

# FLACSO



FLACSO  
CHILE

Facultad  
Latinoamericana  
de Ciencias  
Sociales

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

Nelly Richard (Coordinadora)

CONTRIBUCIONES  
PROGRAMA FLACSO-SANTIAGO DE CHILE  
NUMERO 46, Enero 1987

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

Nelly Richard (Coordinadora)

Esta serie de Documentos es editada por el Programa de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO), en Santiago de Chile. Las opiniones que en los documentos se presentan, así como los análisis e interpretaciones que en ellos se contienen, son de la responsabilidad exclusiva de sus autores y no refleja necesariamente los puntos de vista de la Facultad.

## P R E S E N T A C I O N

El presente volumen contiene los papeles presentados al seminario "Arte en Chile desde 1973", realizado el 22 y 23 de agosto de 1986 y organizado conjuntamente por FLACSO, Francisco Zegers Editor y Galería Visuala.

El seminario aprovechó la publicación del libro de N. Richard "Márgenes e Institución: arte en Chile desde 1973" y reunió a artistas de la escena de avanzada y científicos sociales en torno a la discusión del arte nacional de vanguardia posterior a 1973.

FLACSO publica los contenidos del seminario como una forma de continuar y difundir el análisis y las reflexiones allí iniciadas. Espera de este modo contribuir al debate sobre las relaciones entre el arte y la sociedad chilena; sobre las formas institucionales y las mediaciones ideológicas de la producción y difusión artísticas y sobre las experiencias de las vanguardias en el campo de la cultura nacional.

# I N D I C E

## Páginas

### PRESENTACION

#### SECCION I (Introducción)

Márgenes e Institución. Arte en Chile desde 1973  
(Nelly Richard)..... 1

#### SECCION II (Ponencias)

Llamado a la tradición, mirada hacia el futuro o  
parodia del presente (Rodrigo Cánovas)..... 17

Desmontaje y recomposición (Norbert Lechner)..... 25

Algunas observaciones sobre la crítica de arte  
en Chile (Bernardo Subercaseaux)..... 33

Yacer incubada oval en la fotografía  
(Diamela Eltit)..... 39

Crítica; Historia. Sobre el libro Márgenes e Ins-  
tituciones, de Nelly Richard. (Pablo Oyarzún)... 43

Manifiesto por el claroscuro (Gonzalo Muñoz)..... 53

Campo artístico, escena de avanzada y autori-  
tarismo en Chile (José Joaquín Brunner)..... 57

A propósito de "Margins and Institutions", y en  
el propósito de distanciamiento de su provocación  
y recorte: una extensión, una opción  
(Francisco Brugnoli)..... 69

La escritura crítica y su efecto: una reflexión  
preliminar (Adriana Valdés)..... 81

#### SECCION III (Resumen -Balance Seminario)

¿Qué tienen contra los sociólogos?  
(Martín Hopenhayn)..... 93

Cuatro alcances (Eugenio Dittborn)..... 101

S E C C I O N   I

Introducción

N. Richard

Márgenes e Institución  
Arte en Chile desde 1973

Nelly Richard

INTRODUCCION

El movimiento de obras sobre el cual reflexiona este texto pertenece al campo no oficial de la producción artística chilena gestada bajo el régimen militar. Ese campo es aquí referido en una de sus tantas dimensiones: la configuradora de una escena llamada "de avanzada"<sup>1/</sup> que se ha caracterizado por haber extremado su pregunta en torno al significado del arte y a las condiciones-límites de su práctica en el marco de una sociedad fuertemente represiva. Por haberse atrevido a apostar a la creatividad como fuerza disruptora del orden administrado en el lenguaje por las figuras de la autoridad y sus gramáticas del poder.

Por haberse propuesto reformular el nexo entre arte y política fuera de toda correspondencia mecánica o dependencia ilustrativa, fuera de toda subordinación discursiva a la categoría de lo ideológico; pero de una manera que a la vez insiste en anular el privilegio de lo estético como esfera idealmente desvinculada de lo social (y de su trama de opresiones) o exenta de la responsabilidad de una crítica a sus efectos de dominancia.

Sin duda que la peculiaridad de esa escena se debe a la especificidad de las circunstancias en las que ha debido produ-

cirse. Escena que emerge en plena zona de catástrofe cuando ha naufragado el sentido, debido no sólo al fracaso de un proyecto histórico, sino al quiebre de todo el sistema de referencias sociales y culturales que, hasta 1973, articulaba - para el sujeto chileno - el manejo de sus claves de realidad y pensamiento. Desarticulado ese sistema y la organicidad social de su sujeto, es el lenguaje mismo y su textura intercomunicativa lo que deberá ser reiventado.

En efecto, la toma de poder que ocasiona la fractura de todo el marco de experiencias sociales y políticas que la antecede, desintegra también los modelos de significación configurados por el lenguaje que nombraba esas experiencias; lenguaje ahora destituido en su facultad de designar o simbolizar una realidad por lo mismo en crisis de inteligibilidad. Divorciado el sujeto de esa realidad, escindido el código y rotos los nexos entre el signo y su conciencia interpretante, no queda más por hacer que reformular nuevos enlaces hasta recobrar el sentido de otra historicidad social, ya irreconciliable con la Historia en mayúscula de los vencedores.

Escena entonces la aquí referida, que ha sido marcada por el surgimiento de una práctica del estallido en el campo minado del lenguaje y de la representación; sólo la construcción de lo fragmentario (y sus elipsis de una totalidad desunificada) logran dar cuenta del estado de dislocación en el que se encuentra la noción de sujeto que esos fragmentos retratan como unidad devenida irreconstituible.

La conciencia de tener que rebasarlo todo debido a la remeida de las estructuras de organización social del lenguaje y del

pensamiento, lleva el operador de signos a necesariamente desconfiar de todo lo dado por seguro o permanente; de lo aparentemente garantizado por una legalidad de sentido o por una normalidad de comunicación que se ha vuelto enteramente sospechosa por su trato complicitario con las fuerzas de reglamentación del orden. Para ese operador, ningún signo permanece a salvo de errores o falsificaciones puesto que lo que funda el nuevo código - en ausencia de un consenso autenticatorio - es su misma ilegitimidad. Ninguna axiomática (ni la del conocimiento, ni la del poder, ni la del sentido común) es aún capaz de librar el sujeto de las dudas irremediablemente sembradas en el interior del sistema de representación social, ni de remediar la crisis de verosimilitud de sus ficciones de coherencia o de estabilidad.

De ahí entonces la incansable actividad de reformulación de los signos llevada a cabo, dentro del arte, por una escena que se pone en movimiento impulsada por la necesidad de revisarlo todo, sometiendo cada recurso a comprobación; necesidad de desconstruir todos los artificios de representación puestos al servicio de la tradición y de sus ilusionismos.

Lo heredado por esa tradición es también materia de fraude en una sociedad que resucita su pasado como forma de darle origen a la impostura y de conferirle estatuto de continuidad a la práctica de su mantenimiento. Necesidad entonces de acabar con lo presupuestado como definitivo por esa tradición: de cuestionar, por ejemplo, la invariabilidad de las reglas de producción que ciñen la obra a la unicidad de un género y de replantear las convenciones ligadas a sus delimitaciones de soportes o formatos. Necesidad también de reexaminar la depen-

dencia del objeto de arte a las instituciones que administran no sólo su distribución y consumo, sino sus valores de inscripción oficial y de aceptabilidad dominante.

Necesidad sobre todo de reestructurar el lenguaje de la creatividad hasta potencializar el trabajo de arte como fuerza disidentadora de la autoridad y de sus normas de disciplinamiento del sentido.

La cantidad de fracturas producidas en el Chile post-golpe afecta no sólo el cuerpo social y su textura comunitaria, sino las representaciones de la historia que el sujeto es aún capaz de manejar. No queda historia (ni concepción de una historicidad trascendente) que no esté enteramente desacreditada por la revelación de cómo sus relatos son siempre trabajados por una narrativa del engaño. Ni la historia oficial de los dominadores ni la historia contraoficial de los dominados construida en su reverso pero igualmente recta en la dolorosa simetría de su linealidad invertida, son aún capaces de hacer descansar el sujeto de arte chileno en la garantía de una temporalidad coherentemente orientada hacia una finalidad de sentido e interpretación.

Entonces, en la brecha de insatisfacción dejada entre esas dos historias que se disputan el presente y su teleología de la acción o del discurso (entre la oficialidad represora de la historia dominante y las historias en negativo de sus víctimas, cifradas por una emblemática de la resistencia nacional popular), se construye la escena de "avanzada" chilena y su constelación de obras que rediseñan - desde la inscripción del gesto del artista en la materialidad viva del cuerpo del paisaje - una nueva topología de lo real. Que desmistifican

el tiempo trascendente ya atesorado de la Historia como patrimonio de obras, desde el presente continuo de una temporalidad móvil y antiacumulativa: jugada a pérdida de continuidad.

Las figuras que construye esta escena son más propiamente atópicas que utópicas: más que la superación de la realidad en la idealidad de un más allá (ficticio o imaginario) que evade las limitantes de un aquí y ahora declarado inhabitable, las obras postulan - desde el arte - el no lugar de la distancia que separa lo real de su(s) otro(s) deseados; la exploración de esa distancia nómada como desarreglo calculado de las sistematicidades vigentes, como infracción a la normalidad pauteada por las técnicas disciplinarias de adiestramiento del sentido, como práctica de la disensión.

Porque de lo que se ha tratado a todo lo largo del desarrollo de esa escena, es de resimbolizar lo real de acuerdo a nuevas claves no sólo de significación social, sino de reintensificación del deseo individual y colectivo. La elección de la corporalidad como material de trabajo en el arte de la "performance" o bien la intervención de la ciudad y de su red de tránsito en las "acciones de arte" practicadas por esas escena, hablan de reasignarle valores de procesamiento crítico a todas las zonas de experiencia conformadoras de una cotidianeidad social: de producir interferencias críticas en esas zonas que abarcan el cuerpo y el paisaje como escenarios de autocensura o de microrepresión.

Bajo el régimen autoritario chileno, la exclusión de lo "político" como categoría de acción y discurso hizo que se desplazara de la esfera de prohibiciones de lo público, para re-

fugiarse en la esfera de lo individual o de lo privado. Es decir, que las prácticas de lo rutinario se fueron compensatoriamente cargando de un sobrepeso de significaciones clandestinas que lo prohibido les delegó como excedente rebelde. Por eso que lo familiar y lo doméstico, lo intercomunitario, devienen los nuevos territorios de reapropiación de lo político en veda, mediante la intervención de lo cotidiano. El cuerpo y el paisaje se reconquistan a través de una nueva señalética del deseo o de la inobediencia sobreimpresa por encima de la trama social y de sus micropolíticas de la percepción, del gesto o del comportamiento, del afecto y de la emoción, de la intercomunicación.

Estas prácticas de arte chileno poseen, entonces, un significado específico y diferencial, que precisa su distancia al conocimiento heredado de sus antecedentes internacionales, body art, arte sociológico o arte de comunidades, etc. Habrá siempre que volver a insistir - en el caso de culturas marginales o periféricas - sobre las estrategias que ponen en obra para desorganizar y reorganizar las formas o significados transmitidos por las culturas dominantes; para convulsionarlos, para invertir la jerarquía del modelo en el choque con la desmesura de un real que llega a sobrepasarlo y hasta a desintegrarlo.

La otra circunstancia que deja sus marcas (de enunciación) en las prácticas de arte definidoras de la "avanzada" chilena, es su ubicación bajo los efectos de administración de la censura y de su versión internalizada: la autocensura.

La asunción del lenguaje como zona de peligrosidad que lleva sus operadores a la hipervigilancia de los códigos, no puede sino agudizar la conciencia de que toda construcción de discurso

es una estratagema de sentido. De ahí la autoreflexividad del lenguaje que esas obras ponen a prueba en el cálculo de sus operaciones de despiste: de ahí su sabiduría en materia de artificios y disimulos. Obras expertas en una práctica travestida del lenguaje: sobregiradas en las torsiones retóricas de imágenes disfrazadas de elipsis y metáforas.

Como contraparte al rigor operatorio de los cálculos destinados a garantizar la eficacia de las maniobras contrainstitucionales dirigidas por las obras, brilla el lujo de su pasión ornamental por las figuras maquilladas: la fascinación por los dobleces y las intrigas del sentido concertadas en sus poéticas de la ambigüedad, y el vértigo de la seducción en la confección de sus emblemas lingüísticos.

El enmascaramiento de las claves de lectura con el que han debido operar esas prácticas, ha sido productivizado por ellas hasta ser la marca de su distinción. Sin embargo, cuando son traspasadas a un contexto donde no rigen las medidas de censura bajo las cuales se gestaron, cuando son llevadas a zonas de menor oscurecimiento, existe la tentación de devolverles transparencia: de eliminar las señas de opacidad que habían condensado en su interior a modo de protección, como si estas señas fueran ya superfluas. Para un espectador internacional generalmente desinformado acerca de las circunstancias que definen estas obras, restituirles claridad equivale generalmente a recogerlas como síntomas de la situación que la denotatividad de su mensaje parecería traduciendo o interpretando. Esa lectura que busca apoyarse en la documentalidad de las fuentes de información contenidas en la obra para agotar su curiosidad por el contexto en la carga referencial de sus designaciones

socio-políticas, suele menospreciar una dimensión que les resulta sin embargo constitutiva: la del juego con los signos; que esas prácticas han ideado no sólo a modo de sobrevivencia, sino también como estrategia de resistencia a las hegemonías del significado o a su conversión al realismo de la contingencia.

Divididas entre los riesgos de oficialización del sentido con los que amenaza el aparato dominante y los peligros de instrumentalización de las formas que corren al ser puestas al servicio de las directrices ideológicas obedecidas por el comentario progresista, estas prácticas han en efecto combatido los operativos de totalización del sentido desde su insistencia en preservar el valor de equivocidad constitutivo de su mensaje: se han valido de sus proliferaciones de significantes para seguir disputando, contra todo reduccionismo interpretativo, una pluralidad de lecturas que coexisten bajo el signo fluctuante de la multiplicidad de referentes.

Es cierto que la "avanzada" ha ocupado una singular posición de no-calce en la escena de recomposición socio-cultural chilena; posición que por supuesto la sitúa contra el régimen, pero también al margen de las organizaciones de la cultura militante subordinada a los imperativos de enfrentamiento ideológico que guían los movimientos opositores. Es su misma estrategia de producción de signos (el carácter heterodoxo de esa producción) que la ha hecho no funcional a ninguno de los bloques de representación que arman la correlación de fuerzas, y por lo mismo, difícilmente anexable a las programaciones de sus políticas culturales.

Es su permanente actividad de desmontaje del sentido que la ha hecho portadora de una crítica a la ideología del discurso, difícilmente asimilable por las estructuras de partidos.

Ese descalce de la "avanzada" ha intensificado su función desestabilizadora: escena que no sólo refleja e interpreta la crisis del contexto en el que se juega sino que la produce, organizando la revuelta de los signos como factor de redistribución de las categorías de experiencia, lenguaje y pensamiento, en la superficie de lo real.

Castigada por la institucionalidad del régimen a la vez que marginada por los bloques dominantes de recomposición política, el arte chileno perteneciente a la escena de "avanzada" es también omitido por el internacionalismo del discurso artístico, que habitualmente subcalifica cualquier manifestación apartada de su red dominante de pertinencia y reconocimiento. Doble marginación entonces (nacional e internacional) la que contribuye a la borradura u opocamiento de toda una secuencia desprovista de legibilidad, por confiscación de sus claves de sentido.

El campo de operaciones críticas articulado por el Postmodernismo no es, por supuesto, uniforme: abarca tendencias disímiles y hasta contradictorias en las divisiones marcadas entre "un postmodernismo de la reacción y un "postmodernismo de la resistencia"<sup>2/</sup>. Pero hasta en sus tendencia más políticamente concernidas por la necesidad de dirigir su actividad de desmontaje en contra de las técnicas de apoderamiento ideológico del discurso social, el Postmodernismo permanece curiosamente ajeno a todo lo que excede los límites de auto-repre-

sentación de su propia cultura; a todo lo potencialmente susceptible de descolocar los límites de inclusión-exclusión de su marco de referencia históricas. Negligencia sin duda paradójica la que lleva las tendencias predominantes del postmodernismo a desconsiderar la capacidad de maniobras ejercidas por discursos marginales o periféricos, ya que son quizás esos discursos los que mejor aprovechan las técnicas destructoras promovidas por él, perfeccionando su eficiencia o reactivando la carga de sus motivaciones críticas. En efecto, aquellas manifestaciones de cultura que ocupan un sitio limítrofe o marginalizado respecto al sistema, y cuyos sujetos están condenados a simplemente adscribir los signos de una construcción de lenguaje e identidad que los invalida, exacerbando su habilidad en replicarle al sistema apropiándose de lo negado mediante los trucajes de sentido de una práctica del simulacro. Es por supuesto en el caso de hablas colonizadas (hablas subyugadas de mujeres o de culturas dependientes; hablas perseguidas de voces censuradas) donde los recursos simulatorios y paródicos - tan celebrados por la estética postmodernista - adquieren su mayor realce. Reprimidas por el aparato de significación dominante y anexadas a ese dominio, esas hablas sofocadas sólo acceden a la superficie del discurso filtrando el código de lo reglamentario: imitando la disposición de sus figuras para darlas vuelta mejor, copiando el modelo para reconvertirlo en una nueva operatoria trabajada por la memoria de su negativo, de su doble reprimido y transgresor, de su reverso opaco, de su otro travestido.

De la misma manera, los procedimientos destructores heredados del post-estructuralismo que, a través de la cita, del recorte y del montaje, del collage posibilitan un ejercicio

combinatorio y redistributivo del texto de la cultura, poseen - en el caso de formaciones periféricas - un significado vital e irremplazable: sólo a través de estas técnicas del fragmento y del ensamblaje, les es permitido a esas formaciones reconjugar la heterogeneidad de sus fuentes de información y la discontinuidad de sus marcos de referencia; también desarticular el sistema de conocimiento que prescribe la cultura dominante y - mediante una práctica del intersticio - rebelarse contra sus sistematizaciones de enunciadas cerradas sobre sí mismas y negadoras de cualquier "otro" portador de una diferencia.

Es cierto que estas obras chilenas que han debido ingeniárselas para trampear la institución del poder a través de todo un repertorio de figuras nacidas de la duplicidad, son expertas en maniobras paródicas o estrategias apropiativas. También alertas a las políticas de la representación: es decir ajenas a toda nostalgia por la inmediatez o transparencia de un real anterior a las versiones que lo organizan como "realidad". Pero así y todo, dicen su distancia a las retóricas nihilistas del "fin de lo social" (Baudrillard). En un contexto donde desistirse de realizar las operaciones destinadas a contrariar las manipulaciones del poder equivale a contribuir la perpetuación del status quo y a la consolidación de la violencia que lo legitima, las estéticas de la indiferencia o del desencanto corren el riesgo de encubrir - tras su hiperconformismo al espectáculo de lo real - el escándalo de las maquinarias represivas que vuelven ese espectáculo propiamente inadmisibile. La problemática de arte chileno aquí presentada dialoga con esas estéticas y hasta las interpela, desde un contexto donde es sólo posible

experimentar proyectos de transformación de la realidad: reordenar las señales de codificación de lo real hasta volverlo inteligible y practicable, ejercer la creatividad como fuerza socavadora del lenguaje de la dominancia hablado por la discursividad social, desautorizar el régimen de sentido (y sus políticas de la represión) que sobreimprimen en el cuerpo individual y colectivo sus metáforas del terror y de la miseria.

NOTAS

1/ Esta designación es primeramente operativa; nos ha permitido, durante todos estos años en Chile, nombrar el trabajo de creadores empeñados en reformular las mecánicas de producción artística y de lenguaje creativo, en el marco de una práctica contraíntitucional.

Los contornos de esta escena son aquí muy fragmentariamente señalados: la parcialidad de las menciones textuales o fotográficas a las obras elegidas no pretende obviamente agotar ni el significado de estas obras ni la completud de la escena que comparten con muchas otras obras de interés. De la misma manera, el funcionamiento de esta escena incluye muchas otras consideraciones fuera de las aquí abarcadas. El texto sólo recoge algunas líneas de fuerza que mejor tensan su campo de producción: la intervención del cuerpo social y su noción de temporalidad - acontecimiento, el intercruciamiento de los marcos disciplinarios y la borradura de los géneros, la práctica del cuerpo como vehículo transcodificador de experimentos marginales al discurso, etc...

Se ha resuelto mantener el término de "avanzada" en español para evitar las confusiones o malentendidos que implicarían las connotaciones nostálgicas de su traducción por "avant garde".

2/ Hal Foster: The Anti-aesthetic, Bay Press, 1983.

S E C C I O N    I I

Ponencias

R. Cánovas  
N. Lechner  
B. Subercaseaux  
D. Eltit  
P. Oyarzún  
G. Muñoz  
J.J. Brunner  
F. Brugnoli  
A. Valdés

Llamado a la tradición, mirada hacia el futuro o parodia  
del presente

Rodrigo Cánovas

En 1609, el indio peruano Felipe Guamán Poma de Ayala termina su Primer Crónica de Buen Gobierno y la despacha al Viejo Mundo para su urgente aprobación. Esta crónica tiene la ingénuo pretensión de informar a la corona española del mal gobierno ejercido en el Perú y el de ofrecer una alternativa para la sobrevivencia física y cultural del pueblo indígena. Texto histórico y utópico, pues recuenta el pasado, poniendo por escrito la historia oral de los incas, relata en términos comparativos el presente colonial (caótico, irracional) y alucina un porvenir, un buen gobierno, que salvaguarde la naturaleza indígena del Perú.

Guamán Poma propone al rey reeditar el pasado, aceptando cierta subordinación política a la corona y tomando del esquema español su religión. A pesar de la urgencia de su palabra y de su recta intención, sospechamos que este texto no fue advertido, ni visto, ni jamás oído por el Consejo Real. Archivado como una mercadería más venida del Perú, extraviado en bodegones o monasterios, aparece en 1936 en una biblioteca escandinava y recién en esta década de los 80, comienza a divulgarse en el ámbito hispanoamericano.

Siempre que deseo hablar sobre el arte y la literatura en Chile hoy, me sale al paso Guamán Poma. No sólo porque la dependencia

colonial continúa, con otros actores, ni porque la resolución de las crisis implique un ajuste de cuentas con nuestras tradiciones inmediatas, indicando una continuidad histórica, pero también una ruptura radical con ellas. La relación es, sobre todo, de orden cultural, escritural. Es una crónica que opera por inclusiones, que apela a los receptores más diversos, que habla en distintos idiomas - español, quechua, "quechuañol" -, en distintos registros comunicativos - escritura, dibujo, relación palabra-imagen -, en fin, que impone una relación dialógica de igualdad allí donde ésta está abolida.

Mencionemos algunos circuitos: es una carta escrita por un ex-cacique a Felipe III, para hablar de política; una enciclopedia diseñada por un sabio para su pueblo; es también un dibujo hecho por un artista para comunicarse con los "ciegos" (con los que no saben leer) y es también una traducción al español, realizada por un nativo, para demostrar al lector universal la destreza que se tiene para manejar los códigos del dominador.

Pienso que nuestra experiencia de estos trece años nos acerca aún más a esta crónica, instalándonos como lectores privilegiados del texto hispanoamericano. En efecto, la virtud de Guamán Poma consiste en decir su verdad usando a su favor las reglas impuestas por la censura: es un consumado estratega, que se presenta como si no quisiera descalificar la conquista, sino más bien corregirla; sujeto que reinscribe la religión cristiana dentro de su mundo andino, haciéndola portavoz de la liberación, pues ¿cómo es posible que los españoles, que se dicen cristianos, maten, violen y roben sin razón?; ¿quiénes

son en el "Piru" los verdaderos cristianos?; ¿acaso los indios no lo son "en estado salvaje", por su mansedumbre y paz? ¿y si creen ellos en Cristo, qué necesidad hay entonces de la conquista, cuya justificación ideológica es la de evangelizar en el Nuevo Mundo a estas gentes bárbaras?

No me parece un mal ejercicio contextualizar nuestras prácticas o comparárlas con otras surgidas en tiempos y lugares sólo aparentemente remotos. La pregunta parece ser la misma: ¿cómo abolir un presente caótico, de signo negativo? Entremos en materia. En el caso chileno, pienso que se ha acudido o bien al pasado, adscrito a las tradiciones impuestas en el llamado Estado de Compromiso o ha habido una proyección hacia el futuro en búsqueda de alternativas nunca antes contempladas en el continuum histórico. Al respecto, Jurgen Habermas hablaría de un pensamiento histórico, saturado de experiencia y un pensamiento utópico, que asume el pasado como lastre.

Este esquema bien puede servir para situar algunas tendencias y tensiones en la literatura contestataria chilena. Por ejemplo, el teatro independiente - digamos, el ICTUS - contrasta una situación actual degradada con un pasado democrático. A la inversa, pienso que los textos de Zurita y Radrigán no contrastan tanto el presente con la tradición, sino más bien con un discurso cultural en gestación, vivido como un "futuro anterior". En uno, se redefine la noción de límite: entre lo síquico y lo físico, entre el pensamiento y el lenguaje, entre la vida y la obra de arte. De más está decir, que este cambio es realizado no tanto por Zurita sino por los artistas plásticos. En el otro, Radrigán, se redefine la noción de diálogo, desde el habla incoherente de los excluidos de nuestro orden natural,

los "reventados". Tanto Zurita como Radrigán mantienen estrechas relaciones con el discurso de la tradición literaria: sus proyectos son trascendentes y aspiran a alguna clase de modificación en el receptor.

A estas dos tendencias del "texto contestatario" - el llamado a la tradición y la proposición de utopías - habría que agregar una tercera, que podríamos denominar "deconstructiva" y eso que consiste en el acto de desactivar el presente. Este discurso de la reflexividad - atento a su programación, autoperfórico - pone en cuestión el acto mismo de conceptualizar cualquier cosa a través del lenguaje. Me parece que el personaje don Gerardo de Pompier muestra la pérdida de referentes de una comunidad en el presente de los años 70; sintomatiza nuestra afasia y se resiste a dar una receta para salir del caos. A diferencia de los casos anteriores, esta literatura no está diseñada para presentar alternativas a un colectivo, sino más bien para generar un espíritu crítico permanente.

Invito a situar al grupo artístico de la Avanzada y el trabajo de Nelly Richard en estas coordenadas. Habría que diferenciar, primero, las tendencias en este grupo y sus relaciones con otros en el ámbito artístico; luego, marcar la diferencia entre su historia y la historia que nos presenta Nelly Richard, y luego, en ese trabajo, distinguir entre lo enunciado y la enunciaci3n, entre el objeto descrito y el deseo que conlleva esa descripci3n. Fijo estas discontinuidades, más bien para señalar (a mí mismo) la serie de mediaciones y transacciones, de pequeñas pérdidas y ganancias, que subyacen en un proyecto de escritura.

No es difícil encontrar obras y posiciones de la Avanzada que

recubren tanto el llamado a la tradición, la mirada hacia el futuro o la parodia del presente. Por ejemplo, "Para no morir de hambre en el arte" es una reafirmación de valores culturales propuestos durante la Unidad Popular: el medio litro de leche, la llegada de artistas a las poblaciones, el trabajo con los talleres culturales, 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. De allí, el intento, desde ese presente, de manipular los sistemas de signos imperantes en Chile, de inscribirlos a su favor, en vez de rechazarlos (el video, los contactos con empresas privadas, ciertos mimetismos, convocatorias equívocas, etc.

Tengo mis dudas si esta acción cumplió sus objetivos o si fuera enteramente entendida por sus diversos receptores o si logró modificar, aunque fuera por minutos, el paisaje urbano. Si queda claro que es una actividad más bien excéntrica del grupo de la Avanzada y que, en general, la actividad central de estos artistas está más enlazada con las utopías y muy especialmente con la desconstrucción de lo establecido. Al respecto, el libro de Nelly Richard toma partido. Adelanto el único comentario, de carácter negativo, que hago al libro y/o a la Avanzada: el vivir su alternativa apostando a la exclusión de otras alternativas que también critican el orden vigente; el de vivir la diferencia con el semejante de un modo antagónico.

Márgenes e instituciones es la recreación escritural no sólo de la Avanzada sino también de una década. Cualquier objeción que se le haga, queda eclipsada ante el siguiente hecho: se habla aquí de la fragmentación de un sujeto histórico y de la aven-

tura fallida de su recomposición; se narra la historia de este acto fallido, en cuyo tránsito el sujeto esboza débiles marcas, que componen una escena en germen, que puede significar o no. La Avanzada lo vive, y experimenta conscientemente con este sujeto y es capaz de articularlo bajo el signo equívoco del agonizante. Pienso que la escritura de Adriana Valdés, Ronald Kay y Patricio Marchant, junto a otras, dan cuenta de este paisaje que existió; y que Nelly Richard lo legitima, analizando y sintetizando de un modo ejemplar la condición censurada que inaugura todo arte y toda literatura, siempre. Sus comentarios sobre la censura postulados en el capítulo "Elipsis y metáforas" me parecen trascendentales.

Una de las cualidades de esta revisión, de esta mirada sobre la Avanzada, es el de 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.

Toda historia conlleva una intra-historia; desde el Quijote sabemos que no todos miramos lo mismo y con Freud, que cada uno siente las cosas de modo muy particular. Nelly Richard presenta al grupo de la Avanzada bastante desprotegido y marginado de los circuitos de comunicación; revistas y universidades le resultan esquivas. Acaso estos comentarios se apliquen más a esta década que a la anterior; incluso, la reunión de hoy demuestra, creo yo, la vigencia del grupo.

En las páginas iniciales y finales y, muy especialmente, en la Introducción, la Avanzada aparece también como víctima tanto de la izquierda como de la derecha, por constituirse éstas como

sistemas de signos estereotipados y opresivos. Yo no veo así las cosas: donde alguien ve discursos en bloque, sistemáticos, coherentes, yo veo simulacros de racionalidad y muchos intersticios; donde alguien reconoce formas artísticas opresivas, provenientes de la tradición, yo las veo como otras tantas posibles y de ningún modo las siento como antagónicas. En realidad, ya no creo - pues de eso se trata, de creencias - en un proyecto que torne irreconciliables la teoría mimética con la teoría de la producción de lo real, la *Enstellung* con la *Vorstellung*, el teatro modificador de conciencias con el que no pretende modificar nada.

El texto de Nelly Richard es muy generoso. Lo poco o lo mucho que cada uno aportó, está ahí consignado; todas las críticas al grupo también están; pero sobre todo están el riesgo y la pasión de una escritura ineludible, de una aventura crítica, de una ética.

Desmontaje y recomposición

Norbert Lechner

El libro de Nelly Richard es un buen texto y pretexto para un diálogo entre artistas y científicos sociales. Un debate intelectual oportuno y difícil por la creciente diferenciación de los campos sociales; economía, estética, religión, política han desarrollado racionalidades diferentes sin que podamos recurrir a un metadiscurso totalizante. Resulta casi angustiante buscar referentes colectivos y criterios compartidos que permitan relacionar y confrontar las diferentes "lógicas". ¿Cómo ponerse en la piel del otro, participar de su búsqueda sin renunciar a la especificidad de la propia indagación.

Esa nueva complejidad social queda planteada desde el título mismo de la obra: "márgenes e institución". Nelly Richard presenta a la "escena de avanzada" en tanto marginalidad subversiva de la institucionalidad existente. El significado de esta "puesta en escena" provendría pues de una contraposición polémica a una "cultura afirmativa" del orden existente. Tal crítica cruza todo el arte moderno; para especificar la actualidad de esa labor en el Chile de hoy habría que explicitar la cultura afirmativa que se está negando. Richard destaca la censura, la manipulación y expropiación que lleva a cabo el régimen autoritario; violencia física y simbólica que encuentra su negación en la escena de avanzada en tanto acto de me-

moria que expresa el dolor reprimido, rescata la muerte olvidada y saca a la luz pública la mirada oculta.

¿Se trata de una crítica restringida al orden autoritario? La subversión de los límites de inclusión/exclusión que realizan las obras de Leppe o Zurita apunta más allá de la dictadura, que me parece ser más un punto de partida que de llegada. La lucha por la memoria como la desarrolla Dittborn, por ejemplo, reacciona claramente a una historia de onda larga, si bien acelerada en la última década: la disolución de todo lo establecido, la mercantilización de todo valor, la trivialización de cualquier novedad, esa dominación a la vez global y cotidiana que Habermas denominó la "colonización del mundo vital". De ser así, si nuestra situación está marcada no sólo y no tanto por el régimen autoritario como por un sistema estructural de alcance global, entonces la denuncia queda corta, no subvierte la "lógica" dominante.

La subversión que Nelly Richard visualiza en la escena de avanzada corresponde a lo que Beatriz Sarlo (Punta de Vista 27, Buenos Aires agosto 1986) denomina "mirada política".

Quiero citar dos párrafos en apoyo a la interpretación "destruccionista".

Así, mirar políticamente es poner en el centro del foco las disidencias, el rasgo oposicional del arte frente a los discursos (la ideología, la moral, la estética) establecidos. Una mirada política agudiza la percepción de las diferencias como cualidades alternativas frente a las líneas respaldadas por la tradición estética o por la inercia (vinculada con el éxito y la facilidad) del mercado. Porque, de algún modo, mirar políticamente el arte supone descubrir las grietas en lo consolidado, las rupturas que pueden

indicar el cambio tanto en las estéticas como en el sistema de relaciones entre el arte, la cultura en sus formas institucionales y prácticas y la sociedad.

Descubrir cuáles son las formas y los itinerarios mediante los cuales el discurso del arte cuestiona el mismo lugar que se le adjudica, el orden en el que se lo integra, desbordando los límites de lo hasta ahora posible y esbozando, figuradamente, quizás utópicamente, las formas futuras de un sistema de relaciones. Al defraudar la expectativa y subvertir la pauta de lo previsible, fragmentos de discurso reclaman ser escuchados de manera diferente, anticipan lo que en una sociedad todavía permanece oscuro, o iluminan con otra luz un pasado que parecía definitivamente organizado.

Tanto Nelly Richard como Beatriz Sarlo hacen hincapié en el arte como subversión del status quo. Ambas suponen un orden social relativamente homogéneo, unificado, estable. ¿Habría pues rasgos más profundos que los que distinguen dictadura y democracia? En realidad, pienso que existen tales tendencias más generales, pero que apuntan en una dirección distinta a la que presumen Richard y Sarlo.

Presumo que bajo las formas del autoritarismo tiene lugar otro proceso, vinculado a transformaciones del capitalismo a escala mundial. También en Chile vivimos una acelerada, casi caótica diferenciación social; ya es un lugar común hablar de la fragmentación del tejido social. Esta se hace visible con el régimen autoritario, pero no es un rasgo exclusivo de él y, por tanto, tampoco desaparecerá con él. Recalcando lo dicho: estamos enfrentados a una progresiva complejidad que ya no está englobada por una metateoría omnicomprensiva. Para bien y para mal, no tenemos una noción de totalidad. Con lo cual la

complejidad deviene desintegración o, al menos, es percibida como una amenaza a la identidad social, o sea, como crisis. En estas circunstancias, la sospecha respecto a la razón totalizante, sospecha que alimentaba al arte moderno y su radical desestructuración de los límites establecidos, pierde impulso. A mi entender, el tema de actualidad no consiste tanto en el cuestionamiento de los límites impuestos como en la erosión de toda delimitación, la pérdida de referentes colectivos. Visto así, la contraposición "márgenes e institución" sería inadecuada, pues no existiría esa institucionalidad unidimensional que se pretende subvertir.

Planteo esta objeción para llamar la atención sobre el mérito del libro: el intento de articular las diferencias. Quiero decir: la realidad, la vida social no son datos dados de antemano, son construcciones sociales. Ordenamos la vida delimitando campos de acción, formalizando relaciones sociales, institucionalizando los procesos de interacción. O sea, no podemos prescindir de instituciones, no podemos abolir todo límite. De ahí que la labor de desmontaje nos remite ahora a su contrapartida necesaria: recomponer la vida en común, estructurar la complejidad social. No podemos resignarnos a constatar la diferenciación como una fragmentación absoluta ni queremos uniformar la pluralidad de intereses y formas de vida en algún principio totalizador. Lo que podemos intentar es una articulación. Y en esta perspectiva sitúo el esfuerzo de Nelly Richard buscando relacionar la producción artística con las condiciones sociales de su producción. Aún más: veo precisamente en la elaboración de tales articulaciones una temática que a su vez puede articular indagación artística y reflexión política.

Si el problema es la complejidad social y su articulación, la denominación de "escena de avanzada" me parece una noción equívoca. Alude al modelo de una "vanguardia" en posesión de una conciencia "verdadera" a la cual accederían las masas en la medida en que depuran el sentido común de sus elementos alienantes. No es el caso volver sobre las críticas a ese modelo. Por lo demás, es superfluo discutir las etiquetas de avanzada, transvanguardia, etcétera, si tenemos claro que el referente social no es una relación dada. La producción artística como toda producción intelectual no sólo tiene que constituir su objeto, sino también su público: el lector. En esta constitución de "lo social" Nelly Richard subvalora el mercado. Vivimos un proceso de modernización capitalista (por heterogéneo que sea) que implica una profesionalización del artista en tanto rol 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 a 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 del CENECA sobre los diversos rubros de la "industria cultural").

Denominar "escena de avanzada" a la tendencia que aquí nos interesa me parece equívoco, justamente porque la interpretación de Nelly Richard nos permite apreciar el esfuerzo de un arte conceptual. Se trata de una tendencia que no reproduce el orden establecido ni se limita a denunciarlo. Apela a la razón crítica. Considerando el poder del mercado y el peso de la moda, hay que tener coraje para emprender y solicitar un esfuerzo de reflexión. De hecho, sólo así la creación artística contribuye

a reformular ese horizonte de sentidos que la racionalidad formal (mercado, burocracia) no logran producir.

La creación de nuevas imágenes, nuevos significados, nuevos proyectos enfrenta grandes dificultades. Por un lado, la atrofia de la imaginación. En una época que se caracteriza por el voraz y vertiginoso consumo de toda novedad, ¿cómo dar cuenta de "lo nuevo"? Incluso en el ámbito político ¿el estancamiento no estará relacionado con las dificultades en percibir y desarrollar formas alternativas de hacer política? También en el arte, el presente no pareciera engendrar la imaginación de un futuro diferente. Ella es directamente negada en el hiperrealismo o adquiere rasgos escatológicos (Zurita). Necesitamos utopías que nos permitan repensar lo deseable, pero simultáneamente necesitamos imágenes que exploren lo posible. Ambas miradas del futuro descansan en nuevos modos de ver el presente.

Por otro lado, ¿cómo desarrollar una visión innovadora a partir de lo existente? El arte (la reflexión crítica) no se instala en el presente, jugando con una complicidad previa y la seducción de lo legitimado. Pero tampoco puede prescindir de los intereses existentes si pretende establecer una interacción comunicativa. Esta plantea una difícil labor de "traducción". La reacción alérgica del artista frente a los reproches de hermetismo es comprensible; pretende que la obra hable por sí sola. Ello supone, sin embargo, la existencia de referentes colectivos que, según vimos, están deteriorados o simplemente ausentes. La existencia de un contexto colectivo, de un solo lenguaje, de un solo espacio público no es una premisa válida (si alguna vez lo fue). Por consiguiente, toda proposición

(estética o sociológica) enfrentan la necesidad de colaborar activamente en la comunicación entre las diferentes esferas o racionalidades.

Las dos dificultades mencionadas conducen a una tercera: el problema de la contemporaneidad. ¿De quiénes somos contemporáneos? El proceso de diferenciación social se expresa en ese doble fenómeno que anunciara Osvaldo Sunkel hace una década: desintegración nacional e integración transnacional. Conocemos de sobra el proceso de homogenización a escala mundial debido a la concatenación e interpenetración de los procesos económicos y la veloz difusión de nuevas tecnologías y pautas de consumo, de las modas y estilos de vida e incluso (o sobre todo) de los miedos. Paralelamente tiene lugar un proceso de segmentación al interior de cada sociedad, incrementando las distancias materiales y simbólicas entre los distintos sectores. En este redimensionamiento las antiguas identidades se descomponen. Mientras que grupos similares en las diversas regiones del mundo (capitalista) pueden llegar a compartir un mismo presente, resulta cada vez más difícil pensar un futuro común en el ámbito nacional. Tiene lugar una reestructuración de los espacios y de los tiempos que descoloca la referencia a lo social y lo real en la cual descansaba la creación cultural. No logrando asegurarnos de un espacio propio, de una historia nuestra, ¿quiénes somos "nosotros"? En esta pregunta por la identidad colectiva veo otra búsqueda en que se entretejen indagación artística e investigación social.

Algunas observaciones sobre la crítica de arte en Chile

(A propósito de Márgenes e instituciones, de Nelly Richard )

Bernardo Subercaseaux

Concebida en términos tradicionales (sin considerar, por ejemplo, el discurso crítico que contienen las propias obras) la crítica de arte está conformada por un abanico discursivo amplio, en el que caben desde la teoría del arte y la estética, pasando por la historia de la pintura, por las propuestas o comentarios que tienen como soportes a catálogos de exposiciones, hasta las notas o la simple información periodística sobre estas últimas. Se trata entonces de una actividad diversa que incluye a especialistas universitarios o independientes, a artistas que la ejercen sobre su propia obra o la de sus pares, a los críticos oficiales de algún diario o revista, y a los comentaristas o reporteros culturales.

A este repertorio discursivo le cabe, idealmente, la responsabilidad de una triple mediación (de ida y vuelta) entre las diversas esferas del arte y la sociedad; por una parte una función comprensiva socio-contextual, por otra una función valorativa o de orientación y finalmente una mera función de información y difusión. En la crítica de arte, así concebida, se pueden distinguir claramente dos polos: uno en que ésta es asumida como una estructura de pensamiento más bien autónoma, o que busca comprender la producción visual no aislándola sino reintegrándola al conjunto de la creatividad y de la actividad

social e histórica. El otro polo en cambio, es más bien parasitario, puesto que vive en simbiosis con la obra aislada y a menudo también con la tradición, con lo consagrado y el buen gusto. Mientras unos son críticos de la producción visual los otros lo son sólo de cuadros, mientras para unos la producción artística es una especie de cartografía de imágenes y pensamientos interiores, para los otros es sólo un problema de dominio del color y de la paleta. Mientras unos tienden a reproducir y reforzar la sensibilidad y los valores existentes, los otros buscan producir o articular conocimientos nuevos, contribuyendo así a enriquecer el imaginario artístico de la sociedad y a lograr una apropiación más plena de la tradición endógena o de los préstamos interculturales. Hay que considerar, por último, que entre estos dos polos se da una amplia gama de posibilidades, y que cada una de ellas no son compartimentos estancos, sino funciones dentro de un tejido mayor, de modo que potencialmente una misma persona podría desempeñar tanto una como otras.

Ahora bien, si a partir de este esquema observamos muy someramente la crítica de arte en Chile durante la última década, tendremos que convenir que - dentro de una insuficiencia generalizada - ha tenido mayor presencia y visibilidad pública el discurso parasitario, aquel que está sujeto a mecanismos institucionales de circulación de la cultura y que se da en espacios cuyos contenidos están por lo general pre-constituidos (diarios, revistas, radios, etc.), espacios en los que se comentan exposiciones u obras aisladas sin que se asuma la relación teórico-ideológica que esta práctica implica. O libros de pintura de carácter pedagógico en que predomina un discurso neutro y equidistante, donde todo (lo incluido) vale por igual. Están también los fragmentos críticos de los catálogos, por una parte

los de corte impresionista que funcionan como introducción o apéndice de lo expuesto, y por otra aquellos que acompañan y hacen las veces de propuestas estética del proceso creativo y que como tal suelen equiparar en importancia o sustituir a la propia iconografía que se expone. Podría decirse, por ende, que estos últimos pertenecen más bien al discurso artístico que al crítico.

Tenemos, por fin, también, unos pocos y escasos ejemplos de crítica comprensiva, de discursos que se arriesgan en afirmaciones y lenguajes y de los que uno puede decir con propiedad que hay aventura en su configuración. Discursos que literalmente carecen de espacios preconstituidos esperándoles, por lo que en ocasiones tienen que asomar la cabeza en lugares tan inesperados como Australia y llegar a Chile a salto de canguro y con letra minúscula<sup>1/</sup>. Entre estos diferentes tipos de discursos casi no hay vasos comunicantes, ni tampoco un público lector compartido; de hecho no existe un contexto crítico en que las distintas interpretaciones o los reclamos acerca de la verdad puedan ser dirimidos discursivamente. Las razones socio-genéticas que explican esta falta de entramado de la crítica de arte en Chile, están explicitadas en el propio libro de Nelly Richard como también en algunos trabajos nuestros a los que re-

---

1/ Margins and Institutions. Art in Chile since 1973, de Nelly Richard, apareció en 1986 como número especial de la Revista Arte & Text, de Victoria, Australia. La versión en inglés ocupa desde la página 2 a la 114, incluye texto e ilustraciones. El original en español con una tipografía bastante más pequeña ocupa desde la página 119 hasta la 163.

mitimos<sup>1/</sup>. Solamente cabría agregar al respecto que en los últimos años advertimos una suerte de recomposición del campo artístico-comunicativo, que se traduce en una mayor autonomía de los distintos campos culturales con respecto al político, en un proceso en que se reafirma la especificidad de cada esfera de producción artística, lo que tiende a desdibujar la antes nítida oposición entre cultura oficial y cultura disidente (entre institución y márgenes) pasando a pesar más las especificidad y la pertenencia a un mismo campo. Situación ésta que de ser así será, creemos, propicia para lograr una mayor interlocución entre los distintos niveles y funciones del discurso crítico.

Sería sin embargo, erróneo pensar que el mapa y las condiciones de constitución del discurso sobre arte en Chile, descansan únicamente en factores exógenos vinculados al autoritarismo. En el caso de Márgenes e Instituciones, por ejemplo, muchos de sus rasgos más peculiares obedecen a las necesidades internas de productividad del propio discurso. Digamos en primer lugar que se trata de un discurso de tendencia, y que por lo tanto se propone no sólo hacer inteligible a un sector de la producción artística (la neovanguardia o avanzada<sup>2/</sup> 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 no-

---

1/ Nelly Richard: "La escena de escritura" e "Historia y memorias" en Margins and Institutions; B. Subercaseaux: Transformaciones en la crítica literaria en Chile y Notas sobre autoritarismo y lectura, CENECA, Santiago, 1984.

2/ Fundamentalmente obras de Eugenio Dittborn, Gonzalo Díaz, Juan Dávila, Raúl Zurita, Diamela Eltit, Lotty Rosenfeld, Juan Castillo, Carlos Leppe, Carlos Altamirano, Arturo Duclos y Víctor Hugo Codocedo.

menclatura y al léxico semiológico-gramsciano escogidos. Ello explica también la consistencia en el punto de vista en 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<sup>1/</sup>.

Por supuesto, a los logros de esa misma coherencia obedece que el texto ofrezca varios flancos en caso de que se asuma un punto de vista a otro. Podría argumentarse, por ejemplo que la lectura de las obras de "avanzada" está hecha desde los sentidos asignados por los productores, en circunstancias que sabemos que la recepción no reproduce y suele más bien ser asimétrica con respecto a esos sentidos. Podría argumentarse también que el carácter de operadores activos de signos que según el texto convocarían las "acciones de arte" - frente a los operadores pasivos apelados por el arte brigadista pre 1973 - es sólo una hipótesis que habría que comprobar. Podrían discutirse afirmaciones puntuales de algunos artistas de "avanzada" que el texto recoge acríticamente, como aquella de que los gé-

---

1/ Las vanguardias, como programas de lo nuevo, encaran "el reordenamiento del pasado... en opciones gobernadas por el corte y la exclusión". Beatriz Sarlo "Una mirada política. Defensa del partidismo en el arte", Punto de Vista, 27, Buenos Aires, 1986.

neros son reglas aprisionadoras de la experiencia, en circunstancias que hay numerosos ejemplos - como el de las novelas de caballerías y el Quijote - en que los géneros operan como condensaciones imaginarias altamente potenciadoras de la creación. Podría argumentarse, en fin, que el llamado de atención a la Neo-pintura por la desdramatización en su conciencia del arte y por la "vuelta a lo placentero" (así se llama el capítulo en referencia) estigmatiza el carácter lúdico o simplemente gratuito que en ocasiones puede tener el arte, como si éste tuviera que estar eternamente atado al estoicismo, al sentimiento de culpa y a la autorrepresión con respecto al goce estético.

Sin embargo, las brechas que desde un punto de vista otro puedan percibirse en Márgenes e Instituciones en nada minimiza su realce dentro del mapa de la crítica en Chile. 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 (aún cuando sea arbitrario), y con la puesta en escena y productivización de esa focalidad, que con la mayor o menor correspondencia "científica" (entre comillas) con la realidad. A fin de cuentas la historia del arte - como toda historia - posee también cierta dimensión narrativa y ficticia. Desde ese ángulo cabe valorar en el libro de Nelly Richard su voluntad de composición y su coherencia focal, en un vector que apunta desde el margen a la utopía.

Yacer incubada oval en la fotografía

Diamela Eltit

Me parece pertinente, propio además, hablar, escribir desde el lugar compacto del libro en que aparezco fotográficamente referida, fragmentariamente citada.

Hablar desde la página es hablar desde el trauma de la mirada y de la lectura de esa obra ya fijada y ajena.

Entonces, desde la pérdida, una enfrenta la paradoja de ser lector común, que en mi caso me conforma como una lectora atormentada por el desgarró de saberse autora de una obra irre recuperable, distante, propia y próxima al libro que nos convoca al discurso.

El problema de la autoría, es el mismo auténtico abismo que nos separa de la madre, que nos expulsa del padre que nos engendró, para fundar ambos la trama apretada del deseo errático y los más oscuros, peligrosos y recurrentes quiebres personales.

La creación de un libro o de una obra, apela al momento desesperado y tenso de la fecundación. Es siempre triangular y apasionada y augura la expulsión. Se gesta. Se incuba. Se larga. Se pierde.

El gesto escenográfico, la puesta en escena de una obra, es la huella de una re-producción que en su superficie clama el favor

de la madre, reclama el amor del padre. De todas las sustitutas e insatisfactorias madres. De cada uno de los tramos de vida en que encandilada, abismada, ha confundido en el otro, al padre perdido en el viejo y dudoso paraíso.

La obra como retablo.

Así, devuelta por fotografía - en el margen abierto por Nelly Richard - se hace evidente, objetiva la distancia con ese trío sedicioso y secreto. El debate, la pugna, el épico viaje de la constitución somática y síquica, debilitados y expuestos como larvas abiertas al poder de acogida o rechazo de las instituciones maternas y paternas, para continuar concatenados y tambaleantes frente a otras permanentes instituciones - crítica, público, mercado, ideologías - y así.

Elegir el arte, es señalarse larva. Confrontar conciente o inconcientemente la sanción, la fisura entre margen e institución, Casi doblaje de una esquizofrenia.

¿Por qué margen?

¿Margén de qué?

Ser arista borde de un triángulo significa, demarca o un resto o un exceso. La gestación es algo semejante. Se expulsa y se guarda.

La culpa, entonces, se extiende. La culpa y la pena. Sólo borrada o atenuada por la capacidad, el don de lo rehecho en el proceso creativo. Re-crearse, es aminorar la culpa del intruso.

El orden marginal de la elección de Nelly Richard, apunta en gran medida, creo, a esta problemática. Problemas continuos y abiertos por una cantidad limitada de artistas que desatan, evidencian los nudos de la producción, afectados por el sostenido impulso paralizante de la institución que los paga como restos o excesos.

El libro de Nelly Richard, me parece, intenta formalizar una historia "otra", en verdad casi una histérica o neurótica historia, 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.

Identificada en esa opción, no me es posible sino ver el discurso, el orden planteado por Nelly Richard en el mismo margen y acosada por las mismas instituciones.

Creo, para terminar, que aquí anuda la fascinación o la repulsión que pudiera provocar este libro. El terror del libro que ofrece en discurso en imágenes, la imagen descascarada de sucesivas fecundaciones paródicas, elípticas de padre y madre, pero que, no obstante, rasguñan los bordes, acosando la escritura irreverente que puntea estas obras filiales.

CRITICA; HISTORIA. Sobre el libro Márgenes e Instituciones,

de Nelly Richard visto desde el punto de vista de la crítica de arte y la historia del arte en Chile. Pablo Oyarzún. Me voy a referir a lo que creo son las trazas principales de esta obra. Como mis observaciones irán encaminadas a si tienen suerte - la ignavitar de modo crítico, declaro de antemano lo que suele olvidarse en el envión de la vehemencia polemizante: mi cabal reconocimiento a un texto que, por así decirlo, viene a abrochar una larga, sostenida y decisiva intervención en el discurso del arte en nuestro país. Extensa por más de diez años, desde la primera comparecencia de la firma de Nelly Richard en el folleto analítico que ella y Ronald Kay producen para la importante exhibición "De la chilena pintura historia", de Eugenio Dittborn (1975). Sostenida e insistente en la publicación de opciones creativas en las artes visuales y en la promoción fidedigna de un modo de escritura que quiere la aprehensión rigurosa de aquéllas. Decisiva, en fin, porque la "avanzada" de la que nos habla debe su existencia programática - si la consideramos como conjunto y magnitud, es decir, como cosa que mide y puede ser medida - en gran parte a su discurso.

Pienso que el trabajo de Nelly Richard puede ser definido globalmente como un intento por reformular en Chile la crítica de arte; de las artes visuales, en primera línea. 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 inter-

pretar las operaciones de arte a partir de su nivel signifi-  
cante, como dispositivos materiales de producción de signi-  
ficados; por este medio se aspira a definir una base de cien-  
tificidad para el discurso de una crítica poderosa a cance-  
lar la vieja práctica oficial del impresionismo. El segundo  
es la transformación efectiva de un segmento de las artes visua-  
les 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 tendrían 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 llamar  
así, y que explaya diacrónicamente el propósito como un pro-  
grama en curso, sujeto a calces y dislocaciones, a revisiones  
y planteos nuevos, a crisis y reajustes, y que en el fondo  
apunta - me atrevo a decir -, más allá de la "borradura de las  
fronteras"<sup>1/</sup> entre distintos géneros artísticos (en general,  
los que se determinan a partir de la palabra y los de la imagen),  
apunta, digo, a una imbricación riesgosa - y, supongo, utópica -  
del discurso crítico y la producción de arte, de la teoría y  
la práctica. El juego recíproco y complicado de estos tres  
factores da la idea de la ambiciosidad del proyecto, así como  
también lo muestra, tal cual 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 preestablecida.

<sup>1/</sup> Cf. MI, 145.

Los resultados están a la vista; antes de este libro abarcador, los numerosos textos de circulación mayor, menor o ínfima, los tientos, avances, apogeos y retiradas, las afinidades electivas (Leppe, CADA, Dittborn, Dávila), para evidenciar eso que me parece formulado con notoria estrictez en la leyenda que preside esta reunión: las "aventuras de constitución de un discurso crítico".

Pero aquí, en lo que ahora nos concierne, sucede de otra suerte. Ya no es ahora, propiamente, la aventura, y lo que fue el cuerpo tipográfico mayor de la crítica en sus sitios de primera aparición se ha miniaturizado ya, e instalado como alvéolo ilustrativo y especificatorio en el marco de otro discurso. En este libro la crítica se convierte en historia.

Este hecho me parece decisivo al punto de poder inferir de él la estructura general de la obra e, incluso, como recién insinuaba, no poco de su disposición material, pero ante todo el conjunto del gesto que Nelly Richard cumple en él; ese gesto complejo por el cual ella rescata la producción de la "escena de avanzada" (y se rescata a sí misma como su testigo más fiel, y como algo más que un simple testigo, ya lo decíamos), que viene a historizar indefectiblemente a esta "escena", a sancionarla, como pretérico, a convertirla en testimonio de sí misma, con el efecto monumental que de ello, quiéraselo o no, se sigue. Es peculiar cómo así se reedita un cierto sino de las vanguardias que en otro lugar caractericé como una paradoja<sup>1/</sup>: para decirlo con la particularidad que el caso requiere, el que la

1/ Cf. "Arte, vanguardia y vida", en Escritos de Teoría, 5. (1982).

"avanzada" haya quedado en el camino. (Esta analogía no es tan externa, creo: la lógica de un concepto como el de "avanzada" - cuya función operativa, en última instancia, no altera la semántica del revenido "avant-garde"<sup>1/</sup> - es en esencia la misma que constriñe a éste).

No obstante, una historia le plantea condiciones al discurso que no son iguales - que en cierto modo son más - que aquéllas desde las cuales se profesa la crítica. Condiciones de comprensividad, de totalización, de multiplicación y coherencia de relaciones, y no en último término de comunicabilidad; exigencias, todas ellas, de enmarque, que permitan a lo narrado comparecer ante la mirada como cuadro general; en dos palabras: condiciones sinópticas.

Es aquí donde me parecé percibir una vacilación fundamental de la obra. (Y hago constar que si hablo de vacilación no lo hago desde la posesión de una supuesta clave de firmeza o de vigor, sino para leer este texto como un síntoma aleccionador de la situación teórica actual de un cierto discurso público, que también me atañe). El problema crucial que afronta Nelly Richard, tan pronto como se trata de historizar la avanzada según la necesidad que describíamos, es el problema del contexto, de la inscripción de la avanzada en el contexto de época de los años densos de la dictadura. La solución de Nelly Richard es manifiesta, mas no por eso menos debatible: la determinación del marco histórico es tomada a préstamo de las investigaciones que durante el mismo período realizan los científicos sociales en busca de razones y significados para lo que primariamente en

---

1/ Cf. MI., 123 n.1.

nosotros se hiende como rotura, como llaga y dolor, como pasividad muda.

Con ello, sin duda, se desliza una determinada comprensión implícita de lo histórico, que lo piensa desde la matriz de lo social, y a ésta, a su vez, como relevo de la matriz política: toda una cadena de exégesis y de opciones que bien merecería por sí misma más de alguna pregunta. Pero, además, por sobre lo inquisitivo que se pudiera ser acerca de la pertinencia o necesidad de un marco así configurado para el específico y, en cierto modo, frágil objeto que el libro se da, resulta peculiar que se eche mano de ese esquema de interpretación de la historia. O, quizá mejor, es peculiar y no lo es, al mismo tiempo. No lo es, ¿pues qué otro esquema hay en el espectro de la intelligentsia criolla con semejante vigencia, semejante aparato de influencias o parecido abarcamiento de temas y problemas en que se refleje el acaecer de estos años? Pero, a su turno, lo es también, si en el mismo libro Nelly Richard apunta la selectividad con que este sector opera frente a la producción artística de la avanzada<sup>1/</sup>, en la medida en que ésta guarde afinidad -o, para decirlo con menos eufemismo, aptitud ilustrativa- respecto del proyecto de revisión y renovación intelectual y política que allá se ha urdido bajo las enseñas mayores de lo nacional-popular, la vindicación de las prácticas sociales por sobre las políticas, la pesquisa de la capilaridad del poder en el tejido de lo cotidiano.

---

<sup>1/</sup> Cf., por ejemplo, MI, 159.

Hay aquí algo que es como una suerte de desajuste o, por lo menos, a mí me asalta la sensación insubrimible de una incongruencia entre la voluntad de rescatar -para la historia- la producción de la avanzada en nombre de una distinta temporalidad<sup>1/</sup> y la adhesión a los patrones de lectura de la historia nacional reciente (y remota) fiados por la investigación de las ciencias sociales. Es, creo, un desajuste que atraviesa todo el texto, que lo marca con un índice de incerteza, pero que de admirable manera también ofrece, a la hora de las cuentas finales, y después de haber suscitado oportunamente la tensión que aporta el exilio en retorno, esa peculiar y genuina escena de lo efímero: peculiar y genuina por temblorosa, por inconclusa, por ser la escena de la "escena", y quizá, sobre todo, la escena de este libro.

Me pregunto - sin saber las respuestas a ciencia cierta, acaso vislumbrando un par de ellas - si esa concesión hermenéutica era necesaria. si no es excesiva; después de todo, la versión que las ciencias sociales dan de nuestra historia no nos habla únicamente de ésta, sino también - y quizás más que nada - de ellas mismas, de su trance y coyuntura, de su urgencia por recomponerse, de su voluntad por preservar y redefinir el puesto de dominancia en el discurso nacional que habían alcanzado a partir de la década del 60. Me pregunto (y es en verdad una retahíla de cuestiones la que se podría iniciar con esto), pregunto si el sesgo que esta concesión inflige a la mirada no la destina forzosamente a pasar por alto lo que el término "efímero" nombre y - sin duda - sustrae a un tiempo. (En otra oportunidad<sup>2/</sup> busqué llamar la atención sobre la patente lucha

1/ Cf. MI., 120, 162.

2/ "Coda para el Coloquio de Literatura" (1984).

por establecer un discurso que dijere la "verdad" de nuestra historia, enseñar su sinopsis, lucha indecisa que es secuela intelectual del quiebre violento del 73. Desde el vacío que esa lucha acusa, tiendo a pensar que la voz de las ciencias sociales y la efígie de la producción artística del período son, por su inscripción cultural, social y política, epistemológicamente equivalentes). Y, más lejos: ¿puede lo efímero sólo leerse desde la consistencia del así llamado proceso histórico? ¿Es lo efímero nunca nada más que el efecto de lo efímero? Lo creo, creo esto último. Pero ¿no podría intentarse, al revés, como no fuese sino por obtener algún desplazamiento y una provocación, una lectura de lo histórico desde lo efímero? ¿De las causas desde "su efecto"? ¿Qué cuadro o ausencia de cuadro, qué fragmento o qué detalle nos encararía en ese evento?

Esto, este efímero al fin pronunciado, y aquí (si mi oído no me engaña) con un dejo de nostalgia, apunta a una dificultad que es quizá de más envergadura aun que la vacilación implicada en la concesión que señalé. Es la dificultad que aqueja a la política; no de un único texto, no de una crítica aislada, sino del trabajo entero de Nelly Richard. Este, que se ha postulado a la vez como reivindicación y como práctica de un "margen de escritura crítica"<sup>1/</sup>, y que ahora sella oficialmente su vocación en el título de la obra que nos convoca, contemplaba para ese margen una acepción y una economía que creo, en última instancia, unilateral: como exterioridad respecto de un centro - que, bajo la forma de metrópolis y de institución, a nivel internacional o local, es siempre un centro de poder o, mejor dicho,

<sup>1/</sup> N.R.: "Postulación de un margen de escritura crítica", en: N. Richard y J. Mellado, Inter/Medios (1981)

el poder como centro -, entendiéndolo, por tanto, en el modo de la periferia. Pero así como, a pesar de todo, hay por ejemplo una lógica de la ruptura o de la vanguardia, también hay una de la periferia. Desconocerla o meramente afrontarla - aunque ello ocurra en el estilo engañoso de la lucidez - entraña sus riesgos. Constantemente podrá objetársele a una economía de la índole dicha la desprevención acerca de la necesidad en que toda opción por el margen está, desde ya, de reconocer el centro, de proyectarlo y, sobre todo, de proyectarse en él negativamente, para extraer de esta relación de resistencia la negatividad como disciplina, como retórica y como hábito en su propia práctica, y lo que es más importante, como mecanismo de auto-certificación.

Es una cuestión de poder, la que me parece delimitar la situación de esta obra y de la labor rica que la precede. Hay ciertamente materiales en ella que apuntan a una exploración diferenciada de su propia situación y de los vectores político-intelectuales que la definen<sup>1/</sup>. Pero creo que, en cuanto a poder, también hay cosas que quedan bajo solapa, cosas que, sin ser dichas, son ejecutadas, y que conciernen a la trabazón de 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 lógico 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

---

1/ 1/ Cf. "La escena de escritura", en MI, 133-136.

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. ¿No cabrá que se aloje en ello, también esquivo, algo así como lo efímero? Pero esto ya sería asunto de otro desarrollo.

Los previos, como es obvio, son elementos de discusión, no sentencias ni sanciones. Que el trabajo de Nelly Richard haga posible un tal debate, que efectivamente de lugar a la comunicación y a la polémica, me parece que es mérito suyo, y de ningún modo el menor.

Manifiesto por el claroscuro

(en torno al libro "Margen e Institución en el arte chileno")  
de Nelly Richard.

Gonzalo Muñoz

Margen e Institución, dos lugares que nombran el libro de N.R. Lugares que constantemente aparecen en los discursos que circulan en torno a las prácticas de arte en Chile, de los últimos diez años.

Diría casi, lugares comunes de ese discurso.

Lugares opuestos de acuerdo a un modelo espacial y que desde su oposición han establecido la actual topología de las prácticas de arte en Chile.

El lugar del margen es el protagonista de la escena de arte que el corte del libro abarca. Y en torno a cómo opera esta filiación quisiera apuntar un par de cosas.

Fundamentalmente porque la aparición de este trabajo, sanciona - se le comparte o no - la necesidad de someter por lo menos estos dos términos a una reflexión, a preguntas en sus pertinencia a la producción, circulación y recepción de arte. Y creo que en el marco de ampliación que en los últimos años se ha venido imponiendo al campo cultural, se perfila cada vez más, la movilidad de términos como los de margen e institución.

Es decir, de haber un margen a unas instituciones en la práctica de arte, ni uno ni otro lugar existen como zonas territoriales de una oposición espacio-sociológica y ambos lugares asumen una forma plural, multiplicada, fragmentada. De tal manera que podría pensarse en ciertas funciones marginales, en ciertas funciones institucionales, que atraviesan en relación compleja el cuerpo de prácticas cruzándose en constante desplazamiento de acuerdo a estrategias, proyectos personales, políticas culturales, etc.

Ahora bien, el margen que se juega en las prácticas citadas por NR es quizás una voluntad general de marginalidad como postura, que sería identificable con las llamadas vanguardias. Sin embargo, más allá del discurso programático que caracteriza a las vanguardias, me parece productivo pensar esas prácticas a partir de las condiciones de aparición escénica que las gobiernan. Es decir, a partir de una cierta sintomatología de la cual son portadoras y que enmascarándose, constituye su verdadera fuerza vital.

Porque manifiestan una presencia oscura, latente, que de alguna manera se postula portadora real y viva de la experiencia humana extremadamente natural (acciones de arte, performances, body). Es decir, portadora de toda la inhumanidad de la naturaleza al interior del código de arte.

Hay desde ese punto de vista una irrupción en el sistema de signos que estructuran la solidez de lo artístico. La solidez de los dispositivos de lo artístico, sus circuitos perfectamente articulados de circulación y consumo.

Podría decirse que surge un gesto oblicuo a una cierta economía, una sombra ilógica de una cierta lógica dominante. Por otra parte, marca a estas prácticas, su irreductibilidad, su mudéz o su balbuceo. Porque me parece, en su diferencia apelan a una cierta conmovible otredad de lo efusivo, a una in-comunicable corriente de emotividad. Quizás, al fervor glorioso de su propio lujo.

Son prácticas que se deben a un cierto período de silencio, silenciamiento de toda voz cultural claramente articulada. Son prácticas que surgen en la oscuridad de períodos que han cortado la lengua elocuente de la tribu.

Ahora bien, desde la reposición del problema de una cultura nacional, de una cultura continental latinoamericana, desde la perspectiva - hoy en primer plano - de pensar nuestra identidad cultural. Desde la voluntad de movimientos y gestos colectivos - cuestiones que no se planteaban durante el período en que las prácticas citadas surgieron - es necesario volver sobre ellas para interrogarlas.

Porque si bien pasan a ser unas prácticas entre otras, son participantes en el proceso de estructuración de esa escena colectiva.

Quiero decir, que no participo de su privilegio, pero tampoco de la mirada viciada que plantea ya su aislamiento en base a criterios cuantitativos de recepción o masividad. Que bajo la máscara de un sociologismo funcional reproduce la lógica de la dominancia.

El claroscuro es condición de lo cultural. No la transparencia. Y creo que estas prácticas, algunas de ellas, son señales para pensar - por ejemplo - con espesor, lo que es un verdadero arte testimonial, documental, popular. En ellas se desarrolla la tensión hacia una verdadera discusión ideológica sobre la producción cultural y de arte, discusión que no se ha generado con eficacia en ningún otro plano.

En ellas - por ejemplo - lo real y lo ficticio alcanzan su extrema unidad en el temblor del acontecimiento estetizado. En ese orden de la inminencia que escenifican,

Por otra parte, me parece que posibilitan la construcción de conceptos propios, originales, a partir de su ejercicio de articulaciones mentales enérgicas, de emociones exactas. Creo que las citadas prácticas, sean bien o mal llamadas, del margen, de vanguardia, de avanzada, aportan una traza, una exploración, un gesto que se inscribe en el espectro cultural nacional. Gesto que no aportan otras prácticas y que es independiente de los términos de medición cuantitativa a que sean sometidos sus resultados. A su mayor o menor recepción o acogida.

Sin duda son prácticas minoritarias en relación a otras prácticas dominantes. Sin duda, tanto lo minoritario, como lo dominante - debemos aprenderlo - interactúan como condiciones necesarias y en pugna, de una cultura viva.

Campo artístico, escena de avanzada y autoritarismo en Chile

José Joaquín Brunner

Mi presentación gira en torno a un argumento que es habitual en las discusiones sobre las dinámicas y los efectos del autoritarismo en Chile. Cual es, que en los diversos campos de la cultura - intelectual, científico, educacional, de las artes, de la comunicación de masas - el autoritarismo ha dejado huellas más o menos profundas, condicionando la producción cultural al punto de volverla inexplicable sin considerar los efectos del régimen político sobre sus prácticas y productos.

Mi intención es abordar este tema no por el tronco - esto es, la relación entre arte y política - sino por las ramas, tratando de discutir algunos aspectos de la cuestión a partir de una reflexión sobre fenómenos locales.

1. Si se revisa la literatura existente sobre este tema, como he hecho en un trabajo de 1985<sup>1/</sup>, se podrá apreciar fácilmente que no hay quien sostenga que el autoritarismo ha creado un movimiento cultural poderoso, inspirado en una ideología más o menos coherente e identificable. En general, se evita hablar de una "ideología autoritaria" capaz de movilizar una concep-

1/ Véase Brunner, José Joaquín: "Cultura autoritaria y cultura escolar, 1973-1984". En Brunner, J.J. y Catalán, G.: 5 Estudios sobre cultura y sociedad. FLACSO, Santiago de Chile, 1985.

ción de mundo y de producir efectos de socialización y de resocialización relativamente duraderos y uniformes.

Yo mismo he expuesto una posición ambigua pero distinta<sup>1/</sup>. He sostenido que el régimen autoritario levantó una pretensión hegemónica que, como han dicho varios otros, mezcla heterogéneamente elementos de la ideología neo-liberal y de una ideología de la seguridad nacional. Este proyecto no procuraría un "conformismo activo" de masas - resocialización en una ideología total - sino, por el contrario, un conformismo pasivo, mera adecuación de comportamientos a un medio condicionado por la represión y el mercado. En efecto, lo que se buscaba era - según esta posición - una ampliación de las capacidades de control social a través de un programa de disciplinamiento de la población, bajo el imperio de élites tecnocráticas (y militares) que, a través de ese medio, intentaban una verdadera "refundación" del capitalismo en Chile. Para terminar de explicar esta tesis se decía que, en definitiva, lo que se pretendía lograr era un cambio en el régimen comunicativo de la sociedad, llevándolo desde una situación de alta intercomunicación, voces colectivas y contenidos ideológicos y políticos, a una situación de baja intercomunicación, desempeños individuales y contenidos apropiables. Si allá primaba el juego de identidades, la esfera pública y la inclusión en grupos de poder, acá domina el juego del intercambio, la esfera privada y la diferenciación en mundos o estilos de consumo.

---

<sup>1/</sup> Véase Brunner, José Joaquín: "Ideología, legitimación y disciplinamiento: 9 argumentos. En varios autores Autoritarismo y alternativas populares en América Latina. FLACSO, San José de Costa Rica, 1982.

En suma, lo que me parecía importante era averiguar qué consecuencias traería para la cultura - su producción, circulación y consumo o recepción - un desplazamiento del eje de la sociedad desde la política (el Estado, los partidos, los subsidios, las protecciones, las redes clientelares, las ideologías, la palabra) hacia el mercado (los individuos, los monopolios y los oligopolios, la competencia, los valores de cambio, el automatismo), aceptando que este último sería impuesto en condiciones de alta represión y contra una tradición secular de política y estatalismo.

2. Resulta que esta posición representada por un propio esfuerzo es ambigua sin embargo, porque se mueve con incomodidad en un universo conceptual heredado de las lecturas que, genéricamente, podrían llamarse "integracionistas". Dentro de éste, se considera por ejemplo que las ideologías son cuerpos relativamente homogéneos de ideas que, arrancando de una concepción de mundo, se encarnan en sujetos sociales con intereses comunes y les proporcionan un discurso y motivos internalizados de acción orientada. En cambio, la posición disidente expuesta respondería mejor a un esquema conceptual donde las ideologías fueran consideradas cuerpos heterogéneos de prácticas, imágenes, ideas, racionalizaciones, deseos, etc. que, apoyándose en intereses disímiles y concepciones fragmentarias, constituyen sujetos sociales dotándolos de una perspectiva de poder o, mejor, de una estrategia de acción colectiva. En consecuencia, las ideologías no serían sólo representaciones internalizables o internalizadas sino, además, operaciones que actúan sobre los sistemas de clasificación de representaciones y sobre las modalidades de comunicación entre los individuos; por ejemplo, definiendo lo que es política y lo que no lo es,

o lo que es arte y lo que no lo es; y determinando preferencias por mecanismos de comunicación, como ocurre por ejemplo con la selección de medios tradicionales (vía "contenidos") o nuevos (vía "estímulos"). Quiero decir que las ideologías encarnan también en tecnologías o en arreglos institucionales, en cuanto estos tienen un efecto decisivo sobre las modalidades de comunicación. O sea, las ideologías no están sólo en los discursos - como a veces se piensa - sino fundamentalmente en sus vehículos; se materializan. El medio es el mensaje vale no sólo para la TV sino, también, por ejemplo, para el mercado, para los roles de autoridad, para una sala de exposición, para la sala de clases, etc.

3. Volviendo al autoritarismo, diría hoy que éste encarna una ideología - no en el sentido integracionista del término - y que ella se expresa, básicamente, en las estrategias dirigidas a desplazar la política a través de nuevos medios de control social, que combinan (heterogéneamente) los efectos (comunicativos) del mercado, la represión y la televisión. El mercado induce comportamientos de diferenciación; la represión (en sentido lato) induce efectos de des-activación y la televisión induce efectos de re-socialización.

Los tres medios de control general dinámicas de privatización; los tres son disciplinarios y los tres cambian el régimen comunicativo tradicional de la sociedad chilena.

Sobre este último aspecto: podría postularse que hasta 1973, la sociedad chilena desarrolló un régimen comunicativo basado en la política, el formalismo legal y la escolarización; tres medios de control (tradicionales) que apuntan al participacio-

nismo, al universalismo y, como tendencia, al igualitarismo. La política, la ley y la escuela conforman un medio público que es integrativo, que gira en torno al ciudadano, que valora el conocimiento, el discurso y los proyectos colectivos.

En cambio, el mercado, la represión y la televisión conforman un medio público privatizado, que gira en torno al consumidor y que valora la información, el "exit" y los proyectos individuales.

Los tres primeros son medios calientes, argumentativos, curriculares o programáticos; los otros tres son fríos, mediáticos, de imágenes y no-discursivos. Aquellos generan relaciones estables, de identidad, y sus relatos y ritos son "morales"; en cambio éstos generan relaciones fugaces, de proyección, y sus relatos y ritos son "técnicos".

4. La pregunta que nos hemos hecho a lo largo de estos años, los que estudiamos y discutimos los cambios en la cultura bajo el régimen autoritario, es cómo ellos han afectado a los diversos campos de la producción, transmisión y consumo cultural.

¿Qué ha pasado, por ejemplo, con la educación? Hay quien postularía que ha surgido una educación autoritaria, y que ella se manifiesta a nivel de la ideología (discursiva, comunicativa) de la escuela. Lo cierto, me parece, es que dicha tesis apenas se sostiene. En cambio, podría argumentarse que los grandes cambios experimentados por la educación tienen que ver, mucho más, con su posición en la sociedad, en relación al mercado, la represión y la televisión. El mercado diferencia la educación y a los jóvenes, imponiéndole a aquella un rol mucho más

mercado de selección social y de reproducción del capital cultural de origen. La represión (en sentido lato) disciplina la escuela, la aísla del medio social y pone énfasis en sus aspectos evaluativos. La televisión complementa la escolarización, socializa nuevos hábitos de aprendizaje, nuevos valores y nuevas formas de participación en la cultura. (Sobre esto último, claro, sabemos bien poco).

Las ciencias sociales post-1973 proporcionan un ejemplo distinto. Por relación al mercado, la represión y la televisión, este campo se hace inicialmente marginal (excluido, incluso) re-institucionalizándose enseguida fuera del mundo tradicional de la universidad. Tiene éxito en desarrollarse en la medida que se re-inserta pronto en un mercado internacional de financiamientos e ideas que le otorga recursos y audiencia y le permite desenvolver estrategias de re-inserción posteriores en el mercado interno (de ideas y estudios), mientras la represión se concentra en frentes más importantes y la televisión ignora su producción, aislándola dentro de un circuito de consumo (intelectualmente) conspicuo. Sus puntos de "salida" de ese circuito tienen que ver, principalmente, con su carácter específico como empresa intelectual que proporciona medios de orientación para la política y/o para la construcción social de la realidad que es públicamente negociada entre diversos actores y sectores de la vida nacional. En otras palabras, tarde o temprano emerge, en la sociedad, una demanda por los conocimientos y productos de las ciencias sociales.

5. ¿Qué ocurre, en cambio, con el campo del arte y, particularmente, con lo que se ha llamado la escena de avanzada en la plástica? Mi hipótesis es que, a diferencia de las ciencias

sociales "disidentes" o independientes, la escena de avanzada no logra re-insertarse socialmente en el campo cultural; permanece allí como una manifestación de vanguardia, estrictamente sujeta a un público "orgánico", minoritario y con patrones de consumo altamente resonantes con aquellos que priman entre los propios productores de la escena de avanzada. Extremando las cosas podría decirse que la escena de avanzada es exclusivamente un circuito de producción.

¿Por qué ocurre este fenómeno?

Aventura, y no es nada más que eso, una aventura, algunas sugerencias para la discusión:

a) El campo de la plástica, en general en occidente, opera dentro de un mercado donde el valor de cambio de las obras o productos es central para el sustento de la actividad, y donde los subsidios públicos y privados se hallan más directamente controlados por criterios locales de distribución. Lo anterior volvía imposible una re-inserción de la escena de avanzada en un mercado internacional capaz de dar sustento y continuidad a la actividad plástica local.

b) Enseguida, la demanda por los productos del arte, visto el desarrollo histórico de este campo específico, no tiene una base social poderosa. Es una demanda, las más de las veces, individual y, en el extremo, mercantil. (Así, para ejemplificar con un contraste, puede decirse que los partidos políticos aspiran a contar entre sus filas con artistas, pero no necesitan sus "obras". En cambio, los partidos no sólo valorizan a los intelectuales; a veces necesitan también sus productos).

c) Por otro lado, por su propia dinámica interna, la escena de avanzada aparece con posterioridad al 73 como un movimiento de ruptura con las tradiciones imperantes en el campo de la plástica y el campo artístico en general, lo que le impide invocar la legitimidad del campo y aparecer, cosa que en cambio logran las instituciones de ciencias sociales independientes, como la continuidad de una empresa que allí tiene su centro. En la práctica, la escena de avanzada debe seguir operando en el campo oficial, pues sólo desde esa posición puede aspirar a cierto reconocimiento. Fuera de él no logra darse su propia institucionalidad relativamente estable, como muestran las frustradas experiencias de grupos, revistas, galerías y movimientos.

d) Además, 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 clases sociales, llevándola a un aislamiento socialmente percibido como vanguardismo, hermetismo, esoterismo de los lenguajes empleados, etc.

e) El discurso que la propia escena de avanzada elabora sobre sí misma contribuye a este efecto de alienación/marginalización, al introducir unos patrones de entendimiento y percepción de las obras/actividades/prácticas que por un lado tiene referen-

tes no-locales (en general, 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.

6. Para terminar, quisiera elaborar rápidamente algunos puntos relacionados con mi última afirmación.

La escena de avanzada se piensa a sí misma, al menos en el texto de Nelly Richard<sup>1/</sup>, como un espacio productivo "marcado" por las huellas de la represión (censura, prohibiciones, vigilancias, etc. por un lado; por el otro, contestación, desmontaje, coartada, contra-institucionalidad oficial, etc.). Creo que el análisis muestra hasta dónde esta afirmación es válida. En cambio, me parece que se ha reflexionado menos sobre el hecho que la represión actúa también induciendo o reforzando efectos ideológicos de marginalidad. En el límite, la represión (lato senso) triunfa cuando, además de excluir, internaliza una glorificación de los márgenes. Luego, una cosa son las respuestas, las metáforas, que asumen y "nombran" la represión, descubriéndola; y otra cosa es la "celebración" de la represión practicada como rito de los márgenes, cautiverio feliz de los excluidos, que no nombra ya la represión pero la actúa.

---

<sup>1/</sup> Véase Richard, Nelly: Margins and Institutions. Art and Text, 21, Melbourne, 1985.

Allí donde el mercado asume a las vanguardias, incluso cuando éstas lo niegan, la marginalidad suele ser una estrategia de los "emergentes" contra el arte establecido. La marginalidad es entonces un recurso para apurar la deslegitimación del campo oficial. Opera por lo general contra el mercado de masas para segmentarlo, o para renovar las percepciones de un público ya segmentado en torno al fenómeno de las vanguardias.

En cambio, la marginalidad anti-represiva, por llamarla de alguna manera, allí donde el mercado no ha llegado a asumir a las vanguardias, deja a éstas doblemente "fuera del juego", sin posibilidad de valorización de sus obras/actividades/prácticas salvo al interior del circuito hermético. El mercado, por el contrario, se unifica en torno a la producción establecida, reforzándose sus tendencias de homogeneidad, de gusto por el consumo tradicional o "fácil", de legitimidad conferida por los viejos juicios evaluativos del arte.

La relación de la escena de avanzada con la televisión designa, al fondo, la relación entre vanguardias y cultura de masas, donde la externalidad de la primera se ha construido durante estos años, a mi juicio, no sencillamente como un "fuera" sino como una distancia desde la cual intervenir en esa cultura.

Es tal vez uno de los momentos más creativos de la escena de avanzada, como muestran por igual experiencias en el terreno de la plástica<sup>1/</sup> y de la literatura (Zurita). Con todo, mientras la producción literaria es sancionada en algunos casos por

---

1/ Véase Rosenfeld, Lotty: Desacatos. Francisco Zegers Editor, Santiago de Chile, 1986.

el campo oficial, ingresando dinámicamente al mercado, la producción plástica queda fuera de esa sanción, o la recibe débilmente y no llega a incorporarse a un circuito de consumo más amplio.

En realidad, el reconocimiento de las vanguardias no es inicialmente casi nunca un fenómeno de consumo o aceptación por la cultura de masas. Es, más bien, un fenómeno de circulación entre públicos significativos por su posición como "valorizadores" en el campo cultural. La vanguardia no se define a sí misma como tal; debe ser reconocida por esos públicos significativos que transmiten - hacia el campo intelectual y artístico, hacia la prensa y las profesiones, hacia los sectores medios en ocupaciones intelectuales - una valoración por las obras vanguardistas o de avanzada. De no existir esa valoración - que no depende exclusivamente del juicio crítico - la vanguardia se consume solamente a sí misma; queda recluida dentro del propio campo en que actúa, en contacto nada más que con públicos ceremoniales.

A propósito de "Margins and Institutions", y en el propósito de distanciamiento de su provocación y recorte: una extensión, una opción

Francisco Brugnoli

1.1. OFF THE RECORD-IN THE RECORD. Aporte de Nelly Richard: insisto que el aporte más singular de la escena de arte, principalmente de 1977 adelante, ha sido la reflexión sobre la producción de obras, textos que logran desarrollar un lenguaje de lo específico, que decodifican la materialidad - de las obras - en la presentación de su significación, en la exploración de sus significados necesarios. Textos a su vez producidos en estructuras simétricas a estas obras. Escena de reflexión que emerge con: Nelly Richard, Adriana Valdés, Ronald Kay, Fernando Balcells, Justo Mellado, Pablo Oyarzún, Gonzalo Muñoz, Patricio Marchant, etc. Esta escena, hay que decirlo, satisface un deseo no resuelto, cuya evidencia determina en la Reforma Universitaria, la creación de un Departamento de Teoría y una Licenciatura en la Facultad de Bellas Artes. Veíamos la insuficiencia de un espacio reflexivo era también insuficiencia del espacio de producción de obras. Deseo frustrado desde 1973; para la Universidad, deseo resuelto paradigmáticamente en su exterior.

La escena de reflexión, flexiona nuestra realidad cultural, la pertinencia de sus discursos invalida los discursos anteriores soportados en la adjetividad. En "Margins and Institutions", Nelly propone y confirma su discurso; hacerlo es su desafío. El texto inscribe y valora. Y si "lo que sub-

siste es el texto", qué sucede con el OFF? ¿La Institución Textual también se confirma? Entiendo "Margins and Institutions" como la memoria de Nelly Richard y su desafío, como la provocación a las memorias otras.

En 1983 Taller Artes Visuales (TAV) propone a CENECA recoger una memoria, recolectar una memoria en la memoria de los distintos actores del período de 10 años, cuestión que aparecía urgente por cambios de influencias desde las metrópolis culturales, y por la incidencia en nuestro paisaje cultural del fenómeno "retorno". Nelly repropone esta tarea, evidencia su urgencia. Pero siempre subsiste la cuestión de si lo que no se escribió existe. ¿El único destino de las artes visuales estaría en la escritura?

1.2. HISTORIA, HISTORIAS. La crisis de 1973, y el autoritarismo confirman a la historia, historia de escritura como campo de duda. A la historia del régimen era urgente oponer la historia como repostulación, como opción. Como lugar donde repensarnos. Pero esto confirma también el ineludible de la historia como la escritura de producción del real deseado.

¿Existe un "corte cultural" en 1973? Históricamente el poder no cambió nunca de manos, sólo se vio amenazado en algunas instituciones, que no perdieron su carácter, en los 10 años anteriores al 73. En esto ya hay un continuo, puesto ahora en mayor evidencia, desnudado de máscaras míticas. En 1978 en Galería Cal (también en Roma 1977), expuse mi recensión a la teoría del "corte" como absoluto. Teoría de absoluto que permitía, por lo demás, la concepción fundante del régimen. El corte se buscó, y produjo, a nivel de superestructura, y sobre todo en

aquellas instituciones consideradas en peligro, así la Universidad como reproductora de ideología. Pero hoy la intelectualidad progresista, dirigente era juventud universitaria pre 1973, sólo esto propone la existencia de un subflujo. Pero es indudable que por el proceso de demitificación aludido, que nos auto-expone nuestra estratificación, por la desnudez y fragilidad de nuestro lugar, nos encontramos ante situaciones inéditas, generadoras de nuevos impulsos.

En cuanto al campo del arte, me parece importante revisar con más atención esta cuestión; insistiendo en la importancia de algunas experiencias de los años 65-73, para comprender el post 73, me pregunto si las obras de este último período no se instalan en gran parte, no operan desde los imaginarios ya fracturados por esas experiencias anteriores?

También hay que preguntarse si las crisis políticas se pueden realmente datar. Los procesos culturales son lentos y el arte no es sólo reflejo sino también determinante.

1.3. ARTE SOCIEDAD: UNIVERSIDAD, A la Universidad iluminista, protectora de las artes, sucede la de la Reforma, que como proyecto se quiere crítica, reformuladora y permeable, y a ésta sucede la Universidad climatizada. El cambio entre estas últimas dos opciones, significa para la Facultad de Bellas Artes la pérdida de un 60% de su plantel docente-estudiantil, y al menos el 70% de su instalación física. La Universidad entera se discontinúa en su estructura oficial, y se continúa fuera de ella, donde sólo subsistirán algunos enclaves como el Departamento de Estudios Humanísticos, donde se inicia una revisión crítica y cuyo trabajo se proyecta,

por profesores y egresados, en la escena cultural post. 73.

En el exterior el reagrupamiento es difícil, en 1974 se funda Taller Bellavista, después Taller Artes Visuales, que se quiere proyecto alternativo, espacio de universitarios exonerados, espacio crítico. Dedicado principalmente al trabajo gráfico, buscando una otra opción en el copamiento cultural. En 1979 se configura un seminario Taller de Teoría del Grabado que se proyecta en las obras de varios de sus integrantes (Errázuriz, Donoso, Parada, Adasme, etc.) que va a co-incidir con los trabajos de 1980 del Taller Vilches (otro enclave, en la Escuela de Arte, Universidad Católica). También ese año se inaugura con el nombre de Seminarios el espacio de debate más prolongado en el tiempo, que conocerá la escena de arte.

En 1978, entre varios centros alternativos, inauguramos el término de Universidad Informal, y el reconocimiento que en las áreas de Arte y Ciencias Sociales, la tarea universitaria más importante, y los aportes más significativos, estaban fuera de la Universidad oficial. Sus operadores venían de la Universidad de la Reforma.

Hoy día la Universidad Informal, por su discurso tensionador-cuestionador, ha entrado en contacto con la Universidad oficial, la climatización ha entrado en crisis. La enseñanza del arte, programación de la enseñanza, empieza a ser cuestionada. La escena de avanzada juega acá un rol que debe ser también, registrado. La escena de avanzada se corresponde, en la escena de arte, con la Universidad Informal y su accionar así lo propone: Seminario Nelly Richard, Instituto Chileno-Norte-

americano; Intervención Nelly Richard, Carlos Leppe, Carlos Altamirano, Eugenio Dittborn en Taller Vilches, Escuela de Arte, U. Católica; Seminarios T.A.V.; participación en Escuelas de la "Universidad Alternativa" de Eugenio Dittborn, Pablo Oyarzún, Francisco Brugnoli, etc.

12.4. ARTE SOCIEDAD, EXPERIMENTALIDAD DEL ARTE, EXPERIMENTALIDAD SOCIAL. Una experimentalidad que revela movimientos inéditos en nuestra sociedad expone un paisaje capaz de reformularse. Esto propone un cuestionamiento a los trabajos de arte, obras, que se pretendan modelos, o situaciones estáticas. Por el rol de conformación que en nuestro medio juega la superestructura, el trabajo de arte no puede entenderse hoy como producto finito y resultado de un único operador-productor. El trabajo de arte hoy lo entiendo como la posibilidad de una conjugación-desconjugación (construcción-desconstrucción) permanente. Exponerse en el plan de producir, más que en los objetos producidos, que instalados conforman.

Si nuestros deseos están en reformulación, la actividad del arte como formuladora de símbolos del deseo, debe estar atenta a evitar las formaciones cristalinas, que como sustitución anticipan propuestas míticas, utopías, impidientes de la diálisis estructural.

La ciudad espacio-fragua es el lugar operacional óptimo. Los trabajos de 1968-69-70, emprendidos por mí con estudiantes de primer año de Bellas Artes, son un antecedente válido, también allí experimentábamos un mundo, y no se trataba de "murales" ni de "decorar muros", sino de puestas en evidencia de las generatrices urbanas, sus circulaciones y planimetrías.

La ciudad al ser ejercitada como red a analizar, era expuesta y por eso desvelada.

2.3. ARTE SOCIEDAD. ORGANIZACION DE LOS ARTISTAS (Ex-tensión). Importante en estos años ha sido el ejercicio de arte como ampliador y generador de espacio. Ineludible en este paisaje resulta el rol "del nuevo intelectual" de Gramsci, el de "participación activa en la vida práctica" el "organizador". UNAC, en 1978, aparece como la primera gestión organizadora, sus documentos exponen la relevancia de la censura y autocensura en la producción de arte, e invitan a intervenir todos los circuitos de arte, oficiales o no, y llama a romper el boicot cultural internacional, afirmando el rol ampliador de conciencia del trabajo de arte. Generará el Primer Encuentro Internacional de Trabajadores de Arte y organizaciones culturales. En 1982, se organiza el Coordinador Cultural, otro instante de interrelación de las burbujas de subsistencia y alternancia. Generará el Primer Congreso de Trabajadores del Arte. Sin embargo, y en ambos encuentros, no resulta comprendida la particularización de los discursos, que exponen la realidad actual de muchos posibles, y que un movimiento cultural sólo puede constituirse desde el amplio espectro de esos posibles. Desde 1974 al 77, aproximadamente, los espacios de arte se dieron a entender como símbolos y metáforas. Desde 1977 esta función se alterna con los espacios de las Ciencias sociales. Los trabajos de desplazamiento y emplazamiento situarán a las organizaciones culturales en plena zona de fricción, y el de algunos casos les fueron atribuidos roles y emblemas que distorsionaron y ocultaron su importancia.

En el T.A.V., algunos de sus miembros se sintieron desafiados a formas de contingencia cada vez mayores. Habiendo experimentado formas metafóricas al interior de los procesos gráficos (desgraciadamente no registrados por ninguna escritura) se sintieron impelidos, con ocasión de la "apertura del 77", a operar un espacio de enfrentamiento directo con la "memoria" negada, que se proyectó en trabajos como "El Archivo", "El Muro", obras de Luz Donoso, Virginia Errázuriz, Hernán Parada, etc. En coherencia promovimos la primera muestra de artistas del exilio, y la primera muestra colectiva de artistas extranjeros, sobrepasando el boicot (Museo Templo San Francisco, 1978). Esta operación de un Arte Memoria o Testimonio, nos hizo enfrentarnos al trabajo de arte que llamamos de las "formas alegóricas". En 1979, un grupo de recién egresados de la Escuela de Bellas Artes, funda con carácter movi-mientista la A.P.J. (Agrupación de Plásticos Jóvenes), en su programa está la renuncia a integrar los "circuitos de arte", y el trabajo directo en las zonas de conflicto social, en el medio obrero y poblacional. Primero aparecen como continuidad de la BRP, luego incorporan los procesos gráficos de socialización. La relevancia de sus trabajos están en una propuesta de producción cuya materialidad es la zona de conflicto social. En los trabajos del Arte Memoria, y en algunos de APJ se puso en juego un intento de distanciamiento de la relación, del signo determinante, intentos de transformación del lenguaje en evidencia.

#### 2.4. ARTE SOCIEDAD, PAISAJE DESDE 1984. (Extensión)

Desde 1984, asistimos a intervención, en la escena del arte, de los artistas del retorno, su afán de rediseño de esta escena resulta evidente. Algunas muestras han sido significa-

tivamente promovidas buscando diferencias con acciones de estos años en el país, la exposición "AHORA" (1984), señala un nuevo tiempo a iniciar. "Casa Larga", inaugura (1985) con una muestra llamada "30 AÑOS DESPUES". Desde 1973 vivimos una situación en suspenso. Un trabajo de arte, acá radicado en habitar el paisaje, con-jugándose con él, y un trabajo en el exilio radicado en la necesidad de fijar y retrotraer la memoria, y en la promoción de solidaridad. Dos espacios, adentro y afuera, que absurdamente se niegan uno a otro, exhibiéndose con la incapacidad de asumirnos como realidad fragmentada.

El retorno empieza a confirmar un nuevo paisaje, tiene una imagen de calce más fácil con la idea de represión, la que incluye la nostalgia por la historia no conocida de ya más de dos generaciones universitarias. La memoria fijada, como nostalgia, se suma a la nostalgia interna, coincidente también con la nostalgia internacional por los años 60, años de la generación exiliada.

Con el retorno algunos silenciosos de estos años reaparecen, el retorno los justifica y reactualiza, para algunos que vuelven, esto coincide con el afán de recrear la escena pre 1973. Todo parece buscar un paréntesis doble, que como ajuste de cuentas, con aquellos que fuimos más agresivos y exigentes en estos años, aquellos que "pecamos" por sobrevivir, nos convierte en "generación del olvido" (Fenómeno que se repite en Latinoamérica). Sin embargo, las generaciones más jóvenes parecen estar a la expectativa, algunos no parecen interesados en esta pelea de ancianos, otros aparecen seducidos, tentados, por el internacionalismo de los que vuelven.

## 2.5. ARTE SOCIEDAD, MARGEN, MARGINALIDAD

Característica de estos años ha sido el desarrollo máximo del concepto de margen. Margen que se estratifica, y define márgenes de márgenes, donde también se encuentra una voluntad de autosatisfacción de pertenencia. Casi en analogía con una idea de pureza, margen también se ha identificado con una prescindencia de lugar. Una crisis, situación de inestabilidad, nos llevó al margen, única posibilidad en la sociedad de la no participación, pero también, en el primitivismo al que estamos sometidos, este margen se convierte en el símbolo axial, y arcaico de seguridad.

"Margins and Institutions" juega ambiguamente su marginalidad, portadas en papel Splendor, tipografía Caslon Old Face, editado por Art and Text, Melbourne, marca rupturas evidentes de los márgenes autosuficientes. Su presentación mima la institución, su impertinencia geográfica la supera: se traslada y vuelve exponiendo el brillo de su pie editorial. Bilingüe, relativiza su mimesis primera.

Comparto esta ambigüedad operacional, presionar el límite, romper el límite, es también señalarlo, exhibirlo como insuficiencia.

## 2.6. ARTE SOCIEDAD. EL COMPROMISO

En los años 60-73 hablábamos de "compromiso" como de la capacidad de decisión del intelectual para optar su lugar. Me parece hoy en crisis este concepto, el tiempo y paisaje habitados no nos dejan opción. Hoy estamos involucrados, no hay posibilidad de "compromiso". Los trabajos de develación de signos de este paisaje (propios de la escena de avanzada), también

estarían hablando de estructuras que apuntan a una idea nueva de signo colectivo. Si por la develación se reconoce, es que por su operación se hace ineludible el enfrentamiento a aquello profundamente autocensurado, aquello que nos involucra sin posible opción a este paisaje y tiempo. ¿Otro rasgo primitivo? y ¿Cómo actúa éste frente a la idea de fragmentación?

### 3. EN EL FINAL

A pesar de lo que se diga la gestión Brugnoli-Errázuriz en los años 60-73 (64 adelante) fue principalmente una mirada hacia adentro, hacia este paisaje, y por eso nuestro duro cuestionamiento a los códigos de la representación, la forma cuadro, el arte como ilusionismo y como mitología. Sistemas que nos parecen como filtros impidientes de la necesidad documental, la necesidad de enfrentamientos concretos. Postulamos una mirada local desprejuiciada, que simultáneamente tendría que ser una mirada universal, intuimos una simetría, entre particular y general. En 1968, en un seminario de Morfología, sostuve el estudio de estructuras morfológicas básicas como unidad desarrollada en una estructura social. En 1977 Benoit Mandelbrot, un matemático, sostiene la similitud entre fragmento y totalidad. Si esto puede ser así, ¿el reconocimiento de un fragmento supone el reconocimiento de un total?

Nuestros trabajos de los 60-73 fueron más duramente criticados que cualquiera otra postura anterior; fuimos adjetivados de meros tributarios de tendencias importadas, de burgueses elitistas o decadentes. Es interesante constatar que cada vez que hay una ruptura en la escena de arte - cuestión que se repite en 1977 adelante con la escena de avanzada - esta es cri-

ticada por los tributarios de movimientos anteriores como extranjeroizante, reivindicando así la propia postura como nacional o latinoamericana. Esta cuestión nos llevó al concepto y posición de la reformulación crítica.

En términos locales, una tendencia es importante cuando logra convertirse en signo de lo no dicho. Habitamos un mundo de "significados" que obliga a la usura de los significantes. Por lo tanto, lo relevante de una tendencia no es serlo, sino el cómo es operada, qué usura se hace de ella, qué plusvalía tiene su signo. Por lo demás, las tendencias para nosotros tienen desde siempre la forma de impresos, descalzados, lejanos a su matriz, por lo que ya no son si no lecturas e interacciones de los imaginarios donde se instalan. Pocos textos han contribuido mejor a la comprensión de esta cuestión que "Culturas Latinoamericanas: ¿culturas de la repetición o culturas de la diferencia?" de Nelly Richard, nuevamente citado en "Margins and Institutions", donde se convierte en razón de su operación.

Sin embargo, en todo el discurso de la reformulación existe una duda no resuelta. ¿Existe un espacio de acá? ¿Existe este algo distinto? Por eso entiendo también a las tendencias como una especie de herramienta, de luces rasantes sobre nuestro paisaje, donde la constatación de sombras, producto de posibles relieves, lugares también de reflexión y reemisión, serían la señal de existir.

Al ser nosotros en los años 60-73 identificados al interior del Pop, la Neo-Realidad, o el Arte-Poverá, así como la escena de avanzada va a ser identificada de Arte conceptual, por operaciones con y dentro de nuestro paisaje cultural, esto parece querer decir que los espacios distintos no existirían, y nuestra dificultad sería el tener que asumirnos como retazos de muchas cosas que nos nombran.

La escritura crítica y su efecto: una reflexión preliminar

Adriana Valdés

El libro de Nelly Richard que ha servido de motivación para las intervenciones de este seminario representa para mí una especie de visión de conjunto, de mirada totalizante, de todo un fenómeno que se ha vivido bajo la forma de los eventos aislados y de lo disperso. En cierto sentido, al rescatar muchos hechos y muchos textos olvidados o nunca bien conocidos (las publicaciones de nuestra escritura crítica tenían un carácter semiclandestino, aunque más no fuera por las dificultades de publicación y de distribución), y al forzar a verlos formando algo así como un proceso, me han hecho posible una forma de comprensión que no siempre coincide con la que propone el libro, pero que sin duda resulta provocadora para mi propia reflexión.

El capítulo "La escena de la escritura" es muy lúcido, y prácticamente agota lo que yo habría tenido que decir sobre el tema. A partir de él, sin embargo, se hace posible ver esta escritura no como textos dispersos sino - aunque sea en forma ilusoria - como una especie de proceso, y pensar desde allí: mirarlo desde otras lecturas que las implícitas en ella, y desde otro momento, que ya no es el del surgimiento de los diversos textos y con ellos de una forma de escritura, sino tal vez el agotamiento de esa forma. Se plantean entonces preguntas que tienen que ver con una percepción, a través de los años, de sus efectos, y con la necesidad de explicárselos. En resumen, el capítulo

hace posible ver lo que se ha hecho como ya hecho, y desplazar el deseo hacia otra parte; salir del lugar que esa misma escritura nuestra se fijó, para mirarla desde una distancia.

Puedo explicitar entonces una pregunta que me rondó siempre, y que antes carecía de referentes para formular: ¿quién lee? ¿qué pasa con esa escritura, qué relación tiene con el resto de la vida social en una situación como la chilena? ¿Quién la recibe? ¿Qué interacciones se producen con ella?

(Para contestar esas preguntas sería necesario mucho más que los apuntes de esta reflexión preliminar, armada con ideas dispersas de Bakhtin, Hauser, Iser, Bourdieu, lecturas que no eran las mías en mi época de producción de la escritura crítica a la que se está haciendo referencia. La he armado así como una especie de ilustración de una relación con el saber: menos discipulaje que pillaje, una especie de extraña navegación por el mar de los Sargazos, una recopilación fortuita de ideas encontradas)<sup>1/</sup>.

Una limitación del campo: no me voy a referir al tema de la interacción entre la escritura crítica y las obras a que esta se refiere y a veces incluso suscita (la relación es y fue muchas veces de estímulo recíproco). Lo dejo de lado para evitar otra

<sup>1/</sup> Bourdieu, Pierre: Ce qui parler veut dire, Fayard, París, 1982; Campo de poder y campo intelectual, Folios Ediciones, Buenos Aires, 1983. Hauser, Arnold: Sociología del público. Guadarrama, Barcelona, 1977. Iser, Wolfgang: L'acte de lecture - Théorie de l'effet esthétique, Pierre Mardaga Editeur, Bruselas, 1985. Todorov, Tzvetan: Mikhail Bakhtine, le principe dialogique, Seuil, París, 1981.

vez el círculo cerrado, por proyectar la pregunta hacia los otros receptores potenciales de una escritura crítica, por preguntarse por su relación con la vida social chilena no incluida en ese círculo.

Otra delimitación. El tema de la acogida que tiene la escritura crítica de la escena de avanzada podría plantearse a través de una investigación de datos: cuánta gente efectivamente la lee (una especie de estadística), cómo la recibe (una especie de encuesta acerca de su recepción). En términos de Iser, se trataría de investigar la recepción de esa escritura, tomando como informantes a sus lectores. Otro camino, que me resulta en este momento más accesible, es pensar en lo que Iser llama el efecto de una escritura: es decir, qué lector está implícito en sus textos, qué huéco le dejan estos a un lector, cuál es el destinatario que suponen y que se inventan. Tal como un texto incluye signos de quién es su emisor, cómo se construye y dónde se ubica, incluye los signos de quién es su imaginario receptor, cómo se construye y dónde se ubica. Esto lleva a preguntarse, en relación con la escritura de la escena de avanzada, quiénes son los interlocutores implícitos en estas propuestas y qué papel se preve para ellos. Detrás de esto se encuentra la sospecha de que la falta de interlocutores de estos textos, que es un hecho real, puede estar inscrita en ellos de antemano: en la distancia que separa su lector imaginario del medio en que se produce su escritura.

#### Algo sobre el medio

El capítulo sobre la escritura de la escena de avanzada, en el libro de Nelly Richard, se refiere al problema de la falta

de interlocutores reales. En conversaciones se menciona el riesgo del autismo, de escribir para y desde un grupo que se consume a sí mismo, o escribir incluso sólo para uno mismo. (He visto en Chile, en este tiempo, ejemplos extremos, en que el único interlocutor posible - el capaz de captar todas las alusiones a los más diversos órdenes de la experiencia cultural, social, personal - no es sino el propio autor, quien se ve entonces obligado a ser eterno cicerone de sus desorientados lectores). El problema de esto es que ciertas escrituras que quisieran ser contestatarias dentro de una sociedad terminan por no tener existencia frente a aquellos a quienes buscan oponerse; pasan a moverse en una especie de reducto o de "reservation" para sus actividades "reservadas". Al espacio público no se accede sólo con la voluntad o con la buena intención; tiene algunas características que actúan como restricciones inevitables. Una de ellas es la precariedad cultural del medio.

Parto por decir que la escritura crítica a que se hace referencia surge en un medio social que se ha vuelto cada vez más excluyente y se ha alejado de toda posibilidad de incorporar a grandes públicos a los circuitos del arte. Los mecanismos de la exclusión social, que abarcan prácticamente todos los aspectos de la vida, exceden y enmarcan la reflexión sobre las artes visuales. Aquí me refiero solamente a la relación posible con un público que sería el que las actuales circunstancias ponen al alcance de las artes visuales y del diálogo que se podría establecer entre estas y otras actividades y disciplinas; un público, por ejemplo, que ha tenido acceso a la educación superior y cuyas actividades profesionales permiten suponer cierta capacidad de comprensión del arte y de la escritura sobre arte. Sin embargo, todos conocemos profesionales de disciplinas muy

exigentes, que las viven en forma contemporánea (un economista, por ejemplo, que se ubica en el campo de pensamiento de su disciplina tal como éste se ha ido configurando en los últimos años), pero que al referirse al arte, no dispone sino de categorías de la época del impresionismo. El problema del "efecto" de la escritura de la escena de avanzada (en el sentido de Iser) es que, desde ese ángulo, es percibida como otro lenguaje técnico, como el lenguaje de otra disciplina en la cual se carece de competencia, y eso produce alejamiento. No es que las propuestas se rechacen, es que simplemente no entran en circulación; y estoy hablando de un tipo de interlocutor posible e incluso en algunos casos de un tipo de interlocutor deseable y deseado. Con esto apunto a un tema sobre el cual no me siento competente para opinar, pero lo recojo a modo de deseo ingenuo: el de una confluencia posible entre los lenguajes de personas que quisieran - al menos en las grandes formulaciones - ser capaces de una acción común en el ámbito social.

Al transformar el discurso sobre el arte en una forma más de especialización y en un campo disciplinario que tiene sus propias referencias inaccesibles a los legos, creo que se está presuponiendo un tipo de público que en los países desarrollados existe en gran número, hace posibles ediciones de miles de ejemplares y congresos con cientos de asistentes: me refiero a un gran público académico (sobre todo en Estados Unidos), innumerables e incansables estudiantes de postgrado, una especie de público cautivo que tiene también grandes necesidades de autoperpetuarse. Para qué decir que ese público no existe en este medio.

No existe tampoco - y tengo la tentación de decir que es casi lo que define el llamado "subdesarrollo" de estas sociedades

que tienen con otras relaciones descritas como de dependencia, de colonialismo o de términos semejantes - ningún aparato de intermediación. Sigue siendo cierto lo que decía Hauser: mientras más exigente sea una propuesta en relación con su medio, más necesario son los vehículos de transmisión, la creación, en torno a la propuesta, de una atmósfera que, aunque no sea capaz de dar cuenta de todos los referentes y los supuestos, cree a su alrededor una mínima capacidad de comprensión. Aquí me parece que las propuestas que se quieren ultrasofisticadas se hacen en un páramo y parecen salidas de la nada, porque nadie se ha planteado la pregunta que esas propuestas pretenden responder. (Lo dijo hace tiempo Ronald Kay; lo graficaba con una fotografía de la fachada del Teatro Municipal de Santiago, recién construido. El edificio parecía haber sido pegado encima de la foto de un paisaje pueblerino, como si la foto fuera un collage).

Con esto quiero decir que, en este marco, la existencia de un tipo de escritura como la de la escena de avanzada fue un esfuerzo en cierto sentido trágico, porque se fundó y se consumió en su propio deseo, insistió en existir a pesar de las condiciones externas a ella. A veces pienso que, al modo de la Antígona de Anouilh, 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.

### Algo sobre el interlocutor implícito

Un conjunto de lecturas de textos de la "escena de avanzada" permite, como ejercicio, construir en cierta manera una especie de "texto de la escena de avanzada" que no es ninguno en particular, sino una combinación que necesariamente tendrá mucho de subjetivo y mucho de ficticio; no lo propongo sino como recurso para explicitar ciertas ideas sobre qué tipo de interlocutor implícito puede rastrearse en los textos con que se ha construido.

Un primer tipo de interlocutor supuesto es capaz de captar referencias culturales — artísticas, filosóficas, políticas, etc. a veces muy finas y especializadas, y de leer el texto a veces con un horizonte cultural muy amplio y a veces con referencias locales muy específicas. Incluso cuando sus referentes son accesibles, el texto opera con ellos de una manera que contradice a propósito lo que supone que son las expectativas de lectura, lo que a su vez postula un horizonte cultural que haya asimilado esos procedimientos. Creo que ese tipo de percepción se ha extendido a un número muy pequeño de interlocutores, tal vez por la falta de intermediación de la que antes se habló.

Otro supuesto es el que este interlocutor es capaz de entrar en la propuesta, sentida como un juego; de hacer una lectura (o, en palabras de Bloom, un strong misreading, una lectura a lo mejor errónea, pero equivalente a la propuesta en creatividad.

Un tercer supuesto es el de un interlocutor cuya mirada sea

capaz, a través de varias operaciones sucesivas, de constituir el texto, comprendiéndolo en varios niveles y vinculando estos niveles entre sí; un interlocutor, por decir algo, sumamente industrioso, y bastante ocurrente, con tiempo y con ganas de entrar en el juego. En no pocos casos, se postula además un lector capaz de operaciones de deconstrucción.

La disparidad entre esta fisonomía de un posible interlocutor y las condiciones del medio, incluso el medio "culto", hacen aparecer otro interlocutor, o mejor dicho un no interlocutor, y con él el problema del texto como forma de poder. Se trata del lector estupefacto: el lector sobre el cual el texto ha producido un "efecto Medusa", lo ha petrificado. En ese caso, y muchas veces contra la intención del emisor del texto, la falta de comprensión - junto con las señales evidentes que el texto incorpora en cuanto a un "deber ser" comprendido - fundan a la vez un poder del texto y una parálisis de los interlocutores posibles. De alguna manera, se siente el texto como algo que no puede ser intervenido: se recibe entonces como una imposición, y crea respuestas agresivas. En la situación actual, muchas veces las propuestas se leen como bandos, o se emiten como bandos.

Otra posibilidad de relación con el interlocutor, que ha sido utilizada con bastante inteligencia estratégica y que está inscrita en algunos textos de la escena de avanzada, se establece con lo que hace ya algunas generaciones los ingleses llamaban el "filisteo": el que no sabe nada de arte pero cree que tiene obligación de saber, y reserva a este arte que no comprende un cierto lugar de privilegio. Los textos ponen así en evidencia las condiciones históricas de su recepción,

y juegan con ellas para obtener de una sociedad represiva un pequeño margen de maniobra; comprenden esas condiciones para poder utilizarlas para sus propios fines.

Reflexión final

Este ejercicio primario e incompleto de imaginarse un interlocutor implícito en los textos de la escena de avanzada lleva a una reflexión final. De este panorama incompleto de lectores implícitos se encuentra completamente ausente una ficción útil y estratégicamente necesaria en estos tiempos y lugares: la de un "público culto", entre comillas, una especie de "common reader" como en el que postulaba en épocas tan lejanas Samuel Johnson. Esta ficción humanista que insisto en calificar de útil postula que entre todas las personas con un determinado nivel de instrucción, sea cual sea su oficio, existe una zona común, y que a partir de ella todos pueden participar de un mismo discurso colectivo. (En este sentido me produce respeto la noción de lugar común propuesta en la antigua retórica: algo que el auditorio de un orador reconoce, algo sobre lo que "hay consenso", se diría ahora, y en lo que se apoya el discurso nuevo para partir a otro lugar).

Si no hubiera ya un lugar común entre los distintos lenguajes de las especializaciones (y esto tiene que ver con nuestra situación en este seminario), la escritura sobre arte sólo se dirigiría a una receptor casi tan especializado como el emisor mismo; ese sería su único interlocutor posible. Y el problema, sospecho, no sería sólo el de la escritura sobre arte, sino otro más grave, que es el de la discontinuidad no superable entre diversos compartimentos estancos de la sociedad, una ato-

mización que no puede sino favorecer los fines de la represión política.

Yo quiero decir, en homenaje al texto de Nelly Richard, que lo considero un esfuerzo muy importante para crear un lugar desde el cual leer, un lugar en que quepan mayor número de interlocutores, y por ello un medio de dar a toda la escena de avanzada una posibilidad de entrar en otros espacios de circulación. Sin embargo, hay sin duda en la escena de avanzada una fundamental ambigüedad respecto de esa opción. Eso me hace pensar en la coherencia entre "decir no y morir" y el clima de desesperanza colectiva que hemos vivido hace ya tantos años. Me hace pensar también qué pasaría en un clima en que la esperanza fuera haciéndose paulatinamente posible; o, mejor dicho, en que nosotros fuéramos haciéndola paulatinamente posible.

S E C C I O N I I I

Resumen-Balance Seminario

Martín Hopenhayn  
Eugenio Dittborn

¿Qué tienen contra los sociólogos?

Martín Hopenhayn

En el seminario dedicado a discutir el libro de Nelly Richard (Márgenes e institución: arte en Chile desde 1973) que da cuenta de lo que ha sido el movimiento artístico "escena de avanzada" en Chile, hubo una dosis abundante de discontinuidad, discusión y dispersión. Algunos roces y susceptibilidades saltaron sobre el tapete. De estos, el que más me atrajo la atención fue la resistencia, por parte de varios artistas que forman parte del movimiento aludido, a las conceptualizaciones que los sociólogos hicieron sobre el arte en Chile hoy. No pretendo formular juicios de valor en torno a esta resistencia; pero da la impresión que en estos artistas, y quizás por efecto de su propia práctica al margen de un sistema político, moral y cultural que excluye/reprime/domestica lo diferente, hay una tendencia a homologar lo constituido con lo estigmatizado, y a identificar lo conceptualizador con lo reificante.

En cierta forma, esta tensión registrada por el seminario es sintomática de lo que el libro mismo dice respecto de los integrantes (¿desintegrantes?) de la escena de avanzada: se trata de artistas cuya política no es sólo resistir y patentizar las estrategias represivas más obvias (represión física, exclusión socioeconómica, desinformación, amedrentamiento, desarticulación social), sino también patentizar el uso del poder en otro tipo de prácticas institucionalizadas: los códigos de interpretación

de la realidad, los lenguajes demarcadores y totalizadores, la domesticación de los cuerpos y la neutralización del deseo mediante su integración en un discurso especulativo.

Así, el discurso contextualizador o comprensivo de las ciencias sociales puede parecerle irritante a un artista que patentiza con su práctica, el carácter reaccionario que toda totalización ha asumido en un medio como el chileno. Por un lado, Nelly Richard señala que la escena de avanzada ha sido "marcada por el surgimiento de una práctica del estallido en el campo dominado del lenguaje y de la representación; sólo la construcción de lo fragmentario... logra dar cuenta del estado de dislocación en el que se encuentra la noción de sujeto que esos fragmentos retratan como unidad devenida irreconstituible". Por otro lado, las ciencias sociales, son por definición, reconstituyentes de sujetos, y eso puede entenderse como una exigencia epistemológica mínima, o como un mecanismo de coerción sutil ejercido sobre el sujeto en cuestión.

Ocurre que la sociología puede parecer moderna; demasiado moderna. Y la escena de avanzada no sólo se ubica en una patentización de la represión en Chile sino también (y por esa represión) en una crítica de elementos claves de la modernidad, tales como: el rechazo de la reducción de la verdad a un grupo de poder, incluidos los intelectuales reconocidos por algún mecanismo institucional; la desconfianza en el poder de la razón analítica; la ruptura frente a las pretensiones del lenguaje discursivo; la crítica de lo meramente denotativo y del léxico especializado de una disciplina determinada<sup>1/</sup>. De allí "la necesidad

<sup>1/</sup> Colectivos como CADA, por ejemplo, al interior de escena de avanzada, apuntan a una práctica transdisciplinaria, donde participan artistas de distintos géneros.

de deconstruir todos los artificios de representación puestos al servicio de la tradición y de sus ilusiones".<sup>1/</sup>

El discurso científico aspira a lo claro y a lo inequívoco. Eso no lo hace necesariamente represivo, si bien todo discurso de represión es también intransigente con la ambigüedad. Las reacciones de algunos contra el discurso "articulado" de otros en el seminario sobre el libro de Nelly Richard, se remitan a una resistencia por parte de la escena de avanzada a toda lectura fácil y unívoca. Nelly Richard lo describe ya en su libro: "han en efecto combativo los operativos de totalización del sentido desde su insistencia en preservar el valor de equivocidad constitutivo de su mensaje". Así, contra un orden de lectura constituida o que busca ligar su objeto a la "familiaridad" de ciertos conceptos, se trataría entonces de crear un lector indómito, irreductible, des-gregarizado. La escena de avanzada buscaría así producir una disimetría: una producción de sentidos que sean comunicables pero nunca demasiado procesables. Nada personal contra los sociólogos: pero en la instancia del seminario éstos ocupaban, mal que les pese, el sitio de los que procesan. Se trataría, entonces, no tanto de atacarlos a ellos, sino de procesar lo procesador, invertir la dirección, sacar de su lugar a lo que ocupa la jerarquía de ciertos lugares. Y a propósito de esto, dice Nelly Richard: "La tarea más dura que le ha correspondido desempeñar a las obras de la "avanzada" chilena ha precisamente consistido en tener que luchar contra esas maniobras de acomodamiento institucional y contra su violencia apropiativa"<sup>2/</sup>

<sup>1/</sup> Nelly Richard, Márgenes e institución. Melbourne, Art. and Text, 1986, pág. 119.

<sup>2/</sup> Ibid., pág. 126.

¿Qué hacer? Aparentemente, la apuesta podría consistir en sustituir la totalización sociológica por una suerte de hermenéutica de lo sintomático, Nietzsche mediante. En parte, creo que Nelly Richard apunta en esta dirección. Entender la obra como resistencia es también entenderla como síntoma, vale decir, como el signo visible de una tensión irresuelta. No se trata de remontarse de la supuesta apariencia a una más supuesta esencia, ni de la forma al contenido, sino más bien del signo/acontecimiento al conflicto. Sobre todo cuando la forma de la obra de arte es también acción, y cuando el contenido habla del cuerpo y a través suyo.

Si el cuerpo y la acción se vuelven, en la producción artística, el sitio hacia el cual ha de apuntar su lectura, se hace problemático (o inviable) cualquier pretensión teórica de taxonomizar la obra, de integrarla a una nomenclatura preconcebida, de disolverla o rescatarla mediante una clasificación de funciones o roles. Nada hay, finalmente, para interpretar o para desenterrar: el cuerpo no está oculto, ni hace de móvil ni de demiurgo en la obra; está puesto sobre la superficie misma de la obra, estirado y herido a la vez, doblegado y desvergonzadamente exaltado. Su "valor de uso", por usar una terminología archisabida, es poner sobre el tapete la trágica glorificación del "valor de cambio" al que se ha sometido al cuerpo. De allí que en la producción de escena de avanzada todo se ve: la acción que produce la obra (y que muchas veces es una sola con la obra), el cuerpo deseante que la motiva (y que queda registrado en la obra, jamás escamoteado): no hay nada que no sea síntoma, y no hay nada que sea "máscara" o "apariencia".

Pero una vez más, el sociólogo está compelido a interpretar. ¿Cómo hacerlo ante una obra que es síntoma, cuerpo, resistencia, que todo lo que busca es "producir interferencias críticas en esas zonas que abarcan el cuerpo y el paisaje como escenarios de autocensura o de micro-represión"<sup>1/</sup>? Esta corporización se hace evidente en la preocupación no ya por la forma, sino por la materialidad de la obra, por su textura, por su proceso. Todo ello debe ser hablar en el producto. La interpretación, si puede haberla, no puede soslayar precisamente lo que constituye el eje de identidad: su materialidad, su consistencia-contingencia.

La propia resistencia de estos artistas a la definición sociológica se agrega, como un nuevo registro, al haz de resistencias que ya portan: es otro síntoma, otra manera de metamorfosear la "sustancia" en "acto", el sustantivo en verbo. Y un poco más todavía: la resistencia a la totalización forma parte de una estrategia(¿consciente, inconsciente?) de lo fragmentario. Aquí coincide la resistencia a lo totalizador con la estética del postmodernismo. Frente a la compacta articulación de la represión, y frente a la razón instrumental y a cualquier "totalidad totalitaria", el arte es la trinchera de la discontinuidad, del pedazo, de la acción relámpago y singular, de lo precario y, por qué no, de lo rudimentario. Lo fragmentario se vuelve resistencia y victimización, cuerpo desenterrado y cuerpo despedazado. (¡Por favor, científicos sociales, no insistan en homogeneizar lo que sólo cobra sentido

---

1/ Ibid., pág. 120

cuando permanece heterogéneo!<sup>1/</sup>)

Todo esto, insisto, son percepciones de un neófito en materia de avanzada, y de un paracaidista en el seminario en cuestión. Resumiendo: parece necesario desarrollar una hermenéutica de lo sintomático, 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 contenido 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 Nelly Richard.

¡Pero cuidado! No para contribuir a mistificar a quienes, en principio, parecen lanzados a desmistificar. Porque si hay algo que puede desembocar en la esterilidad, es la tentadora autoproclamación de vanguardia por parte de un colectivo que, de ser coherente con su práctica de desenmascaramiento, debiera resistir a su vez toda idea misma de vanguardia. 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 aún no revelada para el resto de la comunidad; ignoro si se ve a sí misma como embrión fragmentario

1/ Véase, ibid., pág. 122: "Sólo a través de estas técnicas del fragmento y del ensamblaje, les es permitido a esas formaciones reconjugar la heterogeneidad de sus fuentes de información y la discontinuidad de sus marcos de referencia".

de un futuro redentor. Contra esta pretensión -omnibulante, reproductora de las matrices que rigen la "modernidad" - habría que oponer una exacerbada conciencia crítica frente a la propia práctica.

Del lado del arte contra el sistema, la tentación es grande: se está en el campo de las resistencias, de los fragmentos, de las lecturas inconclusas y equívocas, de la experimentación con el material de trabajo, de la dramatización de la propia subjetividad del artista. De allí a un endiosamiento de sí mismo o a la auto-indulgencia sin límites, el recorrido es fácil, y las consecuencias lamentables: el diletantismo que se deja entrar por la ventana aloja toda la escoria moral que se había expulsado por la puerta.

Cuatro alcances

Eugenio Dittborn

1) El gran mérito del texto de Nelly es ser un trabajo prolongado de escritura: la recombinación y rearticulación de todos los textos de Nelly. Allí reside su dramática resistencia a las actuales circunstancias anteriores: la ausencia de interlocución. El exceso de ausencia de interlocución.

2) "Márgenes e Instituciones" enhebra conjuntos y subconjuntos de obras leyéndolas y dándolas a leer exhaustivamente. Eso, sumado a la erosión que han sufrido esas obras ¿no termina acaso por rescatarlas, fijándolas?

3) Incluye y trabaja "Márgenes e Instituciones" lo que la escena de avanzada desbloqueó? ¿Efectúa el texto ese efecto restituyendo así la escena de avanzada lo que ella abrió, desencadenó, posibilitó?

4) A propósito del seminario sobre "Márgenes e Instituciones"; para ser conciso, diría que el seminario ocurre finalmente en esta publicación. Ahora es posible leer lo que decían las ponencias, ahora es posible revisar, dudar, cotejar, juntar, relativizar, discutir, ahora es posible leer lo que había entre ellas: aquello en que se oponían, complementaban, coincidían, aquello en que se entrelazaban o separaban. Ahora es posible leer aquello inaudible durante el seminario. Des-tiempo entonces, entre oír la voz de las ponencias y leer sus escrituras.

Sede Académica de Ecuador  
Casilla 6362-CCI  
Quito  
Fonos: 452180-2155  
Télex: 2114

Sede Académica de México  
Apartado 20-021  
México 20 D.F.  
Fonos: 5686321-6453  
Télex: 1772150 FLACME

Programa de Argentina  
Casilla 145 sucursal 26  
1426 Buenos Aires  
Fono: 7710978  
Télex: 18937 FLACSAR

Programa de Bolivia  
Casilla 20803  
La Paz  
Fono: 322207

Programa de Brasil  
Rua Alcindo Guanabara 24 of. 506  
CEP 20 040  
Río de Janeiro  
Fono: 2405678  
Télex: (021) 30275 KALM-BR

Programa de Chile  
Casilla 3213 Correo Central  
Santiago  
Fonos: 2257357 - 2256955 - 2259938  
Télex: 440001 ITT PB CZ FLACSO

Secretaría General  
Apartado 5429  
San José - Costa Rica  
Fono: 242991  
Télex: 2846 FLACSO CR

---