arte comprometido” que adquiere todo su fervor revolucionario en el mundo ideológico de los años sesenta en América Latina; un mundo en el que el artista se propone luchar contra las formas de alienación burguesa del arte, poniendo su creatividad al servicio del pueblo y de la revolución. El Pueblo y la Revolución –consignas de agitación social y de militancia política– eran los Significados Trascendentales del programa revolucionario a los que adhería el arte del compromiso cuando la explicitud referencial del mensaje de sus obras se subordinaba, unívocamente, al repertorio ideológico de la izquierda latinoamericana. Para los artistas comprometidos del Chile de la Unidad Popular y después, en clave de resistencia anti-dictatorial, para las agrupaciones comunitarias del arte y la cultura militantes bajo el régimen militar, son los procesos sociales y políticos los que empujan el arte a sumarse a la utopía del cambio que levanta la historia como promesa. El didactismo revolucionario de las obras se encargaba de transmitir una utopía de cambio social que había sido pre-formulada *por y desde la política*. A diferencia del arte militante que pretende “ilustrar” su compromiso con una realidad política ya dinamizada por las fuerzas de transformación social, diríamos que el arte de vanguardia busca anticipar y prefigurar el cambio, usando la transgresión estética como detonante anti-institucional. Es así como en el caso de la vanguardia, lo utópico del cambio social es programado *desde el arte* para que la obra le transfiera luego su potencial de transformación crítica a la sociedad entera.

Es cierto que tanto en el arte comprometido como en el arte de vanguardia, la utopía tiene el diseño de un futuro por-venir cuya promesa se quiere integradora de los cambios que fusio-



“La dictadura significa para la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile la pérdida de un 60 % de su plantel docente-estudiante. En el exterior de la Universidad, el reagrupamiento es difícil.

En 1974, se funda el Taller Bellavista, llamado después Taller de Artes Visuales, que se quiere espacio alternativo de universitarios exonerados.



Dedicado principalmente al trabajo crítico, en 1979 se configura un Taller de Teoría del Grabado que se proyecta en las obras de varios de sus integrantes (Virginia Errázuriz Luz Donoso, Hernán Parada, Elías Adasme, etc...) y que va a coincidir con los trabajos de 1980 del Taller de Eduardo Vilches: otro enclave en la Escuela de Arte de la Universidad Católica.”

**Francisco Brugnoli
Historia, historias (1983)**

Fotogramas del video “Arte y Política II: 1973-1989”, dirigido por Nelly Richard (Montaje: Guillermo Cifuentes y Enrique Ramírez). El video forma parte de una serie de tres documentales realizados para el Seminario Internacional “Arte y Política” (2004), realizado en la Universidad de Chile y ARCIS.

“Lo que estuvo a la base de la Escena de Avanzada fue un tipo de disenso que halló en la sobreproliferación de las prácticas artísticas del momento uno de sus modos de expresión o de aparición más altos. No fue enseñándole a la gente a construir su futuro, como la vanguardia anterior, o prodigando ante esa misma gente el trauma a partir del cual no debía afirmarse ni producirse ya nada, como en el programa de Marchant, sino huyendo todas las promesas o ilusiones trazadas que esas prácticas relevadas por NR introdujeron en el espacio de lo común un rediseño tangible. Su punto de partida fue un soporte en expansión que dio a la experimentación artística y discursiva el estatuto de una intervención directa en lo que Rancière designó como la distribución general de las maneras de hacer, de pensar y de sentir”.

Federico Galende, Vanguardistas, críticos y experimentales, Santiago, Metales Pesados, 2014, pp. 272-273.

narán lo artístico en la globalidad de un Todo político-social. Esto no se da con las neovanguardias (a cuya retórica se asimilan más las prácticas chilenas de la Avanzada) porque la politización del arte que persiste en ellas como gesto contra-institucional ocurre en un contexto latinoamericano e internacional en el que ya han fracasado las premisas utópico-revolucionarias del arte militante; un contexto en el que, también, se ha desgastado el fervor épico de lo popular cuya totalización homogénea llevaba al artista comprometido, durante los años de la Unidad Popular, a hablar colectivamente en nombre de un “nosotros” (el partido, la clase obrera, la izquierda, América Latina) iluminado por la conciencia revelada de la verdad última de los combates de la historia. En su dimensión neovanguardista, las rupturas de la Avanzada no tuvieron que ver con la promesa de derrocar la dictadura por vía de una “macro-política de la emancipación” sino con aplicar toda la “energía vital” del arte y de la crítica en tratar de reconfigurar articulaciones de sentido que, gracias a su insubordinación de las formas y los conceptos, crearan imágenes anti-totalitarias y anti-represivas que ayudaran a quienes se involucraban en ellas a zafarse de las tiranías de lo impuesto por el autoritarismo. Ciertos horizontes utópicos, los de la vanguardia y de la revolución, tienen en la mira la transformación global del sistema entero mientras que los trazados de la neovanguardia se conciben a sí mismos como discontinuos y entrecortados, ramificados y bifurcantes en sus intervenciones críticas en zonas fragmentadas. El deseo intensivo de algo nuevo no requiere necesariamente de que se cumplan *todas* las condiciones (políticas, económicas, sociales) que son llamadas a transformar en el futuro el conjunto de las estructuras de dominación. La pulsión crítica del arte explora aquellas

brechas de insatisfacción y disconformidad, de rechazo y negatividad que, en el interior de lo existente, nos dan la oportunidad de redibujar el universo de los posibles sin tener que aspirar a que todos los cambios converjan armoniosamente en el mañana de una finalidad predeterminada: la de la revolución total. Para retomar la cita de Suely Rolnik, estoy de acuerdo con ella en su apuesta a la transversalidad de las micro-políticas de los signos que dan la batalla cotidianamente en contra del sueño de la gran revolución como horizonte cumplido de un orden idealmente transparente, definitivamente libre de antagonismos. Dice ella: “es cierto que ninguno de nosotros habla ya en términos de revolución, pero sospecho que seguimos esperando, en algún rincón de nuestra emotividad, la gran invención revolucionaria. Y no sucede así. *Lo que tiene lugar son pequeñas modificaciones de gran significación, que se expanden siempre con mucha fragilidad, en un contexto donde también existe la presión inhibitoria*”⁵. Esta micro-política de la fragilidad y la precariedad que desconfía de la promesa salvadora de una liberación macro-social ligada a un conjunto de cambios estructurales en vista a la gran revolución política que acabaría con todas las cadenas de opresión a la vez no significa, al menos para mí, renunciar a la potencialidad emancipadora de lo crítico-artístico. El arte crítico puede activar vectores de emancipación subjetiva que trabajen “revolucionariamente” con el inconsciente social, sin tener la pretensión de que el mensaje de la obra le entregue una clave de salvación universal a la humanidad entera⁶.

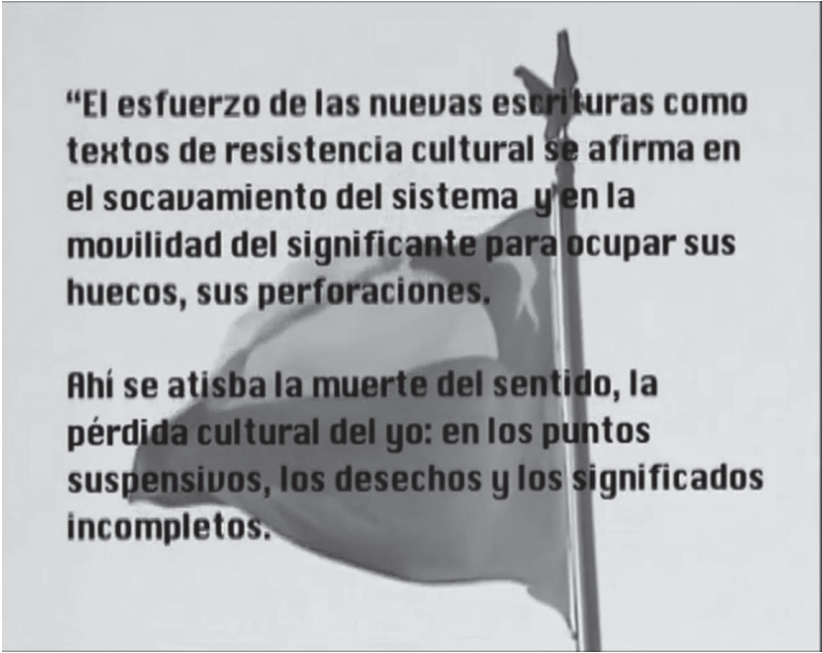
5 Suely Rolnik, “Para una crítica de la promesa”, Colectivo situaciones (ed.), *Conversaciones en el impasse. Dilemas políticos del presente*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2009, p. 61.

6 Comparto la definición de “política emancipatoria” que ofrece Arditi: “La política emancipatoria es la práctica que busca interrumpir el orden establecido y, por lo tanto, que apunta a redefinir

El arte de los sesenta en Chile se definió como un “arte del compromiso” en tanto promovía la adhesión a un ideal de liberación social y emancipación política que funcionaba como promesa o sueño utópico del cambio revolucionario. En los ochenta, bajo dictadura, el “arte de resistencia” de la Avanzada ocupó una posición contrahegemónica en el campo de las luchas y antagonismos de poder, expresando su rechazo a ese poder desde el interior de las estructuras represivas y los marcos de censura del sistema dictatorial. Mientras que el arte revolucionario busca educar a las masas para la acción expresando una voluntad de mayorías, el arte crítico-experimental, al desmontar las máquinas de producción de la obra y los códigos de recepción socio-estéticos heredados de la tradición, sabe que su público no puede refugiarse en un conjunto estable de intereses y valores culturalmente homogéneos porque las rupturas de lenguajes de sus estéticas del *shock* generan inevitables trastocamientos de percepción y conciencia en los universos mentales de sus destinatarios. Rancière insiste en que no hay ninguna relación fija –calculable, predecible– entre las “micropolíticas” de la obra (experimentación) y la “macropolítica” de los colectivos sociales (representación) que el arte comprometido llamaba, en la época del sueño revolucionario, a alinearse tras un programa universal de cambio y transformación histórica. Ya que “no hay transmisión calculable entre conmoción artística, toma de conciencia intelectual y movilización política”⁷,

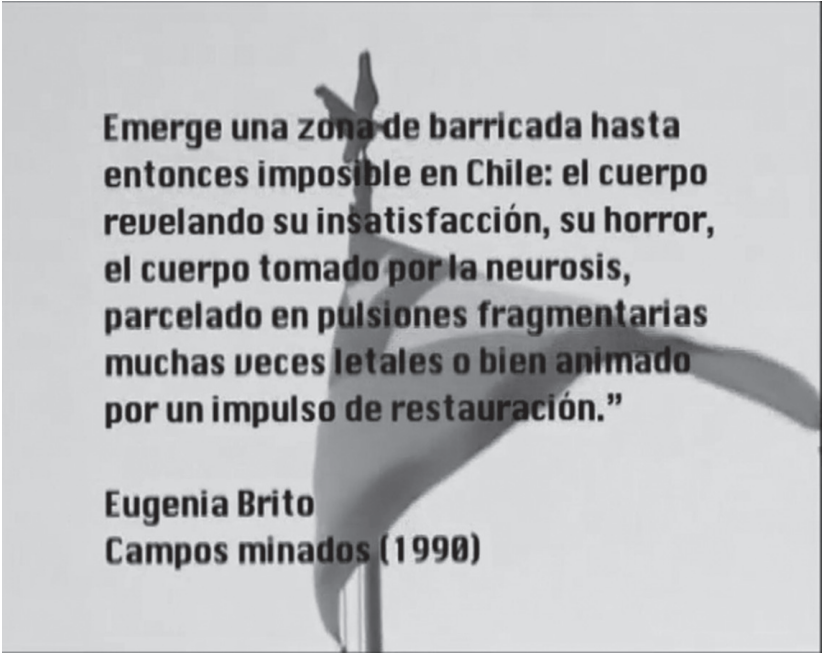
lo posible, con el objetivo de instaurar un orden menos desigual y opresivo, ya sea a nivel macro o en las regiones locales de una microfísica del poder. Dicha práctica no describe un acto único y glorioso, sino un performativo que enuncia el presente como tiempo de nuestro devenir otro”. Véase, Benjamín Arditi, *La política en los bordes del liberalismo*, Barcelona, Gedisa, 2009, p. 176.

⁷ Jacques Rancière, *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 2010, p. 69.



“El esfuerzo de las nuevas escrituras como textos de resistencia cultural se afirma en el socavamiento del sistema y en la movilidad del significante para ocupar sus huecos, sus perforaciones.

Ahí se atisba la muerte del sentido, la pérdida cultural del yo: en los puntos suspensivos, los desechos y los significados incompletos.



Emerge una zona de barricada hasta entonces imposible en Chile: el cuerpo revelando su insatisfacción, su horror, el cuerpo tomado por la neurosis, parcelado en pulsiones fragmentarias muchas veces letales o bien animado por un impulso de restauración.”

**Eugenia Brito
Campos minados (1990)**

Fotogramas del video “Arte y Política II: 1973-1989”, dirigido por Nelly Richard (Montaje: Guillermo Cifuentes y Enrique Ramírez). El video forma parte de una serie de tres documentales realizados para el Seminario Internacional “Arte y Política” (2004), realizado en la Universidad de Chile y ARCIS.

se desvanece la ilusión de la eficacia pedagógica de aquel arte que buscaba influir *directamente* en la conciencia del espectador. La fuerza de emancipación que puede hoy desplegar el arte crítico-experimental sería aquella surgida de las fracturas de la representación en tanto dichas fracturas son las únicas capaces de romper con la pasividad de la transmisión del sentido; de interrumpir la cadena lineal que va desde la producción de la obra (causa) hacia la recepción del espectador (efecto) en una dirección pretrazada, para abrir así la posibilidad creativa de que los saltos de narración-traducción que interrumpen y desvían esa cadena favorezcan la emergencia de potencialidades enunciativas que no estaban previstas en el recorrido inicial entre origen (intención) y destino (cumplimiento). Estos saltos de narración-traducción en la comprensión de lo artístico hacen que cada espectador actúe los significados de la obra según la inventiva de una lectura autónoma, “emancipadora” en tanto no subordinada a una lógica previamente unificada de inteligibilidad del mensaje.

Miguel Valderrama: Para muchos críticos el arte es una especie de observatorio privilegiado de la cultura, una herramienta estenográfica ideal al momento de leer las rupturas y transformaciones de la sociedad. De igual manera, de Hegel a Lyotard, de Warburg a Didi-Huberman, filósofos e historiadores han visto en el arte la realización del “espíritu” en la historia. Sin embargo, hace ya algún tiempo que el arte ha dejado de poseer este peso simbólico. Hoy en día el arte parece despojado no sólo de su papel de guía para la historia, sino también de gran parte de lo que respecta a su propia historicidad: es decir, del marco de elaboración necesario a la resolución de problemas propios, históricamente dados. En palabras de Hal Foster, “el arte

contemporáneo ya no parece contemporáneo”, pues ya no tiene un acceso privilegiado al presente, ni siquiera en términos que podríamos denominar sintomáticos.

En este sentido, los debates en torno a la vanguardia, la neovanguardia y la postvanguardia en Chile, pueden interpretarse como debates que buscan reelaborar de algún modo la relación del “arte” con el “presente histórico”. Las comillas que suspenden la significación de las palabras arte y presente histórico, o que parecen ponerlas a distancia o al menos en cuarentena, ya nos advierten de las dificultades que subyacen a esta empresa de reelaboración histórico-conceptual. Y sin embargo, la propia existencia e insistencia de estos debates y publicaciones vuelven a reintroducir, paradójicamente, como una necesidad de los tiempos, las viejas preguntas por la historicidad del arte. El mismo análisis terminable e interminable en torno a la escena de Avanzada, parece estar animado por el reconocimiento de que obras y prácticas contaban con un acceso privilegiado a su propia escena de historicidad. Esta tesis recorre las páginas de *Márgenes e instituciones*, y subyace de algún modo al conjunto de escritos y posiciones que hasta el día de hoy intentan recuperar o reactivar el poder del arte de esa época para el tiempo presente. No obstante, si uno observa el arte contemporáneo advierte que la situación actual es muy diferente. La historiografía y la crítica describen el momento presente como el del “fin del arte”, como el de “un paradigma de falta de paradigmas”, como el de la “cultura visual” o de la “sociedad de la imagen”. Todas estas descripciones se organizan sobre cierto desanudamiento de la relación entre arte e historia, o si prefieres de la relación que la modernidad estableció entre arte y política, entre arte y contemporaneidad. Una mirada

“La condición nihilista del proceso globalizador no se debe, entonces, a la desazón de Thayer o de cualquier afligido testigo de fines del siglo XX, sino que expresa la *indiferenciación* radical entre pensamiento crítico y facticidad, es decir, la imposibilidad de elaborar un metacriterio para tomar distancia del predominio mudo y brutal de dicha facticidad. ... Esto, ciertamente, resulta intolerable para el ánimo transvalorador de NR, quien concibe su propia práctica intelectual como permanente cuestionamiento de las lógicas macrofísicas y deterministas del fin de la historia. De ahí entonces el nihilismo de Thayer... En otras palabras, ahí donde tenemos una práctica transvalorativa y deseante, cuya pulsión escritural enfatiza los desmarques con respecto al poder de la representación, se nos propone un habitar reflexivo en el horizonte nihilista del neoliberalismo, no para superarlo, en un gesto que lo confirmaría (lo abastecería), sino para interrumpirlo mediante su debilitamiento.”

Sergio Villalobos-Ruminott, "Modernismo y desistencia. Formas de leer la neo-vanguardia". Revista Archivos de filosofía N° 6/7, UMCE. Santiago de Chile.

atenta a la propia trayectoria de tu trabajo, a los motivos que han organizado tu escritura, parece confirmar la tesis de que el arte contemporáneo ha dejado de ser poseer el peso simbólico que la modernidad crítica le asignaba. Al parecer la pregunta por aquello que despunta en el presente, la pregunta por lo contemporáneo, ya no habría de buscarla en el trabajo del arte.

Nelly Richard: Yo creo que sí tienes razón en que la Avanzada tuvo una relación apremiante y desgarradora con sus propias condiciones de historicidad que la lanzaron a un presente hostil con obras y textos que, por así decirlo, no tenían otra elección que la de volverse *artísticamente* posibles cuando la censura militar del período quería declarar imposible la existencia misma de cualquier contenido de oposición política. Se dio así una arriesgada y frágil contemporaneidad –en el sentido de “lo que existe al mismo tiempo” aunque, en el caso de la Avanzada, en términos casi irresolubles– entre: 1) lo desolador del efecto traumático generado por las supresiones y mutilaciones del golpe militar en la narrativa utópico-revolucionaria; 2) la urgencia vital de reponerse a la tristeza de la desolación para manifestar una ética de la denuncia que condenara, mediante el arte, lo que estaba sucediendo en el entorno; 3) la desconexión semántica generada por la rotura de los vínculos entre lenguaje y representación debido a los quiebres del trasfondo de la historia; el desafío teórico-político de reconceptualizar el arte asumiendo la dislocación de los códigos artístico-culturales de la tradición. La Avanzada respondió a lo aniquilador del golpe militar con el contragolpe de una descarga de imágenes, materiales, técnicas y significaciones que exploraban formas de resistencia crítica frente a la violencia totalitaria *mezclándose con el acontecer*, es decir, ideando

obras *procesuales* y *relacionales* (obras no estáticas sino que en *curso* y en *situación*) cuya apertura y fugacidad de los signos le hacían el quite –desde lo vivo del cuerpo, la biografía o la ciudad– a la clausura de lo finito y lo definitivo del tiempo muerto que consagra la eternidad de los cuadros de museos. La contemporaneidad del gesto artístico de la Avanzada radicó en la urgencia de que las obras actuaran sus significados en una cadena de interferencias vivas entre lo artístico, lo social y lo político mediante algún tipo de performatividad crítica del *aquí-ahora* (en el caso de las performances, las acciones de arte y las intervenciones urbanas como las del CADA) que las vengara –activistamente– del drama de la impotencia frente a la derrota de la historia en el que quería sumergirlas la omnipotencia de la dictadura. Que todo esto sea hoy pura historiografía y museografía no debe hacernos olvidar que, en dichos tiempos, marcaba dramáticamente las obras esa tensión riesgosa entre una temporalidad rota y las narrativas-en-proceso que debían rearticular sus fragmentos parchados en un presente en desarme. La historicidad del arte de la Avanzada tuvo que ver con ese tiempo cortado, seccionado: un tiempo sin ilación que, paradójicamente, el *boom* internacional de los archivos periféricos capitalizado por los museos metropolitanos trata hoy de reinsertar a la fuerza en genealogías documentales que lo amarren a otras secuencias conocidas (por ejemplo, “Tucumán arde”) que, desde mi punto de vista, le restan excepcionalidad a la contingencia traumática del neovanguardismo de la Avanzada.

El presente del capitalismo tecno-cultural se ha tornado plano y liviano, “superficial”, cuando se lo mira desde las reverberaciones mediáticas de imágenes que se desvanecen al ritmo de su paso efímero por una deslocalizadora visualidad

de pantallas y cuando se observa, además, que los significantes de lo real-virtual sostienen una relación cada vez más desmaterializada con sus significados históricos en un mapa del “boom de la memoria” (A. Huyssen) lleno de dispositivos de intermediación entre registros y huellas. Este es uno de los “presentes como contexto” que enfrenta el arte chileno contemporáneo: el de la globalización capitalista cuya hipervisualidad contribuye al desvanecimiento de lo social bajo los reflejos tecno-publicitarios de las campañas de diseño y comunicación, y el de la internacionalización del arte a través de una red de galerías, museos y bienales que lo usan muchas veces como un simple “recurso” (bien, servicio o expediente) de promoción cultural del comercio y de las industrias de la entretención. Son varias las obras chilenas contemporáneas que presuponen e incluyen estas marcas de la actualidad en sus tecnologías de los medios y sus operaciones visuales: algunas para celebrarlas acríticamente y otras para tratar de burlar los signos-mercancías festivamente volcados hacia el éxtasis del consumo. No es simple discernir si aquellas obras que buscan generar una torsión cínico-paródica para desmarcarse de la iconicidad de los productos que adornan el entorno visual capitalista producen algo más que simulacros de intercambio crítico-artístico (unos simulacros que, al igual que la actualidad que comentan, brillan como ilusión óptica pero carecen de profundidad socio-histórica) o bien si esas obras son efectivamente capaces de estimular un trabajo autoreflexivo con la imagen que ayude a involucrar al espectador en el desaprendizaje de cómo la imaginería de los medios del capitalismo cultural domestica la visión cotidiana para que dicha visión se sienta gratificada con la simple espectacularización de sus efectos. Una vez más, es la capacidad de

discernimiento de la crítica la única capaz de marcar algún contrapunto en el tratamiento de los signos que ocupan las obras para distinguir entre mimesis (imitación, repetición) y extrañamiento (desfamiliarización).

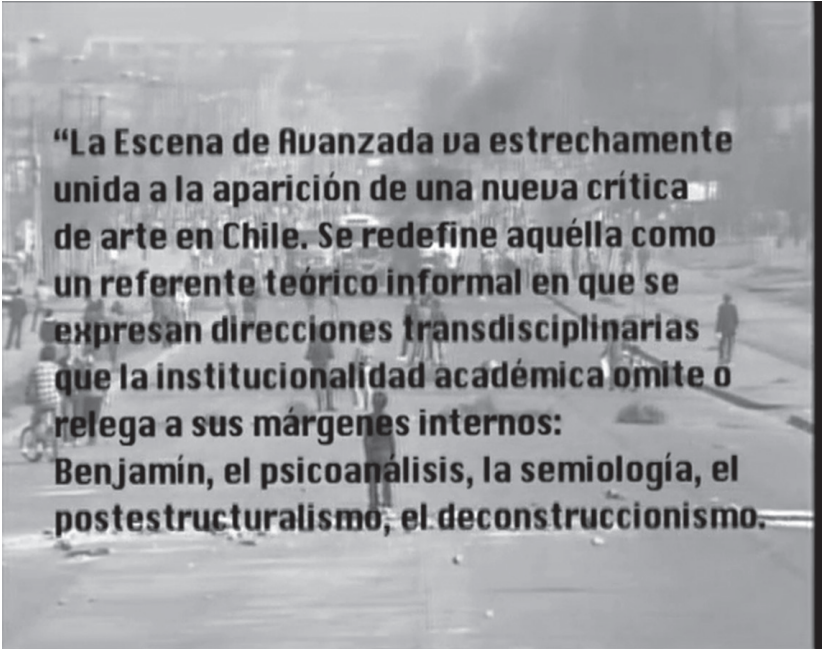
El otro “presente como contexto” que le toca al arte chileno contemporáneo es el de la post-transición: un presente con muchas cuestiones pendientes en términos de memoria traumática (que, por alguna razón, convoca a pocos artistas chilenos en comparación, por ejemplo, con Argentina) y que ha vivido la desactivación de las fuerzas sociales, al menos hasta las revueltas del 2011, por culpa de un formalismo democrático que inhibió la participación ciudadana en la construcción de alternativas políticas. No sé cuántas obras del arte chileno contemporáneo se sienten realmente interpeladas por estas fuerzas de cambio que entraron en franca relación de antagonismo con el diseño neoliberal. Es curiosa la diferencia entre Chile y otros países latinoamericanos donde sí existen dinámicas de obras que se nutren de las energías protestarias de los procesos sociales y políticos que las rodean para imprimirle al arte una motivación crítica. Sin ir más lejos, la crisis del 2001 en Argentina (el “¡Qué se vayan todos!”) inspiró muchas prácticas que cruzaron las fronteras entre arte y militancia para darle nuevos contornos al hacer-pensar-sentir de lo comunitario mediante acciones colectivas que reunían a artistas visuales, sociólogos, periodistas alternativas, cineastas, etcétera.⁸ En consonancia con los piqueteros, toda una creatividad multiforme se tomó el espacio público para reflexionar sobre temas de exclusión social, alienación mercantil, obediencia capitalista y contrapoder desde el taller-fábrica como

8 Entre otras publicaciones, remito a: *GAC, Pensamientos, Prácticas, Acciones*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2009.

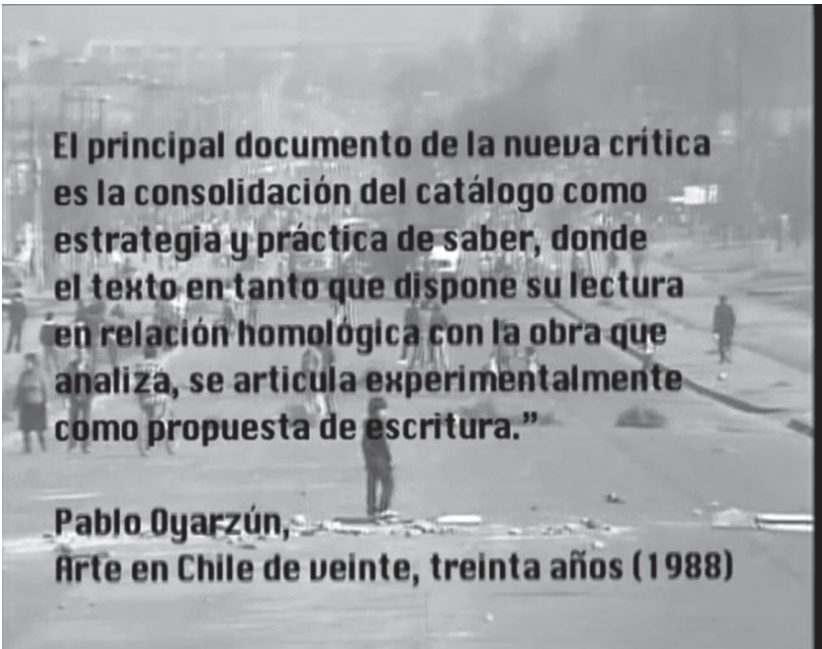
laboratorio de experimentación de una nueva relación anti-consumo que se vivía exaltadamente entre precarización, desechos y multitud. En Chile, no percibo todavía una pulsión asociativa que vaya en la dirección de estos nuevos modos de activismo político-artístico inspirados por los desbordes de lo social. Habría que preguntarse por qué, a diferencia de otros países de América Latina, aquí en Chile no ha mayor habido interés en apostar a los colectivos para entrecruzar las dinámicas del arte con energías de transformación social. Además de los efectos normalizadores de la transición que re-disciplinó los campos de acción y discursos en territorios acotados (escuelas de arte, museos, galerías, catálogos), me parece que hay todo un individualismo de la firma –cultivado por la fetichización del nombre de autor en los circuitos tanto de legitimación académica nacional como de internacionalización artística– que ve con malos ojos el arte comunitario y sus disoluciones de lo propio tal como, por ejemplo, lo encarnó el CADA (Colectivo de Acciones de Arte) en los ochenta⁹. No quiero decir con esto que el arte, para ser crítico, debe cumplir necesariamente con una vocación comunitarista de lo social porque también es cierto que padecemos el abuso de una retórica testimonial que, en nombre de lo periférico, lo marginal y lo subalterno, llena los circuitos de arte metropolitanos con intervenciones previsiblemente destinadas a un rescate –moralizante o asistencial– de memorias sufrientes y de identidades victimizadas. Esta tendencia sociologizante-antropologizante del arte contestatario y protestatario de la subalternidad satisface la

9 Algo me dice que estas energías de lo colectivo se encuentran preferentemente en la gestión *descentrada* de algunos espacios artísticos independientes como son: la *Galería Metropolitana* en Santiago de Chile, *Crac* (Centro de Residencias y Arte Contemporáneo) en Valparaíso, la revista *Plus* en Concepción, etc.

buena conciencia de la izquierda cultural con su referencialismo de lo latinoamericano que, según el imperativo testimonial de lo “auténtico”, debería casi prescindir de todo artificio de representación en beneficio de una proximidad con lo real-social cada vez más directa en sus alcances comunicativos. Me parece que ese tipo de arte subordinado a la instrucción y movilización de un programa de concientización política les quita espacio y tiempo de dedicación a aquellas poéticas más complejas que, por el contrario, se interesan en romper los estereotipos que romantizan la otredad fabricando torsiones de identidades que no sean del todo descifrables ni menos resumibles a los guiones pre-establecidos de la “diferencia” con los que el multiculturalismo abastece su menú transcultural de la diversidad identitaria. Esas poéticas más complejas son, para mí, las que tienen plena conciencia de que la criticidad del arte depende de cómo su producción de significados es capaz de llevar al espectador a optar por la multivocidad de lo *suspensivo-interrogativo* (convirtiendo para ello la forma y la sustancia del lenguaje en su principal material de experimentación creativa), en lugar de confiar en la univocidad de lo *afirmativo/negativo* de un mensaje que se pronuncia sobre los contenidos sociales desde la literalidad del “sí” de la adhesión o del “no” de la protesta. Que el arte contemporáneo sea crítico de su contexto social y político no quiere decir que deba limitarse a denunciar los sistemas de dominación política y económica que lo gobiernan con las mismas estrategias de confrontación al poder que usan los movimientos sociales o las intervenciones socio-culturales, renunciando para ello a lo que precisamente distingue a lo crítico-estético: la permanencia en la obra de un núcleo difuso de múltiples interpretaciones que permanece irreductible a la operacionalización comunicativa



“La Escena de Avanzada va estrechamente unida a la aparición de una nueva crítica de arte en Chile. Se redefine aquélla como un referente teórico informal en que se expresan direcciones transdisciplinarias que la institucionalidad académica omite o relega a sus márgenes internos: Benjamín, el psicoanálisis, la semiología, el postestructuralismo, el deconstruccionismo.



El principal documento de la nueva crítica es la consolidación del catálogo como estrategia y práctica de saber, donde el texto en tanto que dispone su lectura en relación homológica con la obra que analiza, se articula experimentalmente como propuesta de escritura.”

**Pablo Oyarzún,
Arte en Chile de veinte, treinta años (1988)**

del mensaje que exige el paradigma de la información. Según creo, el arte es poderoso *como* arte no cuando actúa comunicativamente al igual que una consigna política, una intervención cultural o un testimonio periodístico sino cuando explora lenguajes aun no modulados (*identidades no finitas, significados entreabiertos*) que dejan en suspenso la finalidad de una representación que se niega a quedar atrapada en el trámite informativo-comunicativo de una decodificación inmediata de su mensaje¹⁰.

¿Qué esperar de la relación entre arte y contemporaneidad? El llamado de lo contemporá-

10 Me gusta este rescate que hace Didi-Huberman de una cita del Deleuze de *Deux régimes de fous*: “Gilles Deleuze, intentando encontrar la manera de ‘arrancar una imagen a todos los clichés, y volverla contra éstos’, ha dado una pista al referirse a lo que él llama *arte de la contra-información*: “La contra-información sólo es efectiva cuando se convierte en un acto de resistencia. ¿Qué relación existe entre la obra de arte y la información? Ninguna. *La obra de arte no es un instrumento de comunicación. La obra de arte no tiene nada que hacer con la información. Tiene cierta relación con la información y la comunicación en tanto acto de resistencia.* ¿Qué misterioso lazo puede existir entre una obra de arte y un acto de resistencia, si los hombres que resisten no tienen ni el tiempo ni, muchas veces, la cultura necesaria para establecer una mínima relación con el arte? No lo sé. No todo acto de resistencia es una obra de arte, aun cuando, en cierto modo, lo sea. No toda obra de arte es un acto de resistencia, y sin embargo, de cierta manera, lo es (...) Una obra resiste, en ese sentido, si sabe ‘dislocar’ la visión, esto es, *implicarla* como ‘aquello que nos concierne’ y, al mismo tiempo, *rectificar* el pensamiento mismo, es decir, *explicarlo* y desplegarlo, explicitarlo o criticarlo, mediante un acto concreto. La imagen exige de nosotros (...) un arte de equilibrista: enfrentar el peligroso espacio de la *implicación* en el que nos desplazamos con delicadeza, corriendo el riesgo, a cada paso, de caer (en la creencia, en la identificación): mantener el equilibrio utilizando el propio cuerpo como instrumento, ayudándose con la vara de la *explicación* (de la crítica, del análisis, de la comparación, del montaje). Explicación e implicación se contradicen, sin lugar a dudas, tal como la rectitud de la vara contradice la improbabilidad del aire. Sin embargo, sólo depende de nosotros utilizarlos conjuntamente, haciendo de cada uno una manera de desplegar lo impensado del otro”. Véase, Georges Didi-Huberman, “La emoción no dice ‘yo’. Diez fragmentos sobre la libertad estética”, VV.AA., *Alfredo Jaar. La poética de las imágenes*, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2008, pp. 39-40-43.

neo no puede agotarse en la traducción directa de la obra artística a las coordenadas referenciales de un presente simple; un presente que sólo esperaría ser reafirmado o bien desmentido en sus cursos de acción sobre la base de una correspondencia lineal entre corrientes de actualidad, procesos y sucesos socio-políticos, datos culturales, tecnologías de los medios y comunicación artística. Por un lado, no existe tal presente sincrónico ya que siempre coexisten en el “hoy” temporalidades desfasadas que hacen retroceder el tiempo presente hacia la memoria de lo ya acontecido o bien que anteceden lo que todavía no llega a ser bajo los modos del futuro incompleto. La contemporaneidad del arte nunca calza con un presente inmediato que la obra debería consignar sin retrasos ni anticipaciones. Las formaciones estéticas que se pretenden críticas tienen precisamente como misión revelar las distintas velocidades de sedimentación de la historia que agitan lo social y lo local para desmentir las tranquilas apariencias de un presente globalizado que buscan nivelar las redes planas (contigüidad y simultaneidad) de la interconexión planetaria. Esas formaciones crítico-estéticas escinden y revuelven lo “contemporáneo” rastreando en él lo desaparecido y lo semi-oculto, lo intermitente y lo rezagado, lo incumplido y lo promisorio, lo descartado, para despertar estados de conciencia que entren en secretos intercambios de voces y escuchas con los sonidos aún no modulados del ayer y del mañana. La tensión crítica de lo artístico se da entre presente y pasado y, también, entre presente y futuro: el futuro no como algo que responde a una imagen predeterminedada del mañana cifrada utópicamente en el gran cambio revolucionario, sino como un campo abierto de posibles aun no formulados que laten en pensamientos y sensi-

bilidades muchas veces disgregados que esperan alcanzar forma y sustancia. Lo contemporáneo, el presente como contexto, no sería entonces lo *ya realizado* bajo la figura desplegada de la actualidad sino lo que *está en trance de acontecer* en el cruce de las distintas exploraciones analíticas y creativas de lo irrealizado que, subterráneamente, moviliza alternativas de intervención.

Volviendo a tu pregunta por las reescrituras de la Avanzada y su relación con la historicidad del arte a través de la cadena de retornos, fantasmagorías y neo-simbolizaciones que ha rodeado su escena desde hace tres décadas, habría que mencionar una polémica bastante detonante que ha marcado un estado del debate teórico y artístico local. Me refiero a la polémica que se arma inicialmente a partir de dos textos: “El golpe como consumación de la vanguardia” de Willy Thayer¹¹ y la réplica mía “Lo político y lo crítico en el arte: “¿Quién teme a la neovanguardia?”¹². Quizás la parte más llamativa de esta polémica en torno a la Avanzada haya sido la que nace de la sospecha primeramente enunciada por Francisco Brugnoli, luego retomada por P. Oyarzún a cuya formulación W. Thayer le da otra vuelta meta-crítica y que Sergio Villalobos-Ruminott termina resumiendo en esta pregunta extrema: “¿Es la neovanguardia chilena un efecto inesperado de la facticidad dictatorial o es, por el contrario, su problematización radical?”¹³. Dicha pregunta se inscribe, a su vez, en una zona más profunda de tensionamientos teóricos y filosóficos en torno al estatuto de la

“En la primera parte de *Filtraciones*, se conversa largamente acerca de la relación entre arte y política durante el período hegemónico por la Escena de Avanzada y —en la segunda— se expresa parte de la generación que siguió a la publicación de M&I y que se enfrentó, durante los 90’s, al avatar amargo de hacerse un lugar en un campo artístico vigilado por los dogmas conceptuales del período anterior. La generación que participa de este tercer volumen habla con cierta soltura, quizás con la que es propia de quién ya no se siente obligado a enredar sus causas visuales o teóricas en las imperativos del trauma... Curiosamente esta nueva generación no se siente obligada a lo mismo, quizás porque Avanzada es una reverberación que les llegó por vía del encausamiento de los dispositivos de transferencia de la educación artística de las Escuelas de Arte o quizá, quién sabe, porque simplemente es uno de esos buenos nombres que sobrevuelan distraídamente la historia hasta que llega el día en que se clavan para siempre en una noción célebre y respetada. O quizá (último intento) porque esta generación no mantiene con aquella escena la contigüidad fastidiosa que mantenía la anterior. Lo cierto es que la Avanzada tiene aquí un lugar preponderante, con independencia de que algunos la evoquen con desdén, otros con admiración y otros con desdén y admiración a la vez.”

Federico Galende, *Conversaciones sobre el arte en Chile (1960-2000)*, Santiago, Alquimia Ediciones, 2019, pp. 20-21.

11 Willy Thayer, *El fragmento repetido. Escritos en estado de excepción*, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2006.

12 *Revista de Crítica Cultural*, N° 28, Santiago de Chile, 2004.

13 Sergio Villalobos-Ruminott, “Modernismo y desistencia; arte y política en un contexto neoliberal”, *Archivos de filosofía*, N° 6/7, UMCE, Santiago de Chile, 2012, p. 12.

Avanzada: por un lado, estaría la defensa crítica que yo realicé en *Márgenes e Instituciones* de cómo la Avanzada practica una antagonización de la violencia autoritaria-totalitaria de la dictadura con micro-políticas de resistencia artística que trabajaban, anti-representacionalmente, con el corte, la interrupción y el descalce y, por otro, la posición de Willy según la cual ninguna de las rupturas de sentido que defendió críticamente la Avanzada tenía chance alguna de salvarse del montaje pulverizador del golpe militar porque dicho montaje ya contemplaba al fragmento (desutopizado) en su retórica de la desintegración y porque, además, nada crítico podría salvarse de la sobrecodificación de todos los fragmentos que transvalora la ley cambiaria del capitalismo globalizado que la misma dictadura estaba implementando. Para W. Thayer, sólo lo “inoperante” (lo “des-obrante”), es decir, lo que negó el vanguardismo recalcitrante de *Márgenes e Instituciones*, permanecería “intransitivo en las inmediaciones del golpe, neutro antes las demandas de nuevas lecturas de signos, desinteresado en cualquier narración de lo acontecido” y, por lo mismo, sólo ese “estrato anasémico” sería capaz de restarse –por vaciamiento de toda expectativa de cambio– del conjunto de operaciones que, aunque se pretendan contra-hegemónicas, no hacen sino complicitarse con la gigantesca capacidad de la máquina de reciclaje capitalista que termina disolviendo siempre cualquier resorte oposicional al acomodarlo perversamente en su interior. El agudo recuento teórico que arma Villalobos-Ruminott de esta polémica identifica así las posiciones en juego: “ahí donde tenemos una práctica transvalorativa y deseante cuya pulsión escritural enfatiza los desmarques con respecto al poder de la representación (Richard), se nos propone (Thayer) un habitar reflexivo en el horizonte

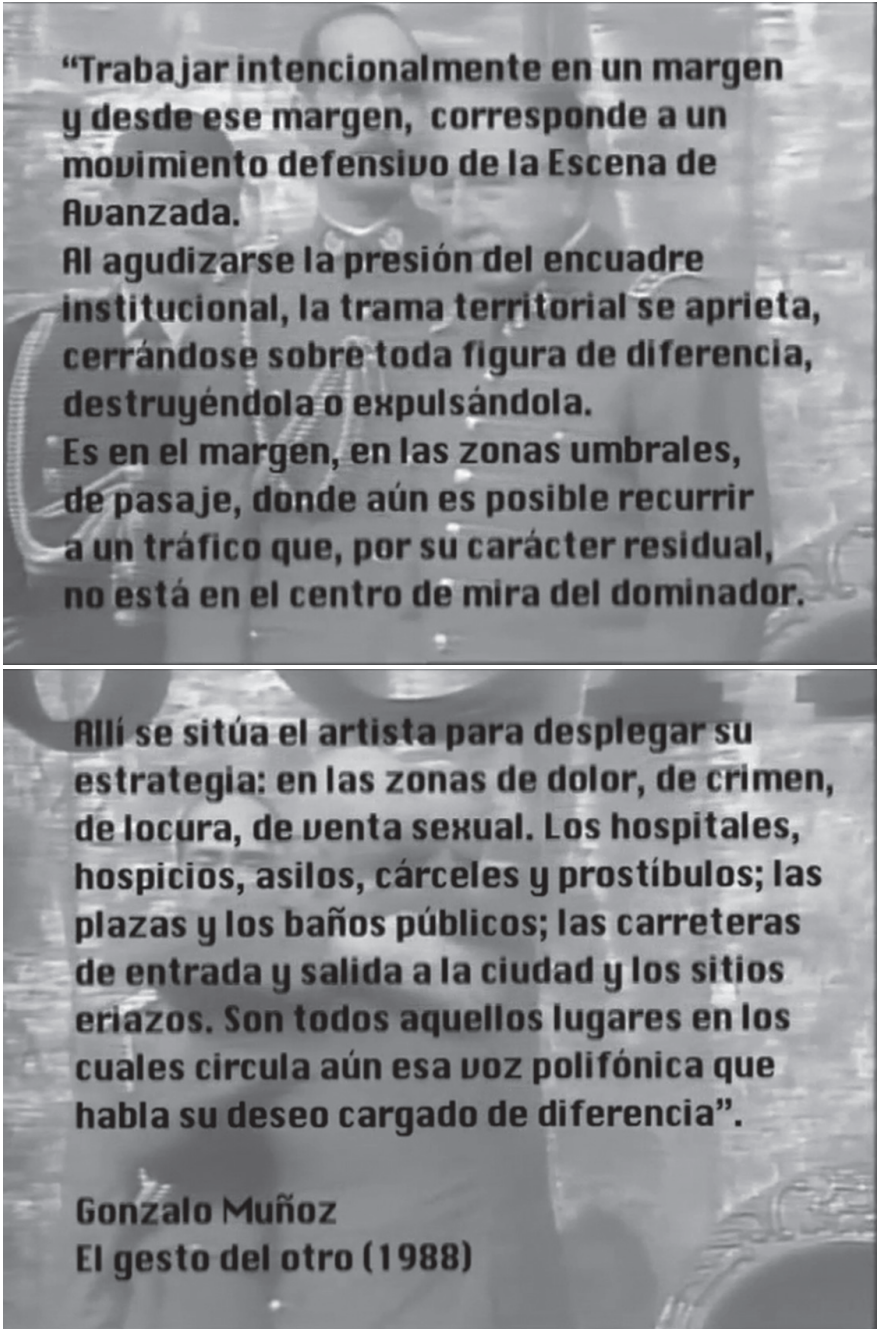
nihilista del neoliberalismo, no para superarlo en un gesto que lo confirmaría (lo abastecería), sino para interrumpirlo mediante su debilitamiento”¹⁴. Confieso que lo que no me queda del todo claro en el argumento de Sergio Villalobos que refuerza la posición de Willy, es “cómo pensar dicha interrupción anasémica, esto es, dicha resistencia a la operación discursiva propia de toda disputa hegemónica”¹⁵ si, en el caso de las hipótesis de contra-lectura de la Avanzada, la “interrupción anasémica” de la que se habla es una tesis que circula, junto a las demás tesis, en el mercado discursivo de los textos sobre arte en Chile y que, por debilitante que se quiera en su declinación nihilista, dicha tesis se agrega como otra capa interpretativa más a lo ya sedimentado en torno a arte y política, “abasteciendo” así el corpus de proposiciones y contraproposiciones que, involuntariamente o no, contribuye a la “fetichización historiográfica” de la misma Avanzada. ¿Qué tendría de especialmente “neutro” una tesis que declara su interés –por lo demás, completamente saludable– en descanonizar a la Avanzada y que, por lo mismo, responde al igual que las demás tesis en circulación, a las “demandas de nuevas lecturas de signos” que animan el campo de debate artístico-cultural? ¿Qué tendría de distinto el comportamiento de esta tesis (que busca desplazar las acentuaciones problemáticas de la Avanzada moviéndolas desde un lado a otro del arco de la crítica) a “una operación discursiva propia de toda disputa hegemónica” que, como tal, lucha activamente por ocupar un lugar de figuración teórica en el campo de reconocimiento de lo que se debate sobre arte y política en Chile para incidir desde este lugar sobre las líneas de fuerza de dicho campo?

14 *Ibid.*, p. 43.

15 *Ibid.*, p. 35.

La tesis de lo des-obrante requiere inevitablemente de un texto para elaborar sus argumentos, es decir, necesita del “obrar” de una confección de texto para luego afirmarse en un soporte editorial que se convertirá en un libro distribuido a una red de lectores ya entrenados en el debate sobre la Avanzada: una red cuya circulación no se interrumpe con esta tesis sino que, al revés, se ve suplementada y complementada por la interpretación adicional de lo “des-obrante” que, por desenfaticada que se pretenda, nutre de énfasis lo controversial del campo de lecturas de la Avanzada en el que se inserta como otra “novedad teórica” más. La tesis de lo “des-obrante”, defendida en relación a la Avanzada, parecería suponer que el mercado simbólico-cultural no consume con igual eficacia los textos que declaran el fin de la crítica que los que reivindican alguna agencialidad de lo crítico. La determinación nihilista de no ofrecer nada demasiado prometedor en materia de aperturas de sentido es tan acomodable por los circuitos de lectura artístico-culturales como cualquier otro planteamiento más esperanzador, al convertirse igualmente en un aporte de lectura que genera valor agregado al capital simbólico de investigación académica y museográfica de la Avanzada. ¿Por qué lo “inoperante” (como una tesis convertida, *operantemente*, en material crítico y editorial) quedaría milagrosamente a salvo del poder de absorción de los productos discursivos expuestos a la valoración simbólica del mercado académico y cultural?

Miguel Valderrama: La presencia de la Avanzada es muy fuerte en todas aquellas escrituras que en el último tiempo se han esforzado en pensar el poder del arte. Ya sea que las prácticas artísticas se piensen bajo el emblema de la



“Trabajar intencionalmente en un margen y desde ese margen, corresponde a un movimiento defensivo de la Escena de Avanzada.

Al agudizarse la presión del encuadre institucional, la trama territorial se aprieta, cerrándose sobre toda figura de diferencia, destruyéndola o expulsándola.

Es en el margen, en las zonas umbrales, de pasaje, donde aún es posible recurrir a un tráfico que, por su carácter residual, no está en el centro de mira del dominador.

Allí se sitúa el artista para desplegar su estrategia: en las zonas de dolor, de crimen, de locura, de venta sexual. Los hospitales, hospicios, asilos, cárceles y prostíbulos; las plazas y los baños públicos; las carreteras de entrada y salida a la ciudad y los sitios eriazos. Son todos aquellos lugares en los cuales circula aún esa voz polifónica que habla su deseo cargado de diferencia”.

**Gonzalo Muñoz
El gesto del otro (1988)**

politización del arte o que se las piense bajo el régimen de una estética política, siempre las referencias principales giran en torno a ese centro ausente que es la Avanzada para el arte chileno contemporáneo. Y esta afirmación parece confirmarse al leer las conversaciones sobre arte en Chile que Federico Galende acaba de cerrar con la publicación de *Filtraciones III*. En el prefacio o prólogo que abre este último volumen, Galende advierte justamente que la serie de conversaciones sobre arte y política que da nombre a *Filtraciones*, fue organizada inicialmente en torno a la configuración de la Escena de Avanzada, para luego proseguir con aquella generación que siguió a la publicación de *Márgenes e instituciones*, y finalmente terminar, ya en nuestro presente, con una generación caracterizada por la soledad experimental, la multiplicación de las filiaciones, los aeropuertos y los circuitos de arte internacional. De acuerdo a este trayecto gramofónico, uno esperaría que la Avanzada perdiera relevancia en los motivos y preocupaciones que organizan la última serie de conversaciones de *Filtraciones*. Y sin embargo, la Avanzada sigue siendo un tema central en las conversaciones de esta nueva generación. Galende mismo lee esta insistencia en la Avanzada bajo los lenguajes del corte y de la ruptura epistemológica, es decir, como la necesidad de “establecer de entrada un corte abrupto y polémico entre dos atmósferas generacionales que mantienen entre sí distancias concisas”.

Ahora bien, bajo esta retórica del corte y la ruptura se observa un cierto malestar en la Avanzada. Esto es particularmente evidente en las primeras conversaciones que abren *Filtraciones III*. Sin duda, este malestar o resentimiento con la Avanzada es síntoma de otra

cosa, y quizá sea necesario por ello tratar de comprender el malestar que la palabra misma provoca en nuestros días.

Nelly Richard: La denominación de *Avanzada*, como todas las palabras, carga con los valores de uso que, asociados al nombre, se refieren a los contextos en los que sucesivamente intervino esta denominación para suscitar distintos efectos de posicionamiento crítico. La *Avanzada*, junto con el rótulo que decreta su emergencia (¡sin que nadie haya estado nunca seguro de que se tratara de un nombre adecuado o, mejor dicho, aunque todos sospecháramos de que en verdad no lo era!), lleva a cuesta una suma de emplazamientos y desplazamientos que tiene al menos el mérito de haber generado varios intervalos de distancia y rebote entre lo consumado de lo que realmente transcurrió (pasado) y lo que podría todavía llegar a ocurrir (futuro) bajo el impulso de las nuevas lecturas que sacarán de ella potencialidades inexploradas. Creo que en los ochenta, “Escena de *Avanzada*” se refería, para mal o para bien, al conjunto de prácticas (obras y textos) que recoge el libro *Márgenes e Instituciones*. Luego, en la polémica que se abre con el texto de W. Thayer, “Escena de *Avanzada*” pasa a confundirse con el libro mismo que es criticado como su manifiesto. Me parece que hoy, “Escena de *Avanzada*” es un referente historiográfico y, al mismo tiempo, el nudo de nuevas preguntas sobre el “poder del arte” que, a diferencia de lo que ocurría en los textos de los ochenta, adoptan un rumbo más bien filosófico-estético en varias publicaciones recientes entre las que, además de los libros recientes de Willy Thayer, Federico Galende o Rodrigo Zúñiga, incluyo tu propio trabajo que incursiona muy finamente en las zonas de entremedio de la problemática en torno a la *Avanzada*. *Mo-*

“Se percibe en los textos de la Escena de *Avanzada* –como hay que explicar constantemente cuando el público no es de iniciados– un peculiar gesto crispado, excedido, límite, que hace exigencias muy fuertes al lector (y también al espectador de las obras). ... Otro síntoma es el de la beligerancia de los textos, que a mi ver remeda inconscientemente la violencia de la situación en que son producidos. Están en ellos, latentes, las metáforas guerreras y territoriales, más bien geopolíticas, de defensa de espacios nacionales reducidos, y un cierto autoritarismo, que no sé cuánto dependa de los textos mismos y cuánto de la falta de capacidad de recepción y de reacción de un medio bastante pobre. La política de inclusiones y exclusiones de obras y de personas en esos años da testimonio de una fijación con esos espacios nacionales reducidos, y con el ejercicio de un poder simbólico en ellos. Tales espacios terminaron por volverse asfixiantes: los actores de la Escena de *Avanzada* fueron abandonándola uno por uno, en las más diversas direcciones”.

Adriana Valdés, “*Simpatías y diferencias*” en Revista de Crítica Cultural N° 28, pp. 40-41.

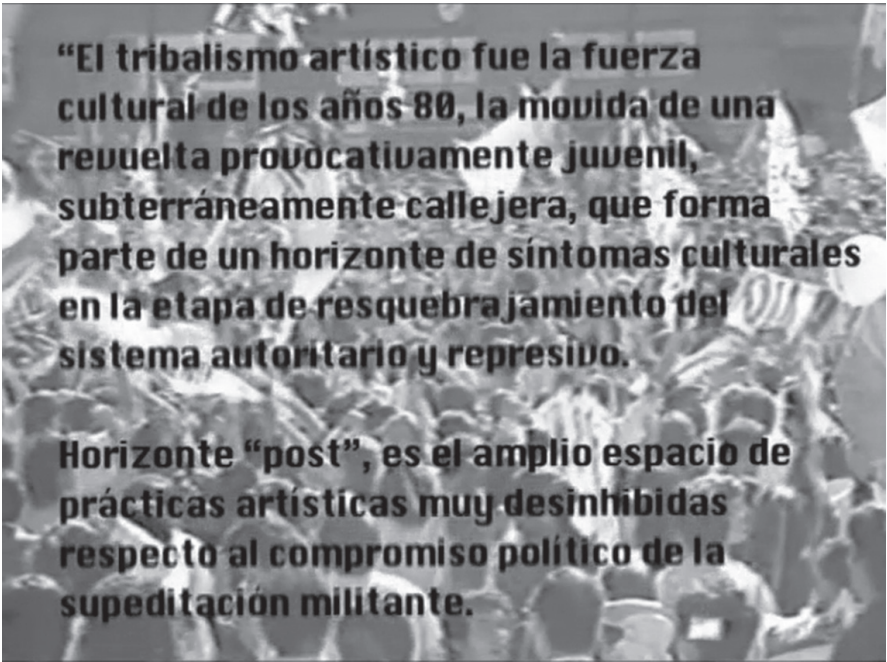
*dernismos historiográficos*¹⁶ aporta matices que refinan uno de los argumentos principales de esta discusión que, sostenido desde su origen con el texto fundante de Pablo Oyarzún, no había sido revisitado críticamente: ¿es posible asimilar el corte neovanguardista de la Avanzada a una ideología de la vanguardia basada en la historia del modernismo internacional sin sacrificar la excepcionalidad de su gesto que, a falta de enmarcación histórica, hizo del marco mismo (entrar/salir de las técnicas, los soportes, los géneros, las obras y sus instituciones) su espacio de teorización artística y experimentación formal del trauma de la ruptura, el quiebre y la desaparición?

Los tres libros de entrevistas de Galende constituyen un valioso aporte testimonial sobre arte y política en Chile que muestra efectivamente los signos de rechazo y atracción que el nombre de la Avanzada todavía genera, pese a su lejanía en el tiempo y la cantidad de ecos y reverberaciones transmitidos desde su origen. En su presentación de la reedición de *Márgenes e Instituciones* en el Museo Nacional de Bellas Artes (2007), Carlos Pérez Villalobos dice que el libro “fomentó un conjunto heterogéneo de trabajos de arte que quedaron, de ahí en adelante, tramados según una determinada lectura y formando parte de una misma escena”. Creo que la ambivalencia de razones y pasiones que agitan y dividen las referencias cruzadas a la Avanzada tiene que ver con esto mismo que señala Pérez Villalobos. Por un lado, “la impronta del significante Avanzada brindaba –aún en aquellos que se mantenían a distancia polémica de él– la ilusión de un referente común o de

16 Miguel Valderrama, *Modernismos historiográficos. Artes visuales, postdictadura, vanguardias*, Santiago de Chile, Palinodia, 2008.

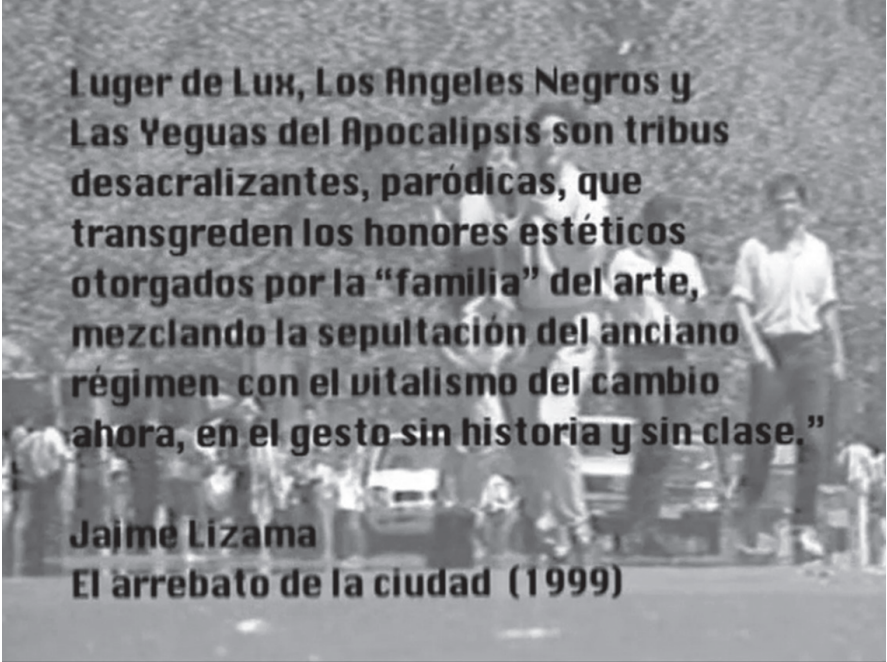
una escena de trabajo, condición indispensable para sostener la vida y mantener una obra en gestación, sobre todo considerando lo que no podemos olvidar: se trata de aquellas vidas y de aquellas obras que se querían no deudoras de cualquier soporte institucional, puesto que toda institución –social y cultural– estaba devastada o intervenida, bajo régimen de excepción”, y aun flota una memoria histórica de las energías que convocaba dicha escena –tal como se percibe en ciertas evocaciones de *Filtraciones*– independientemente de la relación de afecto o desafecto que cada uno de nosotros terminó sosteniendo con esta cita histórica y biográfica. Creo que el efecto-de-conjunto generado por el recorte de la Escena de Avanzada produjo un efecto nucleador en medio de la desintegración total gracias a “la ilusión de ese referente común” que se preocupó de articular *Márgenes e Instituciones*. Su contracara no deseada fue que la particularidad de las obras mismas se vio capturada por la hegemonía del referente grupal y subsumida en sus polémicas. Eso de quedarse “tramados según una determinada lectura y formando parte de una misma escena”, la de *Márgenes e Instituciones*, terminó generando en algunos artistas el efecto sofocante y monótono de una sobre-determinación programática de la que era urgente librarse, tal como lo expresa Eugenio Dittborn en *Filtraciones I*¹⁷. Hubo que esperar varios años

17 Dice Eugenio Dittborn: “Uno tiene la sensación retrospectiva de que *Márgenes e Instituciones* vino a mostrar algo en el mismo momento de producirlo. A tal punto que las referencias que hoy se hacen desde aquí tienen que ver más con aquello que con las obras; son bailarinas que bailan con las sombras de los bailes de las obras. Bailan y bailarían con esas sombras siempre. Mi trabajo no quería eso para sí mismo. Se resistía a esa especie de homogeneización, de frentismo. Fueron las Pinturas aeropostales las que me permitieron desertar definitivamente de la Escena de Avanzada”. Véase, “Eugenio Dittborn”, Federico Galende, *Filtraciones I. Conversaciones sobre arte en Chile. (de los 60's a los 80's)*, Santiago de Chile, Editorial ARCIS/Cuarto propio, 2010, pp. 139-140.



“El tribalismo artístico fue la fuerza cultural de los años 80, la movida de una revuelta provocativamente juvenil, subterráneamente callejera, que forma parte de un horizonte de síntomas culturales en la etapa de resquebrajamiento del sistema autoritario y represivo.

Horizonte “post”, es el amplio espacio de prácticas artísticas muy desinhibidas respecto al compromiso político de la supeditación militante.



Luger de Lux, Los Angeles Negros y Las Yeguas del Apocalipsis son tribus desacralizantes, paródicas, que transgreden los honores estéticos otorgados por la “familia” del arte, mezclando la sepultación del anciano régimen con el vitalismo del cambio ahora, en el gesto sin historia y sin clase.”

**Jaime Lizama
El arrebato de la ciudad (1999)**

para que las obras de la Avanzada recuperaran la especificidad de unas modalidades e intenciones suficientemente diferenciadas unas de otras, sin el temor inicial que nos limitaba inhibiéndonos de seguir fraccionando más allá de la cuenta (exacerbando contradicciones internas) un *corpus* ya tan precario en su situación de riesgo histórica y política. El “frentismo” de la Avanzada (un frentismo que yo consideré necesario de articular por razones tácticas, micro-territoriales, ya que el trazado y el recorte agrupadores de fragmentos volvían más nítidos los contornos de esa escena inaugural en función de una política de los espacios que, bajo dictadura, tenía que disputar sus condiciones de visibilidad crítica) no dejó que se leyera bien la singularidad de las varias y heterogéneas prácticas que juntó el libro, al reforzar ejes de convergencia que no dejaban suficiente espacio para que sobresaliera lo autónomo de cada propuesta. Me parece que los tres tomos de *Filtraciones* contribuyen a que se diluyan los lineamientos demasiado idénticos a sí mismos, programáticos y autorreferenciales de la Avanzada, al jugar con los relieves y contraluces de múltiples personajes y figuraciones que entran y salen del cuadro principal para develar los motivos y digresiones de actuaciones que no habían sido editadas y montadas (en sus tramas de *experiencias vitales*) con tanto lujo de detalles biográficos e históricos¹⁸. Con

18 A propósito de los entrevistados de Galende en los tres volúmenes de *Filtraciones*, no puede dejarse de notar que los filósofos son los únicos que comparecen en la página exentos de sexualidad, cuerpo y biografía, sin esquinas ni bares ni ruidos de la calle, sin cotidiano doméstico, como si la respetable abstracción filosófica de la discusión de autores se hiciera para ellos incompatible con las escenas de la vida ordinaria a cuyo recuerdo todos los demás se entregan desde la experiencia vital. Creo que nunca se volvió tan atingente el comentario que hacía Cecilia Sánchez en otro contexto: “Debo señalar que para iniciar mi estudio acerca de la instalación institucional de la filosofía, publicado en 1992 bajo el título, *Una disciplina de la distancia. Institucionalización universitaria de*

entrevistas que le roban al periodismo la soltura de improvisar preguntas al vuelo, Galende introduce una lengua casi distraída en el corpus archi-teorizado y vigilado de la Avanzada haciendo que el tono relajado de conversaciones sin motivación aparente ni intencionalidad clara desarme el recorte previo que sujetaba la armadura teórico-conceptual de los postulados fundantes. Creo que los tres volúmenes de *Filtraciones* han tenido un efecto liberador tanto para la Avanzada (gracias a la desclasificación de hablas que provoca Federico con preguntas despistadas o indiscretas que se salen del típico archivo de la aplicada investigación académica) como para su propio editor. Lo discutimos amistosamente con Galende más de una vez: desde que él llegó a Chile y se encontró con las primeras trazas de un paisaje crítico que tenía muy poco que ver con el medio argentino desde donde venía, le resultó casi indescifrable el hecho de que se le adjudicara a la Escena de Avanzada el mérito de haber redefinido ciertas condiciones de pensamiento crítico en Chile. El trabajo de explorador en búsqueda de pistas e indicios que, detectivescamente, recorre los tres libros de *Filtraciones* obedeció, en Federico mismo, a la necesidad de averiguar más sobre lo que nunca terminó de entender del todo. Es su desconfianza al respecto, además de su insaciable curiosidad intelectual, la que lo llevó a tratar de ensamblar las evidencias de que la Escena de Avanzada sí fue importante montando una prueba que adquiere consistencia para él sólo

los estudios filosóficos en Chile, .. me dediqué a buscar el testimonio de quienes han ejercido la filosofía en Chile. Desde el comienzo me sorprendió la escasez de reflexión testimonial. Constaté muy rápido que, a diferencia de los literatos e historiadores, *los filósofos no relatan sus experiencias ni los avatares de su quehacer*. Podría decirse que el tiempo de su pensar, lo que les *pasa*, tiene las marcas del transcurrir de otra *historia*?. Cecilia Sánchez, *Escenas del cuerpo escindido*, Santiago, Editorial ARCIS/Cuarto Propio, 2005, p. 44.

cuando su demostración pasa a ser compartida por muchos, ¡aunque yo sospecho que nunca lo abandonó del todo un cierto no-convencimiento personal al respecto! En todo caso, es gracias al tipo de “atención flotante” con el que Galende se desplaza –no selectivamente– por vecindarios de hablas algo caprichosas en sus trazados de mapas y paisajes que los tres volúmenes de *Filtraciones* ofrecen de la Avanzada una imagen distinta a la consagrada por su reputación, llenando la recreación de época(s) de pormenores biográfico-culturales que, sin las salidas de libreto concertadas por el editor, permanecerían indocumentados en sus históricos privados. Con estos tres libros que contienen más de cincuenta entrevistas, Federico sabe ahora mucho más sobre la Avanzada –¡casi demasiado!– que lo que le interesaba realmente saber. Creo que esto le ha dado a él mayor independencia para emprender libremente nuevas búsquedas pensativas e incursiones literarias, al haberse librado de lo que él resentía como la tediosa obligación de citar a la Avanzada como una mención por encargo –como un *password* facilitador del ingreso autorizado al circuito académico y crítico de los temas relacionados con memoria, arte y dictadura (...).

“NR es la autora de la Avanzada y el libro cuya reedición presentamos contiene el texto que fundamentó y dio edición final al corpus de prácticas y obras que quedó definido y acaso sesgado bajo ese nombre. La Avanzada se impuso como referencia inomitible para la historia local de las artes visuales. Es decir: hizo historia. Tal que la enseñanza y la escritura de arte en Chile –en términos historiográficos o críticos– no pudo en adelante sino desarrollarse –en el entusiasmo o en la discordia– considerando a la Avanzada como punto de inflexión fundamental. Y es, creo yo, precisamente eso: la emergencia de una trama de disposiciones –nuevo modo de hacer, de escribir, nueva lectura– a partir de la intromisión repentina de una obra a cuya lengua será traducida la comprensión del pasado y del presente y del porvenir, lo que se nos impone bajo este nombre: acontecimiento.

Por lo demás, la eficacia de este libro ya se comprueba en su capacidad para sobrevivir a más de veinte años en que no cesaron los intentos de asesinato y podemos conjeturar que sobrevivirá a todos los que vengan, hasta nuevo aviso, es decir, hasta que otro acontecimiento tan importante como el comentado ponga fin a la larga actualidad abierta por la voluntad performativa de NR.”

*Carlos Pérez Villalobos, *Presentación de la segunda edición de Márgenes e instituciones, 8 de septiembre 2007, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile.*

Archivos de arte chileno, memoria y resistencia crítica, 2007¹.

Bien sabemos que el “mal de archivo” (Jacques Derrida), el “impulso de archivo” (Hal Foster) o el “furor de archivo” (Suely Rolnick) se han desatado en el mundo artístico y cultural de un modo tal que hoy tanto los coloquios académicos como las instituciones museográficas se llenan de curiosidad hacia cuestiones de registro, inventario, colección, repertorio, documentación, historia y memoria(s).

Esta obsesión por los archivos adopta múltiples formas y técnicas según los medios y soportes institucionales que buscan darle respuesta. Me limitaré aquí a una circunstancia que, en los últimos veinte años, modificó significativamente la relectura internacional del arte latinoamericano: la circulación y exhibición en escenarios metropolitanos de los archivos vinculados a las prácticas experimentales de los setenta y ochenta que surgieron bajo dictaduras en América Latina y, más específicamente, en Chile.

No es fácil, lo sabemos, transmitir la memoria histórico-social que guardan los registros latinoamericanos de arte y política en un presente globalizado, un presente más bien distraído por el estímulo disperso de tantas redes de información y consumo que se superponen horizontalmente, sin confundir ni traicionar el *aquí-ahora* comprometido en el origen de los sucesos documentados por estos archivos bajo

1 Este es el texto de la Conferencia Magistral dictada en el Centro de Estudios del Museo Reina Sofía, Madrid, octubre 2017.

el doble signo de lo *urgido* y lo *urgente*: un signo ya pretérito en el momento de su posterior exhibición y que, sin embargo, condicionó su primera aparición histórica. Son múltiples los riesgos de desapropiación y tergiversación de los fragmentos de pasados recolectados, debido a que el traspaso de los archivos locales a redes de mediaciones internacionales torna cada vez más lejanos y difusos sus contextos de emergencia periférica. Esto incide en que, primero, sean cada vez mayores los desafíos de traducción internacional entre el Sur y el Norte para compartir significaciones que no pierdan de vista la localización y posicionamiento periféricos del referente original y, segundo, que se vuelva cada vez más necesario considerar estos desafíos de traducción como materia de autorreflexión crítica de las políticas de archivo que trabajan las instituciones culturales metropolitanas. La primera preocupación nuestra debería consistir en que el Sur no figure en el mapa internacional únicamente como el encargado de proveerle al Norte aquellos archivos de arte y política que lo abastecerán de memorias ajenas, mientras ese Norte sigue reservándose el privilegio de regular los usos (materiales, simbólicos e institucionales) de los materiales documentales que, despojados de sus respectivas funciones enunciativas, son rebajados por los aparatos metropolitanos al rango de simples “fuentes primarias” privadas de discurso.

Me propongo revisar aquí algunos dispositivos curatoriales internacionales que involucran a un conjunto de prácticas experimentales chilenas surgidas bajo dictadura, para reflexionar –a través del eje Norte/Sur y sus desvíos– sobre el vínculo crítico-político entre el *repertorio de imágenes de un pasado artístico documentado* (la Escena de Avanzada) y las *estrategias de (re)con-*

“Si ser vanguardista, implica por definición estar expuesto a la obsolescencia, entonces este no fue un problema inherente a las obras chilenas presentadas en París en 1982. Pero la resistencia y negación de modelos internacionales, aun cuando éstos eran apropiados, el intento por autodefinir estas prácticas como eminentemente chilenas, negando cualquier padre e influencia diferente a la propia, fueron factores que contribuyeron en parte al aislamiento del arte chileno de las escenas internacionales... El problema continúa siendo cuán efectivas y vanguardistas fueron las prácticas conceptuales chilenas (de la Escena de Avanzada). ¿Cuál fue la relevancia de esas obras tanto dentro como fuera de sus fronteras nacionales? ¿Fue tan sólo una cuestión de contexto lo que les otorgó su estatus radical, estando enraizadas en un ambiente dictatorial y opuestas a él? ¿O acaso el aparente rechazo internacional refleja una posición neocolonial que desestima el arte que viene de lugares no-hegemónicos debido a su falta de centralidad?”

Carla Macchiavello en: Ensayos sobre Artes Visuales I, Santiago, CEDOC / LOM, 2011, pp. 111-112.

figuración crítica de su memoria artística y política convertida en archivo.

La Escena de Avanzada y su conceptualización estética y política del registro.

A fines de los años setenta en Chile, en plena dictadura militar, emerge un grupo de prácticas de corte neovanguardista luego reagrupadas bajo la denominación de “Escena de Avanzada”. Un rasgo compartido por dichas prácticas es el de haber transgredido el rito contemplativo del “arte de museo”, explorando nuevos soportes (el *cuerpo* en la performance y la *ciudad* en las intervenciones urbanas) mediante dinámicas procesuales de intervención del cotidiano en un paisaje bajo censura y represión militares. La Escena de Avanzada se propuso cuestionar los límites de auto-referencialidad y clausura del sistema-arte, diseñando una estrategia contra-institucional del “fuera-de-marco”. El “fuera-de-marco” era indicativo de la precariedad y el desamparo que rodeaban a este arte de oposición como un arte carente de toda garantía de recepción e inscripción en el contexto hostil de la dictadura. El “fuera-de-marco” funcionaba, además, como un llamado a incursionar en los márgenes psicosociales y biográfico-comunitarios del cuerpo y de la ciudad para zafarse de los encuadres del oficialismo militar, apelando a los materiales vivos de una múltiple travesía de los bordes. El “fuera de marco” de la Avanzada evocaba, en rigor, la *desinserción* como maniobra anti-totalitaria de escape y fuga de todo lo que, en aquellos años, se vivía represivamente como formato y sujeción.

La primera salida internacional de las obras de la Escena de Avanzada ocurrió con motivo

de la XII Bienal de París el año 1982². En la discusión colectiva con los artistas sobre el significado y las condiciones del envío, partimos incorporando como premisa el hecho que iba a resultar casi imposible, en un escenario metropolitano tan saturado de referentes internacionales como el de la Bienal de París, vencer los obstáculos de la desinformación que emanara de prácticas surgidas desde lo *remoto* (una periferia latinoamericana) y desde lo oscuro (una realidad político-nacional sumergida en la catástrofe). Lo *remoto* y lo *oscuro* eran el “desde dónde” que asumimos como supuesto enunciativo de este envío chileno de la Avanzada a la Bienal de París en 1982. En lugar de confiar ingenuamente en una comunicación transparente entre contexto local y circuito internacional, una comunicación despejada de prejuicios o malentendidos, el envío chileno a la Bienal de París de 1982 incorporaba las *opacidades de lectura* como

2 La circunstancia de esta comparecencia del envío chileno en París (1982) fue la de una invitación que me dirigió el entonces Comisario Georges Boudaille para hacerme cargo de un “envío no oficial” de Chile, ya que la organización de la Bienal de París había roto los vínculos con la Dirección de Cultura del Ministerio de Relaciones Exteriores que, después del Golpe de Estado de 1973, era la encargada de centralizar los envíos internacionales de arte chileno. Esta invitación ocurrió después de que compartiéramos con G. Boudaille un Coloquio llamado *Jornadas de la crítica internacional*, organizado por Jorge Glusberg, director del CAYC, en Buenos Aires en 1980, en el que expuse un texto referido a las nuevas prácticas experimentales locales. No está demás consignar que el “envío no oficial chileno” no oficial a la Bienal de París se realizó fuera de plazo y casi sin presupuesto.

El envío constaba de una serie de treinta imágenes fotográficas de igual tamaño que registraban las obras de, entre otros: Carlos Leppe, Eugenio Dittborn, Carlos Altamirano, Lotty Rosenfeld, el grupo CADA, Víctor Hugo Codocedo, Elías Adasme, Hernán Parada, Carlos Gallardo, Alfredo Jaar, Marcela Serrano, el Taller de Artes Visuales (TAV), Mario Soro, Arturo Duclos, Gonzalo Mezza, etc. Además de esta comparecencia fotográfica, Carlos Leppe realizó, en los baños del Museo de Arte Moderno, la performance “Prueba de artista” (ver: “Apunte y glosa” de Francesca Lombardo y “Chile en la Bienal de París” de Nelly Richard en la revista *La Separata*, N° 6 (julio 1983), Santiago).

“Si ha habido un problema que atraviesa toda la producción de la Avanzada, haciendo vacilar sensiblemente su contorno, es el problema del registro. Voluntariamente dislocados respecto de su eventual adscripción genérica, reacios a su incorporación institucional, pero deseosos también de un espacio de comunicabilidad, y ávidos de ruptura, los programas que prohibían a esas obras hubieron de enfrentarse inmediatamente a la cuestión de la memoria; no sólo de lo que no debía ser olvidado, la experiencia dura, sino también la memoria de las mismas obras, que debían perseverar para que no fuese a pérdida la experiencia que en ellas era cautelada. El problema del “registro” ha sido el punto ciego de las producciones de la Avanzada. Irresoluble programáticamente. Y debía serlo, porque estas obras afirmaban ante todo su particularidad; medían su pertenencia a un inventario predisuelto cuando buscaban admitir en ellas mismas el sello de una situación histórica inédita y enseñar, a la vez, las huellas veladas de su posibilidad.”

Pablo Oyarzún, *catálogo de Cirugía Plástica, Berlín, NGBK, Berlín, 1987*, p. 37.

reserva crítica frente al internacionalismo metropolitano³. Pese a anticipar como inevitables las fallas y los desencuentros de comprensión entre emergencia periférica y circuito metropolitano, resolvimos sin embargo participar de esta doceava versión de la Bienal de París para tratar de romper (aunque fuese de modo hipotético) el completo aislamiento y silenciamiento que, impuestos por la dictadura, rodeaban nuestras prácticas dentro y fuera de Chile.

Resolvimos que la participación chilena de la Escena de Avanzada se exhibiese como *registro fotográfico de acciones en vivo realizadas con el cuerpo y en la ciudad*. El índice de precariedad física del soporte y su retórica de la “traza” iban destinados a dar cuenta de que el proceso y el

3 Discrepo del relato de Carla Macchiavello que busca proyectar en esta primera salida internacional de la Avanzada una aspiración provinciana de triunfo internacional que, según ella, se habría visto decepcionada por la “pobre recepción” de la muestra en París como un efecto supuestamente “desastroso para los egos de los chilenos”. Si bien es cierto que la recepción internacional fue más que “pobre”, esta instancia fallida estaba presupuestada como riesgo y desafío tal como consta en nuestra participación crítica en la revista francesa *Art Press* (París, septiembre 1982) que circulaba al mismo tiempo que ocurría la Bienal. Habiendo sido invitada a escribir una doble página por Catherine Millet, directora de *Art Press* para presentar el envío chileno a la Bienal de París, resolví que el formato fuese colectivo e invité a Carlos Lepe, Eugenio Dittborn y al grupo CADA a realizar una intervención de imágenes y textos. Las cuatro intervenciones nuestras en la revista francesa *Art Press* asumían —en distintos tonos y registros— *la crítica paródica al mito fundante de los originales europeos y su reflejo colonizador*. Esta disposición autoconsciente de las obras y los textos a pensarse como desviación y falla en relación a los dictámenes de la modernidad artística internacional, refuta la opinión de C. Macchiavello sobre lo “artísticamente ingenuo” del envío chileno a la Bienal de París dejando en claro, por lo contrario, que el conjunto de nuestros discursos se hizo explícitamente cargo de la asimetría de contextos entre centro y periferia, trabajando dicha asimetría como un resorte crítico de posicionamiento contra-dominante. Ver: Carla Macchiavello, “Vanguardia de exportación: la originalidad de la “Escena de Avanzada” y otros mitos chilenos” en *Ensayos sobre artes visuales. Prácticas y discursos de los años 70 y 80 en Chile*, Santiago, LOM Ediciones, 2011.



1. Registros en sala del envío chileno no-oficial a la XII Bienal de París (1982), curado por Nelly Richard, Palais de Tokio, Musée d'Art Moderne. Archivo NR.

suceso de las “acciones de arte” –inmersas en la peligrosidad de la contingencia social y política chilena– no eran compatibles con la reificación de la “obra” como producto finito, definitivo, que se deja apreciar en medio del tiempo calmado, a salvo, de un museo internacional.

Ya lo dije, varias de las obras de la Avanzada se desplegaban como un arte en construcción y en situación, es decir, como un arte de trayecto abierto que incorpora la realidad social y política a su diagrama intersubjetivo. Eran obras que trabajaban con la fugacidad al realizar acciones disruptivas que duraban lo poco y nada que duraban, ya que su despliegue en la ciudad estaba siempre expuesto a riesgos no controlables. Lo fugaz de estas acciones de arte que alteraban sólo *momentáneamente* la normalidad represiva del entorno, las hizo recurrir a las tecnologías de la reproducción para prolongar el efecto de lo acontecido en un soporte grabado (fotografía, video) que memorizara sus huellas. Al depender de los azarosos flujos del acontecer, sin certeza de permanencia ni de futuro, las obras de la Avanzada encontraron en el *registro* un vital complemento y suplemento de duración para compensar lo transitorio y accidentado de sus intervenciones pasajeras. Recordemos, además, que las prácticas de la Avanzada se desplegaban en un país donde la violencia militar practicaba el aniquilamiento de los cuerpos. La supervivencia de las huellas de estas acciones efímeras –gracias al tiempo de prolongación del registro– funcionaba como una medida de rescate contra el olvido en un país de tachaduras y de obliteración de las marcas. El dispositivo técnico del registro documental les servía a estas intervenciones fugaces para que su primer y decisivo “aquí-ahora” no terminara víctima de aquellos operativos de supresión encargados de

eliminar todo vestigio de resistencia contra-dictatorial. Esta era una motivación suficiente, nacida de la urgencia político-nacional del tener que resistirse *por todos los medios* (incluyendo la fotografía y el video) a un presente-pasado de desapariciones, para justificar el uso del registro pese a que sus tecnologías audiovisuales eran criticadas por algunos, en ese entonces, como mero reflejo importado de la modernidad capitalista que proyectaba, imperialistamente, la moda del arte internacional⁴.

Me interesa subrayar aquí que la primera salida de las prácticas de la Avanzada a una escena internacional (Bienal de París, 1982) adoptó la forma intencional del registro fotográfico, mucho antes de que se tematizara la cuestión del archivo en el escenario metropolitano de los museos hoy interesados en recuperar el pasado de la documentación sobre arte y política en dictadura. Lo que estaba en juego en esta conceptualización teórica y política del registro en las prácticas de la Avanzada, era la fractura estética y el drama vital experimentados por ellas entre, por un lado, el *tiempo en acto* que iba a desaparecer debido a lo fugaz de sus intervenciones artísticas con el cuerpo y en la ciudad y, por otro, el *diferimiento de la huella* que rescataría del naufragio a una temporalidad histórica amenazada. Esta desgarradura de los tiempos conformaba el *estado de emergencia* del que testimoniaba la documentación fotográfica de la Avanzada en la Bienal de París de 1982

4 Diamela Eltit, miembro del CADA, evoca las polémicas locales que suscitaba el uso del video, al comentar lo siguiente: "Porque Brugnoli tenía un discurso anti-imperialista .. que lo llevaba a rebatir la incursión de la técnica en el arte, por lo que consideraba que el uso del video era problemático. ¿Por qué? Porque lo asociaba a una estrategia inherente al capitalismo?". *Filtraciones I*, editor: Federico Galende, Santiago de Chile, Cuarto Propio/ARCIS, 2007, p. 221.

con su artefactualidad de la huella: una huella *grabada* para combatir, *desde el registro*, la anulación de las trazas a la que nos condenaba el furor destructivo de la dictadura. Sin embargo, esta contradicción *viva* de un temporalidad dividida fue interpretada superficialmente en la Bienal de París como un tiempo *muerto*: el tiempo pretérito, obsoleto, de la copia como *déjà vu*, es decir, como repetición atrasada de lo que perdió actualidad según el orden diacrónico de la historia del arte internacional basado en un modelo evolutivo. El lugar común de la crítica que rodeó la presencia chilena en la Bienal de París se refería a que la documentación fotográfica de estas intervenciones del cuerpo y la ciudad, repetía —tardíamente— imágenes y procedimientos del conceptualismo, del body art y del arte sociológico de los años sesenta que ya habían dejado de ser “novedad” en Europa o Estados Unidos. La relación *centro-periferia* fue interpretada según el esquema *modelo-copia*: un esquema que ordena el tiempo entre un *antes* (el modelo europeo como autoridad fundante) y un *después* (la reproducción desfasada del original en regiones alejadas del centro), castigando como inferior —subordinada— cualquier emergencia artística regional no sincronizada con la línea de tiempo de la modernidad artística de las vanguardias y neovanguardias internacionales. La comparencia documental de las prácticas de la Avanzada en la Bienal de París de 1982 fue leída no desde la elaboración conceptual del registro técnico (fotografía, video) como una salida de emergencia contra el tiempo y el olvido en un país bajo dictadura, sino como el simple reflejo —*a destiempo*— de corrientes artísticas metropolitanas aplicadas con retraso según el orden de primacía de los modelos internacionales.

Nadie leyó lo que estaba realmente en juego en esta comparecencia fotográfica de Chile en la Bienal de París: la decisión de confiarle al registro documental la misión de que el acontecer fugaz de las performances e intervenciones urbanas pudiese contar con una duración que volviera repetible, una y otra vez, su “aquí-ahora” para que ese “aquí-ahora” no quedara sepultado en un pasado no rastreable. Al conceptualizarse expositivamente como “registro” en la Bienal de París de 1982, la Escena de Avanzada daba cuenta de su capacidad autorreflexiva para meditar sobre los dilemas de la temporalidad, es decir, sobre la necesidad de grabar una memoria de la reproducción que fuese pensada como intercalación y desfase entre *privación* (la falta de permanencia; la caducidad del tiempo) y *reiteración-multiplicación*: el suplemento de duración contenido en la huella que asegura la iterabilidad de lo grabado, potencializando así la reinscripción de la cita temporal en el devenir de inagotables transcurso de significación⁵. Mirada retrospectivamente, la comparecencia de Chile en 1982 en la Bienal de París mediante el registro fotográfico de sus acciones de arte puso en escena –anticipatoriamente– un discurso sobre la “traza”, es decir, sobre la memoria como trance entre lo que desaparece y lo que *reaparece*. Este discurso alegórico de lo faltante que marca el trauma dictadura-postdictadura, nos sirvió después para evidenciar cómo el discurso oficial

5 El registro técnico de acciones de arte grabadas en *pasado-presente* y *presente-pasado* contiene una *promesa de futuro* que se cumple a través de las sucesivas desinscripciones y reinscripciones de las huellas que mantienen viva la temporalidad sedimentada en ella. Aun sin tener cómo prever el culto archivero que iba a perseguir obsesivamente sus restos, podría decirse que la Escena de Avanzada se volvió con los años “memorable” desde su conceptualización del archivo, es decir, desde su elaboración de una semántica y una dramática del *registro*, que cobra cada vez más vigencia en los debates críticos sobre la reactivación del pasado.

“La mujer artista chilena ha debido operar todas sus potencialidades creativas y el efecto más tangible ha sido la construcción o, al menos, el intento consciente por construir su propio imaginario y, desde ahí, un imaginario colectivo. En la búsqueda de su identidad, ha surgido la fuerte noción de diferencia: diferencia tanto con lo masculino, como con los sistemas artísticos metropolitanos. Así la diferencia pasa por su constitución étnica de mestizaje como instancia de recuperación territorial y psíquica. Las obras de las artistas que comparecen en la exposición *Mujer, arte y periferia* han realizado el recorrido antes señalado y exigen un espectador/interlocutor atento a su recorrido y al reconocimiento de su especificidad que corresponde a una forma inaugural de desacato, tanto del autoritarismo social y político como de su inserción subordinada. Estas obras, entonces, muestran el tejido de una intrahistoria en la cual se verifica un viaje desde el sinsentido al sentido propio”.

Diamela Eltit, *Catálogo Arte, mujer y periferia, Vancouver, Women in Focus, 1987*, p. 6.

“El arte desarrollado por artistas mujeres durante el período de la Avanzada fue radical a nivel de sus lenguajes y tópicos. Refutó toda forma o contenido estético que implicase una clase de representación especular o ilusoria. ... El discurso de la neovanguardia chilena llevada a cabo durante la dictadura (M & I) se enfrentó críticamente al discurso de la pintura y la escultura, particularmente a sus concepciones ideológicas fundamentadas en la tradición romántica / idealista de la estética clásica.. ¿Exceso de radicalismo vanguardista o actitud de amnesia como producto de la desmemoria propiciada por la violenta fractura histórica del golpe? Pero esta indiferencia respecto de la tradición histórica del arte, ha venido siendo mitigada con el paso del tiempo.. La mezcla entre tradición y actualidad proyectada por dicha recuperación le ha otorgado a la imagen de lo femenino un nuevo espesor lingüístico y semántico”.

Guillermo Machuca, Catálogo Del otro lado. Arte contemporáneo de mujeres en Chile. Santiago, Centro Cultural Palacio de la Moneda, 2006, pp. 11-12.

de la Transición se mostraba incapaz de comprender la memoria como *residuo*.

La empresa cultural Chile Vive y el apaciguamiento de la memoria político-social en la vía del consenso hacia la transición democrática.

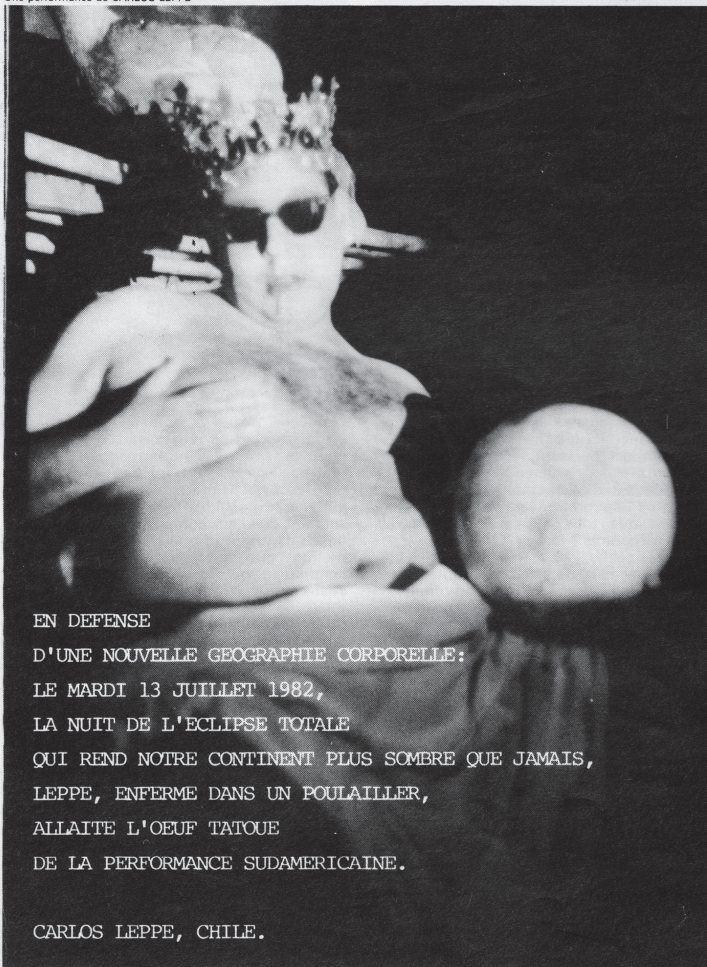
En enero y febrero de 1987, se realizó en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, bajo el impulso de Felipe González, una exposición organizada por el Ministerio de Cultura de España, la Comunidad Autónoma de Madrid y el Instituto de Cooperación Iberoamericana. La muestra se llamó “Chile vive” y manifestaba un gesto solidario hacia un país que, un año antes del plebiscito de 1988 que le pondría fin a la dictadura militar, aún padecía el autoritarismo represivo del régimen de Augusto Pinochet. La contraparte chilena en la organización de *Chile Vive* (la exposición de mayor envergadura internacional realizada durante la dictadura) fue el Centro de Expresión e Indagación Cultural Artística CENECA: un centro de estudios que buscaba la recomposición progresista del frente cultural alternativo para que dicho frente se alineara con el programa de ordenamiento democrático forjado por la Renovación Socialista. La macro-exposición *Chile vive* fue el primero y más vistoso engranaje de una secuencia de eventos político-culturales destinados a reconducir progresivamente las energías contestatarias del arte y la cultura anti-dictatoriales hacia los pactos de convergencia que inspirarían el diseño de la “democracia de los acuerdos” habilitado por los futuros gobiernos de la Concertación y su *leit motiv* del consenso⁶.

6 Es reveladora esta cita de Paulina Gutiérrez —a cargo del proyecto Chile vive desde CENECA— cuando advierte lo siguiente: “Por una parte, la exposición Chile Vive es fugaz y singular, por definición destinada a pasar. Por la otra, está dentro de una estruc-

Absent de toutes les grandes manifestations artistiques, le Chili — qui n'avait pas participé à la biennale de Paris depuis 1971 — y fait cette année une timide rentrée. S'il ne s'agit pas d'une représentation officielle, la participation chilienne, sous forme d'une vaste documentation (photos, textes, matériel audiovisuel), permet tout de même de se faire une idée de la situation de l'art contemporain dans un pays en tous points « marginalisé ».

Nelly Richard, ex-conservatrice du musée de Santiago du Chili, qui a rassemblé pour la biennale cette documentation, expose ici quelques-uns des problèmes que pose une telle confrontation. L'artiste chilien Eugenio Dittborn et le groupe video C.A.D.A. font écho à son propos. Rappelons que Carlos Leppe sera, lui, présent à Paris, en chair et en os, pour une performance.

Une performance de CARLOS LEPPE



EN DEFENSE
D'UNE NOUVELLE GEOGRAPHIE CORPORELLE:
LE MARDI 13 JUILLET 1982,
LA NUIT DE L'ECLIPSE TOTALE
QUI REND NOTRE CONTINENT PLUS SOMBRE QUE JAMAIS,
LEPPE, ENFERME DANS UN POULAILLER,
ALLAITE L'OEUF TATOUÉ
DE LA PERFORMANCE SUDAMERICAINE.

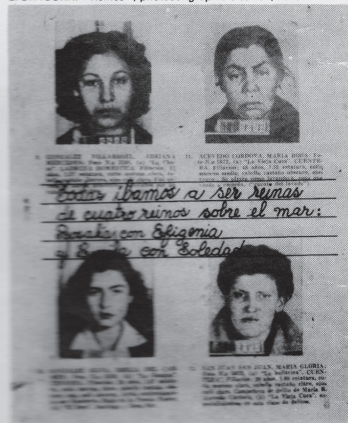
CARLOS LEPPE, CHILE.

le chili comme scène de revendication

NELLY RICHARD

Victime de l'éloignement historique et géographique que lui vaut sa condition de pays coupé des centres d'échanges culturels internationaux, victime de la déchirure d'un corps national qui se construit dans la mémoire d'une catastrophe, victime encore des multiples opérations d'effacement et de gommage politique exercées par divers secteurs de la gauche instituée qui censurent — du dehors — toute activité interne en tant que complice des autorités officielles, victime surtout du schématisme des catégories que manipulent ces mêmes secteurs habitués à réduire tout complexe de signes (toute stratégie créative) à un signifié politique univoque dont la portée contestataire n'apparaît ainsi que sim-

E. DITTBORN. « Reines », photographie s/carton, 1979



EUGENIO DITTBORN
nous
les artistes
des provinces
lointaines

Nous les artistes des provinces lointaines, des provinces écartées, retirées, ceux d'ici où le sol n'a cessé de trembler et les forêts de brûler, nous aux têtes pleines de lacunes et dont les œuvres d'art sont une bagatelle et une tromperie, nous les plagiaires, les superstitieux des vallées transversales aux confins de la terre, des plateaux, des plaines,

plement conjoncturelle, le Chili est aujourd'hui présent à la Biennale de Paris.

Le régime de concurrence artistique qui gouverne les expositions internationales est, en fait, peu propice à la révélation des différents modes nationaux de comparaison historique, dans la mesure où ces expositions s'offrent au regard généralement satisfait de cultures qui — en tant que dominantes — ne prennent au sérieux que leur propre histoire. Dans la mesure aussi où ces expositions reposent sur une uniformité de critères de légitimation qui tend justement à subordonner la particularité de toute manifestation secondaire (minoritaire, périphérique) aux tendances promues comme modèles par les centres internationaux de pouvoir culturel. Pour pluriel que paraisse le champ de discours qu'elles articulent, pour hétérodoxe que paraisse leur choix d'objets, ou pour conciliant que paraisse leur intérêt pour des cultures en exil, les histoires de l'art international ne se réclament finalement que d'un seul mode de repérage chronologique : la succession des avant-gardes que consacre,

nous qui sur les quais et dans la nuit regardons briller la lune à travers notre verroterie pour mieux écouter le chant des grenouilles, nous qui avons vu le pauvre Platini, les bras en l'air, courir comme un fou sur les prairies de la télévision et sortir abruptement du cadre tandis que les forêts brûlaient encore et que nous, le visage masqué d'un bas, traversions les pénombres de ces sables mouvants, nous qui, de la chiromancie de W. Benjamin, nom du ciel I, de la boîte à poux de Roland B. et des sangsues fraîches de Julia K. avons fait saigner les marques de ces pénombres, vous savez, nous qui, avec les vers au parfum que chantaient à la radio L. Gatica, le livide, et R. Show Moreno, avons gardé l'elixir pour toujours, avons gardé la philosophie du désir pour toujours, nous, dis-je, aurions voulu occuper toute l'enceinte somptueuse du temple, l'espace entier de toute la foire, la biennale, et dévoiler pour vous, là, en plein soleil et au milieu de l'eau nos coffres remplis de peyotl, nos poupées d'or, leurs têtes crasseuses sont des diamants, les peaux sur lesquelles nous dormons tous ensemble au fond de nos terriers sont de tapis, sont de serpent, nous qui nous aimons tellement tandis que la lune brille sur l'écume des grandes étendues de la mer, nous, nous parlémentons et parlémentons avec les morts et barbouillons de graisse rouge de chien leurs tempes meurtries, nous, nous aurions voulu vous montrer les yeux, rien que les yeux, ah ! les yeux ouverts avec lesquels nuit et jour nous regardons ces forêts en flammes, cette pluie qui tombe sans cesse sur ces sables mouvants.

Dans deux ans, nous les artistes des provinces lointaines tracerons sur une carte du continent les diagonales qui unissent les angles opposés de cette même carte. A l'intersection des deux diagonales nous réaliserons alors la prochaine biennale de Paris.

Le jour de gloire est arrivé. ■

E.D.

par exemple, la « nouveauté ». Cela entraîne à homogénéiser les divers rythmes de production nationale suivant une seule fréquence critique scandée par l'Europe ou les Etats-Unis. Cela conduit à n'admettre aucun retard en forçant tous les mouvements à se plier à une même périodicité. Cela porte à ne concevoir que des émergences synchroniques de phénomènes culturels tous régis par un régime linéaire de temporalités uniformes.

la sanction du « déjà vu »

Ainsi, la notion de « déjà vu » qui sanctionne habituellement l'appréciation des formes susceptibles d'être facilement renvoyées aux modèles européens ou américains, répond implicitement à la norme totalitaire d'une histoire qui obligerait toute pratique née d'un ailleurs à se plier à son propre ordre d'apparitions en tant qu'ordre prioritaire ; cette sanction du « déjà vu » soustrait ainsi les formes déployées par divers processus nationaux à leurs champs respectifs de validation sociale. Chaque pratique est détachée de son propre ordre de justification historique dans la me-

sure où reste inconsiderée la spécificité de la trame productive que ces pratiques mettent en cause. La sanction colonialiste du « déjà vu » frustre ainsi le spectateur de la possibilité de valider des travaux qui — bien qu'élaborés à partir d'un répertoire culturel de figures étrangères et déjà existantes — sont cependant capables de réactiver ces figures (et même de les soumettre à une torsion critique) en vertu du défi que représente leur intégration dans un espace en marge, en vertu de la déchirure historique du nouveau champ d'identité que ces figurés sont amenées à traverser.

Les différents modes d'intervention que présente la sélection chilienne, visent à contester la réclusion des signes en attirant le regard hors des lieux de fermeture institutionnelle, et tracent le champ d'expérimentation sociale d'un nouveau sujet en rapport critique avec sa quotidienneté. Les travaux d'Eugenio Dittborn, de Carlos Leppe (section Performance) et de C.A.D.A. (section Video) configurent indubitablement le champ de propositions le plus significatif quant à l'inscription d'une pratique artistique latino-américaine. ■

Groupe C.A.D.A. « Ay Sudamerica », lancement par avions de 400.000 prospectus, contenant une proposition artistique, au-dessus de Santiago.



Les œuvres chiliennes d'avant-garde ne présentent ni continuité ni distance par rapport à un art national établi parce que cet art n'a jamais existé et que nous ne sommes en relation qu'avec des photographies d'œuvres produites dans les différentes métropoles étrangères — des œuvres qui, en outre, mettent en évidence notre manque d'histoire picturale.

Lorsque nous parlons d'avant-garde, cela équivaut pour nous à signaler le caractère expérimental qui marque non seulement nos pratiques artistiques mais aussi l'ensemble de notre histoire sociale : l'expérience socialiste, l'expérimentation néolibérale ou corporatiste.

Il n'y a rien là qui soit synonyme d'échec, tout au moins d'échec au sens où l'entendent ces histoires qui ont pour elles le bénéfice de leur propre passé. Notre parcours, au contraire, est celui de la construction d'une fiction qui, entre autres, n'a pas révélé à l'étranger l'existence d'un art sud-américain parce que son devenir est ici et maintenant et parce que son efficacité se pose en termes de lutte contre toute forme d'institution, c'est à dire contre toute forme de passé.

Ces œuvres se trament dans un devenir qu'il est impossible d'historiciser. Elles délimitent

cependant des espaces de combat où la terreur, le traitement habituel des carences, la force construisent paradoxalement le bonheur. Ici nous nous refusons encore à la mort. Ce refus est la marque de notre triomphe et rend extrême le champ des contradictions où bonheur et douleur se confondent dans la permanence de la forme comme état naturel. C'est donc de cette œuvre en marge qu'il s'agit, de cette peur et de cette complaisance dans la douleur qui réunit l'artiste et l'ouvrier, en face des circuits internationaux, dans un même refus. Le rôle de l'artiste à l'intérieur de cette scène, indépendamment de sa pratique matérielle et spécifique, consiste uniquement à provoquer la compréhension de cet événement en tant qu'esthétique. L'artiste est scène et scénario à la fois parce que sa faim de produire est analogue à la faim physique des ouvriers marginaux. C'est pourquoi les œuvres chiliennes exposées à la biennale sont à peine une trace : simples documents photographiques d'une œuvre d'art qui n'est pas là et que ratifie le regard de ses possibles spectateurs — ce regard que nous-mêmes avons posé sur les productions européennes telles que Moïse ou Notre-Dame, fragmentées par le découpage photographique. Ces œuvres sont nos Moïse, nos Notre-Dame. ■

C.A.D.A.

El sello integrador de la futura cultura concertacionista estaba ya presente en el diseño de *Chile vive* que pretendió agrupar una diversidad de expresiones en el interior de un marco de neutralidad argumental: un marco que le diera cabida a las diferencias como muestra de pluralismo, pero evitando que estas diferencias fueran sometidas a confrontaciones de juicio que pudiesen tensionar la pasividad de la suma. *Chile vive* se preocupó de que su selección artística fuese lo suficientemente ecléctica para prefigurar exitosamente los nuevos tiempos de la política y la cultura asimilados al pluralismo acríptico de una laxa diversidad de gustos, tendencias y opiniones⁷. La muestra cultural *Chile vive* aspiró a la simple combinación de rasgos y estilos como fórmula de valoración de lo distinto, evitando hacerse cargo de los conflictos de puntos de vista sobre el arte y la política que habían dividido la escena chilena durante la dictadura. Es así como la instalación museográfica de *Chile vive* en Madrid reunió en un muro blanco y liso (despejado de toda referencialidad de contexto) obras de artistas cuyas propuestas estéticas estaban muy distanciadas unas de otras. Confiada en la autosuficiencia de las formas, la selección de *Chile vive* borró la especificidad de las micro-escenas político-estéticas de donde nacen las divergencias de planteamientos en torno a política, instituciones, cultura, arte,

tura de continuidad. No era un fin en sí mismo, sino un momento de una cultura en proceso”. Presentación de Chile Vive. Memoria activa. Editora: Paulina Gutiérrez, Santiago, CENECA, Instituto de Cooperación iberoamericana, 1987.

⁷ La designación del historiador del arte Milán Ivelic como asesor de la selección de artistas invitados a “Chile vive” respondió a este deseo de eclecticismo compartido por los organizadores oficiales de la muestra. El listado de artistas contemplaba a: Nemesio Antúñez, José Balmes, Gracia Barrios, Roser Bru, Rodolfo Opa-zo, Ricardo Yrarrázaval, Samy Benmayor, Gonzalo Díaz, Eugenio Dittborn, Carlos Maturana (Bororo), Francisco Brugnoli, Carlos Leppe, Gonzalo Mezza, Roberto Matta.

memoria(s) e historia que estaban tensionando la discusión crítica en Chile sobre cuál era el horizonte de expectativas abierto por la palabra “democracia” en la inminencia de su recuperación política. En comparación con la muestra de Chile en la Bienal de París de 1982, el eclecticismo de *Chile vive* (1987) contradecía expresamente la propuesta de la Avanzada que había querido hacer valer su decidida toma de partido a favor del experimentalismo neovanguardista. Pero esta contradicción no sólo se daba en términos estéticos sino político-culturales: el macro-diseño institucional de *Chile vive* —y su sucesión ordenada entre un antes (la dictadura) y un después (el retorno a la democracia) que se quería despejado de impurezas— quiso olvidarse expresamente de cómo la incorporación del registro a las prácticas de la Avanzada dejaba flotar la memoria de la dictadura como espectro, es decir, como algo que siempre retorna en la ambigüedad del ya no (el pasado desaparecido) y del todavía (el presente memorioso que activa futuros a completar).

La Avanzada había ya experimentado roces y fricciones con la mirada sociologizante de los centros de estudios de la cultura alternativa. Sus poéticas del desajuste (de la fractura de los códigos de representación a cargo de imaginarios artísticos convulsionados) eran interpretadas por estos centros de investigaciones culturales como un síntoma de inadaptación-desadaptación frente a los nuevos lineamientos redemocratizadores que debían encargarse de controlar los excesos (de lenguaje, tono y expresión) para fortalecer así un nuevo pacto socio-comunicativo favorable al consenso y, por lo mismo, temeroso de los disensos. Para una propuesta como la de *Chile vive*, orientada a “*privilegiar más la coexistencia que la ruptura, la compatibilidad que*

*el antagonismo*⁸, las prácticas de la Avanzada resultaban disfuncionales en cuanto emanaban de ellas una negatividad refractaria que atentaba contra el deseo de translucidez blanqueado en los muros de las salas del Círculo de Bellas Artes en Madrid. De ahí que la representación de la Avanzada en la exposición *Chile vive* se viera bastante desdibujada.

El primer gesto taxativo que realizó la muestra *Chile vive* consistió en olvidarse del impulso transdisciplinario de la Escena de Avanzada y de sus entrecruzamientos de géneros, restaurando una división fija entre las técnicas (“pintura” y “escultura”) perpetuadas por la tradición de las Bellas Artes⁹. “Pintura” y “Escultura” fueron los formatos oficiales que reinstaló *Chile vive*, marginalizando así de su programa expositivo a las acciones de arte desplegadas en la calle: aquellas que se habían mostrado en 1982 en la Bienal de

8 Carlos Catalán y Paulina Gutierrez, “El espacio cultural y artístico en el Chile de hoy”. *Chile Vive*, p. 29.

9 La presencia de Carlos Leppe se repartió en “Chile vive” entre una performance y una instalación que ironizaban, ambas, con estas catalogaciones oficiales de “Pintura” y “Escultura” (para detalles de la participación de C. Leppe en *Chile vive*, consultar la página web sobre la obra del artista: carlosleppe.cl (D21)). Pero C. Leppe no sólo desbarató la división entre pintura y escultura, multiplicando los excedentes que volvían la obra irreductible a cualquier técnica establecida o género oficial. Denunció la exposición de “Chile vive” como *pretexto* en “la pasada” política del trance dictadura-transición, burlando así del discurso oficial de los organizadores de la muestra. Tal como lo señaló con frustración, N. Antúnez: Leppe “implacablemente obstruye el espacio cúbico que le era especialmente destinado con otro cubo de tablas rústicas inabordable; él autocensura lo mejor de su espacio, sólo queda una incómoda circulación alrededor”. Nemesio Antúnez, catálogo *Chile vive. Memoria activa*. Este gesto reitera el otro gesto realizado anteriormente en la Bienal de París (1982) cuando C. Leppe elige la marginalidad doméstica del baño de hombres para realizar su performance, forzando el espectador internacional a tener que asomarse incómodamente a una escena que lo niega como destinatario privilegiado para relegarlo al estatuto de simple voyeur. Ver: Nelly Richard, “Chile en la XII Bienal de París” y Francesca Lombardo “Apunte y glosa” en *La Separata* N° 6. Santiago, julio 1983.

“Lo que sucede con “El Perchero” de Carlos Leppe es que su museificación (*Perder la forma humana*, Red Conceptualismos del Sur - Museo Reina Sofía) se tradujo en un nuevo montaje. Hablamos entonces de una modificación profunda que olvida su contexto de exhibición y transforma su materialidad, por lo que “el perchero” ahora está solo presente en el título de la obra, generando incluso algún tipo de confusión entre lo que aparece descrito y lo que efectivamente se observa ... Por otro lado, el contexto de circulación original en el que la obra fue vista por cientos de personas como se dio cuenta en la prensa de la época, al igual que la estructura y las perchas, desapareció, es decir, el contexto que abrió la obra no se consideró relevante. Con el paso del tiempo y el ingreso de “El Perchero” a la colección del Museo Reina Sofía, es probable que del episodio “Senografía” cada vez se sepa menos, más aún si consideramos que aparece mencionada únicamente en el libro *Chile Arte Actual* de Milan Ivelic y Gaspar Galaz sólo una vez.”

Mariairis Flores, Ensayos sobre Artes Visuales. Vol. VII. *Centro de Documentación de las Artes Visuales - Centro Nacional de Arte Contemporáneo*, 2019, pp. 156-165.

París. En el caso de la participación de L. Rosenfeld en *Chile vive*, el registro de su intervención urbana “Una milla de cruces sobre el pavimento” (1979) fue desplazada a la sección “Video”, restando así a las intervenciones urbanas de lo que la exposición de Madrid catalogaba –museográficamente– como “arte”. Con su gloriosa “vuelta a la pintura” (en un guiño también dirigido a la escena internacional que, en dichos años, festejaba la transvanguardia y el neoexpresionismo), *Chile vive* terminó “confinando la aventura experimentalista de la Avanzada al espacio volátil de un paréntesis”¹⁰, es decir, a una fase incidental y digresiva, prescindible, que no debía seguir obstaculizando la continuidad de la historia del arte y su sucesión de estilos. Pero la macro-exposición *Chile vive* no sólo quiso cancelar internacionalmente el episodio –molesto– de la Avanzada. Al eliminar la cuestión del registro y del archivo de sus materiales de selección y exhibición artísticas, *Chile vive* obliteró la problemática de la memoria que las obras de la Avanzada habían trabajado como cita de un pasado artístico y político concebido por ellas como un pasado entreabierto, no clausurado, que sigue temporalizándose en la historicidad de un devenir que avanza y retrocede, sin atender la linealidad (dictadura-transición) de un orden pre-trazado optimistamente.

La contra-narrativa local de Chile vive. Memoria activada y su restitución de la memoria omitida.

El año 2013 en el Centro Cultural de España de Santiago de Chile, el investigador y curador Francisco Godoy realiza el gesto meta-crítico de organizar una “exposición de la ex-

¹⁰ Pablo Oyarzún, *Arte, visualidad e historia*. Santiago de Chile, Editorial La Blanca Montaña, 2000, p. 234.

posición” que revisa *Chile vive* (1987) desde sus omisiones. Se trata de *Chile vive. Memoria activada* que recombina fragmentos editados de los registros de la exposición de Madrid mezclados con nuevas interferencias poético-políticas¹¹.

Chile vive. Memoria activada (2013) llevó el recuerdo desensamblado y reensamblado de *Chile vive* (1987) a estimular ejercicios de contra-memoria capaces de devolverles a esas palabras –“Chile vive”– las intensidades críticas de las que habían sido despojadas en la exposición de Madrid. *Chile vive. Memoria activada* les restituyó a las palabras “Chile vive” lo que la fórmula consensual de la macro-exposición de Madrid había querido neutralizar como significaciones en disputa, extremando el contraste entre dos acentuaciones contrarias: la del recuerdo fervoroso de los sueños rotos de la Unidad Popular y la de la caída post-golpe de estos sueños rotos en un lúgubre tiempo de sepulturas.

El video de Cecilia Barriga *El pueblo vendido jamás será unido!* (2013) desarma y rearma el himno legendario de la Unidad Popular conducida por Salvador Allende (“El pueblo unido jamás será vencido”), formando nuevos sintagmas que entrecruzan la vibración de las luchas de un *ayer* (las de la revolución socialista en Chile) con las de un *hoy* (las del Movimiento de los Indignados y sus Asambleas en la Puerta del Sol en Madrid). El video de C. Barriga fabrica

11 Catálogo *Chile Vive. Memoria activada*, Editor: Francisco Godoy, Santiago, Centro Cultural de España, 2013. El gesto meta-crítico de esta “exposición de la exposición” parte analizando los fundamentos programáticos de la exposición “Chile vive” de Madrid, revisando las intenciones que permanecían ocultas tras la supuesta neutralidad de su marco oficial. Le añade a esta revisión las nuevas interferencias de “ciertas formas de activación poético-políticas contemporáneas” con obras de Cecilia Barriga, Eugenio Dittborn, Rogelio López Cuenca y Felipe Rivas San Martín.

“Quizás sea la mayor –Chile vive– y más ambiciosa empresa de difusión (y dilusión) cultural chilena. Ni siquiera al interior de la cloaca se había tentado nunca una juntura de tales dimensiones y complejidad... Pero hubo aquí vacíos fatales, de obras, de textos, de autores, de géneros para los cuales siempre hay o debería haber, creo yo, presupuesto de reparación, es decir, criterio y voluntad política de re-armado por cuanto pesaron como huecos olvidados que eran, desdibujando en ausencia el mismo manifiesto y sintonía que esta empresa quería declarar: “en Chile, a pesar de todo, etc.”... Problema este –sistematizar en el espacio de una muestra, obras que fueron producidas en el desvinculamiento político de todo sistema social– no suficientemente pensado para esta movida”.

Gonzalo Díaz, Chile vive. Memoria activa. Editora: Paulina Gutiérrez, Santiago, CENECA, 1987, pp. 34-38.

una memoria transitiva entre el ayer del sueño anti-imperialista de la revolución social (Chile) y el hoy de las luchas globalizadas a favor de la emancipación (España). Este *ir y venir* de la memoria política de C. Barriga que se traslada entre América Latina y España despierta aquella conciencia de la historicidad social que no cabía en la versión estática del pasado lineal de la exposición *Chile vive* cuyo ciclo temporal (salir de la dictadura y recuperar la democracia) se proyectaba según una recta sin vuelta atrás, sin devoluciones intempestivas. La “memoria activada” del video de C. Barriga exalta el eco de aquellas pasiones contestatarias emanadas de *lo popular* como un cuerpo que no acepta verse domesticado por la razón negociadora con la que había pactado –concertacionistamente– la mega-exposición *Chile vive*. Los énfasis combativos del video de C. Barriga resucitan aquella “estructura de sentimiento” ligada al *pueblo* que *Chile vive* había apagado de su sintonía político-cultural, para que nada insumiso perturbara los arreglos despolutizadores que transformaron al pueblo en la *gente* como una masa anónima, es decir, para que las vidas comunes se volvieran dóciles a la completa mercantilización de la vida social regida por el neoliberalismo.

El otro sobresalto de la memoria con el que la exposición *Chile vive. Memoria activada* (2013) agitó el recuerdo pasivo de *Chile vive* (1987), es el provocado por una obra de Eugenio Dittborn que consistía en intervenir directamente el muro del Centro Cultural de España en Santiago de Chile con un texto dedicado a Gabriel Castillo y Juan Maino: dos detenidos-desaparecidos. El texto de E. Dittborn es introducido por una cita de Baruch Espinoza sobre el cuerpo, sus afectos y afecciones. Si bien en *Chile vive* (1987), existía una sección “Derechos Humanos” basado

en los archivos de la Vicaría de la Solidaridad, el concepto de la exposición no se interesó en mostrar cómo los juegos de simbolización del arte son capaces de trizar el lenguaje notificador de los Informes y Tribunales, metaforizando la falta, el vacío de la ausencia, que deja el recuerdo de los desaparecidos. La intervención de E. Dittborn en Santiago de Chile rompió con las obsoletas ataduras de género con las que *Chile vive* dividió la muestra entre “Pintura” y “Escultura”, liberando la potencia tránsfuga de un lenguaje poético que busca conjurar lo siniestro haciendo divagar las palabras en torno a lo desintegrado. Esta potencia tránsfuga de la poesía-instalación contradecía el diseño programático de *Chile vive* (1987) que se alineaba con las hablas profesionales de la nueva dominante científica de la sociología cultural y política como aquella lengua oficial que rige el mercado de los saberes remunerados con sus vocabularios expertos: unos vocabularios *desafectados*, es decir, sin cuerpo, sin afecto, sin afección. En el otro extremo de estas hablas tecnificadas de la transición chilena que dominan el universo de las comunicaciones, la obra-dedicatoria de E. Dittborn a Gabriel Castillo y Juan Maino hizo temblar el muro del Centro Cultural de España con la afección-aflicción de la pérdida y su poética de lo deshecho y del desecho: un muro ya no imperturbable como el de la sala de exposición de Madrid en 1987, sino un muro tocado físicamente por el duelo de un cuerpo insepulto al que E. Dittborn le dibujó una casa para ofrecerle el refugio afectivo de su domicilio artístico.

Es así como la crítica transformadora de *Chile vive. Memoria activada* (Santiago de Chile, 2013) dio a leer lo silenciado por *Chile vive* (Madrid, 1987). Lo hizo reintroduciendo en las salas del Centro Cultural de España el *clamor* (la

“Durante la dictadura cívico militar en Chile, “llamamiento” es el nombre con que fueron conocidas las declaraciones que buscaron agitar y convocar a una toma de posición y acción colectiva en la lucha contra el régimen imperante. Esta exposición retoma la pregunta por los múltiples cruces entre arte, activismos y luchas sociales, desde aquel trazado de roces y redes subterráneas que los hizo posibles. Nos interesa marcar la presencia de grupos que asumieron la autoría como experiencia colectiva, y la de coordinadoras que reunieron a artistas, trabajadores culturales, estudiantes, sindicalistas, pobladores y agrupaciones de derechos humanos en un entramado común. De este modo, pretendemos dar lugar a lecturas críticas que permitan ampliar el repertorio de quienes han instituido los centros, márgenes y periferias del período.”

Paulina Varas - Javiara Manzi, Poner el cuerpo. Llamamientos de arte y política en los años ochenta en América Latina. Museo Salvador Allende, 2016.

efervescencia del sueño revolucionario) y el grito (la desesperación por los cuerpos torturados y desaparecidos). Estos arrebatos expresivos de las biografías heridas que transmitió *Chile vive. Memoria activada* (2013) testimoniaban de la magnitud del daño que había querido amortiguar la metodología del orden con la que *Chile vive* (1987) quiso conciliar el arte con las nuevas reglas de normalización social sujetas a la política institucional de la transición. Sólo invirtiendo el tránsito de la dirección Norte-Sur que había guiado anteriormente el envío internacional de las obras chilenas hacia Madrid, las palabras *Chile Vive* dejaron de ser el título oficial de un pacto concertacionista y se impregnaron, en un paisaje local aun trastocado por las circunvoluciones de la historia, del ritmo vivencial de la alegría revolucionaria que acompañó las voluntades de cambio de la épica socialista (C. Barriaga) y, como lamentable revés, de la tonalidad del luto y de la sombra melancólica del desconsuelo postdictatorial (E. Dittborn).

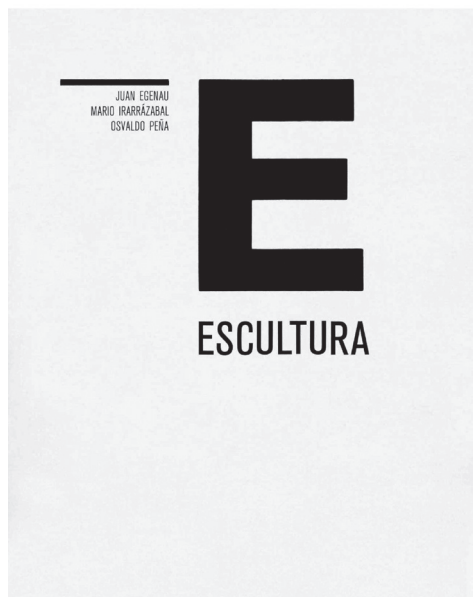
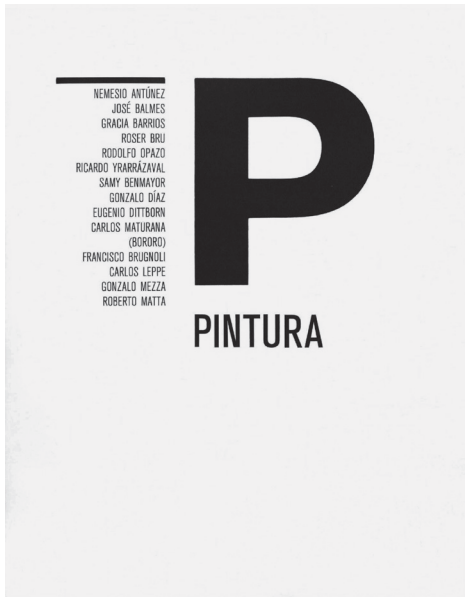
Señales extraviadas: arte, mujer y periferia.

También en 1987, el mismo año de *Chile vive* en Madrid, Lotty Rosenfeld, Diamela Eltit y yo fuimos invitadas por el espacio feminista *Video In* (Vancouver, Canadá) a presentar una selección de trabajos de mujeres agrupados por el eje curatorial de *Mujer, arte y periferia*¹². Mientras la macro-exposición *Chile vive* desplegaba en Madrid su ficción de una escena artística sin divisiones ni conflictos de posturas, la micro-exposición *Mujer, arte y periferia*

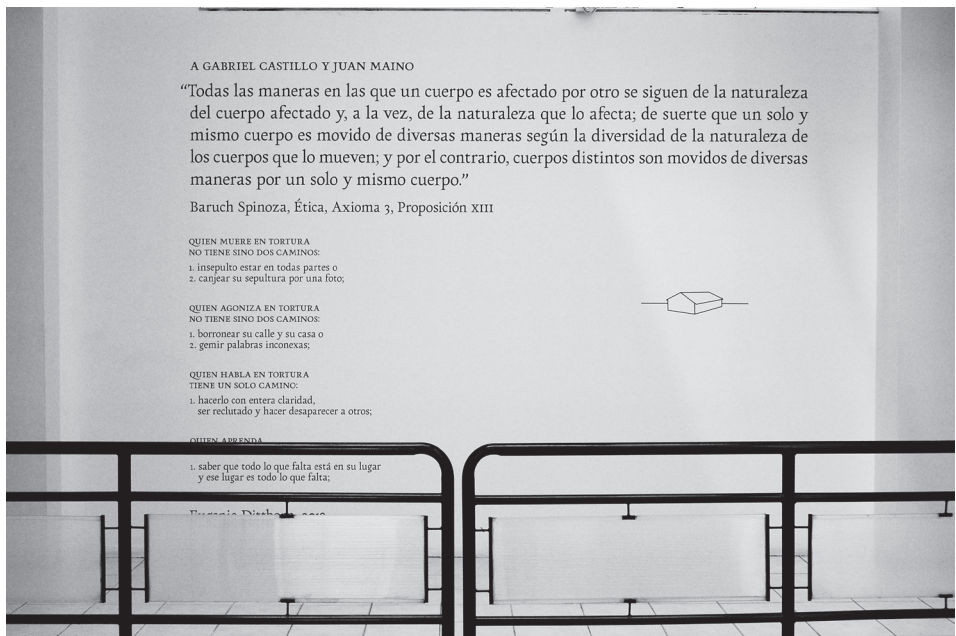
12 La curatoría que realizamos para *Women in Focus*, Video in incluía a 13 mujeres artistas, escritoras, fotógrafas: Nury González, Carmen Berenguer, Diamela Eltit, Julia Toro, Helen Hughes, Paulina Aguilar, Roser Bru, Luz Donoso, Lotty Rosenfeld, Julia San Martín, Gracia Barrios, Paz Errázuriz y Virginia Errázuriz.

CHILE VIVE *memoria activada*

- EXPOSICIONES, EXPOSICIONES, EXPOSICIONES, EXPOSICIONES
- EXPONER LA RESISTENCIA. EXPOSICIONES CHILENAS EN EL EXTRANJERO DURANTE LA DICTADURA
- CHILE VIVE. ANÁLISIS ACTIVO DE LA EXPERIENCIA DE 1987
- CIERTAS FORMAS DE ACTIVACIÓN POÉTICO-POLÍTICAS CONTEMPORÁNEAS.



4. Páginas del catálogo "Chile vive" (Madrid, 1987).



5. Obra mural de Eugenio Dittborn. Centro Cultural de España, Santiago, 2013. Archivo: Francisco Godoy.

en Vancouver convertía el eje masculino-femenino en un vector de antagonismo simbólico de las representaciones culturales dominantes cuyas jerarquías y privilegios llevan el sesgo del orden patriarcal¹³. Mientras *Chile vive* en Madrid eludía cómodamente el doblez colonial de la subordinación latinoamericana a España, la exposición *Arte, Mujer y Periferia* solicitaba –en palabras de D. Eltit– una mirada capaz de pensar obras “generadas en medio de un país sacudido por una de las crisis de poder más aguda de su historia, *después de la rearticulación étnica motivada por la conquista española*”¹⁴. Esta acen- tuación crítica del despojo colonizador negado por Chile vive en España y reivindicado por Mujer, arte y periferia en Canadá, encontró en la intervención de L. Rosenfeld una potente expresión artística cuando la autora intervino la Corte de Justicia de Vancouver (4 de diciembre 1987) con el desgarrador audio del canto salvaje de una Ona, representante indígena del extremo austral de Chile (el Sur del Sur) y miembro de una comunidad víctima de un genocidio que significó la completa extinción de su raza. Difícil sería imaginar que la pose europeizante de Chile vive en Madrid –con su pasada en limpio

13 No podría eludirse la mención al “Congreso internacional de literatura femenina latinoamericano”, organizado ese mismo año 1987 por Carmen Berenguer, Eugenia Brito, Diamela Eltit, Eliana Ortega y Nelly Richard. Este Congreso merece ser recordado no sólo por la audacia de su gesto contra-hegemónico en un país de censuras y represiones sino porque, a diferencia de la programaticidad político-institucional con la que *Chile vive* quería ordenar el campo cultural, la dinámica autogestionaria del “Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana” funcionaba como un “conjunto de intensidades” opuesto a la “precisión del cálculo”, a “las reglas de organizatividad del cambio y sus recortes de poder” que le garantizó su eficacia a la racionalidad instrumental del evento *Chile vive*. Ver: Nelly Richard, “Seducción / Sedición” en: *La estratificación de los márgenes*, Santiago, Francisco Zegers Editor, 1989, p. 21.

14 Diamela Eltit, “Obra y contexto”, *Mujer, arte y periferia*. Vancouver, *Women in Focus*, 1987, p. 2.

de una historia sin ninguna turbiedad recalci-trante— se hubiese preocupado de recolectar el testimonio residual de un genocidio, para cruzar así la memoria de la dictadura con la otra memoria étnica de la colonización en una sedimentación múltiple de la huella de la huella de la huella de la exterminación¹⁵.

La exposición *Arte, mujer y periferia* fue la primera exposición en ocupar, desde el Chile de la dictadura, el significante “mujer” como metáfora de aquellos devenires minoritarios (periféricos) sofocados por los patrones de autoridad militaristas, patriarcales y coloniales. Sin embargo, este antecedente curatorial no ha sido recogido hasta la fecha por ninguno de los archivos que dan vueltas en torno a las prácticas chilenas de los ochenta. Podría argumentarse que esta omisión se debe a la escasa documentación disponible, pero esta respuesta suena insuficiente tomando en cuenta que “el furor de archivo” es hoy capaz de exhumar cualquier resto de información documental (por ínfimo que este sea) con tal de seguir renovando su coleccionismo de las memorias. Quizás sea otra la razón de este olvido, tal como podría deducirse de cómo se fue institucionalizando culturalmente el tema del género durante la transición chilena. *Del otro lado. Arte contemporáneo de mujeres en Chile*, realizada en el Centro Cultural Palacio de la

15 El panfleto que repartió L. Rosenfeld durante su intervención en Vancouver decía: “Este trabajo de arte está concebido como una analogía y como una metáfora. Contiene el canto de una mujer indígena chilena, la última sobreviviente de su raza —una mujer Ona— que canta en su lengua la extinción de su grupo. Esa comunidad indígena chilena, fue exterminada por un genocidio armado a principios de este siglo y ese crimen aún permanece impune. Entonces, esta acción de arte es una denuncia y, a la vez, cita todas las formas de extinción, cita todas las formas de opresión y censura a los grupos minoritarios —raciales, sexuales—, cita el espacio latinoamericano”.



This work of art is conceived as an analogy or as a metaphor.

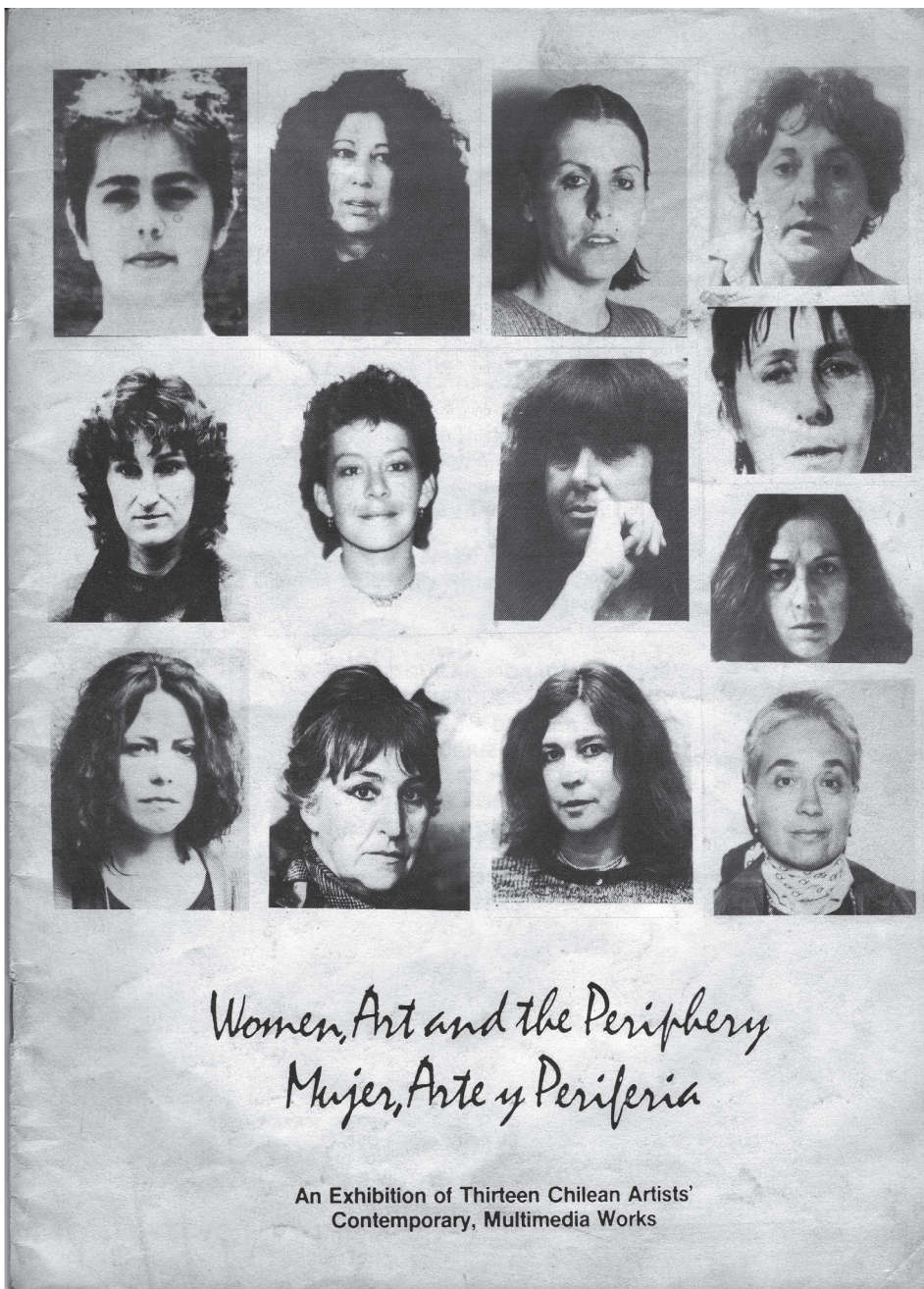
It presents the song of a native chilean woman, the last survivor of her race - an Ona woman - who sings in her language about the extinction of her people.

This native chilean community was exterminated by genocide at the turn of this century - a crime which remains unrecognized.

Therefore this art action is a denunciation of that genocide, and at the same time evokes all forms of extinction, all forms of oppression and censorship of minorities - racial and sexual - it evokes the latin american space; it evokes through this chosen space - the Courts of Justice - the problems of Canadian society, since every case that is brought before the court speaks of a conflict.

The task of art is to reveal the problematic.
Art is the great space of contemporary criticism

4 December 1987



7. Portada del catálogo de la exposición *Women, Art and the Periphery*, (1987) curada por Nelly Richard, Lotty Rosenfeld y Diamela Eltit, en la *Floating Curatorial Gallery* de *Woman in Focus*, Vancouver, Canadá.

Moneda (2006), figura como la primera muestra institucional –organizada por ComunidadMujer, una consultora experta en políticas de género sobre todo orientadas al mundo empresarial– que elige abordar temáticamente el motivo de la mujer y lo femenino en el arte¹⁶: una exposición que dialoga con el mercado liberal de las identidades y las diferencias culturales en el que cabe inofensivamente el arte de mujeres, siempre cuando dicho arte no se proponga desconstruir la representación –esencialista– de “la Mujer”. La presentación de la exposición *Del otro lado* pretendió exhibir “la singularidad de la *mirada femenina* en el campo de las artes visuales”, pero cuidándose mucho de que *lo femenino* (asumido como un significado dado) no corriese el peligro de verse interrogado y desmontado por la teoría feminista¹⁷. Mientras que el antecedente curatorial de *Mujer, arte y periferia* (1987) se había preocupado de plantear lo femenino no “como una categoría-esencia sino como una estrategia de posicionamiento político-discursivo frente a una multiplicidad entrecruzada de relaciones de subordinación” según una perspectiva teórica declaradamente feminista¹⁸, la exposición *Del otro lado* (2006) se auto-complace en el ícono de mercado de la femineidad convencional que, reflejada en la tapa de su catálogo, ilumina la boca maquillada de un rostro de mujer lucido como artificio publicitario de la seducción. Del

“Bajo la rúbrica de categorías postestructuralistas, NR inscribirá el texto “Destrucción, reconstrucción y desconstrucciones” en el mismo catálogo internacional de *Chile Vive*, logrando con ello interponer un juicio, un cierto descalce con el llamado político-cultural, cuya lucha buscaba establecer una plataforma del “sentido común”, como diría José Joaquín Brunner en el mismo catálogo. Frente a ello, el texto de NR corrompía la propia textualidad ilustrativa de quiénes contribuían en ese momento a traducir las obras de la exposición bajo el *dictum* de ese sentido común, pero además contravenía la ortodoxia de las culturas de oposición bajo el señalamiento de una desarticulada Avanzada, empero todavía vigente para contrarrestar la nuestra escena político-cultural desde una práctica minoritaria y deconstrutora de esas mismas convenciones.”

Cristián Gómez-Moya - Miguel Valderrama, *Hegemonía y visualidad* (1987/2017). Santiago, Palinodia, 2019, pp. 174-175.

16 *Del otro lado. Arte contemporáneo de mujeres en Chile*, Curador: Guillermo Machuca. Centro Cultural Palacio de la Moneda, 2006.

17 En su Presentación del catálogo “Del otro lado. Arte contemporáneo de Mujeres en Chile”. Paulina Urrutia, entonces Ministra Presidenta del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, celebra “la ausencia de un discurso hegemónico feminista” en la exposición. Esta mención se encuentra analizada y discutida en el capítulo “Encuadre” de: Alejandra Castillo, *Ars Disyecta. Figuras para una corpo-política*, Santiago, Palinodia, 2014.

18 Nelly Richard, “Desde Chile: una estética del despojo y de la oblicuidad”. *Mujer, arte y periferia*, p. 8.

desmontaje crítico de la dominación de género (*Arte, mujer y periferia*, 1987) a la consagración de lo femenino como un “otro lado” (*Del otro lado*, 2005) que complementa lo masculino según la dualidad hombre-mujer: un “otro lado” cuya blandura le permite al mercado acomodar flexiblemente su arte como parte del menú de diversificación de las ofertas culturales.

Retomando el tema de los archivos, quisiera detenerme en una de las obras incluidas en la exposición *Mujer, arte y periferia* para subrayar las dificultades de traducción internacional que enfrentan algunas prácticas locales que se mueven en los bordes –casi indiscernibles– de lo artístico y lo político. El registro video de la intervención callejera de Luz Donoso titulada “Acción de apoyo” (15 de noviembre de 1979) que formaba parte de la muestra de Vancouver, consistía en la documentación de lo realizado en pleno centro de Santiago: una acción callejera que insertó en los televisores dispuestos en la vitrina de una tienda de electrodomésticos del centro de Santiago la imagen –censurada, prohibida– del retrato fijo (*detenido*) de una detenida-desparecida: una *detenida-desaparecida* identificable como tal por los datos contenidos en el texto que se repartía como panfleto a los transeúntes del Paseo Ahumada¹⁹. Recordemos que la promesa de modernización económica fue la otra cara (supuestamente esperanzadora) de la represión siniestramente ejercida por el gobierno de Augusto Pinochet. Los televisores eran artefactos de consumo hechos para que la ciudadanía desviara su atención del terrorismo de estado mirando, en las pantallas, el desfile

19 Ver: “Imagen-recuerdo y borraduras” en: *Políticas y estéticas de la memoria*, Editora: Nelly Richard, Santiago, Cuarto Propio, 2000, pp. 165-172.

de los cuerpos placenteros (indemnes) que lucían el mercado y la publicidad. La acción de arte de L. Donoso interrumpió el desfile publicitario y comercial de las imágenes televisivas hechas para disimular la atrocidad de los crímenes de la dictadura, intercalando en las vitrinas del local comercial el rostro de una víctima de estos crímenes: un rostro (el de Lila Valdenegro) que mira fijo a los transeúntes, convirtiendo la fijeza de la mirada en un recurso de interpelación pública en contra de la detención arbitraria de personas y de la complicidad –directa o indirecta– de la ciudadanía. El registro video de L. Donoso fundía el grano reventado de la fotocopia impresa del retrato de la víctima en la superficie luminiscente de la pantalla televisiva exhibida comercialmente en la tienda del Paseo Ahumada, generando un choque de técnicas –y de temporalidades– entre lo pretérito del retrato en blanco y negro cuya fijeza está congelada en el ayer y la actualidad modernizadora de la televisión a color que la dictadura usó como aparato de encubrimiento y distracción para fabricar desmemoria con su desfile liviano de imágenes pasajeras a las que sólo les conviene mirar hacia el futuro.

El público canadiense de la exposición *Mujer, arte y periferia* en Vancouver era el público de un espacio (*Women in Focus*) acostumbrado a ver cómo nuevas tecnologías internacionales de producción videográfica articulan un punto de vista feminista sobre las narrativas de género en el arte y la cultura. Para aquel público, resultaba demasiado extrema (intransitable) la lejanía entre, por un lado, el aparato-televisor como símbolo nacional de propaganda y consumo que había incrustado la impostura de su modernidad en un Chile de *desapariciones* (de *restas*) y, por otro, la velocidad postmoderna de

“La Escena de Avanzada no logra redefinir para sus propias actividades un espacio desde el cual encontrar un punto de salida hacia nuevos públicos, a pesar del esfuerzo por redefinir sus prácticas y por alterar la relación tradicional entre representación y arte y entre arte y existencia. Por el contrario, cabría pensar que su propia lógica interna de desarrollo, sus rupturas y desplazamientos en el campo del arte, la alejan de los viejos modelos de arte comprometido, de frentes culturales, de representación artística de partidos y/o de clases sociales, llevándola a un aislamiento socialmente percibido como vanguardismo, hermetismo, esoterismo de los lenguajes empleados, etc.”

José Joaquín Brunner, *Seminario Arte en Chile desde 1973, Escena de Avanzada y sociedad. Flacso, 1986. Márgenes e Instituciones, 2014, P. 175.*

los flujos electrónicos de *aparición* (y *multiplicaciones*) de la imagen en la contemporaneidad globalizada de los circuitos internacionales de video arte. Hacían falta varias cadenas de relevo entre lecturas y contextos para que el congelamiento de la imagen en la obra precaria, *sin medios*, de L. Donoso (la imagen detenida de una detenida-desaparecida) fuese traducible a un espacio de video internacional como *Women in Focus*: un espacio acostumbrado a la velocidad de los intercambios que ponen a circular el arte a través de sus *medios* y *mediaciones* tecnológicas y culturales. La infra-visualidad de una obra-archivo tan cifrada como la de L. Donoso que flotó, en 1987 en Canadá, como algo misterioso y abismal sólo encontraría los puentes de traducción necesarios para su comprensión mucho tiempo después, en 2013, con la exposición *Perder la forma humana. Una imagen sismica de los años ochenta en América Latina* en el Museo Reina Sofía. Es entonces cuando la obra infra-visualizada de L. Donoso pudo dejar de sentirse desvinculada, al poder entrar en relación político-estética con otras obras también sumergidas en capas subterráneas de memorias latinoamericanas que habrían permanecido a la deriva sin la oportuna colaboración entre la Red Conceptualismos del Sur y el Museo Reina Sofía de Madrid que generó vecindades solidarias para estas obras hasta entonces solitarias.

Torsión escénica y montaje de sentido(s): “El Perchero” de Carlos Leppe.

Perder la forma humana, comisariada por la Red Conceptualismos del Sur, es una exposición que “señala la aparición múltiple y simultánea de nuevos modos de hacer arte y política en diferentes puntos de América Latina durante los años ochenta”: una exposición decisiva a la

**Video In & the Floating Curatorial Gallery
at Women in Focus Present :**



Don Berman, Photo Museum 1987. No. 1 and 2A

Women, Art and the Periphery
Mujer, Arte y Periferia

**Chilean Artists-Curators
Diamela Eltit, Nelly Richard and Lotty Rosenfeld
November 11 - December 19**

(Foreign Visiting Artists at the Video In)

As Curators-Artists at the Floating Curatorial Gallery at Women In Focus	
November 11 (8pm)	Opening Reception
November 11 - December 19	Exhibition: Thirteen Chilean Artists' Contemporary Multimedia Works
November 26 (8pm)	Women Writing in Chile: A Talk by Diamela Eltit \$3 un/der employed & members, \$4 employed
December 10 (8pm)	Co-sponsored with Women & Words Walking Tour of Works with curators
As Foreign Visiting Artists-in-Residence at the Video In	
November 21 & 22 (9pm)	Screenings: Recent Video Art by Chilean Women \$2 un/der employed and members, \$4 employed
November 27 (9pm)	Opening
November 27 - December 19	Video Installation: This Line is My Weapon
December 4 (noon)	Art Action: Vancouver Art Gallery Old Court House Steps, Robson St.
December 5 (10am - 3pm)	Workshop: Women and Art in Chile \$5 un/der employed & members, \$6 employed
December 11 (noon)	Art Action: Vancouver Stock Exchange 650 Granville Street
December 12 (noon - 6pm)	Workshop: Interchange with Canadian Artists Video artists wishing to screen or discuss their work with the visiting artists should call the Video In.
As Artist-in-Residence at the Western Front	
Month of December	Lotty Rosenfeld
As Speakers Co-sponsored with Women in Focus & the Video In	
December 3 (7pm)	Feminism & Politics in Chile • La Quena Coffeehouse 1111 Commercial Drive \$3 un/der employed, \$4 employed

Video In
1160 Hamilton, Vancouver, B.C.
V6B 2S2 • (604) 688-4336

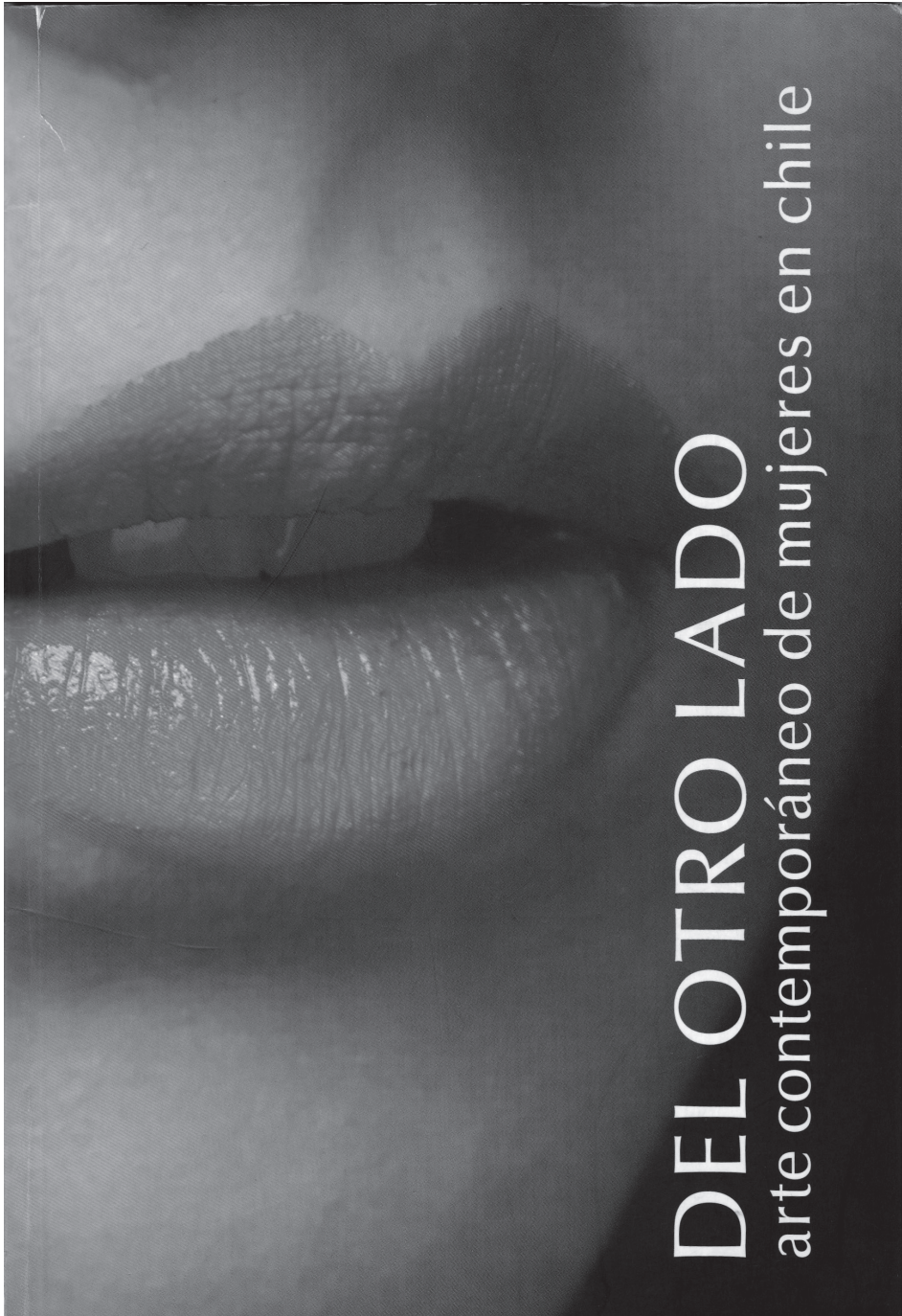
Women in Focus
204 - 456 W. Broadway, Vancouver, B.C.
V5Y 1R3 • (604) 872-2250

Western Front
303 East 8th Ave., Vancouver, B.C.
V5T 1S1 • (604) 876-6343

VIDEO IN would like to acknowledge the generous support of the Canada Council Foreign Visiting Artist Program and Henrick Printers Ltd.
WOMEN IN FOCUS would like to acknowledge the generous support of the Canada Council's Visual Arts Exhibition Assistance Program, Locomis International Courier, Mitchell TV and Furniture Rentals and Sales Ltd., Sony of Canada Limited, CWP/AMC-Canada, Henrick Printers Ltd., Dominion Tours, and the Department of External Affairs.

Graphic Design: Video In

8. Afiche de la exposición *Women, Art and the Periphery* (1987). Archivo NR.



9. Portada del catálogo de la exposición "Del Otro Lado", curada por Guillermo Machuca (2006) en el Centro Cultural Palacio de La Moneda (con el apoyo de la organización "Comunidad Mujer").

hora de generar cruces reflexivos entre una institución metropolitana (Norte) y una red de investigadores latinoamericanos (Sur) sobre cuestiones de memorias y archivos que dialogaron en torno a fragmentos de pasados ocultos *desde y sobre* América Latina.

Bien sabemos que las traducciones son siempre imperfectas y que, entre contexto y contexto, se producen inevitables fallas o desajustes en el sistema de conversión del significado original de las prácticas artísticas a otros escenarios, debido a la suma de contingencias que interfieren entre su emergencia local y las nuevas condiciones de exhibición-circulación internacionales. Quisiera reparar aquí en una falla o desajuste de traducción en la exhibición de la obra “El Perchero” de Carlos Leppe en *Perder la forma humana*²⁰, usando esta situación como oportunidad para reflexionar sobre qué ocurre cuando se recorta la objetualidad de una obra alterando las condiciones de montaje que decidieron de su puesta en escena original en un contexto determinado haciendo que dicha obra liberara una multiplicidad de sentidos²¹.

20 Analizo esta falla aun sabiendo que Carlos Leppe, autor de la obra, estuvo de acuerdo con el montaje realizado por el equipo curatorial del Museo Reina Sofía, y desconociendo a la vez el detalle de las razones prácticas, curatoriales o institucionales que determinaron que, en el caso de “El Perchero”, no se optara por recrear expositivamente la obra original, haciendo comparecer, por ejemplo, su foto al lado de las láminas fotográficas, a diferencia, por ejemplo, de lo que ocurría en la misma exposición con las performances de las Yeguas del Apocalipsis.

21 Mariairis Flores fue la primera en advertir la relación problemática que se daba entre la versión de la obra expuesta en el Museo Reina Sofía y la obra original exhibida por primera vez en Chile. M. Flores advierte sagazmente sobre el hecho que, al no haber sido reconstruida en Chile la obra de C. Leppe en su versión original de 1975, una de las consecuencias a lamentar actualmente podría ser el hecho de que la validación metropolitana del Museo Reina Sofía lleve esta reproducción incompleta de “El Perchero” a circular como la única versión autorizada de la obra, eximiendo

“Inédita por su rigurosidad, su nivel crítico y la multiplicidad de sus operaciones de lenguaje, la Escena de Avanzada configura un momento de lucidez privilegiado cuyo desciframiento —afortunadamente— aún está en vías de ocurrir. Es esta “escena” la que devuelve al arte en Chile, un lugar protagonista como operador de lenguajes y como foco de nuevas articulaciones de pensamiento... Los problemas centrales que sus prácticas escenifican: el cuerpo/el territorio/la mirada, configuran la articulación temblorosa, plural y ambigua, del arte y la política más allá de toda certeza. Es decir, más allá de todo reduccionismo ideológico.

A diferencia de ciertas interpretaciones deudoras de las ciencias sociales que leen en los trabajos del arte del período, los efectos y contraefectos de la dictadura, nos parece más productivo e iluminador entender esta “escena” como la puesta en producción, la multiplicación y el despliegue de un síntoma... Valoración del *gestus* de la cita, de los textos, del montaje, como interrupciones-distanciamientos y como quiebres de todo ilusionismo de la representación”.

Gonzalo Muñoz, Catálogo de Cirugía Plástica, *Berlin, NGBK, Berlin, 1987*, p. 22.

Uno de los postulados de la exposición *Perder la forma humana* reivindica el “mostrar obras y documentos sin establecer a priori distinción alguna entre ellos”²². Este postulado tiene la innegable virtud de rebajar el aura esteticista de las obras y combatir su fetichización institucional como productos reificados por el museo y el mercado. Pero cuando se trata de un montaje en un espacio de exhibición, el olvido de la “obra” en tanto conjunto material no reducible ni resumible a una de sus partes, debilita su significado artístico al sacrificar su condición *situada* que tensionó *espacialmente* dicho objeto con un determinado formato y escala. “El Perchero” fue la obra con la que C. Leppe se presentó en 1975 a un concurso llamado “Senografía” en la galería *Módulos y Formas* (dirigida por Luis Fernando Moro), cuando casi todos los espacios de exhibición estaban vedados en Chile para el arte no oficial. Tratándose de un concurso de “escultura”, la primera transgresión cometida por la obra de C. Leppe fue la de desobedecer el tradiciona-

así al medio chileno de la necesidad de confrontar historiográficamente la versión internacionalizada con el original chileno. Ver: Mariairis Flores, «El perchero» de Carlos Leppe: origen y actualidad. Una perspectiva crítica a la museificación y su vínculo con la historia del arte” en: *Ensayos sobre Artes Visuales Vol. VII. Archivos: reconfiguraciones de una historiografía local*. Santiago, Centro de Documentación de las Artes Visuales - Centro Nacional de Arte Contemporáneo, 2019.

Pero quizás el argumento anterior pueda invertirse dando lugar, paradójicamente, a que la versión incompleta de “El Perchero” que circuló a través de *Perder la forma humana* estimule de vuelta –reactivamente– deseos locales de ponerse al día con aquella recreación histórica del original que sigue aquí pendiente. En dicho caso, tendría razón C. Medina cuando, provocativamente, pregunta: “¿No será que las tácticas a las que mucho jugamos implican ... una carambola donde probablemente –vamos a decirlo en términos muy prácticos– el destino de los archivos latinoamericanos depende que haya la amenaza de su compra por el Getty Institute para que alguien en nuestros países se preocupe de su existencia?”. *Sur, Sur, Sur*, editor: Cuauhtemoc Medina, México, SITAC, 2009, p. 185.

22 Presentación de la Red Conceptualismos del Sur en el catálogo *Perder la forma humana*. Op. cit. p. 12.

lismo del género “escultura”, al infiltrarse dentro de la exposición de *Módulos y Formas* mezclando la performance y la fotografía en un montaje escultorizado. La segunda transgresión ejercida por la obra consistió en desnaturalizar el motivo temático de la exposición (el seno como expresión anatómica y biológica de la feminidad materna), refaccionando un cuerpo masculino con los parches y vestimentas de una parodia travesti que ironizaba con el naturalismo sexual y su binarismo de género. Si bien esta segunda torsión de género está recogida en las tres imágenes a tamaño natural de C. Leppe exhibidas en los muros del Museo Reina Sofía, la primera transgresión escénica realizada por la obra quedó anulada al suprimirse el objeto “perchero” y omitirse la documentación de su primer contexto de referencia. Por así decirlo, sólo queda en pie –en el muro del Museo Reina Sofía– una de las dos transgresiones de género(s) que realizó “El Perchero” como una obra que, en 1975 en Chile, se burlaba tanto del arte de la escultura como de la temática del desnudo femenino convocada por el título de la exposición “Senografía”.

La construcción objetual de la obra de C. Leppe era la de un mueble-perchero del que colgaba tres fotografías de un cuerpo travesti *partido en dos*. La escenografía de la obra llevó el cuerpo de C. Leppe a mostrarse no como un cuerpo recto (no como el cuerpo erguido –glorioso o triunfante– que se alza en las paredes del Museo Reina Sofía) sino, al revés, como un cuerpo doblado y colgado de los ganchos de una percha. Ese cuerpo doblegado y quebrado de C. Leppe evocaba metafóricamente, para cualquier espectador chileno alerta a la potencia simbolizadora de la obra bajo condiciones de censura, la violencia de los aprietes que sufrían los demás

INTERVIEW

zones of ambiguity and of meaning — from that point of view there's a conflict between the discourses of multiplicities and the left discourse which calls on a certain linearity. It is from art, during a certain period of a few years in Chile, that the traditional discourse of the left is critically inter-
rupted.

DIAMELA: I would rather speak in terms of my practice as an artist. In Latin America, political parties have functioned as big institutions. From the perspective of the parties on the left, which are the ones that interest me, the discourses have been very simplifying. Specifically because they see popular culture, collectivity, and globality, as very simple. They have been very paternalistic discourses.

I have many problems with the big and terrible institutionalization of many parties of the left, and as such my artistic discourse is in collision with theirs. They are not capable of "reading" me or they do not want to "read" me — I am speaking of this metaphorically. But I'm not antagonistic towards them. I feel that I am a part of them, that's the way I conceive of myself. And I'm fighting because I do not want to leave them.

SARA: What form does censorship take in Chile? What impact does it have on artists? Explicit sexual images are a strong element in a number of works — how can there be works that deal so overtly with sexuality when there is a high level of right-wing political censorship?

NELLY: The most obvious aspect is the most radical censorship, self-censorship, the way that one internalizes the conditions of prohibition. Bureaucratic censorship also exists. It prohibits the circulation of certain publications and restricts the field of operation of certain ideas and thoughts. I don't believe sexual censorship is a state priority. In a regime which is politically overdeterminant, there is a margin of permissiveness, which should be considered maybe as minor zones, compared to a politiq-ue which is more concrete.

SARA: I assume that the social project of the regime is anti-homosexual. How can work representing gay desire escape repression?

DIAMELA: Our country is one with many taboos about homosexuality. We have a Catholic inheritance with the notion of sin and this silences public discourse on the subject of homosexuality. There are of course sexual practices, but public manifestations of sex and sexuality are very much repressed. The dominant ideology of our country is of heterosexual origin.

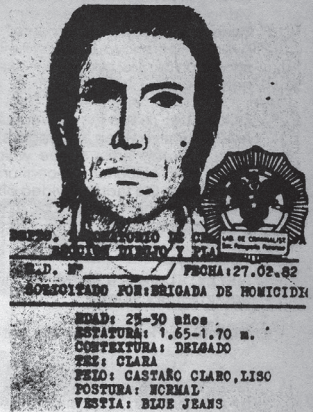
On the level of culture, some of the important art producers have been homosexual, both men and women. Thus they are a part of our culture, and a part of our discourse. For example, Gabriela Mistrada, the author who won the Nobel Prize, was lesbian. And her discourse is there, it is published. Recently a conscious gay discourse with public intentions has emerged, which is not the case of Gabriela Mistrada, who never spoke. In this case they speak, in their work are the frames of modernism. For example, Davila, uses a gay imagination, a gay vision of the world.

There's much resistance to Davila — he's not an accepted painter. He hasn't been censored because there's virtually no censorship of art at this stage. It's not necessary because all the elements which mediate between art and society have been cut, through the intervention against the university, the intervention into the means of communication. These are asphyxiated spaces.

NELLY: In Chile there are an enormous amount of discourses mediated within the same work. Here we're focusing on one issue, but there's a whole network generated by the same works which makes the gay issue in Chile read as one of the issues of choice. It is not as much in the foreground as we have seen here in Canada.

SARA: What are the venues for video in Chile?

NELLY: There is a fundamental event, called the Franco-Chilean meeting, which is organized by a French ministry, local people, and many institu-



Found photo used by Luz Donoso in *Delito Persistente*, 1987.



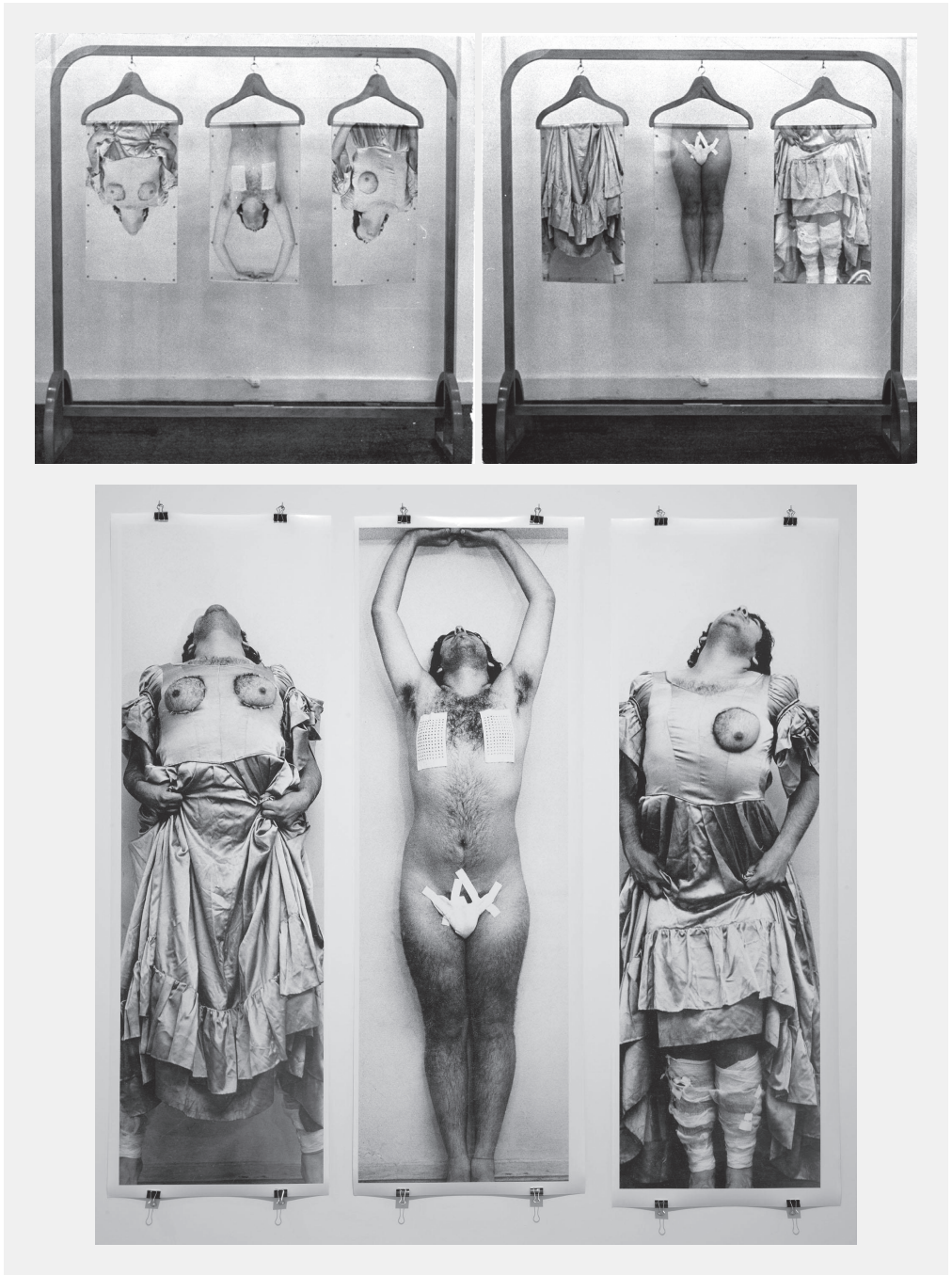
Still from video *Yo No Le Tengo Miedo A Nada* by Tatiano Gaviola, Chile, 1984.



Still from video *Confidencias* by Soledad Farina, Chile, 1985.

10. Fragmento de la entrevista "Art after the coup" entre Sara Diamond, Diamela Eltit y Nelly Richard, publicada en *Fuse Magazine*, N° 5 (Abril 1988, Vancouver). Las imágenes corresponden a obras incluidas en la curatorial: Luz Donoso (*Delito persistente*, 1987), Tatiana Gaviola (*Yo no le tengo miedo a nada*, 1984) y Soledad Fariña (*Confidencias*, 1985). Archivo NR.

cuerpos en el entorno represivo de la dictadura. El cuerpo retratado en las tres láminas fotográficas expuestas en el muro del Museo Reina Sofía (un cuerpo levantado verticalmente) niega la imagen *torcida* del cuerpo que “se quiebra” en “El Perchero” original y suprime, por lo tanto, la connotación extensiva de la palabra “quebrarse” que, en el entorno político de las víctimas de las violaciones de los derechos humanos en Chile, aludía a quienes no resistían los apremios de la tortura. La plurivalencia semántica del cuerpo victimado de C. Leppe surgía de este cuerpo no entero ni recto sino *dividido entre anverso y reverso*. Cambiar el cuerpo —hecho de *dobletes* y *torceduras*— del montaje “El Perchero” por el cuerpo plano de las láminas fotográficas, alisa la oblicuidad de los pliegues de la obra de C. Leppe: una obra que no sólo hablaba de travestismo (entregando pistas para una genealogía diferencial de lo *queer* en América Latina, tal como lo registra adecuadamente el catálogo de *Perder la forma humana* bajo la clave “Desobediencia sexual”) sino que, también, evoca las mortificaciones corporales ejercidas por la violencia represiva en el pasado de la dictadura chilena. Retengo de esta inadecuación entre el montaje original de la obra “El Perchero” de C. Leppe (1975) y la exhibición de sólo una de sus partes en *Perder la forma humana* (2013), la necesidad de preguntarse qué es lo que se pierde y qué es lo que se gana al suprimir la distinción entre “obra”, “imagen” y “documento” cuando es el montaje el que genera algo *intensivamente* artístico. La proliferación de exposiciones de archivos en varias instituciones especializadas nos llena la vista con documentos en papel exhibidos en muros o vitrinas que contienen la información de las obras, pero haciendo desaparecer la *escenicidad* con la que estas obras ocuparon un sitio deter-



11. Montajes de la obra "El Perchero" de Carlos Leppe: arriba está el registro del montaje original en el contexto del concurso "Senografía" de la Galería Módulos y Formas (1975); abajo el montaje del 2011 realizado en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía e incluido en la exposición "Perder la forma humana" (2013, Madrid). Archivos NR y MNCARS.

minado (no sólo el espacio público, en varios casos, sino un museo o una galería) para alterar su diagramación del espacio con una micro-política de la intervención. Se pierde, entonces, el modo de comprobar cómo estas “obras” construyeron su radicalidad estética ocupando superficies y materialidades, tensionando soportes y técnicas, cuerpos y formatos, alternando –en un caso como el de C. Leppe– lo performativo con lo objetual. El recorte fotográfico de “El Perchero” en la exposición *Perder la forma humana* –y su cambio de escala de lo tridimensional a lo bidimensional– nos demuestra que, además de la proliferación de sentidos que tomaban cuerpo sorteando los límites de la censura en una galería de Chile a fines de los setenta, lo que se vio afectado en *Perder la forma humana* es la experiencia sensorial y perceptiva de la obra. Algo así planteaba Carroll Armstrong, al recordar “la dimensión material de un objeto” que se ofrece como “*lugar de resistencia de lo irreductiblemente particular, de lo subversivamente extraño y placentero*” como algo que funciona “al menos virtualmente, como un fondo de oclusión dentro del suave funcionamiento de los sistemas de dominación incluidos el mercado: ... un fallo en la web mundial de imágenes y de representaciones” cultivada por los archivos²³.

Releer los archivos del pasado desde su capacidad para anticiparse al futuro.

El proyecto curatorial de *Perder la forma humana* tuvo la capacidad de fomentar el encuentro de materiales de archivos hasta entonces inexplorados y, sobre todo, de armarse como una

23 Carroll Armstrong, revista *Estudios Visuales* N° I, Cendeac, Murcia, noviembre 2013, p. 85.

“zona de afinidad y contagio” entre experiencias dispersas que pudieron reconocerse unas a otras gracias a “la aparición múltiple y simultánea de tácticas afines”²⁴ en sus modos –latinoamericanos– de hablar de arte y política.

Al concebirse a sí mismo como un museo que “no puede ser el *fondo*, sino el *lugar de tránsito*”²⁵ de archivos que circulan entre América Latina y Europa, el Museo Reina Sofía permitió liberar vías de escape y recuperación de materiales susceptibles de entrar en combinaciones no previstas con otras documentaciones aun sin archivar. Esta es la inspiración –derivada de *Perder la forma humana*– que guió *Poner el cuerpo. Llamamientos de arte y política en los años ochenta en América Latina*: una exposición montada en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende (abril 2016) en Santiago de Chile y cuyas curadoras –Paulina Varas y Javiera Manzi– optaron por completar la selección de copias de *Perder la forma humana* con nuevos materiales de investigación recolectados localmente.

El foco curatorial de *Poner el cuerpo* se concentró en documentar las actividades realizadas por los frentes culturales alternativos que rodeaban a la Escena de Avanzada en los años ochenta en Chile, con su mezcla de agrupaciones de artistas y de organizaciones sociales. Por un lado, la exposición *Poner el cuerpo* modificó el corpus de la exposición original *Perder la forma humana*, demostrando así que toda colección de archivos es desarmable y rearmable en función de la aparición de nuevos materiales que transformen la selección y discusión de

24 Red Conceptualismo del Sur, Catálogo *Perder la forma humana*, p. 11.

25 Manuel Borja-Villel. Op. cit.

lo previamente recolectado, reiterándonos de paso que todo archivo es siempre *un archivo en curso*, un archivo incompleto. Por otro lado, la curatoría de *Poner el cuerpo* descentró el eje de reconocimiento cultivado por la academia y los museos a partir de *Márgenes e Instituciones*, al reunir –y poner en valor– la documentación de un conjunto de prácticas de resistencia de los ochenta en Chile que habían quedado invisibilizadas por la “sobrexposición” internacional de la Escena de Avanzada²⁶. Poner el cuerpo tuvo el mérito de interrogar críticamente el recorte de la Avanzada y el rango de privilegio que la llevó a ocupar un primer plano internacional, ensayando nuevos criterios de valoración socio-cultural que les dieran visibilidad a aquellas prácticas del frente opositor consideradas hasta entonces laterales. Al recoger en Santiago de Chile archivos aún más soterrados que los exhibidos en Madrid por *Perder la forma humana*, la muestra Poner el cuerpo logró, en palabras de sus curadoras P. Varas y J. Manzi, “ampliar el repertorio de quienes han instituidos los centros, los márgenes y periferias del período” de los ochenta en el arte chileno²⁷, comenzando por el libro *Márgenes e Instituciones*. Poner el cuerpo se volvió así el escenario de una nueva demarcación estratégica, trazada para dejar en claro lo siguiente: el “fuera de marco” argumentado por el envío chileno de la Avanzada a la Bienal de París de 1982 se había ido convirtiendo con el tiempo en algo así como un “enmarcado”, al pasar a ser un referente hegemónico en el campo de discursos y miradas sobre los archivos

26 Dice Javiera Manzi: “Hay mucho más por estudiar y rescatar que lo que la sobre exposición de la Avanzada ha permitido visibilizar. Hay tanto más que ha quedado enrarecido por los discursos dominantes”. Entrevista de Lucy Quezada a Paulina Varas y Javiera Manzi, Revista *Artisbock*, marzo 2016. Santiago de Chile.

27 Op. cit.

“Inédita por su rigurosidad, su nivel crítico y la multiplicidad de sus operaciones de lenguaje, la Escena de Avanzada configura un momento de lucidez privilegiado cuyo desciframiento –afortunadamente– aún está en vías de ocurrir. Es esta “escena” la que devuelve al arte en Chile, un lugar protagonista como operador de lenguajes y como foco de nuevas articulaciones de pensamiento... Los problemas centrales que sus prácticas escenifican: el cuerpo/el territorio/ la mirada, configuran la articulación temblorosa, plural y ambigua, del arte y la política más allá de toda certeza. Es decir, más allá de todo reduccionismo ideológico.

A diferencia de ciertas interpretaciones deudoras de las ciencias sociales que leen en los trabajos del arte del período, los efectos y contraefectos de la dictadura, nos parece más productivo e iluminador entender esta “escena” como la puesta en producción, la multiplicación y el despliegue de un síntoma... Valoración del *gestus* de la cita, de los textos, del montaje, como interrupciones-distanciamientos y como quiebres de todo ilusionismo de la representación”.

Gonzalo Muñoz, Catálogo de Cirugía Plástica, Berlín, NGBK, Berlín, 1987, p. 22.

chilenos de los ochenta. La curatoría de *Poner el cuerpo* realizó, entonces, el aporte crítico de alertar sobre cuán necesario es, para impedir la fijación canonizante de lo archivado (la Escena de Avanzada), seguir deambulando entre canon y corpus para modificar incesantemente los trazados que parecerían querer separar de una vez por todas lo integrado (lo asimilado, lo reconocido) de lo descartado (lo no-representado o lo subvalorado).

Al mismo tiempo, al pasar del conceptualismo de la Avanzada (Bienal de París, 1980) a la gráfica de las coordinadoras culturales (*Poner el cuerpo*, 2016) como dos ejemplos de sobrevivencia creativa en los ochenta en Chile, aparecen nuevas preguntas sobre las diferencias de significado y postura entre los diversos gestos que atravesaron las fronteras del arte y de la política en los ochenta: unos gestos asociados entre sí para luchar culturalmente contra la dictadura, pero diferenciados unos de otros según las orientaciones tácticas de sus desplazamientos entre la interioridad y la exterioridad del arte. No todos estos gestos establecían la misma prioridad al querer convocar los campos de acciones y/o discursos (la población, la izquierda política, la historia del arte, la sociología de la cultura, etc.) con que les interesaba dialogar y/o tensionarse críticamente, ni tampoco entendían del mismo modo la relación entre *subjetividad, comunidad, arte y representación*²⁸. El planteamiento curato-

28 Por ejemplo: la perspectiva de la sociología cultural que orienta la mirada de *Poner el cuerpo* defiende la motivación social de dinámicas creativas que cumplen su denuncia anti-dictatorial en la movilización colectiva de un entorno para el cual la cultura funcionaba como plataforma sustitutiva de la política cuando esta se encontraba bajo interdicto. Por su lado, la Escena de Avanzada reconceptualizó el vínculo entre arte y política no buscando “representar” a la historia, la memoria, la dictadura o la anti-dictadura para una comunidad-identidad prefigurada sino, más bien, “criti-

rial de *Poner el cuerpo* tiende a yuxtaponer materiales disímiles en sus modos de concebir los tránsitos entre el *adentro del arte* y el *afuera de la política* que se mezclan en la exposición, sin que se diferencie la especificidad de sus respectivas demarcaciones de contextos, horizontes de sentido, anhelos de transformación y mecánicas de producción-recepción. Tratándose de una exposición en la que coexisten figuras vinculadas a la Avanzada (por ejemplo, el CADA) con la de los colectivos artísticos y las agrupaciones culturales, una de las preguntas a formular (tomando en cuenta la problemática *historia-memoria-archivos* que aquí nos convoca) sería la siguiente: ¿es lo mismo hablar de la eficacia gráfica de los “llamamientos” de las coordinadoras socioculturales realizados en vivo y en directo (según una modalidad de convocatoria que se rige por el *tiempo simple* de la acción) que referirse a cómo el arte de la Avanzada se expuso a sí mismo como registro según una otra modalidad del desfase cuyas tecnologías apelan a un *tiempo compuesto*?

Las curadoras de *Poner el cuerpo* se muestran conscientes de los peligros de fetichización institucional que aquejan no sólo a la Avanzada sino a cualquier nuevo material que ingrese a una colección mueseográfica (incluyendo los materiales que documentan los frentes culturales y sus activismos), preguntándose cómo manejarse frente a “los riesgos de museificación de la memoria de los movimientos sociales”²⁹. Los dilemas suscitados por la creciente asimilación museística de todo tipo de archivos precarios me hacen pensar (es sólo una conjetura) que

car la representación” y sus supuestos de organicidad de una narración ya configurada (incluso cuando dicha configuración viene dada por el relato de una cultura de la resistencia).

29 Javier Manzi en su Entrevista en la revista Artishock.

quizás las prácticas de la Avanzada, al haber internalizado en sus obras la cuestión del registro como resorte político-estético de una problemática de la memoria que se sabe *diferida* y siempre en *proceso de realización* (una memoria no del *tiempo simple* sino del *tiempo compuesto*), ofrecen mayor capacidad de *resistencia analítica* a la ocupación primaria del archivo como fuente documentada que entra a satisfacer la gráfica de la movilización social.

Los archivos de la Avanzada trabajaron la memoria a través del registro como signo de una temporalidad estratificada, dividida internamente entre el acontecimiento que *ya fue* (la intervención transitoria de la ciudad que deja sus huellas grabadas como memoria latente) y lo que está *por venir* (la multiplicación-diseminación de la imagen mediante tecnologías video de reactivación de estas huellas). La Avanzada le dio forma a una temporalidad insatisfecha, anhelante de un futuro que renovara los sentidos depositados en las trazas de lo que estaba en trance de desaparecer, para darle curso a una memoria no literal sino transfiguradora de su propio pasado artístico, tal como ocurre ejemplarmente el trabajo “No, no fui feliz” (1979-2015) de Lotty Rosenfeld. Reinscribir los archivos de la Avanzada (*en su condición meta-crítica de archivos de archivos*) en la actual cultura de museos, sirve para aprender de una memoria artística y política que, desde siempre, se supo desdoblada entre la pérdida y la recuperación frágil e incierta de los restos.

Conversación entre Diego Parra y Nelly Richard, 2019.

Diego Parra: Quisiera iniciar esta conversación hablando sobre el momento en el que se publica *Márgenes e Instituciones*, texto que de algún modo funciona como arquitectura base de los debates en torno a la Escena de Avanzada que este libro compila. Si bien la actividad del núcleo de la llamada “Escena de Avanzada” se percibe como intensiva en el relato del libro, se sabe que la escena misma había entrado en un proceso de dispersión de las prácticas cuando *Márgenes e Instituciones* llega a inscribirla a través de su discurso crítico. Adriana Valdés sugiere que tanto tú como quienes figuraban como sus otros integrantes habían ya decidido fugarse de tal escena:

“El libro *Márgenes e Instituciones* (...) fue un salto teórico tal que, para casi todos –artistas y críticos– resultó a su vez un trauma: sus huellas pueden rastrearse en la crítica, por ejemplo, muchos años después, a modo de síntomas. Pueden rastrearse también en la historia de algunos de los grandes protagonistas de la Escena de Avanzada. El exceso de fuerza centrípeta se tradujo en una correspondiente fuerza centrífuga. No fue la escena un lugar donde uno pudiera quedarse: a la temprana partida de Ronald Kay a Alemania se sumó ... el éxodo de N.R. hacia la crítica cultural y la crítica feminista, con una perspectiva latinoamericana.”¹

¿Compartes las razones que evoca A. Valdés para explicar esta dispersión de la escena?
¿Cuál es tu lectura de lo que ella llama “éxo-

1 Adriana Valdés, *Memorias visuales, Arte contemporáneo en Chile*. Santiago, Metales Pesados, 2006, pp. . 284-285.

do” y, en tu caso particular, a través de qué vías se manifiesta?

Nelly Richard: La cita de A. Valdés alude al momento de dispersión de la Escena de Avanzada que es anterior a la publicación de *Márgenes e Instituciones*, en 1986. Creo que la oscilación de los verbos entre pasado y presente que se da en el libro, da cuenta de este descalce de los tiempos que separó la emergencia de la Avanzada de la publicación de *Márgenes e Instituciones* una vez ya desdibujada la escena. Efectivamente cuando aparece el libro, las obras y los textos reunidos en sus páginas bajo el rótulo “Escena de Avanzada” ya no interactuaban entre sí como partes de un conjunto. Se había diluido lo grupal de este referente que armó “escena” entre 1977 y 1983, aproximadamente. Los integrantes de la Avanzada (aquellos que quedaron inscritos en su trazado, independientemente de que se sintieran o no convocados por esta denominación grupal) experimentaron la necesidad de redibujar sus itinerarios de vida y obra en función de sus particulares estados de ánimo. En rigor, la voluntad de alejamiento de los integrantes de la Avanzada que relata Adriana, su retirada de la escena, es previa a la publicación de *Márgenes e Instituciones*. En lo que sí tiene razón es que prevalecía entre nosotros mismos, a comienzos de los ochenta, la sensación de asfixia que deja un alto grado de saturación del aire que impide respirar en un espacio demasiado reducido como era el que ocupábamos sectorialmente en medio de un paisaje completamente hostil: un espacio atravesado, además, por tensiones internas altamente productivas pero, también, extenuantes. A esto se refiere Adriana, supongo, cuando dice que “No fue la escena (de Avanzada) un lugar donde uno pudiera quedarse”. El “irse de la escena” obedeció a distintas razones. Algunos emprendieron viajes (Ronald Kay,

“Dado que el poder en esa época era concreto, tenía nombre propio y se expresaba directamente en la extorsión, la delación, el veneno, el gas sarín, el cuchillo y la metrallita, la puesta en perspectiva de las largas y trabajosas polémicas que se suscitaron hace más de treinta años en torno a M & I nos ha permitido ver, casi con trémula admiración, las razones fuertes que luchaban por establecer una realidad irremisiblemente perdida, por recomponer la posibilidad de relato y representación, en esa contienda profunda de ideas y de pasiones. Quiero decir que el listado de estas polémicas contenía toda la intensa densidad y la tenacidad apasionada que hoy brilla por su ausencia en Chile, en la mayoría de las obras y enunciados críticos.”

Gonzalo Díaz, “Nelly Richard, la Madona de la Historia sentimental de la pintura chilena”, *The Clinic*, N° 224, noviembre 2007.

Alfredo Jaar, Catalina Parra y, en sentido metafórico, Eugenio Dittborn cuyas Pinturas Aeropostales se concibieron como un dispositivo transhumante para cruzar fronteras) mientras que el ausentamiento o el repliegue semi-privado de otros (Carlos Leppe, Carlos Altamirano) respondió a la búsqueda individual de nuevos diagramas de vida. En todo caso, a partir del año 1983, quedó claro que se había desactivado el núcleo de mayor condensación creativa y reflexiva que le había dado energía y potencia a la Escena de Avanzada. Estaba pendiente, en mi caso, la publicación de *Márgenes e Instituciones* en una edición bilingüe inglés-español que se gestó gracias a la alianza editorial entre Francisco Zegers Editor (Santiago de Chile) y *Art & Text* (Melbourne), facilitada por la generosa mediación de Juan Dávila. La publicación de *Márgenes e Instituciones* cumplió para mí un efecto deseado y liberador a la vez. Lo deseado tenía que ver con consignar en un libro las razones y pasiones que me habían hecho dialogar intensivamente con una secuencia de arte cuyo experimentalismo crítico supo remodelar, con rigor y audacia, la pregunta sobre los límites del arte en un paisaje político-nacional de violencia y represión militares. Y lo liberador se debió a que la publicación internacional de *Márgenes e Instituciones* cerró el capítulo de mi involucramiento personal en el diseño y articulación de la Escena de Avanzada, permitiéndome, entonces, trasladarme hacia otros territorios. Lo que A. Valdés llama “éxodo” tuvo que ver efectivamente en mi caso con un desplazamiento hacia la crítica feminista y la crítica cultural. El *Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana* que organizamos en 1987 (con Diamela Eltit, Carmen Berenguer, Eugenia Brito y Eliana Ortega) fue el detonante de un trabajo más específico sobre crítica literaria y

teoría feministas. En 1990, se fundó la *Revista de Crítica Cultural* de la que fui directora durante diez y ocho años: una revista bianual que sirvió de plataforma de debate latinoamericano en torno a cuestiones ligadas a postdictadura, trauma, memoria política, redemocratización, mercado, prácticas de arte, izquierda, universidad, feminismo, crónicas de la ciudad, etc. Tanto el *Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana* en 1987 como la posterior fundación de la *Revista de Crítica Cultural* en 1990 marcaron las circunstancias a través de las cuales se fue cumpliendo mi tránsito desde la Escena de Avanzada hacia la crítica feminista y la crítica cultural, sin que haya dejado de lado, sin embargo, la tensión entre estética y política que me ha ocupado desde siempre.

DP: Quisiera que te refirieras ahora al momento de consolidación institucional de la Escena de Avanzada, cuando la academia, las redes de investigación y los museos internacionales la instalan definitivamente como el principal referente del arte crítico-político en dictadura (instalación de la que las cátedras universitarias han participado también). Este es también el momento en el que el campo artístico pasa a organizarse por las políticas culturales del Estado en rearticulación, luego del fin de la Dictadura. En este contexto, —el de la Transición— tu interés por las artes visuales parece disminuir y finalmente te “fugas” a otras zonas de reflexión, donde la crítica cultural se vuelve central. A partir de este proceso ¿cuál es la relación que estableces tú desde los 90 con la Escena de Avanzada, en tanto que construcción y marco de lectura? ¿Cómo vives hoy el resurgimiento polémico, en la historia del arte, del motivo “Escena de Avanzada”?

NR: Un modo de responder a tu pregunta sería volviendo al proyecto de la *Revista de Crítica Cultural* como una revista cultural independiente que se propuso, entre otros motivos, darles cabida a aquellas “poéticas de lo fragmentario” que eran desechadas por los saberes tecnificados de la cultura transicional que se había puesto al servicio del pacto concertacionista entre redemocratización y neoliberalismo. A lo largo de sus 36 Números (1990-2008), la *Revista de Crítica Cultural* actuó como una plataforma de resistencia crítica frente a lo que mencionas: el oficialismo del consenso, la despolitización de la ciudadanía, la obliteración de la memoria, la burocracia de las políticas culturales de la transición, la banalidad de su mercado del arte, etc. Varios de los 36 números de la *Revista de Crítica Cultural* están atravesados por un trabajo de escritura y visualidad asociado a los experimentos creativos de los años de la Avanzada y firmado por algunas de sus nombres reconocidos (Eugenio Dittborn, Carlos Altamirano, Diamela Eltit, Lotty Rosenfeld, etc.): unos experimentos visuales y escriturales que se hacían cargo de las sombras y opacidades de la postdictadura para desmarcarse así de la racionalidad tecnocrática del Chile neoliberal y sus lenguajes estandarizados por la euforia comunicativa de una sociedad supuestamente “transparente”.

No sabría reconstituir con exactitud ni los modos ni los tiempos que organizaron el itinerario de traspaso de la Escena de la Avanzada a la enseñanza académica de las “cátedras universitarias” porque, entre otras razones, yo nunca hice clases en una Escuela de Arte². La transmi-

² Cuando Francisco Brugnoli creó la Escuela de Arte de la Universidad ARCIS en los años 80, me invitó a hacerme cargo de un curso de “Antropología cultural” que duró un semestre: un curso que organicé en torno a la “condición fotográfica” en el que

REVISTA DE CRÍTICA CULTURAL

Nº 1 • Año 1 • Mayo 1990 • \$ 800 (IVA incluido)

ESTÉTICA DE LAS MIGRACIONES

POSTMODERNIDAD Y

POSTDICTADURA

MUJERES ENTRE CULTURAS

LA POÉTICA EN LOS SUBSUELOS

DE LA PALABRA

HACIA UNA DEMOCRACIA RADICAL



REVISTA DE CRÍTICA CULTURAL Nº1, mayo 1990

Diseño: Carlos Altamirano

Portada: Lotty Rosenfeld

La fotografía del "viajero de la libertad" Mathias Rust aterrizando en la Plaza Roja de Moscú (1987) es parte de la obra en video de la artista Lotty Rosenfeld mostrada en la exposición chilena en Berlín, Cirugía Plástica (NGKB, 1989), durante los meses de la caída del muro y de las elecciones en Chile que le ponen término a la dictadura militar y reabren el período democrático. Esta imagen de un trabajo de arte que convierte las mutaciones ideológicas y los cambios políticos (Chile, Alemania, Unión Soviética) en material a editar mediante junturas de citas en tránsito; esta imagen de un trabajo de arte que interviene líneas divisorias le imprime a este primer número de la *Revista de Crítica Cultural* la marca inquieta de su referencia -cruzada- a las travésias de bordes y fronteras. / NELLY RICHARD (R.C.C. Nº1, p.1)

sión de *Márgenes e Instituciones* en las Escuelas de Arte pasó por intermediaciones, cadenas de transferencia y de contra-transferencia que me son ajenas. No sé bien cuándo el referente “Escena de Avanzada” comenzó a insertarse en la academia local ni bajo cuáles condiciones de lectura. Tengo la impresión, en todo caso, que junto con las buenas disposiciones de algunos profesores, fueron también varios los obstáculos que se presentaron en el camino y que no se puede hablar de la “canonización” de *Márgenes e Instituciones* como de un destino irrefutablemente consagradorio. Creo que el itinerario de consolidación del referente “Escena de Avanzada” es dispar y que es curioso anotar, por ejemplo, que la recepción de la Escena de Avanzada en la Universidad de Chile ha generado siempre –hasta hoy– mayor simpatía (¡o menor antipatía!) que en la Universidad Católica, y quizás sea interesante averiguar por qué...

No siento haber sido parte voluntaria de la construcción de aquel “momento de consolidación institucional de la Escena de Avanzada”. Durante la transición, me dediqué principalmente a la *Revista de Crítica Cultural* y a los Seminarios de Crítica Cultural en la Universidad de Arte y Ciencias Sociales ARCIS. Nunca me vi tentada, por ejemplo, de reinscribir a la Escena de Avanzada en el mundo del arte tomando la iniciativa de alguna curatoría que documentara el conjunto de sus propuestas artísticas. Pese a no haber sentido personalmente el empuje de esta motivación, no deja de sorprenderme, eso sí, que ningún aparato museográfico nacional se haya interesado en reunir y exhibir las obras de la Avanzada, sobre todo tomando en cuenta

analizábamos no a la Escena de Avanzada sino textos de Walter Benjamin, Susan Sontag, Pierre Bourdieu, Roland Barthes, etc.

la creciente atención que se le iba prestando internacionalmente. Aquí se produjo todo lo contrario. Durante la década de los noventa en Chile, son evidentes los gestos en el campo del arte y la cultura que van destinados a sacarse de encima el peso de la Avanzada. Unos gestos que, desde ya, habían sido prediseñados por la muestra “Chile vive” organizada por CENECA en Madrid en 1987; un evento que marcó la pauta de cómo el aparato cultural de la Concertación quería reacomodar el pasado artístico de los años de la dictadura, desactivando todo conflicto y antagonismo de historia y memoria(s). Creo haber dejado testimonio suficiente de mis aprensiones frente a cómo el aparato cultural de la transición se proponía dejar expresamente atrás la memoria crítica del arte experimental creado bajo dictadura, en textos como los reunidos en *La estratificación de los márgenes. Sobre arte, cultura y políticas* (1989)³, antes incluso que la Transición se oficializara como tal.

Después de publicado *Márgenes e Instituciones*, quienes figuraban en las páginas del libro fueron procesando por separado sus experiencias individuales y manifestando públicamente sus acuerdos y desacuerdos con el significado institucional que, con los años, iba adquiriendo la Escena de Avanzada. Me mantuve relativamente ajena a cómo transcurría el recuerdo de este pasado colectivo. Creo que fue el polémico texto de W. Thayer, “El golpe como consuma-

3 Nelly Richard, *La estratificación de los márgenes. Sobre arte, cultura y políticas*, Santiago, Francisco Zegers Editor, 1989. Además de *Cirugía Plástica* (NGBK, Berlín, 1989), los s textos contenidos en ese libro se referían a eventos organizados el año 1987 como son *Chile vive* (Madrid) y *Hegemonía y visibilidad* del Instituto Alejandro Lipschutz (Santiago de Chile) cuyo acto fallido ha sido reelaborado recientemente en una publicación extraordinaria: Cristián Gómez-Moya y Miguel Valderrama, *Hegemonía y visibilidad* (1997 / 2017), Santiago, Palinodia, 2019.

ción de la vanguardia”, publicado para los 30 años del golpe militar, el que me hizo sentir la necesidad de volver a armar, a modo de réplica, una narración crítica de cómo la Escena de Avanzada había movilizó un debate (según yo, aún vigente) sobre arte y política en Chile. Si Willy no me hubiese importado como interlocutor (y me sigue importando), quizás no le habría dedicado tanta atención a esa crítica suya cuyo tono consideré abusivo en su momento. El propio texto de Willy marcó una serie de intervenciones posteriores (Sergio Rojas, Rodrigo Zúñiga, Federico Galende, Miguel Valderrama, etc.) que, desde la filosofía y la estética, reorientaron el debate hacia cuestiones relativas a *modernización, vanguardia y acontecimiento* que abrieron un nuevo marco de discusión teórico-filosófico en torno a la Escena de Avanzada. Entre medio aparecieron los tres tomos de *Filtraciones* (2007-2011), editados por Federico Galende, con sus más de cincuenta entrevistas que persiguen las huellas del fantasma de la Avanzada en diversas biografías artísticas y culturales. ¡Resultaba algo difícil sustraerse a tantas evocaciones de la Escena de Avanzada que me implican directamente como autora de *Márgenes e Instituciones* sin darme por aludida!

Son varios los nuevos factores que nos devuelven hoy hacia el pasado artístico de los ochenta. Por un lado, está el furor de los archivos que se desató entre museos y coleccionistas: un furor que hace que todo se haya vuelto cuestión de registros e inventarios para la academia, los museos y el mercado que registran cada vestigio documental de arte político para convertirlo en pieza de colección y transacción. Además se ha expandido una red profesional de investigadores que compiten entre sí para convertir en hallazgo cualquier pista o rastro de un

pasado artístico que parecería excitar su fantasía por tratarse, quizás, de un tiempo que contiene mayor vigor y potencia que el presente que los circunde. Es incesante el pedido que nos dirigen estos investigadores de tener que recordarlo todo, de estar permanentemente en “estado de memoria” como si se tratara de algo que nuestras biografías culturales le *deben* a la historiografía local para ayudarla a mejorar sus competencias académicas, convirtiendo de paso al testimonio subjetivo en prueba objetiva, a la fragilidad de la huella en verificación de conocimiento. El Centro de Documentación de las Artes Visuales (CEDOC) le ha dedicado varios volúmenes de sus “Ensayos sobre artes visuales” a las “prácticas y discursos de los años 70 y 80 en Chile”. El verme concernida pero, sobre todo, confrontada como autora de *Márgenes e Instituciones* en varios de estos textos recientes, ha incidido tal vez en la decisión de publicar hoy este libro sobre “las reescrituras y contraescrituras de la Escena de Avanzada”. Parto del principio que el circuito de recepción y lectura de cualquier texto excede, por definición, lo consignado por su autor/a en la matriz de origen y, en este sentido, no es sólo legítimo sino públicamente beneficioso que varias de las relecturas de *Márgenes e Instituciones* se propongan debatir y rebatir sus marcas, contradecir sus hipótesis, acusar sus defectos y corregir sus fallas. Trato de revisarlo todo con una cierta atención pero, como lectora crítica, me reservo el derecho de opinar sobre cuáles de estas reinterpretaciones son las que me resultan más productivas e inspiradoras para detectar los errores y reparar en las omisiones de lo que escribí hace más de treinta años...

DP: En esta última respuesta sacas a colación tu polémica con Willy Thayer, quien escribe un

“La primera referencia que tuve de la Escena de Avanzada se remonta a mediados de los años noventa. Para aquel entonces, ya habían transcurrido diez años, al menos, desde la aparición de ese texto señero que es M & I de N R. (un texto cuya importancia, me atrevería a decir ahora, recién estamos dimensionando en su justa medida)... El caso es que hacia 1996 era muy poco, o más bien nada, lo que un estudiante universitario podía llegar a conocer acabadamente sobre uno de los episodios más interesantes de la tradición artística local. Creo que esta sola constatación es suficiente para recordar que la Escena de Avanzada ha sido construida, en parte importante, como un efecto diferido, y en relación, no pocas veces, con programas de lectura desplazados o bastante tardíos. Más aún: tal vez la Escena de Avanzada sea uno de esos fenómenos en los que la condición póstuma del suceso exhibe una inusual tendencia a acelerar la reescritura crítica del mismo, como una onda sísmica que no terminara de apaciguarse y cuyos recursos de transferencia no se resintieran en ningún momento. Por este motivo, el modo como se fue produciendo la circulación y recepción del legado (del archivo) de la Avanzada, por parte de una generación de artistas jóvenes y de estudiantes de arte a mediados de los '90, puede ayudar a comprender en qué sentido el porvenir de la Avanzada constituye, hoy por hoy, algo respecto de lo cual es posible debatir más allá de los fueros de la nostalgia.”

Rodrigo Zúñiga, “El porvenir de la Avanzada” en *Restos de paisaje. Escritos sobre arte*. Santiago, Facultad de Artes Universidad de Chile, 2009. P. 91.

texto que no solo te mueve a ti a revisar a la Avanzada, sino que también re-abre el debate en un nivel más general (sobre todo, pensando en que es un debate que se sostiene públicamente). La intervención de Thayer, con su osada hipótesis sobre el corte fundacional de la Avanzada duplicando el Golpe de Estado, tuvo un inusitado alcance que incluso hoy se puede constatar. Miguel Valderrama afirma que:

“a partir de Márgenes e Instituciones (...) comienza a delinarse un problema vinculado a la pregunta por la vanguardia, que es una pregunta que uno encuentra en casi todos los ámbitos del arte contemporáneo pero que, en la escena chilena se organiza como interrogación sobre los poderes de la representación histórica. ¿Por qué? Porque la pregunta por la vanguardia en la escena del arte y de la crítica en Chile después del golpe de estado de 1973, es una pregunta que paradójicamente interroga las relaciones entre arte y política desde el punto de vista de su imposibilidad. Esta pregunta que puede presentarse como un contrasentido, como una despolitización de las relaciones entre arte y política, entre vanguardia y utopía, entre prácticas de resistencia y prácticas de invención, lleva al vértigo la pregunta por los vínculos entre arte y política al interrogar tanto las condiciones de posibilidad de la inscripción, así como sus modos específicos de funcionamiento y engendramiento... ¿Cuál es la relación entre obra e inscripción, entre texto y contexto, entre arte e historia? Yo te diría que esa es una pregunta que se constituye a partir de la Avanzada y de Márgenes e Instituciones, y bajo cuya sombra aun trabajamos”⁴.

¿Estás de acuerdo con lo que dice M. Valderrama para explicar la intensidad del alcance de

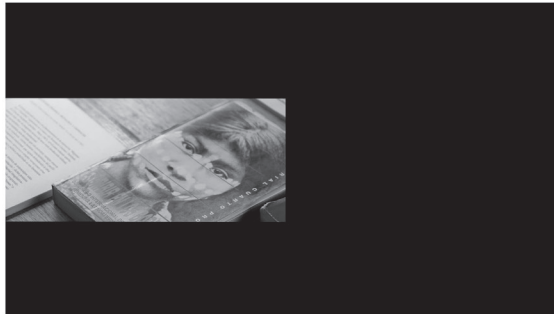
4 Miguel Valderrama, *Conversaciones sobre el arte en Chile (1960-2000)*, Santiago, Alquimia Ediciones, 2019, p. 837.

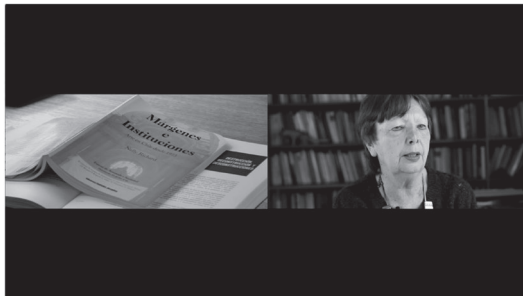
la polémica; y por otro, en qué consistiría para ti lo “abusivo” de la operación misma?

NR: Estoy de acuerdo en que la discusión filosófica en torno a la Escena de Avanzada ha tenido principalmente que ver con los temas de modernización y vanguardia planteados inicialmente en el texto de Pablo Oyarzún “Arte en Chile de veinte, treinta años”⁵ (cuya hipótesis retoma Willy) y, luego, con el debate sobre la catástrofe de la historia, la *posibilidad-imposibilidad* de la representación, es decir, con los dilemas del arte entre, por un lado, registrar el desarme de todo un sistema de categorías y lenguajes convertido en ruinas del entendimiento y, por otro, la no renuncia a trabajar con palabras e imágenes que le den forma a los restos del estallido. La tensión dilemática entre “imposibilidad” (la *pérdida de sentido*) y “posibilidad” del arte (la *reconfiguración de los sentidos*) de la que habla finamente M. Valderrama marcó profundamente a la Escena de Avanzada, dando cuenta del largo tránsito entre *suceso, huella, inscripción, memoria, documento* y *archivo* que -sin garantías de cumplimiento- marcan a aquellas “prácticas de resistencia” que se quisieron, también, “prácticas de invención”. Que yo haya resentido tanto el alcance polémico de la discusión instalada por Willy en su texto “El Golpe como consumación de la vanguardia” se debió primero (aunque suene coyuntural) a que ese texto era parte de un Dossier de la revista *Extremo Occidente* sobre “La memoria perdida, a treinta años del golpe militar”. A la hora de revisar el campo del arte y la cultura de los años de la dictadura, me parecía (me sigue pareciendo) que las prácticas estéticas y críticas reagrupadas

5 Pablo Oyarzún, *Arte, visualidad e historia*. Santiago, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2000.

bajo la seña “Escena de Avanzada” reelaboraron críticamente sus adversas condiciones de existencia social a través de formas y conceptos cuya complejidad teórica, política y estética era necesaria de ser recordada para de-simplificar la narrativa del pasado de la dictadura esquematizada por el oficialismo de la transición. La Escena de Avanzada (no pensada como agrupación de figuras individuales sino como *nudo problemático*) fue eludida sistemáticamente por las recomposiciones de escena que el libreto de la memoria de la Transición fue trazando en el campo de la historia, la cultura o la sociología. Es cierto que la Escena de Avanzada se fue legitimando en la academia y los museos internacionales pero la verdad es que, localmente, su recuerdo sigue generando más bien rechazo o incomprensión en el *establishment* universitario y en las redes de discurso cultural que intervienen en la esfera pública. Quizás haya reaccionado con exageración al texto de Willy (quizás lo haya interpretado unilateralmente, con una disposición poco dialógica) pero prevaleció en mí la sensación de que, a treinta años del golpe, la vehemencia del texto resultaba nefasta en su afán de disolver inexorablemente el coeficiente crítico de la Avanzada bajo la tesis (por muy sofisticada que fuese su argumentación conceptual) de que la instauración de la dictadura habría subsumido definitivamente en su “voluntad de *novum*” cualquier ruptura estética posible como aquella pretendida por la Avanzada. Para mí aquel decreto firmado por W. Thayer, de anulación de lo que se había jugado inauguralmente en el arte crítico de los ochenta, terminaba haciéndose cómplice del presente liviano de la transición que buscaba precisamente confinar a la Avanzada en el lugar de un pasado artístico definitivamente clausurado, ya desprovisto de toda fuerza de interpelación. En lugar de condenar a la in-





167

91-92 Still de video-entrevista a Nelly Richard (2017)

93 Portada catálogo *Chile Vive* (1987). Incluye artículo "Destrucción, reconstrucción y desconstrucciones", Nelly Richard, 1987. Colección de la autora

utilidad sus apuestas de sentido, me parecía que hubiese sido de mayor utilidad, “*a treinta años del golpe*”, preguntarse por los disensos artísticos y crítico-intelectuales en torno a la Avanzada que la seguían manteniendo vigente como vector de conflicto político-intelectual. Es también cierto que nuestra polémica incluía desacuerdos míos con algunos postulados de Willy como, por ejemplo, su universalización del emblema de la Vanguardia sacado de la modernidad internacional que, por lo mismo, no logra dar cuenta de los desajustes locales que accidentan la genealogía de la historia del término. Para mí, la conformación abigarrada de la Escena de Avanzada, sus descentramientos heteróclitos de lenguas, estilos y géneros, se escapan de la línea recta de la simple “modernización” en cuyo desarrollo histórico se la incluye generalmente. Además, me separa de Willy su planteamiento de que una macro-categoría erigida en totalidad absoluta (la Dictadura o el Mercado) se comporta siempre de modo infalible y que no es dable pensar, entonces, que sus irregularidades o disfuncionamientos abren huecos, en su interior o en sus bordes, para que la crítica ensaye recursos micro-políticos de oposición y resistencia allí donde falla parcialmente la sistematicidad del sistema. Estos contrapuntos de opinión son parte de mis discusiones regulares con Willy, y ambos somos capaces de procesarlos como desacuerdos teóricos. Lo más perturbador para mí fue lo taxativo de su texto “El Golpe como consumación de la vanguardia”: la sentencia condenatoria que afirmaba, sin vuelta atrás, que después del Golpe, no hay rupturismo estético posible, de que no existía chance crítica de “significar” algo distinto a lo ya consumado por la dictadura y que, por lo mismo, la escena postvanguardista de la Avanzada estaba, de por sí, condenada a la “insignificancia”. Por supuesto

que la arquitectura filosófica en la que Willy sostiene esta posición radical es digna de ser tomada en consideración. Pero la maximalización de sus sentencias (“*Ninguna* lógica de la transformación y descompaginación, de la innovación, es posible en el rayano del acontecimiento”⁶) operaba un “golpe de fuerza” tan intimidante para la crítica como aquel que se le reprochaba a *Márgenes e Instituciones* haber ejercido treinta años atrás. Es cierto que el texto “El Golpe como consumación de la vanguardia” se escribió bajo la impronta benjaminiana de “la muerte de la intención” o “del final del juicio” que Willy torna equivalente a la “suspensión de la crítica”, en signo de renuencia a cualquier tipo de productividad (incluyendo la productividad crítica de ciertas maniobras de discurso que se pretenden contra-hegemónicas) que, según él, terminarían siéndole funcional a la máquina capitalista que lo reabsorbe todo en su fábrica de simulacros. Por mi lado, en el momento de la polémica, estaba relejendo *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo* (2001): un texto en el que Hal Foster se opone enérgicamente a la “denigración prematura de la vanguardia” y pretende, por el contrario, “recuperar las prácticas críticas interrumpidas por el golpe conservador de los noventa”⁷ como aquellas prácticas que, bajo la forma “específica y deconstructiva” de las neovanguardias, reactivan sus potenciales de expectación para remecer -en diferido- un presente vaciado de toda reserva de memoria resistente. Quizás el desencuentro entre nuestros textos sobre la relación dictadura-golpe-vanguardia-neovanguardia se haya debido a los diferentes horizontes de lectura y los dife-

6 Willy Thayer, *El fragmento repetido. Escritos en estado de excepción*. Santiago, Metales Pesados, 2006, p. 16.

7 Hal Foster, *El retorno de lo real; la vanguardia a finales de siglo*. Akal, Madrid 2002, p. 7.

rentes vocabularios teóricos desde los cuales estábamos evaluando el arte, la crítica, la suspensión de la crítica o bien su potencialidad deconstructiva-transformadora en una determinada coyuntura. En la contra-réplica que elabora Willy (“Crítica, nihilismo e interrupción. La Avanzada después de *Márgenes e Instituciones*”⁸), él intenciona más claramente su principal objetivo: desinscribir las manifestaciones singulares de la Avanzada (el corpus) de *Márgenes e Instituciones* (el canon) que actuó sobre ellas como un marco programático, para poder releer la escena de los ochenta en Chile ya libre de esta enmarcación represiva. Willy reclama que la repetición canonizante de *Márgenes e Instituciones* no admite lecturas divergentes de los tiempos y obras de la Avanzada. Le concedo a Willy que la monumentalización de la Escena de Avanzada a través de *Márgenes e Instituciones* como su principal o único referente, terminó siendo agobiante. También reconozco que, más de una vez, sobre-reaccioné defensivamente frente a los ataques contra la Avanzada. Estas sobre-reacciones mías, generalmente causadas por un cierto fastidio frente al clima de animadversión local que rodea a la Escena de Avanzada, hicieron que pudiera confundirse el rescate de sus prácticas (necesario, para mí, de realizarse como memoria crítica frente a las ofensivas conservadoras y restauradoras del discurso cultural dominante) con la defensa irrestricta de una propiedad autoral custodiada por la firma de *Márgenes e Instituciones* como reducto y privilegio. Hubiese resultado, sin duda, mucho más simple concederle a Willy lo obvio: que tiene todo el derecho de querer relativizar la autoría-autoridad de *Márgenes e Instituciones*, desestabilizar su supuesto marco de influencia, con-

8 Willy Thayer, *El fragmento repetido*, pp. 47-94.

“Es por esto que 1987 es el documento de otros documentos, los que contribuyen a una genealogía no-correlacional de años. Entre ellos, los que se asociaron con una serie de formatos de escribir la relación entre la política y el arte o mejor dicho entre cierta política y cierto arte; entonces, entre la política y el arte de cierta “izquierda”. Ahí, en ese reducto, es donde se suscitó el auge de una heterogénea generación de textos que podemos verificar a medio camino entre la promiscua editorialidad de artistas y escritores, y esas otras firmas ... que se sostuvieron en el tiempo bajo la consigna de la Escena de Avanzada y de M & I de NR. Escrituras sinuosas, además, que poco tiempo después, una vez superada la marginalidad editorial, comenzaron a rondar la internacionalización del trauma en sendos eventos como fueron *Chile Vive* (1987) y *Cirugía Plástica* (1989), los que buscaron cancelar definitivamente la década con su efecto transformista, y de paso conceder una democrática concordancia entre arte y política pero, al mismo tiempo, dejar en suspenso la cuestión política de una izquierda pasmada frente al arte”.

Cristián Gómez Moya, *Hegemonía y visibilidad* (1987/2017). Santiago, *Palynodia*, 2019, pp. 37-38.

tradecir el diseño de ciertas constelaciones de obras, etc. Es cierto que resultaría “autoritario (de parte de la autora) reducir la posibilidad política y de testificación de estas constelaciones de obras (de la Avanzada), al canon de *Márgenes e Instituciones*”⁹. Pero el tono de Willy me sonó a su vez “autoritario” al pretender que su “*ya nada vale*” se instalara, refundacionalmente, como el nuevo “estado de excepción” que buscaba colocar bajo interdicto a todas las operaciones de la crítica. Nada de todo esto, en todo caso, modifica la opinión que tengo sobre el enorme valor intelectual de Willy.

DP: Pensando en los modos en que la Avanzada ha sido integrada en la historia del arte local, han existido distintas formas en que las re-escrituras y apropiaciones operan, modos que no solo difieren en sus metodologías, sino que en sus propios marcos de comprensión. En la actualidad, surge una disputa discursiva entre las textualidades asociadas; por un lado, con la literatura, la teoría del arte, la filosofía y los estudios culturales; y por otro, con las ciencias sociales, sin embargo eso es algo que también estuvo presente en los ochentas. La producción estética fue en ese entonces el objeto de una tensión crítica entre la proliferación de signos (y temporalidades) que promueve la mirada “artística”, y el funcionalismo sociológico que prefiere analizar esto como “expresiones culturales”, y por lo tanto, síntomas o indicios de procesos sociales ya sancionados o en curso. El CADA anudó problemáticamente tales frentes y explotó dichas contradicciones de modos excepcionales (probablemente, ahí es donde radica su interminable potencial disruptivo en el presente). Sin embargo, quisiera saber más en general

9 Willy Thayer, *El fragmento repetido*, P. 70.

cuáles fueron las relaciones entre la Escena de Avanzada y las ciencias sociales, y más particularmente, cuáles fueron las relaciones que tú estableciste con ellas. La segunda parte de esta pregunta tiene en cuenta el hecho de que parte del dispositivo crítico que utilizas al construir la noción de Avanzada, recurre a disciplinas o conocimientos que la teoría del arte chilena a finales de los 70 y principios de los 80, no estaba pensando, puesto que eran cuestiones externas a ella (la semiótica, el posestructuralismo, el feminismo, etcétera). Sobre esto, Pablo Oyarzún, en su texto producido para el seminario FLACSO “Arte en Chile desde 1973 Escena de Avanzada y Sociedad” (1987), hecho a partir de tu libro “Márgenes e Instituciones”, afirma que:

“Hay aquí algo que es como una suerte de desajuste o, por lo menos, *a mí me asalta la sensación insuprimible de una incongruencia entre la voluntad de rescatar –para la historia– la producción de la ‘Avanzada’ en nombre de una distinta temporalidad y la adhesión a los patrones de lectura de la historia nacional reciente (y remota) fijados por la investigación de las ciencias sociales. (...) Me pregunto si esa concesión hermenéutica era necesaria, si no es excesiva*” (Pp. 164).

Es decir, Oyarzún sostiene que tu mirada incluso recurriría a los marcos históricos que las ciencias sociales habían originado, los que signaban a 1973 como el único punto de referencia para el análisis de la época (de ahí los estudios de José Joaquín Brunner sobre la cultura autoritaria y la democrática; la tesis de Garretón del “apagón cultural” o toda la arquitectura analítica que construyó CENECA), sin lograr articular una renovación histórica igualmente importante a la que –según él– generó en la crítica de arte el libro *Márgenes e Instituciones*.

NR: En los tiempos de la Avanzada yo leía, entre otros materiales locales, lo que desde FLACSO escribían Norbert Lecher y José Joaquín Brunner sobre autoritarismo y democracia. FLACSO en aquellos años, bajo la dirección de J. J. Brunner, funcionaba como un centro de renovación del discurso de las ciencias sociales latinoamericanas. La producción intelectual de Lechner y Brunner incorporaba a sus marcos de lectura referentes como Gramsci, Foucault, Bourdieu, etc., marcando así sus diferencias con el marxismo ortodoxo. Existían, por lo mismo, ciertas condiciones básicas para entablar con esta versión local de las ciencias sociales un diálogo interdisciplinario, bajo un marco teórico relativamente compartido. No me acuerdo bien de las circunstancias pero resolvimos, con Brunner, realizar un seminario de un día en torno a la publicación de *Márgenes e Instituciones*, en 1986. El Seminario dio lugar a una publicación, un cuaderno verde de FLACSO (“Arte en Chile desde 1973. Escena de Avanzada y sociedad”) cuyos materiales quedaron recogidos en la reedición de *Márgenes e Instituciones* en 2007. Revisando estos materiales del seminario de 1986, se puede apreciar lo que sucedía en aquellos años: la conformación de una red de interlocutores heterogéneos en sus procedencias disciplinares (el arte, la filosofía, la sociología, la literatura, etc.) quienes se juntaban a pensar sobre estética, política y sociedad, motivadas por las experimentaciones de signos con que la Avanzada había renovado el repertorio de la visualidad artística. Las manifestaciones de la Avanzada contaban con un público regular y atento, si bien extremadamente restringido, que incluía, además de filósofos (Patricio Marchant, Pablo Oyarzún), algunos sociólogos de FLACSO. Quizás esto suene extraño desde hoy, por cómo los “públicos de arte” se fueron, durante

la transición, especializando, es decir, compartimentando y segmentando acorde con el modo en que el mismo campo de las artes visuales se ha ido academizando y profesionalizando. Hay que recordar también que, en aquellos tiempos, todos estos encuentros entre disciplinas ocurrían fuera de las universidades que estaban intervenidas militarmente, facilitándose así un tipo de comunicación informal entre grupos de estudios y colectivos artísticos. Tal como queda consignado en los dos textos de J.J. Brunner y Augusto Varas que son recogidos en el libro recientemente publicado *Archivo CADA*, ellos valoraban no tanto la Escena de Avanzada como las acciones de arte del CADA que, al mezclarse con la praxis vital del cotidiano, convocaban a públicos extra-artísticos. Pese a esta cercanía con el CADA y ciertas complicidades teóricas en torno a bibliografías de autores contemporáneos, nuestros desencuentros de opinión con los científicos sociales eran nítidos. Esto se percibe en las intervenciones del Seminario de 1987, habiendo dado origen incluso a una intervención de Martín Hopenhayn, publicada en el famoso cuaderno verde bajo el título “¿Qué tienen contra los sociólogos?” y recogidos en la reedición de *Márgenes e Instituciones*. La intervención de M. Hopenhayn se refería a la desconfianza manifestada por varios de nosotros hacia el control del saber sociológico que buscaba racionalizar lo que la Avanzada pretendía dar a leer como fallas, desbordes y excedentes simbólicos de un paisaje hecho de censura y represión. En los textos de Brunner y Lechner presentados en ocasión de este Seminario, aparecen sus cuestionamientos a cómo *Márgenes e Instituciones* confina la Escena de Avanzada a una situación de marginalidad social y política, al exaltar un rupturismo vanguardista que impediría su futura integración a los nuevos circuitos de pro-

“La producción artística como toda creación intelectual no sólo tiene que construir su objeto, sino también su público: el lector. En esta constitución de lo “social”, NR subvalora el mercado. Vivimos un proceso de modernización capitalista (por heterogéneo que sea) que implica la profesionalización del artista en tanto especializado. Pero además, y sobre todo, implica la capitalización de la producción cultural: en el mercado, la obra de arte es una mercancía y el artista un competidor respecto de los otros artistas. Que hablemos de “producción” y “consumo cultural” señala que no podemos analizar la relación de arte y sociedad sin referirnos a la racionalidad del mercado y los circuitos comerciales (recuerdo los estudios de CENECA sobre los distintos rubros de la “industria cultural”).”

Norbert Lechner, *Márgenes e Instituciones*, Santiago, *Metales Pesados*, 2004, p. 152.

ducción y consumo culturales que ya FLACSO y CENECA estaban delineando como un anticipo certero de lo que vendría después: la sistematización, durante la transición, de un aparato de “políticas culturales” e “industrias culturales” destinadas sobre todo a la difusión y el consumo del arte y la cultura entendidos como “bienes” o “servicios”. La tensión entre las escrituras de la Escena de Avanzada y el discurso de las ciencias sociales se debió, más que nada, a esta voluntad normalizadora de “integración” (que, después, tomaría la forma del “consenso”) con la que la sociología cultural castigaba a aquellas prácticas más refractarias: unas prácticas que, en el caso de la Avanzada, cifraban “el temblor del acontecimiento estetizado” (Gonzalo Muñoz) en un arte que no quería rendirse a los “criterios cuantitativos de recepción o masividad que, bajo la máscara de un sociologismo funcional, reproducen la lógica de la dominancia”¹⁰. *Chile vive*, realizado en Madrid en 1987 (con CENECA de co-organizador oficial) fue el primer evento internacional que implementó el diseño de las políticas culturales de la transición, descartando las memorias disconformes y reforzando el cerco de aislamiento en el interior del cual les convenía a estas políticas encerrar la aventura disruptora de la Escena de Avanzada como si fuese un simple “paréntesis” (P. Oyarzún) que no debería seguir incomodando el curso regular de la historia del arte y de la crítica nacionales. En los ochenta, CENECA había publicado varios “cuadernos de trabajo” (cuyo aporte fue, sin duda, valioso) que reflexionaban, desde el campo de la oposición, sobre arte, movimiento social y cultura popular¹¹. Salvo en el caso ex-

10 Gonzalo Muñoz, “Manifiesto por el claroscuro” en *Márgenes e Instituciones*, pp. 168-169.

11 El texto “CENECA: un proyecto editorial de la contracultural” de S. Valenzuela aporta varios elementos de comprensión del rol

cepcional de Osvaldo Aguiló cuyo texto “Plástica neovanguardista: antecedentes y contexto” (1983) le dedica una atención especial a la Escena de Avanzada para subrayar la novedad de su irrupción formal y conceptual en medio del paisaje artístico de la oposición cultural a la dictadura, los materiales publicados por CENECA les daban vuelta la espalda a las experimentaciones estéticas de la Avanzada. En rigor, los desacuerdos entre la lectura sociologista del arte que guiaba a FLACSO y CENECA, por un lado y, por otro, las experimentaciones estéticas de la Avanzada, respondían a muy distintas concepciones del nexo entre lo artístico y lo político. Para FLACSO y CENECA, el arte debía sumarse a las fuerzas de cambios que emergen de lo social destinando su creatividad a poner en palabras e imágenes el valor político de estos cambios, mientras que las obras y textos de la Avanzada se preocupaban más bien de remodelar estéticamente la materia político-social de la que están hechos los signos para convertir la relación entre imagen y mirada en una zona no de *afirmación* ni de *confirmación* de alguna verdad (político-social) sino más bien de *interrogación* y *suspense*: una zona fluctuante que no le teme a la ambigüedad de las formas. Mientras el enfoque sociologista del arte se interesada en la funcionalidad de la relación entre la postura denunciante de la obra y sus efectos directos en la comunidad o el público, la Avanzada con-

desempeñado por CENECA, en la valiosa reedición de: *Osvaldo Aguiló, Plástica neovanguardista: antecedentes y contextos*. Editor. Sebastián Valenzuela-Valdivia, Santiago, Ecfrasis, 2019. El texto “¿De qué hablamos cuando hablamos de neovanguardia chilena?” de Diego Parra Donoso, contenido en el mismo libro, señala con precisión que el texto de O. Aguiló es casi el único del período que se refiere a las prácticas de la Avanzada bajo el rótulo de “neovanguardia” y no de “vanguardia”, introduciendo así una diferencia que valdría la pena revisar en cuanto a sus motivaciones e implicancias.

fiaba en volver perceptibles las contradicciones irresueltas entre arte, cultura y sociedad, recurriendo para esto a la especificidad del régimen estético como un régimen que se ubica por el lado no de lo *previsible* sino de lo *inanticipable*. Tal como consta en tu pregunta, es cierto que a P. Oyarzún le parecía demasiado concesivo que *Márgenes e Instituciones* hubiese incorporado a su texto el marco de ordenamiento socio-político del período post-golpe trazado desde FLACSO o CENECA siendo que el libro tomaba abiertamente partido por un arte cuya temporalidad en crisis se declaraba incompatible con los saberes de estos centros de estudios que ordenaban linealmente la historia política. Lo que pasa es que *Márgenes e Instituciones* iba a circular en inglés para un público internacional, y sentía (quizás equivocadamente) que debía incorporar algún fondo reconocible, algún enmarque sólido, para volver comprensible la emergencia de la Avanzada situándola en una relación de alto contraste (entre *fragmento* y *totalidad*) con las lecturas más abarcadoras del período. La verdad es que el recurso a las ciencias sociales fue más bien utilitario en el sentido de que funcionaba en *Márgenes e Instituciones* como un apoyo expositivo, destinado a ubicar a los lectores en el mapa sociocultural de los discursos no oficiales para que pudiesen evaluar mejor la diferencialidad crítica de la apuesta del libro que iba claramente destinada (y así también lo reconoció Pablo) a relevar “lo efímero de una poética del acontecimiento” como disparo de lo fugaz y de lo incierto. En sus textos sobre estética, P. Oyarzún insiste en lo *no-dicho* o lo *no-sabido* como reserva de lo tenue y lo frágil de procesos de escritura y pensamiento que se rehúsan a lo descriptivo y prescriptivo del dominio-de-conocimiento de las disciplinas profesionales. Comparto con él este rescate benjami-

FLACSO



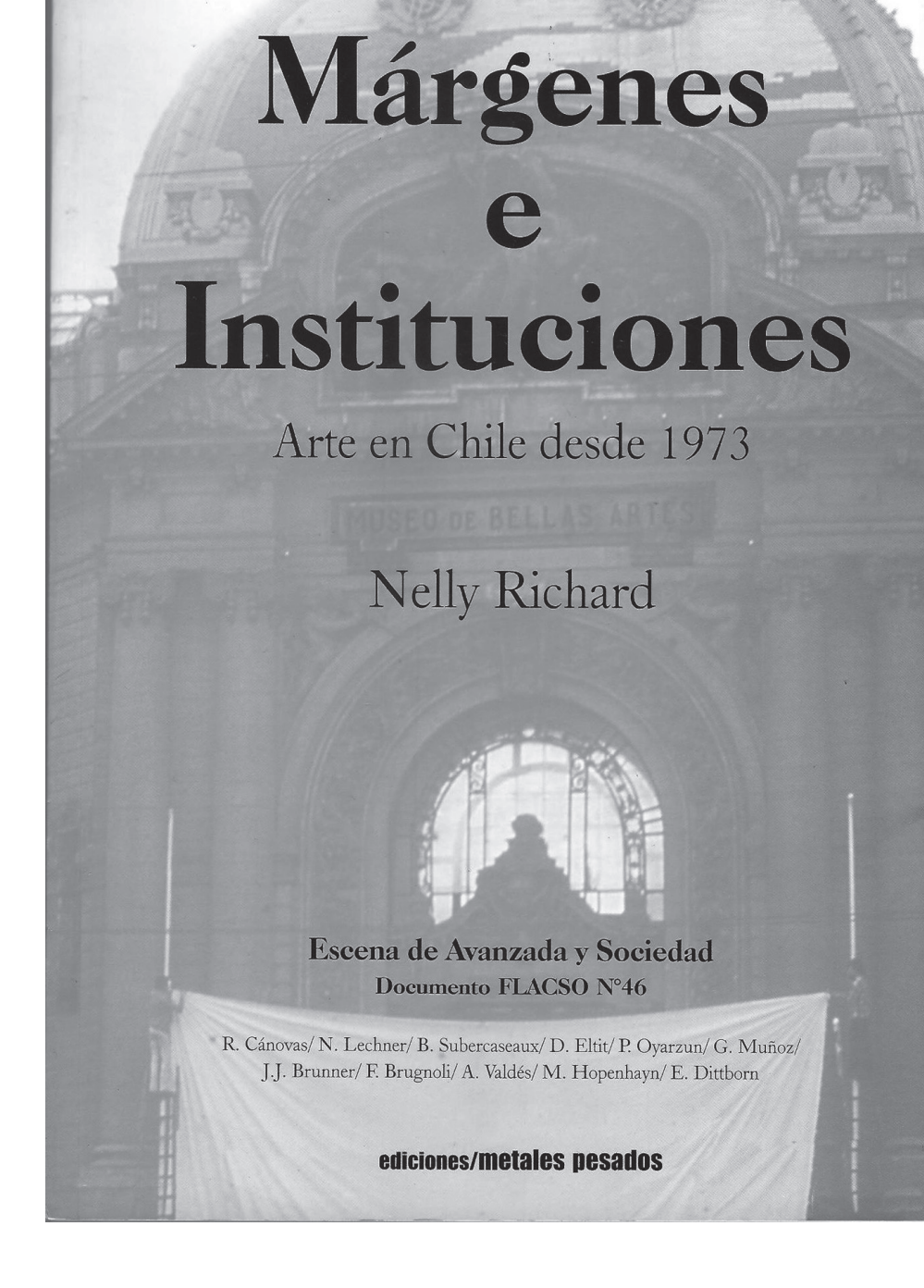
FLACSO
CHILE

Facultad
Latinoamericana
de Ciencias
Sociales

ARTE EN CHILE DESDE 1973. ESCENA
DE AVANZADA Y SOCIEDAD.

Nelly Richard (Coordinadora)

3. Portada del documento de trabajo FLACSO N° 46: "Arte en Chile desde 1973. Escena de Avanzada y Sociedad", publicado en 1987 y que compila las intervenciones realizadas por distintos intelectuales en torno a la publicación de *Márgenes e Instituciones*.



Márgenes e Instituciones

Arte en Chile desde 1973

Nelly Richard

Escena de Avanzada y Sociedad

Documento FLACSO N°46

R. Cánovas/ N. Lechner/ B. Subercaseaux/ D. Eltit/ P. Oyarzun/ G. Muñoz/
J.J. Brunner/ F. Brugnoli/ A. Valdés/ M. Hopenhayn/ E. Dittborn

ediciones/metales pesados

niano de la precariedad del arte, de la literatura y la filosofía como zonas de trizaduras que, en tiempos de catástrofe, muestran que ningún esquema de análisis de la realidad social y política puede engañarse a sí mismo sobrevalorando lo metódico, certero y finito de un saber objetivo. El rescate de estas trizaduras del lenguaje y la subjetividad –como marcas expresivas de lo que se resiste a la objetivación de los saberes instrumentales– ha sido parte de lo que varios de mis textos de los noventa (y, también, del proyecto de la *Revista de Crítica Cultural*), intentaron establecer como diferencia, de postura y estilo, con el sociologismo cultural que aplicaban FLACSO y CENECA. Cuando invité a J. J. Brunner a presentar el libro *La insubordinación de los signos* (1994) que contenía un capítulo titulado “En torno a las ciencias sociales: líneas de fuerza y puntos de fuga” en el que yo tomaba posición a favor de las micro-poéticas de lo fragmentario, Brunner termina diciendo, astutamente, que “en todo tiempo y lugar existe una división del trabajo y mientras unos son cazadores, chamanes o profetas otros recolectan datos y buscan hacer sentido de ellos”¹². Y en realidad tiene toda la razón, salvo que el lugar y posición que ocupan las disciplinas en el mapa de lo social hablan de algo más que de sus respectivas formas de aplicación del saber. Hablan también y sobre todo de los créditos de legitimidad discursiva que les otorga el sistema de distinción académica y cultural dominante, además de su rol en el mapa de las comunicaciones sociales que conforman la esfera pública. Más que pedirles explicaciones a las ciencias sociales por comportarse epistemológicamente como lo hacen, la reticencia de la Escena

“El discurso que la propia Escena de Avanzada elabora sobre sí misma contribuye a este efecto de alienación/marginación, al introducir unos patrones de entendimiento y percepción de las obras/actividades/prácticas que por un lado tiene referentes no-locales (simplificando, el post-modernismo) y, por el otro, asume referentes sub-locales (digamos, pertenecientes a una cultura de resistencia o alternativa, en todo caso marginal). De cualquier modo, ambos tipos de referentes colocan a la Escena de Avanzada en una relación de externalidad (y rechazo) del mercado, la represión y la televisión”.

José Joaquín Brunner, *Márgenes e Instituciones*, Santiago, *Metales Pesados*, 2004. Pp. 175-176.

12 José Joaquín Brunner, “Las tribus rebeldes y los ,modernos” en *Bienvenidos a la modernidad*, Santiago, Planeta, 1994, p. 265.

de Avanzada frente al discurso de FLACSO y CENECA tenía que ver con la disposición funcional de estas a confundir el arte, durante la dictadura, con las dinámicas político-sociales de los frentes culturales y luego, durante la transición, con la “modernización” del campo cultural y sus industrias del consumo.

DP: El año 2007 ocurren dos acontecimientos editoriales, por un lado se re-edita “*Márgenes e Instituciones*” (Metales Pesados) y por otro, sale “*Filtraciones I*” (ARCIS-Cuarto Propio) de Federico Galende. El primero hace circular otra vez el texto fundamental de la Avanzada ante un público nuevo (acostumbrado a fotocopias, como indicas en el prólogo); mientras que el segundo se presenta como la contracara de aquel relato –ahora– canónico que trazó el primero. Al ensayo de la “crítica militante” desarrollado durante la dictadura, se le aparece en frente un conjunto de voces que desde lo testimonial vendrían a “*exhibirlo despejado de las pasiones que un día lo animaron*” (Pp. 9); algo así como desarmarlo mediante la curiosidad de un interlocutor entre figón y desinteresado, que da vida a conversaciones que tienen como eje a la Avanzada, pero sin referir a obras o textos, sino que más bien a relaciones intelectuales y personales.

No sería atrevido pensar la relación que estos dos libros desarrollaron, puesto que *Filtraciones* –con el tiempo– se ha convertido en una suerte de fuente primaria del tras bambalinas de la escena artística durante la dictadura, haciendo emerger así las relaciones personales que dieron vida a la intensa producción que *Márgenes e Instituciones* describe desde una perspectiva analítica y de afinidad teórica. Sin embargo, es interesante saber cómo es que esta publicación –y su particular interés en ti y tu presencia– te hizo

volver a vincularse con la historia de la Avanzada. Esta pregunta tiene en cuenta que luego de *Filtraciones* se intensifica el interés por los archivos del periodo, activándose así una especie de ambición por conocer el modo exacto en que “las cosas ocurrieron” (un afán inconfesablemente historicista quizá, de parte de algunos investigadores), dejándose de lado la reflexión sobre las operaciones discursivas y materiales que dieron pie a que algo así como la Avanzada ocurriese en la teoría y práctica artísticas.

NR: Conocí a Federico Galende en los noventa en la Universidad ARCIS y nos unía, por así decirlo, una misma defensa del ensayo como “género menor” en contra del predominio universitario de las hablas sociologizadas y su productivismo del conocimiento. Al mismo tiempo nos separaba el hecho de que Federico nunca pudo comprender bien por qué la Escena de Avanzada (obras y textos) tenía la importancia en Chile que le otorgaba el ambiente teórico-intelectual que nos rodeaba. Esta percepción suya se fue matizando de a poco. Por un lado, tuvo que rendirse a la evidencia que sus colegas filósofos (W. Thayer, P. Oyarzún, S. Rojas, R. Zúñiga, M. Valderrama, etc.), ¡a los que siempre les otorgó más crédito que a mí!, tomaban en serio (aunque fuese para discrepar de ella) a la Escena de Avanzada como un nudo de preguntas sobre imagen, representación, historia, acontecimiento, memoria, archivo y visualidad. Al mismo tiempo, desde ARCIS, Galende compartía redes de socialidad y amistad con gente de las artes visuales (F. Brugnoli, G. Machuca, P. Hamilton, P. Langlois y otros) en cuyas conversaciones aparecía una y otra vez el recuerdo de la Avanzada. Todo esto confluyó en que Federico quisiera saber más de esta escena para despejar algo que seguía flotando para él como incógni-

“Desde distintos lugares (las ciencias sociales, los sectores institucionales de la cultura, sectores ideologizados, etc.), se ha dicho que la Escena de Avanzada es hermética y poco generosa con el lector. Frente a ello cabe señalar que la Escena de Avanzada ha postulado más de una vez la inexistencia de la lectura natural inocente, proponiendo todo acto de lectura como una opción, un conjunto de condiciones creadas, una aventura analítica y una rearticulación de pensamiento. La escena, entonces, no plantea inocentemente el escenario porque no busca un espectador inocente. ... Un desplazamiento y un desciframiento activo son dos operaciones propias de la anamorfosis (destrucción de la perspectiva central), aunque también de la situación psicoanalítica que rastrea la figura del deseo perdida en el discurso. Doble movimiento que las obras de la Escena de Avanzada, cual más cual menos, invocan. Preparan las condiciones para que el espectador entre en crisis como lector y como sujeto de un discurso perspectivista ... que cae en lo ilegible, en la confusión, en el límite borroso y caótico”.

Gonzalo Muñoz, Catálogo de Cirugía Plástica, Berlín, *NGBK, Berlín, 1987*, p. 27.

ta y, a la vez, le generaba una buena cuota de aversión. Luego Federico puso su talento de editor al servicio de las numerosas entrevistas que componen *Filtraciones*, para desmontar a la Escena de Avanzada como *mito*: como aquel referente mitificado por la recuperación académica de *Márgenes e Instituciones*. Los tres volúmenes de *Filtraciones* le dan soltura de lengua al relato de los pormenores biográficos que deshilachan el armado compositivo y argumental de la Avanzada, fraccionándolo en versiones de versiones adyacentes o bifurcadas. Pero volviendo a la suspicacia de origen en torno a la Avanzada que siempre dejó translucir Federico, es fácil constatar en *Filtraciones* las diferencias de tono en la interlocución que establece el entrevistador cuando conversa, concentradamente, con filósofos (por lo demás, todos ellos, hombres) y cuando conversa, distraídamente, con sujetos vinculados al mundo de las artes visuales. En el primer caso, el tono es serio, erudito, respetuoso de la autoridad del saber que Federico deposita en sus interlocutores, mientras que, en el segundo caso, el tono es superficial e irónico, como bien dices tú, “desinteresado” respecto de los nudos de problemas contenidos en las obras y los textos. Podría leerse este contraste de tonos como una prueba más de que el interés de Federico hacia la Avanzada fue siempre accesorio y que el proyecto de *Filtraciones* es un proyecto contrariado, internamente, por sensaciones que mezclan una vaga curiosidad con un franco disgusto. Sin embargo, creo que la publicación de *Filtraciones* resulta valiosa por cómo arma un teatro existencial que logra recrear un clima de época, leído no desde el *afuera* del Golpe de Estado y la Dictadura como macro-referentes de un arte de oposición sino desde el *adentro* de las estrategias de sobrevivencia creativa e intelectual que tramaban personas y

grupos desde el cotidiano de sus casas, talleres o bibliotecas. *Filtraciones* no se propone reconstituir la Escena de Avanzada como un suceso artístico a explicar y transmitir en su verdad histórica, siendo éste un objetivo que sí persigue la investigación académica. Creo que es mérito de Federico haber roto con la formalidad universitaria de tratar a la Escena de Avanzada como un bloque teóricamente ajustado y compacto, usando en *Filtraciones* lo conversacional como un artificio para hacer ingresar al libro todo lo que quedaría fuera –por ínfimo y disperso– de las bibliografías académicamente respetables. Pero también es cierto de que existe el peligro de que estas conversaciones terminen complaciendo una lectura anecdótica de ciertas historietas que son usadas básicamente para abastecer la chismografía local. Luego Federico reconvirtió el material biográfico de las entrevistas de *Filtraciones* en el libro *Vanguardistas, críticos y experimentales*, que me parece muy atractivo en cómo delinea un guión narrativo de las vanguardias y neovanguardias locales escrito en clave de planes secretos, de intrigas y fábulas de la imaginación, de personajes que conjugan realidad y fantasía recortándose sobre la historia que asoma como decorado. Me gusta la valencia anti-académica de este ensayo novelado, en un momento en que todo el sistema de conocimientos del aparato universitario se rinde a la prueba del dato. Pero después de leerle a Federico una entrevista reciente con motivo de la reedición de *Filtraciones*, espero que no retroceda en sus apreciaciones respecto de lo avanzado en *Vanguardistas, críticos y experimentales*. En *Vanguardistas, críticos y experimentales*, Federico aborda sutilmente la rareza de aquella escena de los ochenta que él mismo describe como una “*guerrilla cultural medio barroca, neovanguardista y alegórica*”. La singularidad de los términos em-

“Tengo que enfatizar de manera especial que NR se negó desde siempre al espejismo de la transparencia. Su política con los signos no abandonó la tarea semiótica de diseminar y torcer los ejes de normalización discursiva. Así se construyó la extrañeza de su propuesta que iba a generar décadas de aprecio pero también de resistencia a su discurso”.

Diamela Eltit, Revista Taller de Letras N° 54, primer semestre 2014. Pontificia Universidad Católica, p. 141.

pleados (incluso contradictorios entre sí) que componen esta definición suya haría esperar que Federico pudiese mencionar hoy a la Avanzada en términos menos despectivos que los usados por él cuando habla de “una referencia medio deprimente que tienen estas vanguardias en la dictadura que trabajan con códigos, con indicios, pero todo esto entre siete u ocho gatos ... pensando que lo que hacen era relevantísimo”¹³. En esta entrevista, Federico se manifiesta a favor de lo “comunicativo”¹⁴, en contra de las tediosas escrituras “encriptadas” que caracterizaron a la neovanguardia local. Resulta curiosa esta defensa de lo “comunicativo”, porque Federico sabe mucho de literatura y de escritura... Es una defensa que entra en una complicidad demasiado fácil con quiénes hoy celebran el imperio denotativo de un lenguaje simple y directo. Federico se instala ahí en una posición inversa a la que adopta M. Valderrama cuando defiende lo que él llama las “escrituras del secreto”: unas escrituras que no se avergüenzan de la complejidad de sus modos de decir y pensar sino que, más bien, valoran dicha complejidad como vuelta (y revuelta) de las palabras y los conceptos en contra de la ilusión de transparencia del decir práctico en la sociedad neoliberal. A las escrituras teóricas locales surgidas en torno a la Avanzada se les acusa de “criptográficas” por la atención que colocan en los artificios retóricos de enunciación y discurso. Las taquille-

13 “Federico Galende: Una historia política del arte chileno”, Revista *Palabras Públicas*, Santiago, Universidad de Chile N. 14, Santiago, p. 6.

14 “Cuando llegué tuve un acercamiento a las formas en que se escribía, que eran las formas, por ejemplo, de Patricio Marchant, de Pablo Oyarzún, de Nelly Richard, de Diamela Eltit, y me parece que esas escrituras eran todas diferentes, pero que estaban todas encriptadas, que eran escritas para no ser leídas... Desdenaban la comunicación y yo tengo una fascinación por el problema de la comunicación”. Ibid.

ras arremetidas mediáticas de hoy en contra de estas escrituras teóricas locales les reprochan, precisamente, interesarse en el desmontaje de lo que llamas “las operaciones discursivas y materiales” del arte. Confieso que siempre he sospechado de quienes ostentan su resistencia a la teoría como parte de un anti-intelectualismo agresivo (sé que no es el caso de Federico) que iría supuestamente destinado a favorecer la auto-expresión del yo cuando, en rigor, la exaltación de las fantasías individuales y de los sentimientos privados en el arte y la literatura sirve generalmente como excusa para no tener que pronunciarse frente a cómo funcionan (explícito o implícitamente) los engranajes de lo político en las maquinarias del texto y de la obra. Roland Barthes lo señalaba hace mucho años atrás: la teoría es el “germen destructor” de cualquier idealismo del sentido, de cualquier impresionismo subjetivo que pretende desentenderse de la materialidad social y política de los signos. Está muy de moda en varios circuitos santiaguinos de crítica literaria y de periodismo cultural, el renegar del postestructuralismo, es decir, del conjunto de teorías que se valen de la semiótica, el análisis del discurso, la teoría cultural, la intertextualidad, etc. para estudiar la significación como producto de los distintos sistemas de representación ideológica, social y cultural que la modelan. Para mí este conjunto de teorías sigue siendo de extrema utilidad para desarmar los arreglos de signos entre lenguaje, subjetividad, poder e instituciones. Sé que esto dicho así (“lenguaje, subjetividad, poder e instituciones”) le resulta insoportable como jerga a Federico y a otros, lo que explica –me imagino– su nulo interés por la crítica feminista. Pero el análisis de las retóricas del poder y de sus lenguajes instituidos continúa siendo, para mí, lo único eficaz para contrarrestar la celebración acrítica del

“gusto”, el “temperamento” o la “sensibilidad” tal como funciona en los circuitos de apreciación artística y cultural santiaguinos que usan el mercado para consagrar la retirada de lo crítico-político. En todo caso, para volver al punto anterior, creo que la *rareza* de las escrituras de la Avanzada consistió en mezclar, heterodoxamente, ciertos fragmentos del repertorio poses-structuralista con el barroquismo de la metáfora y de la alegoría en un paisaje histórico de ruinas y transfiguraciones. Esto refuerza el carácter de singularidad anómala que marcó a estas escrituras del pliegue y la caída, de la desmesura que calzan mucho mejor con la definición de “*guerrilla cultural medio barroca, neovanguardista y alegórica*” que les aportó el mismo Federico.

Volviendo ahora a la reedición de *Márgenes e Instituciones*. Esta se debió más que nada a la cordial invitación de Sergio Parra y Paula Barría de la Editorial Metales Pesados, quienes consideraron necesario volver accesible para los estudiantes y el público en general un libro que se encontraba muy desgastado en su circulación de fotocopias. Lo interesante, para mí, fue que la publicación del libro incluyera dos gestos editoriales que me son significativos. Primero, la decisión de sacrificar el inglés cuya lengua dominaba la primera edición bilingüe, una edición en la que el texto en español iba relegado, en una tipografía menor, al final del libro. Consideré, en 2014, que *Márgenes e Instituciones* había ya cursado ampliamente su circuito de lectura internacional y que valía la pena invertir la orientación del gesto para favorecer el español a contracorriente de lo que promueve la difusión del arte en los escenarios globales que privilegian al inglés como idioma hegemónico. Tal como lo señalé en la presentación a su reedición, “este pequeño gesto al revés” pretendía que “el libro

hablara el mismo idioma que el de las citas (todas ellas sub-locales) que rescató, muchas veces, de las fotocopias”¹⁵. Después de que el inglés de la versión bilingüe (1986) hubiese traspasado las fronteras del Chile clausurado de la dictadura, estimé que la reedición del libro (2014) en un escenario abierto de globalización cultural, debía reencontrarse con la vocación de localización periférica que siempre animó mi trabajo. Segundo, la reedición del libro incluyó las intervenciones del seminario de FLACSO de 1986, haciendo comparecer las voces y posiciones de quienes fueron sus primeros interlocutores en un restringido pero, a la vez, muy desafiante circuito local de recepción sociocultural. De esto último da cuenta el realce intelectual de estas intervenciones de entonces como algo que ya no es tan frecuente en los circuitos de discusión de hoy. Al final de mi presentación a la segunda reedición, expresaba el deseo de que la consolidación académica e institucional del referente “Escena de Avanzada” no terminara borrando el contexto de emergencia de una primera escritura que, en medio de la más completa inseguridad, no tenía cómo imaginar qué destino le iba a conceder la historia. Sé que no es fácil que los lectores de hoy tengan presentes las condiciones de riesgo y precariedad que marcaron, en plena dictadura, un paisaje artístico y cultural enteramente trastocado. Me gustaría que las nuevas lecturas de *Márgenes e Instituciones* guardaran siempre en filigrana el recuerdo de estas condiciones extremas, porque a ellas se debe que el diseño de la Escena de Avanzada que trazó el libro haya sido lo que fue, con sus excesos y limitaciones. No cabe duda que, a *Márgenes e Instituciones*, se le puede reprochar legítimamente varias cosas: su exageración en profundizar la ruptura con el

15 *Márgenes e Instituciones*, p. 10.

“Ya sabes que Dan Cameron solía decir que los críticos chilenos tenían un modo de escribir hiperbólicamente encriptado, un modo que volvía prácticamente ininteligible la crítica de arte chilena fuera de Chile. Esta matriz de escritura era un modo de protección del pensamiento frente a la represión que imponía la dictadura. Sin embargo, advierten críticos como Adriana Valdés o Gerardo Mosquera, tras el retorno a la democracia, la claridad y la comunicación tendrían que regresar a la práctica de la crítica y del comentario de arte. Contra estas opiniones considero central el secreto en toda práctica de escritura crítica, y desconfío de la posibilidad de limitarlo a una práctica de resistencia asociada a la dictadura... Contra la ilusión de transparencia de la sociedad neoliberal, contra la política del vidrio de la sociedad del testimonio y del espectáculo, habría que volver a reafirmar una política del secreto y de la resistencia”.

Miguel Valderrama, Filtraciones. Conversaciones sobre el arte en Chile (1960-2000), Santiago, Alquimia Ediciones, 2019, p. 543-546.

pasado; su tensión polémica con el ideologismo artístico de la cultura militante; sus afirmaciones y negaciones demasiado tajantes y, por lo mismo, a veces esquemáticas, etc. No sé si las cosas podrían haber sido de otra manera, porque texto y contexto se encontraban dominados por una misma sensación de apremio que era muy poco compatible con el tiempo medido de la pausa y el matiz. He reconocido en más de una oportunidad que el mapa de prácticas recreado por *Márgenes e Instituciones* es parcial y selectivo, porque sólo recoge aquellas prácticas que desafiaban mi imaginación crítica. Nunca pretendí aplicarle a las obras algún criterio de “valor” o “calidad” según las escalas propias de la historia o la crítica de arte, y esta es la razón por la cual quedaron fuera del libro obras de artistas que son no sólo rescatables sino muy destacables. Se le ha recriminado muchas veces a *Márgenes e Instituciones* sus omisiones o descortes. Si el libro se hubiese concebido a sí mismo como un libro de historia del arte (algo así como *Chile, arte actual* de Gaspar Galaz e Milan Ivelic¹⁶), tendría que haber cubierto el paisaje artístico post-golpe con alguna pretensión de exhaustividad. Pero *Márgenes e Instituciones* se escribió como un libro de crítica militante o, como lo señaló Bernardo Subercaseaux en el seminario de FLACSO de 1986, como un libro “de tendencia”, es decir un libro “tendencioso” que elige tomar partido por ciertas opciones, aun sabiendo lo debatible y rebatible que resultan estas opciones para quienes no comparten los supuestos enunciativos y valorativos a partir de los cuales se formulan. Me puedo arrepentir hoy del tono demasiado vehemente con que *Márgenes e Instituciones* defendía su recorte de

16 Gaspar Galaz e Milan Ivelic. *Chile, arte actual*, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1988.

escena pero no del haber operado tal recorte, ya que concibo a la crítica como un ejercicio localizado, situacional y posicional, que interviene en un determinado campo de fuerzas desde una política de los espacios. En contra del pluralismo laxo de la cultura de la diversidad y del consenso, y también en contra de la presunta neutralidad investigativa del artículo universitario, me parece deseable que la crítica no renuncie a su vocación polemista. Esto pasa por hacer valer inclinaciones y preferencias, alertando a la vez sobre los conflictos y antagonismos que separan las diferentes opciones que promueve la “oferta cultural” para no caer en la trampa del mercado neoliberal que hace como si todo fuese conciliable con todo en una suma cómoda e inofensiva.

DP: Con respecto a los textos producidos desde el Concurso de Ensayos del CEDOC –que mencionaste con anterioridad–, me parece importante referirse a su condición disciplinar y el modo en que han encarado la misión de “asediar” a la Avanzada en tanto que discurso. Su línea editorial ha sido bastante clara, en la medida que busca potenciar investigaciones que partan de “*fuentes primarias*” y que exploren y cuestionen “*desde la recepción de textos y obras, las categorías y conceptos que se han reconocido y determinado en el ámbito de la crítica cultural*” (García. P. 9), es decir, que desafíen un supuesto canon impuesto desde la heterodoxia de la “crítica cultural” y no la disciplina historiográfica. Esta cuestión supone una serie de juicios y prejuicios que vale la pena consignar para comprender de mejor modo, cómo es que se articula institucionalmente una de las tantas contraescrituras de la Avanzada.

En las introducciones de los distintos tomos de esta iniciativa hay un marcado interés

por garantizar un cierto coeficiente de Verdad (con mayúscula) que estaría presente en los documentos, y no así en los discursos, que habrían secuestrado a las obras de la Avanzada en torno a coordenadas de interpretación invariables. Sin ir más lejos, el lenguaje al que se recurre posee un carácter policial y forense, que demarca el territorio de la Avanzada como un yacimiento que debe ser cuidadosamente manipulado para evitar contaminarse de “la crítica cultural” o cualquier otro dispositivo analítico que descen- tre a la historia del arte. El documento entonces adquiere una valoración neutral, despojado de su propia historicidad o “fortuna crítica”, que como sabemos, es aquello que constituye finalmente el sentido de este. No hay sentido original en las obras, ni la intención del productor es necesariamente aquello que se articula en la lectura del otro (no hay transferencia directa del significado), puesto que todo significado se construye en la medida que es socializado a través de un ejercicio de interpretación o lectura. Tal como señala Gómez-Moya, en su ensayo “Hegemonía y visualidad”, la Avanzada pareció construir un “espacio documental desobediente” (pp. 62), pues no organizó su acontecer desde el registro meticuloso y “neutro” de sus acciones, sino que trabajó poéticamente los vínculos entre documento, pasado y verdad, de un modo que parece actualizarse constantemente al revisar las obras y textos de la época.

En este sentido, la policialidad de la lectura historiográfica que propuso el CEDOC en su concurso, busca separar la relación que existió entre práctica y teoría en el contexto de la Avanzada¹⁷, para dar paso así a la “postergada”

17 Tal como apunta Pablo Oyarzún: “El segundo [intento del trabajo de N. Richard] es la transformación efectiva de un seg-

historización de esta. Soledad García plantea curiosamente que las “piezas históricas no calzan” y podríamos afirmar que ese descalce estaría dado precisamente por una sobredeterminación discursiva que impide la reconciliación plena de las obras con su tiempo, y por lo tanto, su propia clausura epocal. Hay ahí una apuesta sin duda radical de contraescritura, puesto que asume el dispositivo histórico-disciplinar como natural y pre-existente (¿con qué no calzan las obras? ¿con alguna genealogía ya conocida?), mientras que descarta como falso lo que Adriana Valdés llamó “apuntalamiento”¹⁸ entre obras y textos, al referirse a la relación íntima y recíproca que se estableció entre estos dos espacios otrora separados en la comprensión moderna de lo artístico, que operó en Chile previo al surgimiento de la Avanzada.

NR: Tendría que partir diciendo que valoro la existencia del CEDOC y su implementación a cargo de Isabel García, Sebastián Vidal y otros, para consolidar una base de documentación sobre arte chileno ampliando las redes de acceso a materiales para volverlos públicamente disponibles. También aprecio el esfuerzo de querer fortalecer saberes en el campo de las artes visuales mediante iniciativas como los Concursos de Ensayos de Investigación y la colección editorial *Ensayos sobre artes visuales*, que se inauguró en 2011 bajo la gestión institucional de Soledad García y está actualmente a cargo de Ignacio Szmulewicz. Sin duda, la suma de tex-

mento de las artes visuales y literarias en Chile, más o menos de 1975, en donde se presume la eficacia implícita de modelos similares a los que la nueva crítica asume como aparato metodológico para sí misma y que tendría su eje, precisamente, en la reivindicación del significante material”. *Márgenes e Instituciones*, p.161.

18 Valdés, Adriana. *A los pies de la letra. Arte y escritura en Chile*. En su: “Memorias Visuales. Arte contemporáneo en Chile”. Santiago: Metales Pesados. 2006, p. 281.

tos publicados permite renovar y diversificar los ejes de lectura en torno, por ejemplo, a la Escena de Avanzada: unos ejes de lectura que se habían vuelto monótonos a fuerza de reiteraciones. El hecho que los textos seleccionados en estos seis volúmenes de ensayos discrepen generalmente de *Márgenes e Instituciones*, resulta provechoso para remecer el corpus y el canon de la Escena de Avanzada. El ánimo de des-fetichizar los parámetros de inscripción oficial de la Avanzada ya había inspirado ciertas curatorías e investigaciones locales que supieron convertir su disconformidad con los trazados de *Márgenes e Instituciones* (“disconformidad” no es lo mismo que “resentimiento”) en un estímulo para realizar travesías de fronteras que redibujan, sugerentemente, el mapa de las relaciones entre arte y política durante los ochenta en Chile. Así ocurre con el trabajo de Paulina Varas (tomando como ejemplo su último libro sobre el archivo de Luz Donoso¹⁹) por cómo es capaz de remover puntos de cierre y activar zonas de pasaje que modifican significativamente los contornos originales de la Escena de Avanzada. Me resulta más que comprensible la necesidad de cuestionar el marco y el encuadre de la Escena de Avanzada por considerarlos demasiado fijos, repetitivos, auto-referenciales. El CEDOC se hace cargo, con toda validez, de ir en búsqueda de nuevos rastros y señales que reorganicen el mapa trazado por *Márgenes e Instituciones*. Pero, tal como lo planteas, lo hace realizando una operación claramente destinada no sólo a debatir y rebatir los enunciados de *Márgenes e Instituciones* sino a realizar una desarmadura de su planteamiento crítico-artístico, al pretender separar las “obras” (unas obras que el CEDOC llama a re-descu-

19 Paulina Varas, *Luz Donoso. El arte y la acción en el presente*. Santiago, Ocholibro Editores, 2018.

brir como fuentes de nuevas investigaciones) del “discurso”: un discurso crítico que, al parecer, debería ser parcialmente *omitido* y, sobre todo, *superado* por una generación de nuevos saberes académicos idealmente neutrales. Lo que está en cuestión en el comportamiento editorial del CEDOC no es solo la pregunta de cómo traducir la *experiencia vital* (el pasado histórico del arte crítico de los ochenta) a *producción de datos* (su reconstrucción historiográfica mediante fuentes testimoniales y documentales) sino una disputa en torno a la relación entre *memoria* y *archivo* por un lado y, por otro, entre *escrituras teóricas desafiliadas* (las de la Escena de Avanzada) y *afiliaciones disciplinares* (la historia del arte como nuevo marco académico susceptible de registrar y clasificar datos). Por supuesto que el funcionamiento del CEDOC es, a su vez, parte de una coyuntura transicional que esperó de las instituciones políticas, sociales y culturales que estas garantizaran un equilibrio normalizador para disipar lo antes posible los recuerdos más controversiales del pasado (unos recuerdos en litigio susceptibles de complicar un presente neoliberal que se quiere sin adherencias traumáticas), reinstaurando conductas, vocabularios y procedimientos regulares que le resultaran funcionales al molde del consenso. Desde su lugar y a su modo, el inconsciente político-transicional del CEDOC colaboró con este régimen de apaciguamiento de aquellas memorias críticas que generaban disturbios, profesando un reordenamiento normalizador del pasado del arte bajo dictadura. El proyecto editorial del CEDOC sobre el arte crítico-político de los ochenta insiste en que los nuevos textos sobre el período se remitan a “las fuentes primarias” como datos verificables para restituir, metodológicamente, la *certeza de la prueba* (“fecha, título y autor”) y levantar así la objetividad del conocimien-

“La reedición de M & I, podría funcionar como la resucitación de un muerto venerable y el riesgo consiguiente, a saber: que la investidura mítica ganada por la obra quedara rebajada (rebajada como el gris de su nueva portada) al proponerla a una lectura actual. Podría ocurrir sin duda. Sin embargo, la reedición de M & I es en verdad una nueva edición, otro acto editorial de NR en el que otra vez la autora toma la delantera, agregando al final de este nuevo libro el conjunto de lecturas que el texto inicial recibió contemporáneamente, en el contexto de un seminario que se hizo con ocasión de la publicación de 1986. Así, esta nueva edición devuelve premeditadamente el texto a la historia, es decir, a la trama polémica de su gestación. La actualidad de esta reedición viene propuesta, entre otras cosas, por ese gesto —a mi modo de ver decisivo— de incluir en el libro la actualidad de su recepción primera, de abrir, de sacar del olvido, el archivo de su vida inicial... La reedición contiene, pues, las lecturas críticas —discretas, reticentes, más bien disfóricas que entusiastas— que el libro recibió antes, diríamos, de su estereotipación mítica. De tal modo, la decisión de reeditar este libro con el agregado fundamental de ese apéndice tiene el mérito de, al revés de reforzar sus ínfulas y confirmar lo consabido, proponerse a la lectura despojado de la imposición canónica.”

Carlos Pérez Villalobos, *Presentación a la segunda edición de Márgenes e Instituciones*, noviembre 08 de 2007, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile.

to como garantía para corregir la vaguedad o falsedad del “mito” de la Escena de Avanzada. Sin lugar a duda, está el deseo de distanciarse de *Márgenes e Instituciones* como el referente auratizado de una construcción imaginaria para reforzar el campo disciplinar de la historia del arte, volviendo a la especificidad de saberes cuya profesionalización universitaria debe seguir las pautas hoy vigentes de aprobación y validación académicas. Para esto, el CEDOC tiene que abandonar el recuerdo errático de las teorizaciones vagabundas de la Avanzada que combinaban citas (filosóficas, literarias, teórico-críticas) ajenas a los repertorios bibliográficos sancionados por la Universidad. Tal como se perfila en las introducciones editoriales a los volúmenes de la colección *Ensayos sobre artes visuales*, este reforzamiento disciplinar de la investigación artística en torno a los ochenta busca sobre todo despejar la sombra del teoricismo crítico que sigue asociado a la Avanzada. Pese a que la “relación íntima y recíproca” entre la teoría y la práctica de la que hablas fue uno de los rasgos más pronunciados y singulares de la Escena de Avanzada, la línea editorial del CEDOC considera que esta sombra de teoricismo crítico es la responsable de haber alejado las obras del campo que les es propio (la historia del arte) y que, por lo mismo, hace falta ahora desembarazar a dichas obras de los aparatos de lectura (la filosofía, la literatura, la crítica cultural) que enredaron su visualidad artística mediante artilugios de pensamiento y discurso que siguen, hoy, oscureciendo el rescate de la documentalidad primaria de las obras como única fuente capaz de solventar el conocimiento verdadero del arte. El refugio historiográfico en el interior del cual el CEDOC desea controlar los archivos de la Avanzada, estaría destinado a separar la “historia del arte” (como disciplina íntegra) de las

contaminaciones del “análisis cultural”, para retomar los términos de una tensión ya enunciada por la teórica Mieke Bal²⁰. Debo decir que, para mí, es indispensable hacer dialogar la crítica con la dimensión político-social del “análisis cultural” para que la investigación en “historia del arte” no sólo investigue fuentes y documentos sino que auto-investigue, además, los supuestos enunciativos de sus propias conformaciones de saber y la relación entre estas conformaciones de saber y los otros tipos de discursos que intervienen en el contexto cultural, político y social. CEDOC le hace ganar a la investigación en artes visuales la profesionalización académica de un saber más ajustado a las fuentes pero, al dissociar estas fuentes de la ambientación escritural de la Escena de Avanzada, les resta a la relación entre teoría y práctica la performatividad crítica que, en los años ochenta, nació de la audacia de su indisciplina académico. *La voluntad de disciplina(s)* que ejerce el CEDOC sobre las prácticas de los ochenta se juega como tensión crítica y, también, como tensión fantasmática entre el *deseo de resistencia* (pasado) y la *captura del deseo* (presente) que subyace a esta voluntad de sistematizar índices de conversión metodológica que permitan pasar del “documento” al “archivo”, de la “experiencia” al “conocimiento”, del “relato” a la “prueba o demostración”, de la “ficción crítica” a la “demostración de saber”.

Es interesante observar cómo varios textos de la colección del CEDOC buscan neutralizar lo

20 Mieke Bal defiende la comprensión del “análisis cultural” (que ella vincula a conceptos de “agencia” y “narratividad”) como una “disciplina viajera, incapaz de quedarse quieta” que debe, al menos, complementar la historia del arte para que esta supere la confianza en el “dato” confrontando este “dato” al desciframiento anexo de las producciones de significados (político, social, ideológico, cultural) que lo recontextualizan. Mieke Bal, *Conceptos viajeros en las humanidades*, Murci, Cendeac, 2009. Pp. 324-326.

“Quien posee el archivo tiene también el poder para interpretarlo... Como bien es sabido, una gran cantidad de los documentos de los años ochenta (catálogos, publicaciones independientes, revistas y libros de artistas) se constituyeron a partir de una edición limitada y precaria como un claro ejercicio reactivo frente a la hegemonía político-editorial imperante. Este carácter subversivo activó un dispositivo de circulación restringida. Documentos que expresaban malestar y subordinación y que, producto de ello, evitaban la sobreexposición... Este tránsito restringido estableció un punto de tensión respecto a la futura apertura pública en espacios documentales... La clausura de la universidad durante la dictadura significó también que los documentos primarios quedaran circunscritos a la lectura internacional en la referencia que presentaban los textos de marco (como M & I)... Una vez retornado y configurado el ordenamiento institucional de cultura, los documentos quedaron a merced de la academia para ser ingresados, bajo supuesto, a una fase historiográfica. Sin embargo, ese paso lógico como operación documental a escala institucional tomó más de una década y medio en activarse”.

Sebastián Vidal, En el principio. Arte, archivos y tecnologías durante la dictadura en Chile, *Santiago, Metales Pesados*, 2012, pp. 23-29.

irruptivo-disruptivo del discurso de la Avanzada, re-afirmando líneas de continuidad ahí donde hubo cortes y fragmentaciones, desvíos. Esto ocurre, por ejemplo, cuando Carla Macchiavello se precipita en afirmar que la exposición de Rauschenberg en Chile en 1985 vino, con su “modelo híbrido de pintura-objeto-gráfica”, a “*cerrar la lápida sobre la tumba de la Avanzada y sus representaciones del paisaje social*”²¹ logrando que la escena chilena pasara finalmente del encierro local a la apertura internacional. Considerar exitoso el gesto de Raushenberg que deslocalizó el “paisaje social” de la dictadura mediante un gesto de expropiación de lo nacional, supone ignorar las interpelaciones críticas que le fueron dirigidas, en aquellos años, a ROCI (*Rauschenberg Overseas Culture Interchange*) como un modelo promocional-empresarial de reciclaje artístico que sólo era capaz de concebir a las técnicas como derivaciones miméticas del catálogo de las vanguardias metropolitanas en lugar de tomar en cuenta el desajuste histórico-social entre modernidad y modernización que es constitutivo de la cultura en América Latina. Por su lado, Mónica Isla insiste en que deben entenderse las performances de Carlos Leppe de los tiempos de la Avanzada y su exposición de 1998 en la galería Tomás Andreu como partes “*de una sola narración*” que se traslada, sin sobresalto, de la marginalidad de las acciones corporales durante la dictadura al espacio consagrado de la galería comercial en transición, mostrando un trayecto feliz que asume que el reencuentro de Leppe con la pintura tiene carácter sanador porque, después de la “fobia pictórica” de los ochenta, devuelve el artista a una “intimidad más expre-

21 Carla Macchiavello, “Vanguardia de exportación: la originalidad de la “Escena de Avanzada” y otros mitos chilenos”, *Ensayos sobre artes visuales* Volumen I., Santiago, LOM Ediciones, 2018.

siva de su cuerpo”, a un yo más pleno y logrado, sin los tormentos que marcaban su “identidad en búsqueda y construcción” en el pasado²². Más llamativo aun es cómo Mara Polgovsky (que le reprocha a *Márgenes e Instituciones* su giro postestructuralista) intenta reparar el daño causado, restituyéndoles a las obras de los ochenta las dos grandes narrativas redentoras (la de la cultura de izquierda previa al golpe; la de la cultura cristiana) de las que mi discurso anti-metafísico habría privado injustamente a la Avanzada por apartarlas de la dimensión sacrificial que, según la autora, debería haber formado parte del “deber ser” de la lectura del arte de aquel período: un “deber ser” cuya trascendentalidad va ligada a “la noción de contemplación (de gesta religiosa)” negada por el materialismo estético del corte neovanguardista²³. En el planteamiento de estas tres autoras, sobresale la necesidad de reabsorber las fracturas de la Avanzada (sus descalces del tiempo y de los signos, de la representación histórica, de las identidades y los géneros) en una organización del sentido que surta un efecto restaurador, *integrando* y *conciliando* lo disjunto. Es como si las retóricas del corte y la deflagración de sentidos que practicó la Escena de Avanzada continuaran generando un efecto perturbador en varias investigaciones ; es como si la única forma de conjurar esta perturbación de lenguaje(s) consistiese en querer normar – disciplinarmente– aquel corpus de prácticas excéntricas, para tornarlas finalmente obedientes a las pautas institucionales de recuperación académica de un saber cuya ponderación debería

22 Mónica Isla, “De la performance a la pintura: el cuerpo en la obra de Leppe”, *Ensayos sobre artes visuales*. Volúmen V. Santiago, LOM Ediciones, 2014

23 Mara Polgovsky Ecurra, “La cita bíblica: iconoclasmo y sacralidad en la estética de “avanzada” en *Ensayos sobre artes visuales*. Volúmen III. Santiago, LOM Ediciones, 2016.

hacerse notar en cómo dialoga armoniosamente con la tradición.

DP: Cuando hablas de lo importante que es que la disciplina historiográfica sea capaz también de “auto-investigarse” y esclarezca sus propios “supuestos enunciativos”, es decir, las condiciones de posibilidad del saber (reconocer entonces, su carácter discursivo), surge inevitablemente un vector crítico que has trabajado desde principios de los 80, y es el feminismo. Estas “nuevas” miradas de la historia del arte antes mencionadas, que buscan reforzarla mediante la interpelación directa a la Avanzada en tanto que discurso de poder, curiosamente han ignorado de su análisis los elementos que la propia historiografía del arte feminista ha incorporado a su repertorio analítico. Tal como sostiene Griselda Pollock:

“Las intervenciones feministas demandan el reconocimiento de las relaciones de poder entre los géneros, haciendo visibles los mecanismos del poder masculino, la construcción social de la diferencia sexual y el papel que desempeñan las representaciones culturales en esa construcción” (Pp. 34).

En este giro documental, altamente sospechoso del poder que ejerce el discurso crítico sobre las obras, poco se ha reflexionado sobre el modo en que el discurso de la Avanzada fue construido desde un lugar femenino que tensionaba tanto la hegemonía del discurso filosófico, como la de las ciencias sociales, ambos campos universitarios dominados por la presencia masculina. Y asimismo, a una historia del arte que en su reserva disciplinar apela finalmente a la autoridad para instalar un régimen de verdad normado (que sería una expresión más de lo que Donna Haraway denomina “régimen falogocentrista”).

"R.O.C.I."

RAUSCHENBERG: OVERSEAS CULTURE INTERCHANGE

OU LA TRANSNATIONALE DE L'ART⁵

NELLY RICHARD

L'histoire des colonialismes est longue à réciter; elle est souvent répétitive dans le choix de ses procédures et même prévisible quant au raffinement de ses méthodes. Le dispositif-Rauschenberg² brise cependant la monotonie de ce « déjà-su », et inaugure une nouvelle stratégie de conquêtes territoriales, grâce à des techniques encore inédites d'*appropriation-expropriation* des contextes historiques et géographiques dont il « signe » la possession à l'intérieur du tableau. Le détail de ces techniques d'occupation intercontinentale montre la subtilité de la manœuvre selon laquelle R.O.C.I. a choisi de réinterpréter le dogme colonialiste.

En matière de politiques culturelles, l'impérialisme a traditionnellement opéré sur la base d'une hiérarchisation des rôles et des fonctions de discours: centralisation du pouvoir d'énonciation, et verticalisation des structures de transmission des modèles à reproduire. Tout un système de découpage de l'information, de sélection et d'orientation des contenus, de vectorialisation idéologique et de modelage technologique véhicule les messages d'autorité en les conduisant depuis les centres métropolitains jusqu'à la périphérie: frange en retrait de participation, lisière composée de pays marginalisés des réseaux de décision et d'influence socioculturelles qui s'inscrivent donc *en passif* dans les chaînes internationales d'échange communicatif. Le ton impératif et coercitif de cette logique opératoire empêche bien sûr toute concertation ou délibération critique entre destinataire (centre) et destinataire (périphérie), quant au choix des médiations et des connexions qui mettraient en rapport *interproductif* les modèles importés et le contexte national en fonction duquel ces modèles devront être re-conditionnés. La linéarité du schéma impérialiste fait donc que ces références transposées sur la force, n'ont jamais l'occasion de devenir actives (et donc, d'interroger le système qui commande leur insertion), ni de participer du jeu des attractions et des refus, des transformations et des détournements, qui construisent la dialectique des rapports entre cultures dominantes et cultures subordonnées (rapports d'imposition, de désobéissance, et donc, de mise en question du code d'autorité), lorsque les usagers locaux des formes prescrites trouvent les moyens de réemployer ces formes selon de nouvelles combinaisons. Celles-ci désarticuleront leurs structures de légitimité ou de rationalisation premières, et renverseront leur dépendance à un signifié universalisant.

La formule innovatrice qu'installe le dispositif-Rauschenberg par rapport à cette tradition, paraît modifier le postulat d'*unilatéralité* qui a, jusqu'à maintenant, servi au fonctionnement du contrat impérialiste. Le dispositif-Rauschenberg postule, ou feint de postuler, la disponibilité opératoire et la réversibilité critique de l'information comme source de rétro-alimentation communicative des échanges artistiques internationaux. L'information, retransmise après avoir été sélectionnée « sur place », simulerait d'être captée par la dynamique d'un aller-retour qui mettrait le contexte du destinataire et celui du destinataire en rapport dialogique. L'auteur prélève des fragments de réalité, puis retranscrit leurs marques référentielles à l'intérieur du tableau, effectuant, bien sûr, le geste d'omission qui protégera l'innocence du regard porté sur une réalité aplatie, simplifiée, désaccréditée quant à ses conflits (par exemple, dans le cas du Chili, le cuivre sera valorisé comme matériau esthétique pour mieux être dévalorisé comme problème social). L'œuvre paraîtra avoir assimilé les signes d'appartenance nationale que les spectateurs chiliens, malgré aussi ce qui les sépare brutalement de cette matrice internationale de recyclage de leurs traits d'identité, percevront comme « familiers »: signes communs à l'œuvre (dispositif de production) et au regard sur elle (contexte de réception), annulant donc la distance-confrontation entre les pôles d'émission et de réception. Ceux-ci se trouvent ainsi nivelés et confondus sous le prétexte faussement égalitaire d'une information *partagée*. L'irruption de l'œuvre est toujours porteuse de la même violence de déséquilibre, née de l'opposition entre l'appareillage institutionnel de l'exposition qui consacre le pouvoir économique et la hiérarchie culturelle des États-Unis, et la pauvreté du support local qui doit s'effacer pour l'applaudir. Mais cette violence est ici masquée sous une nouvelle stratégie des apparences.

Le dispositif-Rauschenberg occulte la mécanique de sa Conquête sous le subterfuge des signes prêtés (volés?) d'identification-reconnaissance qui créent l'illusion du « propre »; ce dispositif cache que ce que l'œuvre interprète des différentes réalités traversées par son projet (textures ou impres-

5. Artículo "Rauschenberg: Overseas Culture Interchange ou la transnationale de l'art" escrito por Nelly Richard para la revista canadiense Parachute N°48 (1987). La foto reproduce la página de la publicación de Asociación de Pintores y Escultores de Chile (APECH), 1985, en la que se le dirigen a Rauschenberg siete preguntas que quedaron sin respuesta. Archivo NR.

7 PREGUNTAS A RAUSCHENBERG DESDE LA PERIFERIA

1) Rauschenberg dice que R.O.C.I. es una embajada de paz... ¿por qué R.O.C.I. en Chile?

2) ¿Por qué Rauschenberg eligió países periféricos para desarrollar su proyecto R.O.C.I.?

3) ¿Es R.O.C.I. el Challenger también?

4) Rauschenberg obtiene los materiales (cobre, imágenes, experiencias) en nuestros países, los procesos en su taller y los tira de vuelta como un producto de arte, ¿cómo ve Rauschenberg la relación entre USA y los países periféricos a través de su trabajo?

5) ¿Quién piensa Ud. va a ser el destinatario de su trabajo creado para donar a Chile?

6) Cuando Rauschenberg obtiene el material para elaborar su trabajo acerca de Chile no incorpora la preocupación de los artistas chilenos con respecto a su propio medio ¿cuál es su relación con los artistas de países periféricos?

7) Dentro de su producción de arte en Chile, ¿cómo incorpora el proceso social, político y cultural que implica trabajar con las imágenes y materiales por Ud. escapado?

Ref.: Estas preguntas fueron entregadas a R. Rauschenberg en enero de 1982 junto a un exemplar de APECH N° 1. No hubo respuesta.

octubre 1985

16

Légende de la photo:

Cette photo reproduit la page de la publication «APECH» (Santiago du Chili), dont le texte est le suivant:

«Sept questions à Rauschenberg, depuis la périphérie:

- 1) Rauschenberg dit que R.O.C.I. est une ambassade de la paix. Pourquoi R.O.C.I. au Chili?
- 2) Pourquoi Rauschenberg choisit-il des pays périphériques pour développer son projet R.O.C.I.?
- 3) Est-ce que R.O.C.I. est aussi le Challenger?
- 4) Rauschenberg obtient les matériaux (cobre, images, expériences) dans nos pays, les travaille dans son atelier et nous les renvoie comme un produit d'art. Comment Rauschenberg voit-il le rapport entre les États-Unis et les pays périphériques dans son travail?
- 5) Quel est le destinataire de ce travail créé pour être donné au Chili?
- 6) Lorsque Rauschenberg obtient le matériel pour élaborer son travail au sujet du Chili, il n'incorpore pas la préoccupation des artistes chiliens par rapport à leur propre contexte. Quel est son rapport aux artistes des pays périphériques?
- 7) Dans sa production d'art au Chili, comment est-ce que Rauschenberg incorpore le processus social, politique et culturel qu'implique le travail avec les images et les matériaux choisis?

Ref.: Ces questions furent posées à Rauschenberg en août 1985 et restèrent sans réponse.»

Photos: montage de l'exposition de Rauschenberg à l'intérieur du Musée des beaux-arts de Santiago du Chili.

sions, expériences, sensations, *traduites* à la formule uniformisante (le «style» Rauschenberg) d'une syntaxe de l'hétérogène, est devenu paradoxalement méconnaissable. En effet, l'appareil de richesses et de perfectionnements, qui prétend restituer la réalité chilienne sous la version — sérigraphique — de l'hypermodernité des techniques de sérialisation artistique, place brusquement cette réalité *hors d'accès*: il convertit l'image de cette réalité en prohibitive pour le spectateur d'une oeuvre qui n'y reconnaît que la distance infranchissable qui le sépare de cette accumulation de moyens, distance lue comme discours de la société. Non seulement le dispositif-Rauschenberg tergiverse le réel «national» en dissimulant ce que son statut a de précaire (retard, carences, misère, oppressions) sous l'artifice d'un progrès ressenti par le spectateur latino-américain comme parodie ou caricature de sa modernité faillie; il dépossède en plus son sujet du privilège d'avoir à inventer ses propres instruments de manipulation critique de la réalité, il le prive du bénéfice de trouver comment traduire son propre écart à la modernité, puisque le dispositif-Rauschenberg détient le monopole historique (l'histoire de l'art) et technologique (le système de production) de toutes les variantes qui composent l'inventaire des associations de langages, des combinaisons de codes et des permutations d'iden-

tité. Grâce à l'art du «collage», le dispositif-Rauschenberg absorbe tout, même les déchets; il fragmente et recombine tout ce qui sert cette unité de centrage et de redistribution qu'est devenu le tableau comme formation de puissance. Tout ou presque tout, car les seuls signes systématiquement exclus du répertoire chilien d'images sélectionnées par Rauschenberg sont les signes du trauma. C'est donc ce point aveugle (ce vide d'images autour du signifié-répersion) qui, par élision, déclare ce qui reste intraduisible: la zone réfractaire au regard d'une oeuvre qui élimine de sa surface tout ce qui pourrait perturber ou démentir l'optimisme de ce Chili de carte postale, tout ce qui pourrait creuser la régularité de cette surface comme trou de signification (relief inversé et volume-densité de l'histoire en négatif de la dictature).

Le dispositif-Rauschenberg découpe les signes nationaux en les isolant de leur champ d'interaction sociale, et les transplante à l'espace-temps du tableau qui suspend toute connexion avec la pluridimensionnalité de leur histoire-événements. R.O.C.I. nivelle toutes les disparités de textures, égalise toutes les strates de signification, réduit les distances en confortant le proche et le lointain, réconcilie les contraires en assimilant les signes de la richesse et ceux de la pauvreté, sous le mode d'un *surcodage* des contrastes et des oppositions, rend possible grâce au «collage» qui ne fonctionne pas seulement comme technique de l'hétérogène, mais aussi, plus sournoisement, comme métagystème d'intégration. Le pouvoir de ses mécaniques associatives finit par neutraliser les chocs entre cultures ou langages, à force de tout convertir (retards, déphasages, antagonismes, inégalités, etc.) au dénominateur commun du transfert sérigraphique. C'est ici la toute-puissance de la technique qui colonise: son répertoire de médiations et de translations *annexe* tout, parce qu'il est illimité. Toute-puissance qui dénonce finalement le privilège ethnocentriste de savoir comment réduire l'*«autre»* en découpant et juxtaposant le «pittoresque» et l'*«exotique»* comme pièces de collection, souvenirs de voyage ou trophées de chasse: témoins de l'expédition devenus échantillons sérigraphiques.

NOTES

1. La circonstance qui a suscité cet article est l'exposition réalisée par Rauschenberg au Chili (Musée des Beaux Arts de Santiago) en 1985, dans le cadre de son projet «R.O.C.I.». Après une première visite pendant laquelle l'artiste avait rassemblé les images et matériaux qui documenteraient sa perception de la réalité chilienne, une gigantesque exposition s'est chargée de montrer, entre beaucoup d'oeuvres consacrées à d'autres pays (Chine, Japon, etc.), les oeuvres de notre culture et qui redistribuaient l'information à l'échelle d'un monumental collage.
2. «Rauschenberg: Overseas Culture Interchange (R.O.C.I. [...]) est un gigantesque projet que l'artiste américain est en train de bâtir. Il s'agit d'une série d'expositions qui auront lieu principalement dans des pays éloignés de notre culture et qui seront accompagnées de tout un travail d'information et de documentation, et de pièces réalisées sur place, qui rendront compte à la fois de l'influence de ce nouvel environnement sur l'artiste et des réactions des différents publics à son oeuvre». «Robert Rauschenberg à travers le monde», *Art press*, 65, décembre 1982, p. 5.
3. «La technique est ici proposée comme dispositif de mise en présent (transhistorique), sans fond, sans sédiment, sans secrétion, sans reste. C'est pour cela que le présent nous est présenté comme éclat. [...] Cet éclat de la technique instaure le mode de la visibilité absolue, où tout, même le caché, devient regardable». «Rauschenberg et le hors-contexte», Pablo Oyarzun, *Fuera de Serie*, 1985, Santiago de Chile.

The author proposes a reading of Rauschenberg: Overseas Culture Interchange which points out strategies of territorial conquest (cultural hegemony?) in the work of this American artist. She argues against claims that this work functions as a subversion of unilateral imperialist discourse. She explains, rather, how Rauschenberg's installations, in reappropriating elements of Chilean society as the "other," serve only to neutralize these distinguishing characteristics.

Nelly Richard est française et vit à Santiago du Chili depuis 1970. Elle a participé à de nombreuses conférences internationales et est l'auteur de plusieurs livres dont *Margins and Institutions*. Elle contribue régulièrement à la revue *Art & Text*.

¿Cómo interpretas esta aparente ceguera? Además, teniendo en cuenta que el feminismo ha impactado en la historia del arte como disciplina hace ya un par de décadas, tanto que muchas de sus premisas han sido plenamente incorporadas a la historia del arte a secas (sin el apellido “feminista”), cuestión que da cuenta de lo importante que es para dicha disciplina continuar pensando sus propias condiciones de enunciación (más allá del nivel de acceso que se tenga a nueva documentación y archivos).

NR: Creo que es bueno recordar que el relato crítico de la Avanzada contempló al feminismo como subtexto de varias de las posiciones que, al menos Diamela y yo, sosteníamos en la década de los ochenta en el campo del arte y la escritura. Sin estar directamente insertas en el feminismo del movimiento social, sí solidarizábamos desde nuestros respectivos lugares con las organizaciones de mujeres cuyas luchas, como bien sabemos, articularon una decisiva plataforma anti-dictatorial y de recuperación democrática en el Chile de los ochenta. Además, introdujimos en los campos del arte y el discurso crítico la pregunta de cómo las asimetrías de género organizan un reparto masculino-femenino que, aplicado a las distintas estructuras que conforman la vida pública y los mundos privados, se traduce en jerarquía, dominación y subordinación de valor y rangos. Cada una a nuestro modo, Diamela y yo les prestamos atención en nuestros textos a los desequilibrios de poder que, en lo político, lo social y lo cultural, segregan y marginan a las mujeres. Yo diría que, en el interior de la misma Escena de Avanzada, existían ciertas demarcaciones de autoridad basadas en posiciones de género. Por ejemplo, Ronald Kay (autor del magistral libro *Del espacio de acá*) solía ejercer su protagonismo intelectual subestimando tanto

“Tenemos que asumir que la rearticulación de las categorías estéticas y artísticas llevada a cabo por el discurso de la Avanzada, tuvo una implicancia que sólo adquiere todo su peso en el ámbito especializado de las artes visuales. Lo importante, claro, es comprender que la Avanzada imprimió su marca fundamental no en el ámbito político, ni en la práctica intelectual de izquierda, ni en otras disciplinas de las humanidades, ni en la formación de colectivos sociales extra-académicos, sino, especialmente, en la formación artística universitaria... Yo no veo ningún inconveniente en que el porvenir de la Avanzada pueda rastrear, hoy por hoy, en los nichos de resistencia que buscan legitimarse frente a la alzada de la universidad neoliberal. Es más importante que nunca, a mi entender, recuperar la experiencia de movilización de la Avanzada a la luz de las transformaciones que hemos vivido recientemente, y de otras más que se avecinan, en los nuevos protocolos de significación que comienzan a imponerse en los saberes académicos, y especialmente en las artes y las humanidades, que efectivamente tienden a reducir la experimentación formal a “flujo de caja” de un proyecto, y la condición pasional de la creación artística en “registro de obra” paralizado por una exacerbación semiótica debidamente conducida por la cultura de la gestión.”

Rodrigo Zúñiga, Restos de paisaje. Escritos sobre arte. *Departamento de Arte Visual, Universidad de Chile, 2015, p. 95.*

... “Es una cuestión de poder la que me parece delimitar la situación de M&I. Hay ciertamente materiales en ella que apuntan a una exploración diferenciada de su propia situación y de los vectores político-intelectuales que la definen. Pero creo que, en cuanto a poder, también hay cosas que quedan bajo la solapa, cosas que, sin ser dichas, son ejecutadas y que conciernen a la trabazón que este discurso, ya como crítica ya como historia, tiene con su objeto propio: inciden ellas en el poder que ese discurso ejerce para suscitar a dicho objeto. Ya no es éste solamente el cariz de un discurso que se propone como margen con respecto al poder instituido, sino del poder fáctico con que ese discurso marginal aglutina a las obras a que se aboca y descifra en ellas su perfil programático, un poder sin el cual no podría organizarse como crítica ni como historia. Se trataría, pues, en general, de un *poder-de-discurso* que, tramándose a partir de los puntos de articulación entre lo que se *dice* y lo que se *ve*—con innegable rigor—, empero no los ha interrogado con suficiencia, esto es, no ha inquirido por lo que en ellos, que como tales puntos de articulación son puntos *dichos*, o *decibles*, es definitivamente inarticulable, tan esquivo a la palabra como acaso a la visión.”

Pablo Oyarzún, *Márgenes e Instituciones*, Santiago, *Metales Pesados*, 2004, pp. 161-166.

el trabajo de Diamela como el mío, menospreciando además todo deseo de explorar a través de lo femenino una *otredad* que se fugara simbólicamente del modelo de identidad masculino-dominante consagrado como universalidad por la filosofía. Mi distancia con Raúl Zurita se debía en parte a la connotación patriarcal de su encarnación divina del Verbo. Por la razón inversa, se explica mi cercanía con Diamela y Lotty, integrantes del CADA en aquellos años, que movilizaban el significante “mujer” como fuerza de transgresión social y artística de las marcaciones de poder graficadas no en el cielo (Zurita) sino que en el pavimento (Rosenfeld) y los muros de la ciudad (Eltit). Estas coincidencias de género entre las tres explican, desde ya, que hayamos organizado juntas una exposición documental de mujeres artistas chilenas en Vancouver (Canadá) en 1987, “Arte, mujeres y periferia”: la primera exposición de mujeres realizadas *desde* Chile que resaltaba las estrategias creativas de lo femenino (usado como “concepto-metáfora”), para sortear los límites de la opresión y la censura impuestas en América Latina por una triple fuerza de desposesión: dictatorial, colonial y patriarcal. Otro filósofo que deambula por los meandros de la Avanzada, era Patricio Marchant: un filósofo singular y relevante que se atrevió a escribir “Sobre el uso de ciertas palabras” que gira en torno al deseo homosexual con motivo de la performance “La Pietà” de Leppe y Dávila (1983). Pero en Marchant, la sublimación psicoanalítica de la Madre como refugio arcaico—contra la perversión simbólica que emana de “continente negro” de la femineidad— le hacía vivir atemorizadamente el feminismo por el peligro, entre otras razones, que lo *latente* del teatro del inconsciente (y su interioridad subjetiva) se desplazara hacia una

Feministas en Movimiento

Un grupo de mujeres, asumiendo su género femenino en un país donde se debate la plena comunicación y el vivir como mujeres, que lo que tenemos es un sistema que no

ESTAR se hace bien asumir lo que nos co-

eriosa la necesidad de darnos una manera de

de septiembre reestructurar nuestro Movimiento, difícil, lento y con mucha imitación en la repetición y esquemas que para no-



un papel; pero cuando en el grupo se empezaron a leer las respuestas: soy contradictoria, sensible, reprimida, miedosa, tímida, afectiva, responsable, etc., etc., en todas las

“dejar el rollo racional”, aceptar nuestras contradicciones, no tener que “dejar de ser” para “ser”

Entre medio almorzamos y la conversación seguía. Volvimos después

Nos/otras 1, 1983, el Movimiento Feminista por la Democracia se manifiesta frente a la Biblioteca Nacional, Santiago.

manifiesta política sexual de los cuerpos e identidades en la exterioridad pública.

Llama la atención que, en las incesantes revisiones de *Márgenes e Instituciones*, no se tome en cuenta la perspectiva de género ni el enfoque feminista para analizar la composición de fuerzas (masculinas - femeninas) que tramaban la Escena de Avanzada. Quizás esta consideración crítica de corte feminista hubiese servido para colocar bajo sospecha la categoría de Vanguardia que le fue sobre-impuesta a la Avanzada como un marco de historización tradicionalmente basado en criterios de legitimidad masculino-dominantes. El modernismo de la vanguardia no sólo proviene de una matriz occidental (europea-metropolitana) y, por lo mismo, colonial, sino que ha sido forjado por una escala de valor y autoridad construida patriarcalmente, tal como lo han demostrado convincentemente historiadoras del arte que van desde Griselda Pollock (a quién citas) hasta Andrea Giunta. Creo que no se le ha prestado suficiente atención en los debates sobre la Avanzada al modo en que varias de sus prácticas y discursos trabajan con la desintegración del sujeto (masculino) de la tradición humanista, exhibiendo fragmentos vagabundos de un yo carente de unidad y verdad trascendentes; cultivan el descentramiento de la figura modernista del Autor mediante una combinación promiscua de retazos sacados de repertorios híbridos; exhiben los dobleces de género de la escenificación paródica del cuerpo travesti que burla las convenciones realistas de lo masculino y lo femenino. Junto con atender los flujos de lo corporal, lo somático y lo pulsional en prácticas que infringían la ley del discurso, *Márgenes e Instituciones* recogió estas señales que transgredían las identificaciones binarias de género. Quizás haberse fijado en estos rasgos

divergentes habría permitido comprender que la Avanzada, más que ilustrar el modernismo de la Vanguardia, ocupó su *cita* como una zona de desensamblajes (históricos, políticos y estéticos y, también, genérico-sexuales) para torcer con ella el linaje paterno Modernidad-Vanguardia sobre el cual tanto se ha insistido.

Mirando hacia atrás, salta a la vista que el campo de discusiones y polémicas en torno a la Escena de Avanzada ha sido mayoritariamente dominado por “hombres” y creo que la única en advertir este hecho ha sido D. Eltit. Podría leerse *–feministamente–* esta vigilancia normativa y correctiva ejercida sobre *Márgenes e Instituciones* como la demostración de una autoridad masculina a la que le es incómodo que, en el caso de la Escena de Avanzada, sea una autora “mujer” la que vio depositado en ella el “poder-de-discurso” (P. Oyarzún)²⁴ que suele atribuirse a lo masculino como único depositario y garante del saber autorizado. Como trato de evitar siempre el reduccionismo biológico-sexual, recurro a la prevención anti-naturalista de poner entre comillas a las categorías “hombre” y “mujer” para no confundir el soporte anatómico de los cuerpos con las posturas de enunciación, identidad y discurso. ¡Desde ya el campo de la historia del arte que está hoy poblado de investigadoras “mujeres” continúan sosteniendo una relación de desconfianza hacia *Márgenes e Instituciones*! Resulta curioso que las imbricaciones de la diferencia sexual, tal como fueron convertidas en *problemática estética* y en *operación crítica* por la Escena de Avanzada, sigan pasando más bien desapercibidas. Quizás haga falta para remediar esta omisión que la historia del arte dialogue más activamente con la teoría femi-

24 Pablo Oyarzún. *Márgenes e Instituciones*, p. 165.



7. Performance "La Pietá" (1982). Fuente: publicación "Biblia/Pietá: Dávila-Leppe-Richard" (2017). Fotografía: Julia Toro. Editor: Antonio Bascuñán.

nista (digo esto reconociendo los aportes de Soledad Novoa, Gloria Cortés, Paulina Varas, Mariairis Flores, Javiera Manzi, Sophie Halart, entre otras), para subrayar cómo toda cartografía de discursos (incluyendo la de la Avanzada y de los debates en torno a ella) está atravesada por divisiones político-sexuales y ambigüedades de género.

DP: A partir de una serie de iniciativas de investigación, documentación y archivo de las prácticas artísticas de corte neovanguardistas (que ciertamente exceden a la Avanzada, pero se inscriben en su época) el interés por los documentos se ha intensificado de modos inusitados. Recientemente se lanzó el “Archivo CADA”²⁵, realizado por la Red de Conceptualismos del Sur, que demandó años de trabajo por parte de múltiples investigadores des-territorializados y que finalmente, fijaron tal colección en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (con la complicidad del Museo Reina Sofía). En muchos sentidos, su activación temporal responde a necesidades político-estéticas del presente y no a un simple ímpetu por conocer el pasado o por reificarlo en objetos para el Museo, pero esto puede correr el peligro de borrar aquellas huellas propias del pasado que si no son analizadas en su contexto, pierden sentido en nuestro presente. El CADA parece ser un fenómeno sujeto a múltiples apropiaciones y disputas, por un lado su “coeficiente de artisticidad” puede ser reclamado por la historia del arte en función de las zonas de reflexión y creación que inauguró con sus “situaciones”; y por otro, su vínculo con la comunidad es también dispu-

“P. Marchant hace una brillante lectura de la performance *La Biblia* (1982), pero sí quería plantear algo que siempre me ha llamado la atención: su silencio sobre la participación que tiene en la acción NR convocada a ocupar el lugar del Cristo muerto, recién descendido de la cruz.... En las imágenes que registran la acción, el cuerpo de NR no adopta un gesto desfalleciente. Al contrario, marca el punto de erotización en la imagen, en tanto posa con las piernas abiertas, ofreciéndose. En lugar de la madre teórica o del hijo/a muerto/a, NR ocupa la posición de una hija/madre sexualizada. Incluso es invocada desde la voz de Leppe como una figura penetrante cuando le dice a Dávila: “Deja que nos meta el texto a más no poder”, ubicando la escritura de NR en un registro libidinal antes que legal (legal en el sentido de quien viene a sancionar la “verdad” sobre la escena). La figura silenciosa e ineludible de la mujer sexuada en el centro de la escena, no sólo des-identifica mujer y madre, sino que multiplica los vectores de deseo. Permite pensar que al parecer en esta ocasión Marchant no mira para abajo, y que se le escapa que el deseo polimorfo, des-edipizado, que hace ahí su escena, no solo *no es heterosexual*, sino que podría ser *no sólo homosexual*. Quizá lo que ahí acontecía era la posibilidad espectral de una bisexualidad incitada por las desidentificaciones de género en juego, que ponía en cuestión del propio binomio entre heterosexualidad y homosexualidad.”

Fernanda Carvajal, “El secreto de las polveras”, *Revista Mora* N° 5, Buenos Aires, diciembre 2019.

25 Archivo CADA. *Astucia práctica y potencias de lo común*. Editores: Fernanda Carvajal, Paulina Varas y Jaime Vindel (Eds). Santiago, Ocho Libros Editores, 2019.

“M & I reunió territorios artísticos ágrafos de crítica y les otorgó una textura a formas productivas que poblaban las orillas de escenarios cuando no marginales sí desafiados. La llamada Escena de Avanzada es una categoría emanada de la teatralidad del pensamiento de NR. La noción de escena no es casual, obedece a su estética del nombre y de la lectura. De manera superinfluyente, se puso sobre el tapete público, es un decir, un “nombre madre” que también iba a atravesar décadas de debate. Sigo pensando que la lucha que busca discutir la lectura de ese libro y reactualizar las obras, excede a la perspectiva crítica misma y se funda en aspectos ligados a lo que Pierre Bourdieu llama (por decirlo de alguna manera) la “dominación masculina”. Porque, claro, lo que está en disputa es el indispensable poder crítico que ha generado la obra de NR.

Es provocativo que la búsqueda de legitimidad crítica por parte de un grupo de pensadores locales se establezca desde el repaso por su pensamiento (un repaso siempre corrector, normativo) y, más aún, sobre su mirada estética. Que ese repaso, en algunos casos, portó una pulsión destructiva en relación con la teorización de NR... lo que también habla del poder de su escritura en una atmósfera cultural marcada, como en todos sus espacios, por la asimetría de género”.

Diamela Eltit, Revista Taller de Letras N° 54, primer semestre 2014. Pontificia Universidad Católica. P. 142.

tado por las ciencias sociales, que perciben en sus experiencias una auténtica versión del arte social que se desentiende de aquellas tramas de lo poético que la Avanzada formuló mediante elipsis y descalces poco redituables para las lecturas directas o funcionalistas. En este sentido, ¿qué ocurre con la comprensión de lo político que activó y activa (a dos tiempos) el CADA? Y luego ¿Cómo es que esa comprensión de lo político se ve articulada en el presente en el contexto del “furor de archivo”?

NR: Tu pregunta me invita a recordar el modo en que se relacionaron, en su contexto de emergencia, la Escena de Avanzada y el CADA. Primero (hay que repetirlo una y otra vez), la Escena de Avanzada no designa un conjunto homogéneo de obras sino que evoca un mapa de exploraciones disímiles que, pese a la disimilitud de sus rasgos, pudieron ser agrupadas en un mismo territorio gracias a los trazos de unión que hacían converger entre sí sus respectivas inclinaciones a desbordar el marco del arte. Ese mapa (recreado parcialmente en *Márgenes e Instituciones*) incluía al CADA como un referente protagónico de la aventura compartida de transgresión de las fronteras y los géneros que tomó forma colectiva en los ochenta. Sin embargo, basta releer *Filtraciones* para ver cómo afloran varias diferencias entre algunos integrantes de la Avanzada y el CADA, cuyos postulados eran considerados a veces como demasiado grandilocuentes. Desde mis primeros textos en 1980, valoré la apertura creativa del CADA cuyas “acciones de arte” iban destinadas a generar asombrosas interferencias críticas en la cotidianidad social. Luego surgieron desavenencias mías con Zurita, pese a la admiración que sentía por su primer libro, *Purgatorio*; unas desavenencias que, por suerte, nunca perjudicaron la relación

de cercanía y afinidad que me vinculó desde el comienzo a Lotty Rosenfeld y Diamela Eltit. Luego se acentuaron mis críticas al tono mesiánico-profético de aquellas fundamentaciones del CADA bajo influencia zuritiana. Cuando le dedicamos un Dossier de homenaje a los 30 años del CADA en la *Revista de Crítica Cultural*, en noviembre 1999, escribí un texto en el que manifestaba mis dudas respecto del deseo redentor de integración metafísico-revolucionaria del CADA que pretendía convertir en proclama utópica la translimitación de un “arte sin distinción” que funcionara como correlato natural de una “sociedad sin clases”. No compartía esta aspiración del CADA a que el arte borrara la especificidad de su labor crítico-estética (la de desarticular y rearticular los códigos) para fundirse en el *continuum* de la existencia humana como mimesis de un mundo sin límites ni fronteras, sin divisiones ni separaciones. Me interesaba más bien el modo en que CADA combinaba entre sí registros de producción *diferenciados* que se desplazaban entre lo *cultural* (el arte, la poesía, la literatura, el video, el cine), lo *social* (el cuerpo urbano como zona de intervención de la biografía colectiva) y lo *político* (su adhesión grupal a fuerzas de cambio movilizadas desde la izquierda), pero dejando marcadas las estrategias de localización del arte que lo hacían intercalarse en diferentes segmentos de la vida cotidiana: unos segmentos *no idénticos entre sí* ni *subsumibles en un Todo*. Me cautivaba el juego de *asociaciones* y *disociaciones* entre medios estéticos, flujos sociales y gramáticas de la ciudad que entrecortan la figura maximalista del Todo indivisible de la sociedad entera, para dar a leer las rupturas de planos y secuencias entre arte y vida como desencaje de la representación política y estética. En el libro *Archivo CADA*, Fernanda Carvajal, Paulina Varas y Jaime Vindel, comen-

tan un texto mío de 1980 sobre el CADA reprochándole no “intentar establecer un vínculo entre el CADA y un movimiento más amplio de contestación antidictatorial”; no inscribir las acciones del CADA “en términos de la inauguración de un nuevo movimiento social volcado progresivamente hacia el futuro democrático”²⁶. Tienen toda la razón en que mi texto no hizo lo que esperarían de él quienes reivindicaban al CADA como enlace integrador entre arte, resistencia cultural y movimiento social según una línea orgánica de continuidad y proyección entre la motivación transformadora del trabajo artístico y su directa repercusión comunitaria. Yo tenía mis dudas (y las sigo teniendo) frente a esta confianza vanguardista en la validez del arte como fuerza concientizadora y motor de una liberación colectiva susceptible de transformar las condiciones materiales de existencia, tal como lo sueñan ciertos enunciados del CADA que postulan “la creación colectiva de una nueva realidad como (único y verdadero) trabajo de arte”. Son muchas las ramificaciones y bifurcaciones de líneas suspensivas que separan la *aspiración a la integralidad del Todo* (estética, comunidad y revolución) de la *suma discontinua de sus partes*, unas partes que no avanzan todas en la misma dirección siguiendo el mismo ritmo, ni están orientadas a cumplir la misma finalidad. El arte me resulta interesante cuando interviene esta suma discontinua de las partes, ensayando cortes y rupturas que trabajan *en el límite y sobre los límites* entre experiencia, códigos y representación para operar desciframientos y relecturas de la materialidad del sentido. Confío menos en la capacidad del arte para abrir las puertas de la revolución social y política que en su habilidad —más *difusa*— para trastocar las relaciones entre

26 Archivo CADA. *Astucia práctica y potencias de lo común*. pp. 80-81.

la realidad y la ficción mediante saltos de percepción, de conciencia y narración que nos invitan a reformularnos la pregunta de qué es *arte* y qué es *política* (por imbricados o diluidos que se encuentren sus bordes) en lugar de volver el arte y la política equivalentes entre sí. Para emplear un vocabulario filosófico y estético que no manejábamos en aquellos tiempos de la Avanzada, yo desconfiaba (y sigo desconfiando) del “modelo pedagógico de la eficacia del arte” (Jacques Rancière) que presupone una correspondencia lineal entre la agitación artístico-cultural, el movimiento social y el despertar crítico de una comunidad “volcada progresivamente hacia el futuro democrático”. Me intrigan más aquellas obras que desencajen la relación forma-contenido e imagen-representación, torciendo los órdenes de correlación preestablecidos entre el arte y la política. Creo, además, que el arte se torna político cuando logra fisurar las ideologías dominantes en *cualquier territorio* en el que ejercen su poder y autoridad culturales, aunque dicho territorio no sea equivalente a “Chile entero” como aquel soporte expandido que reclamaba maximalistamente el CADA. Quizás éste sea mi matiz de diferencia con el registro del “activismo artístico” que inspira el libro *Archivo CADA*. Si bien me conmueven “Para no morir de hambre en el arte” o “¡Ay Sudamérica!”, también lo hacen “Traspaso cordillerano” de Eltit-Rosenfeld, expuesta en el Museo Nacional de Bellas Artes en 1981 o bien la obra “Residuos americanos” que CADA mostró en una galería de Washington en el marco de la exposición IN/OUT de 1983. Son obras que hablan de carencias latinoamericanas, de indigencia social y trastornos psíquicos, de residuos y desechos periféricos, de enajenación mental y de rebeldías del imaginario, a través de un montaje expositivo que, si bien ocurre en espacios

“Y es que hay mucho más por estudiar y rescatar que lo que la sobreexposición de la Escena de Avanzada ha permitido visibilizar. Hay tanto más que ha quedado enrarecido por los discursos dominantes. Y no se trata de negar la importancia y el valor que estos también tuvieron... No del todo, al menos. El asunto que nos interesa –más allá de todas las disputas y confrontaciones entre escenas, grupos y brigadas que atravesaron el campo del arte en estos años– es ver cómo junto a todo ello también existió otro plano donde prevaleció la necesidad de nuclearse en torno a demandas comunes, de asociarse y regenerar el tejido social dentro y fuera de las artes.”

Entrevista de Lucy Quezada a Javiera Manzi y Paulina Varas, “Poner el cuerpo”, revista Artishock, 2 de mayo 2016.

“Existían, pese a la atmósfera abiertamente represiva, ciertos gestos, uniones, discusiones, espacios mínimos, en los cuales era posible reconocer y reconocerse. Allí se conseguía modular la rebeldía ante un sistema implacable que no cesaba... Precisamente en esos bordes, a partir de un conjunto acotado de escenas y escenarios, se forma el CADA, en el marco de ese pliegue del repliegue del mundo del arte, en una especie de zona acotada pero movilizadora por la pasión política y cultural a la que obligaban esos años... En ese particular, acotado, angosto escenario fue notoria la irrupción de NR en el campo de las artes visuales, autora de la ya célebre noción “Escena de Avanzada” y de lo que más adelante se iba a denominar como “crítica cultural”. Los artistas Carlos Leppe y Carlos Altamirano formaron junto a NR un “grupo” que portaba sus particulares signos estéticos. Artistas como Eugenio Dittborn y Catalina Parra se reunían con los escritos de Ronald Kay. El CADA se sumó como otra construcción a partir de su planteamiento: “ciudad”.”

Diamela Eltit, Archivo CADA. Astucia prácticas y potencias de lo común, Editores: Fernanda Carvajal, Paulina Varas y Jaime Vindel, Santiago, Ocho Libros Editores, 2019, pp. 53-54.

artísticos cerrados, lleva su radicalidad formal y conceptual a perturbar los hábitos de recepción artística de las instituciones en las que toma lugar activando desarreglos de la imaginación que emancipan la conciencia de sus espectadores. No quisiera tener que sacrificar la valoración crítica de la fuerza de desarreglo perceptivo y simbólico que contienen estas obras a favor, exclusivamente, del “activismo artístico” de la participación ciudadana consignada en el “No +” como si la exterioridad pública o la masividad de los destinatarios fuese el único criterio que ratifica lo político del arte. Para mí, lo crítico-político del arte se juega en cualquier obra que, además de trabajar con la fantasía como detonante de cambios poéticos en los imaginarios individuales y colectivos, somete a prueba los límites de su ubicación artística (cualquiera sea esta) cuestionando su entorno de significados culturales y matrices sociales.

Volviendo a los tiempos de la Avanzada, creo que fue muy significativa la tensión que separaba a quienes (E. Dittborn, C. Leppe, C. Altamirano, C. Parra, etc.) no se sentían obligados a abandonar la especificidad de los espacios demarcados como “espacios artísticos” (museos, galerías) para que el arte cumpliera un destino crítico-político y quienes (el CADA) consideraban que “la vida concreta de la comunidad era la única obra de arte válida”. Frente a esta última tendencia a privilegiar “la vida como única forma creativa” (pese, hay que decirlo, que el CADA también ocupó espacios cerrados como museos y galerías), yo sigo teniendo interés crítico en preguntarme por el “coeficiente de artisticidad” que es capaz de poner en escena una obra debido al grado de “autonomía relativa” (Hal Foster) mediante el cual el arte traza una distancia móvil y táctica entre las instituciones,

LA AVANZADA

5

FRENTE A MI DESDICHA EN EL AMOR, PIENSO HOY QUE LA AVANZADA TUVO PARA MI EL SIGNIFICADO DE ALGO SOLO COMPARABLE CON UNA GRAN ILUSION PERDIDA, CON UNA PASION ANHELADA. LA VIVI EN MEDIO DE UNA DESESPERADA INTENSIDAD Y FUE DE UNA ENORME POTENCIA. ERAN MUCHAS LAS DIMENSIONES DEL CONTEXTO POLITICO QUE RODEABAN A LA AVANZADA, PERO SOBRE SU DIMENSION COLECTIVA, CREO QUE FUE VIVIDA POR CADA UNO COMO UN SOBREVIVIENTE PERDIDO EN LA CORDILLERA O COMO ALGUIEN QUE ESTA A PUNTO DE MORIR.

SI UNO NO EJERCITABA COMO METODO DE SOBREVIVENCIA PENSAR Y HACER ARTE, ESTABAS EXPUESTO A CONGELARTE DE TERROR.

LA EXPERIENCIA QUE YO VIVI MAS DECISIVAMENTE FUE LA AVENTURA DE LA EXPLORACION DEL LENGUAJE, LA REFLEXION SOBRE LOS SIGNOS A TRAVES DE LOS DESPLAZAMIENTOS DE SOPORTES, EL ARTE-VIDA, EL ARTE VIVO, LAS TRANSGRESIONES INSTITUCIONALES Y LA CRITICA DE LA REPRESENTACION.

Bonador!

LA AVANZADA NO SE FORMO COMO UN PROGRAMA, SINO A TRAVES DE CERCANIAS VITALES Y BIOGRAFICAS. APARECIERON CRUCES, ENCUENTROS QUE PARECIAN SER CASI PREDESTINADOS. MI ENCUENTRO CON LA RICHARD, LA INTENSIDAD DE NUESTRO ENSAMBLE, FUE PARA MI UN HITO FUNDADOR DE UNA SERIE DE EXPERIENCIAS QUE VIVIMOS EN COMPLICIDAD ABSOLUTA, SIEMPRE CON LA PRESENCIA CRITICA DE JAVIER AL LADO. EN LA PARCELA DE LOS RICHARD ME INSTALE CON UNA CASA Y TALLER GRACIAS A LA AUTORIZACION DE JAVIER, EN AUSENCIA DE LA RICHARD QUE ESTABA EN PARIS.

MI PRIMERA CERCANIA PARA RECORDAR LA AVANZADA, FUE EL AMOR RICHARD LEPPE, Y LUEGO ALTAMIRANO, CON QUIEN COMPARTIA CASA Y TALLER. DESDE AHI NOS CONECTAMOS CON OTROS PERSONAJES. PRIMERO, CON JUAN LUIS MARTINEZ, QUIEN ME REVOLUCIONO LA CABEZA Y SU OBRA ME ENAMORO HASTA LOS HUESOS. ESTABAN ZURITA Y LA ELTIT, ELLOS FUERON NUESTROS PRIMEROS INTERLOCUTORES LITERARIOS Y NO VISUALES. DELIRABAMOS DIA Y NOCHE ACERCA DEL REVENTAMIENTO DE LOS SISTEMAS DE CODIGOS. ME ACUERDO DE LOS DIALOGOS CON ZURITA Y LAS FABULACIONES CON EL LENGUAJE QUE LLEGABAN HASTA LAS UTOPIAS MAS TERMINALES, Y DESPUES, HASTA LA HILARIDAD DESMESURADA. PULULABAN, LA BRITO, BALBONTIN, MAQUIEIRA Y GONZALO MUÑOZ. EN OTROS DESPLAZAMIENTOS, EMPEZARON A CONVERGER ARTISTAS VISUALES COMO DITTBORN Y EL CADA. LAS RELECTURAS DE LA AVANZADA PARECEN HOY CENTRALIZARLO TODO, PERO LOS TIEMPOS Y LOS RITMOS DE LAS OBRAS Y DE SUS HISTORIAS ERAN MUY DISTANTES Y DISTINTOS ENTRE SI. EN MI RECUERDO APARECEN PERSONAJES COMO PATRICIO MARCHANT, SUDOROSO Y FRIO, CON LA IMAGEN DE INFELICIDAD DEL QUE RONDABA PROFUNDAMENTE ENAMORADO, UN AMANTE FRUSTRADO Y FEBRIL, UN NIÑO A QUIEN NO DEJABAMOS ENTRAR AL JUEGO. FUIMOS UNOS GRANDES IDIOTAS. ESTE WAGNERIANO LATERO, ESCRIBIA EN ESOS MOMENTOS, "SOBRE ARBOLES Y MADRES", LIBRO ENTRAÑABLE QUE MERECE TODO MI RESPETO DEL MUNDO. TREMENDO LATERO DEL ALMA MIA, PERDONA NUESTRA MEZQUINDAD.

OK

APARECE LA IMAGEN DE RONALD KAY ATERRIZANDO DE ALEMANIA CON LA CATALINA PARRA. VENIAN EUFORICAMENTE VOSTELLIANOS, COMO TRAYENDO DE EUROPA LAS EVIDENCIAS QUE CORROBORARIAN QUE ESTABAMOS EN LO CIERTO AL PENSAR EN LA CRISIS DE LOS MATERIALES Y DE LA MOVILIDAD DEL ARTE. CON EL TIEMPO SE FUE VOLVIENDO MAS ESPESA LA DISCUSION SOBRE ARTE Y POLITICA, SOBRE TODO EN RELACION A LOS CAMBIOS Y A LAS SUPUESTAS PERSPECTIVAS DE LA REAPERTURA DEMOCRATICA. EMPEZO A FORMARSE UN CENTRO POLITICO Y UN PACATO DESENFRENO ASPIRACIONAL,



9. Nelly Richard y Carlos Leppe, 1983. Fotografía: Paz Errázuriz.

las comunidades y la sociedad. Aun confío en la especificidad del régimen estético (algo que tiende a desconsiderar el activismo político y cultural del arte) como algo ligado a un trabajo simbólico y conceptual que se compromete con las vacilaciones de la forma y del sentido, unas vacilaciones expresivas que, precisamente, frustran la demanda de practicidad y efectividad social del llamamiento político. La lectura que hace la red Conceptualismos del Sur del trabajo del CADA en el libro *Archivo CADA* está claramente orientada a potenciar el activismo de propuestas decididamente volcadas hacia lo colectivo y a valorar dichas propuestas en función de su incidencia en lo comunitario. Me parece muy coherente la dedicación entusiasta de la Red al trabajo del CADA que, efectivamente, interrelacionó el arte y la política de un modo ejemplar en América Latina. El libro *Archivo CADA* tiene muchos méritos, partiendo por el acierto de ir desglosando su propia “política de archivos” (dispositivo, método, digitalización, puesta en redes, institucionalización, democratización del acceso, etc.) como parte constitutiva de la escritura del libro: un libro que explicita así los nudos de problemas con los que se encontraron sus autores, al avanzar en una tarea de máxima complejidad y envergadura. Esta instancia de desmontaje del propio trabajo de archivo en sus fases tanto materiales como político-institucionales, es muy valiosa para comprender los desafíos tanto editoriales, metodológicos, investigativos y político-institucionales que supone la conversión de una documentación artística en archivo público. También resulta muy estimulante que los textos del libro resalten con tanta nitidez la grandeza del CADA que consiste en haber optado por la multiplicación de la figura de lo *colectivo*, en contra de la individualidad de la firma y del individualismo de lo

privado, insistiendo en las figuras de la asociatividad, de la colaboración, de la solidaridad, etc. como figuras que, todas ellas se mueven a favor de “lo común”. Me parece, además, que una de las lecturas más innovadoras del libro es la que realizan Fernanda Carvajal y Jaime Vindel al emprender una lectura bio-política de la noción de “vida” que inspiró al CADA. El libro *Archivo CADA* es muy eficiente en redimensionar el vínculo del CADA con otros espacios de movilización social y política a los que les contagió su creatividad durante los ochenta. Este redimensionamiento político-social de su legado ofrece, como se afirma en el mismo libro, “una clave desplazada de su reinscripción (neo)vanguardista como parte de la Escena de Avanzada”²⁷ que, al enfatizar sus vínculos plurales con asociaciones culturales y movimientos sociales, insiste en traspasar la clausura del sistema-arte. Al mismo tiempo, me pregunto cómo hacerlo para que el enmarque sociologista de este gesto que busca autonomizar al CADA de sus vínculos internos con la Escena de Avanzada para favorecer su directa cercanía con los movimientos sociales, no borre un dato de contexto que es parte constitutiva de nuestra historia y memoria del arte experimental durante los ochenta: la de haber habitado el mismo territorio al que se refiere *Márgenes e Instituciones* para compartir, entre todos, la pregunta de cómo renovar políticamente el arte. En palabras de D. Eltit: “En estos bordes, a partir de un conjunto acotado de escenas y escenarios, se formó el CADA, en el marco de ese pliegue del repliegue del mundo del arte, en una especie de zona acotada pero movilizada por la pasión política y cultural a la que obligaban esos años”²⁸. La trama de nuestros recuerdos

27 P. 83.

28 Diamela Eltit, “Los tiempos en el tiempo”, Archivo CADA. P. 53.

interpersonales sobre cómo se fue armando la escena artística de los ochenta en el Chile de la dictadura nos dice que no habría que extraviar el recuerdo “acotado” de este “*pliegue del repliegue del mundo del arte*”, compartido obsesivamente mediante interminables conversaciones entre quiénes (más allá de sus diferencias de enfoques o, quizás, debido a lo extremadamente afilado del corte de cada una de estas diferencias) se habían elegido intensivamente como mutuos interlocutores en medio del descampado²⁹. Estas rondas de conversaciones y polémicas forman una huella indisolublemente compartida entre el CADA y los integrantes de la Escena de Avanzada, una huella cuya testimonialidad biográfica, histórica y política no puede ser desalojada de ninguna reclasificación documental-archivista de materiales y recuerdos que nos siguen siendo vitalmente propios, inapropiables.

29 Dice F. Balcells: “detestándonos, admirándonos y elevando nuestras diferencias a la máxima expresión, éramos unos y otros los únicos interlocutores respectivamente válidos”. Conversación con Fernando Balcells en *CADA DÍA: la creación de un arte social*. Editor: Roberto Neustadt, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2001, p. 71.

Este libro ha sido impreso en los talleres de Andros Impresores en julio de 2020. Se tiraron cuatrocientos ejemplares en un formato de 16.5 x 23 cm. Interior de doscientas cuarenta y cuatro páginas en papel bond ahuesado de 90 g. impreso en 1/1 color. Portada en papel couché opaco de 300 g. impresa en 4/4 colores.

La preparación de este libro se vio bruscamente atravesada por el “estallido social” (revuelta, insurrección) de octubre 2019, que nos precipitó en un tiempo vertiginoso de ruptura y dislocaciones. La excepcionalidad de lo acontecido en Chile -revelación, crisis y abismo de incertidumbre- nos interpeló a todos con el suficiente vigor como para repensar la oportunidad, validez y pertinencia de cada proyecto, desde la íntima convicción de que ya nada seguirá igual o que aquello que perdure cambiará inevitablemente de lugar y posición.

Es cierto que la radicalidad y explosividad del “ahora” podrían volver superflua o bien irrisoria la voluntad de querer retomar este debate sobre arte, crítica, política, memoria y archivos. Sin embargo, pensamos que no todos los ritmos y frecuencias que modulan nuestras vidas tienen que ser concordantes entre sí. Junto con dejarse inquietar por las fuerzas vivas de un acontecer político y social que no da tregua, es posible demorarse (tardarse en interrogar formas y conceptos, ocupando la pausa y el intervalo) para analizar las variaciones del sentido: la relación -múltiple, estratificada- entre transformación social e invención de lenguajes, entre derrumbe de las instituciones y generación de escenarios alternativos, entre experimentaciones micro-políticas y figuraciones expresivas de los imaginarios del cambio. La Escena de Avanzada y su agitada memoria artística y política de los tiempos de la dictadura no son ajenas al tema de cómo conjugar el tajante rechazo a las dominaciones de poder con la creación de utopías en acto que, a cargo de subjetividades desobedientes, reformulen el mapa de los posibles.

