



**copiar
el edén/
copying
eden**





**ARTE RECIENTE
EN CHILE / RECENT
ART IN CHILE**

**copiar
el edén/
copying
eden**

Gerardo Mosquera (editor)

María Berríos, Guillermo Machuca
Josefina de la Maza, Justo Pastor Mellado
Catalina Mena, Nelly Richard
Adriana Valdés, Catalina Valdés



PURO CHILE

**COPIAR EL EDÉN/
COPYING EDEN**

**ARTE RECIENTE EN CHILE/
RECENT ART IN CHILE**

Pies de foto/Captions

Gerardo Mosquera, Claudia Pertuzé

Gestión y coordinación/Administration and coordination
Claudia Pertuzé

Diseño/Design

Patricio Pozo
Pozo Marcic Ensemble

Traducción/Translations

Jane Brodsky, Neil Davidson,
Michele Faguet, Kate Goldman

Comité Editorial/Editorial Committee

Tomás Andreu, Arturo Duclos, Camilo Yáñez

Dirección general/General Director

Tomás Andreu

© 2006 Los autores, sus textos. 1ra edición,
Ediciones y Publicaciones Puro Chile

Todos los derechos reservados. Prohibida la
reproducción total o parcial de este libro por medios
mecánicos o electrónicos sin permiso de los editores.

Ediciones y Publicaciones Puro Chile
General Eugenio Garzón 6567, Vitacura, Santiago de Chile.

ISBN

Portada: Tatuaje permanente realizado por Andrés Gómez,
basado en un dibujo original de Andrés Jullian, sobre la
espalda de Dominique Lathrop. Foto Jorge Brantmayer.

Cover: Permanent tattoo by Andrés Gómez, based on
Andrés Jullian's original drawing, on Dominique Lathrop's back.
Photograph: Jorge Brantmayer.

Impresión/Printig

Quebecor World

Printed in Chile



CONSEJO NACIONAL
DE LA CULTURA Y LAS ARTES
FONDART



C

Fonds

Fundación Príncipe Claus para la
Cultura y el Desarrollo



La Escena de Avanzada y su contexto histórico-social *

Nelly Richard

El golpe militar de 1973 desata una convulsión múltiple que trastoca la vida histórica y política de la sociedad chilena y remece, además, su orden institucional y simbólico-comunicativo. El régimen militar de Augusto Pinochet instaura una cultura del miedo y de la violencia que impregna todo el tejido comunitario, obligando a los cuerpos y a la ciudad a regirse por los dictámenes de la prohibición, la exclusión, la persecución y el castigo. Lo ideológico y lo político son dos de las categorías más severamente vigiladas y censuradas por el totalitarismo del sistema dictatorial. Bajo tales condiciones de vigilancia y censura, lo artístico-cultural se convierte en el campo sustitutivo –desplazatorio y compensatorio– que permite trasladar hacia figuraciones indirectas lo prohibido por el discurso oficial. Lo artístico-cultural sirve, en los comienzos del período dictatorial, para evocar-invocar las voces silenciadas, las representaciones mutiladas y los símbolos desintegrados, y para forjar en torno a las víctimas de la historia una identidad colectiva que comparte el desgarró comunitario.

El arte y la cultura contestatarios se expresaron, primero, desde la semiclandestinidad de redes destinadas a transformar la derrota histórica en rito de sobrevivencia. El frente cultural opositor al régimen militar, que reagrupó tendencias y sensibilidades provenientes de la izquierda tradicional, se manifestaba a través de festivales y homenajes cuyos registros –el folclor, la música popular, el teatro, etc. – debían representar la identidad sacrificial de un Chile mártir, apelando al lenguaje emotivo-referencial de la denuncia y la protesta. En el arte que se practica dentro de este frente cultural opositor ligado al repertorio ideológico de la izquierda chilena, prevalece lo figurativo de una imagen que es grito, llanto, súplica, oprobio o rebelión; una imagen que usa el trazo y la mancha (José Balmes, Gracia Barrios, Roser Bru, etc.) para otorgarle trascendencia humanista a los restos desintegrados de una identidad violentada. Frente al efecto trastocador de la crisis de la historia desatada por el golpe militar de 1973, muchos artistas ligados a la tradición de izquierda sintieron la necesidad de recomponer el sentido caído a pedazos, parchando identidades y zurciendo códigos: reanudando lazos de continuidad con la dignidad de un pasado que debía ser protegido como memoria redentora. Ese arte siguió relativamente fiel a las técnicas y los formatos heredados de la tradición pictórica, usando la expresividad de la huella para dramatizar la pérdida de una conciencia histórica rota que buscaba reparación en una épica del meta-significado: Pueblo, Nación, Identidad, Memoria, Resistencia, etc.

No habría cómo entender el efecto irruptivo y disruptivo del corte de la Escena de Avanzada que emerge en 1977, sin tener presente el fondo de contraste de estas otras prácticas artísticas del campo opositor con las que la Escena de Avanzada compartía una misma postura de rechazo antidictatorial pero de las que, al mismo tiempo, se separaba polémicamente debido a sus opciones de lenguaje radicalmente otras. A diferencia del

* Algunas de las fotos que ilustran este texto corresponden a páginas de la **Revista de Crítica Cultural**, Santiago, número especial dedicado a arte y política (n. 29/30, noviembre de 2004). Esta revista es dirigida por Nelly Richard, quien facilitó los derechos de reproducción de estas imágenes (diseño Rosana Espino).

Páginas interiores del libro *Del espacio de acá*, de Ronald Kay, V.I.S.U.A.L., Santiago, 1980. Imágenes de Eugenio Dittborn. **Revista de Crítica Cultural**, Santiago, n. 29/30, pp. 40. Pages from the book *From Space from Here*, by Ronald Kay, V.I.S.U.A.L., Santiago, 1980. Images by Eugenio Dittborn. **Revista de Crítica Cultural**, Santiago, n. 29/30, pp. 40.

“El reino de la censura”: Arriba, fotografía de Francisco Javier Cuadra, ministro de Pinochet, 1986, y “rostro” civil de la dictadura en su fase más mediática. Fragmento del libro *La historia oculta del régimen militar. Memoria de una época*, 1979-1989, de Ascanio Cavallo, Manuel Salazar y Óscar Sepúlveda. Abajo, portada de la revista *Cauce*, Santiago, septiembre de 1984, “borrada” por la censura del régimen dictatorial. *Revista de Crítica Cultural*, Santiago, n. 29/30, p. 50.

“The reign of censorship”: Top, Photograph of Francisco Javier Cuadra, Pinochet Minister, and the civil “face” of the dictatorship during the times in which it was particularly concerned with its public image, 1986. Fragment from the book *The Hidden History of the Military Regime. Memory of an Age*, 1979-1989, by Ascanio Cavallo, Manuel Salazar and Óscar Sepúlveda. Below, cover of the magazine *Cauce*, Santiago, September, 1984, “erased” by the censorship of the military regime. *Revista de Crítica Cultural*, Santiago, n. 29/30, p. 50.



arte militante, la Escena de Avanzada despliega su autorreflexividad crítica en torno a micro-políticas del signifiante que hablan, a ras de cuerpos y de superficies, de fragmentación y dispersión, de vaciamientos y estallidos. La Escena de Avanzada se distingue por sus transgresiones conceptuales, sus quiebres de lenguaje y sus exploraciones de nuevos formatos y géneros (la *performance*, las intervenciones urbanas, la fotografía, el cine, el video, etc.) que batallaban contra el academicismo de las Bellas Artes y la institucionalidad cultural, a la vez que pretendían renovar el léxico artístico y cultural del frente de izquierda. A diferencia del arte militante que se refugiaba en una continuidad de la memoria del pasado roto, la Escena de Avanzada reivindica —de modo antihistoricista— el corte, el fragmento y la interrupción para enfatizar la violenta ruptura de los códigos con que la dictadura militar trastocó los universos de sentido de la sociedad chilena.

Por un lado, las obras de la Avanzada retratan sujetos e identidades atravesados por múltiples fuerzas de escisión —psíquicas, sociales, sexuales, biográficas— cuyo vértigo descentra la monumentalidad heroica del sujeto de la resistencia política que le servía de emblema a la cultura militante. Por otro, sus vocabularios artísticos (mayoritariamente fotográficos) participan de una estética del *collage*, del recorte y de la cita, cuyos efectos de desconexión sintáctica perturban las ilusiones de totalidad y de profundidad que mantenía viva todavía la voluntad de “mensaje” del “arte del compromiso” de la cultura partidaria. El arte de la Escena de Avanzada trabaja desde la separación y la interferencia, desde la *discontinuidad*, tanto en el tratamiento de los materiales y el abordaje de las técnicas como en sus relaciones de significado. Inspiración neovanguardista y corte deconstructivo se conjugaron, inéditamente, en la Escena de Avanzada para reconceptualizar el nexo entre arte y política fuera de los caminos trazados por la subordinación ideológica a los repertorios de la izquierda ortodoxa.

Surgida desde las artes visuales —con las obras de Carlos Leppe, Eugenio Dittborn, Carlos Altamirano, Catalina Parra, Juan Dávila, Lotty Rosenfeld, etc— y en interacción con las textualidades poéticas y literarias de Raúl Zurita y Diamela Eltit, la Escena de Avanzada armó una constelación de voces críticas de la que participaron: Ronald Kay, Adriana Valdés, Gonzalo Muñoz, Pablo Oyarzún, Patricio Marchant, Rodrigo Cánovas y otros.¹ Quienes integraron la Escena de Avanzada reformularon, desde fines de los años 70, mecánicas de producción creativa que cruzaron las fronteras entre los géneros (las artes visuales, la literatura, la poesía, el video o el cine, el texto crítico, la *performance*, la intervención urbana) y ampliaron los soportes técnicos del arte al *cuerpo vivo* y a la *ciudad*: el cuerpo como un eje trans-semiótico de energías pulsionales que se desbordaban libremente hacia los márgenes de subjetivación rebelde que negaba la censura impuesta sobre el lenguaje hablado y escrito, y la ciudad como un paisaje cuyas rutinas perceptivas y comunicativas se veían fugazmente alteradas por un vibrante gesto de desacato al encuadre militarista que buscaba uniformar el cotidiano.

La Escena de Avanzada — hecha de arte, de poesía y literatura, de escrituras críticas — se caracterizó por extremar su pregunta en torno a las condiciones límite de la práctica artística en el marco totalitario de una sociedad represiva; por apostar a la creatividad como fuerza disruptora del orden administrado que vigilaba la censura; por reformular el nexo entre *arte y política* fuera de toda dependencia ilustrativa o subordinación ideológica del arte a la política.

El conjunto de reformulaciones socio-estéticas que propone la Avanzada se explicita en torno a los siguientes cortes y fracturas:

- El desmontaje del cuadro y del rito contemplativo de la pintura (la sacralización del aura, la fetichización de la pieza única, etc.) realizado mediante una crítica a la tradición aristocratizante de las Bellas Artes, y acompañado por la reinserción social de la imagen en el contexto serial de la visualidad de masas.

- El cuestionamiento del marco institucional de validación y consagración de la “obra maestra” (la historia del Arte, el Museo) mediante prácticas como las *performances* o las intervenciones urbanas cuyo gesto efímero burla la instancia reificadora del consumo artístico.

- La transgresión de los géneros artísticos mediante obras que combinan varios registros de producción de signos (el texto, la imagen, el gesto, etc.) y que rebasan las especificidades de técnicas y de formatos, mezclando — transdisciplinariamente — el arte con el cine, la literatura, la sociología, la política, etc.

LO FOTOGRÁFICO

Si bien hubo un uso precursor de la fotografía en obras de los 60 en Chile (recordemos, por ejemplo, a Francisco Brugnoli y Virginia Errázuriz, a José Balmes, quienes ya conectaban el arte con el contexto informativo de la noticia socio-política en el uso, por ejemplo, de recortes de diario que intervenían la pictorialidad del cuadro), es solamente con la Avanzada que la fotografía pasa de *recurso técnico* a *figura teórica*. Habría que invocar primero los términos de un debate que generó múltiples y antagónicas tomas de posición en el arte chileno de los años 70-80 entre los partidarios de la fotografía y los defensores de la pintura. Entre muchos artistas circulaba la tesis de que la cámara es un instrumento visual que “no tiene rival para mostrar al hombre en la catástrofe” (una cita sacada de la revista *Life*), y que sólo la documentalidad fotográfica puede “objetivar” la brutalidad de lo real-social, debido a la comunicatividad directa de un lenguaje cuya fuerza denunciante era mayor que la que emanaba de las recreaciones imaginarias y las transfiguraciones estilísticas de la pintura.²

Tal como anotó alguna vez Adriana Valdés, los partidarios de la fotografía —que recurrían a ella como señal de evidencia y prueba de acusación— encontraban que el ejercicio pictórico pertenecía “al ámbito de lo subjetivo, de la expresión individual, del egoísmo.”³ La defensa del recurso fotográfico profesaba un reclamo ético de compromiso social con la realidad objetivada en función de una mirada colectiva, en contra de ese subjetivismo estetizante de la pintura. Mirada desde las tecnologías visuales de reproducción masiva que introducen el tema de lo mediático en el arte, la pintura parecía relegada a una preindustria de la imagen todavía ligada al valor “cultural” de la obra y su metafísica de la creación (misterio, contemplación, recogimiento, etc.). El arte de la Avanzada buscaba refutar ese valor cultural, sacralizante y canonizante, que tanto reverencia el academicismo de las Bellas Artes.

CATALINA PARRA.

Diariamente, 1977,
de la serie *Imbunches*,
collage, 75 x 100 cm.
Col. Ronald Christ,
Santa Fe, Nuevo México.
Daily, 1977, from the
Imbunches series, collage,
75 x 100 cm. Ronald Christ
Collection, Santa Fe,
New Mexico.



Son varios los nombres de artistas chilenos de esa época que deben ser señalados por la importancia de su obra y la importancia en ella de la fotografía (Carlos Leppe, Catalina Parra, Carlos Altamirano, etc.). Pero es a Eugenio Dittborn a quien corresponde el mérito de haber convertido su obra en una investigación teórico-visual sobre la cuestión fotográfica que destaca por su sistematicidad, su rigor y su brillantez reflexiva, tal como lo analizó Ronald Kay en un texto clave: *Del espacio de acá*.⁴ Usando lo que Walter Benjamin llamaba “la última trinchera del rostro humano”, Dittborn hace ver cómo la máquina fotográfica opera como máquina de identificación serial y de estereotipia social, en el traslado de lo individual a lo colectivo, de lo singular a lo masivo, de lo original a lo repetido. La foto carné, en la obra de Dittborn, habla de los moldes y los calces identificatorios que garantizan la reproducción del orden bajo la convención fotográfica del retrato-tipo que sirve de modelo de integración disciplinaria.

En el contexto del régimen militar, en una situación de regimentación de la identidad, la denuncia fotográfica que levantó la obra de Dittborn a través de sus retratos en serie fue capaz de revelar los procedimientos de des-individualización que la desaparición y la tortura ejecutaban a diario, al simplemente exhibir los chantajes y los forcejeos del retrato-tipo con el que la cámara se pone al servicio de la ley hecha orden.

EL CUERPO DE LEPPE

La obra de Carlos Leppe también usa el retrato fotográfico, más precisamente el autorretrato, como escena represiva y mortificatoria que exhibe una corporalidad sometida a coerciones múltiples a través del dispositivo objetual de cajas que aprisionan y seccionan los cuerpos. Así ocurre con la exposición *Reconstitución de escena* en la Galería Cromo en 1977. Pero junto con delatar oblicuamente las violentaciones de identidad que ejecuta el régimen militar a través de los procedimientos analógicos del encierro y la mutilación del cuerpo en esas cajas, Leppe usa el autorretrato fotográfico como teatro de una identidad sujeta a constantes remodelajes — imaginarios, fantasmáticos, biográficos — que se reinventa incesantemente a través de una cadena de sucesivos efectos de representación.

Ya en la obra *El perchero*, de 1975, Leppe había jugado con el disfraz y la simulación, para mezclar paródicamente los atributos del género sexual masculino y femenino en un cruce entre identidad y alteridad entendidas ambas, dialógicamente, como *campos de citas*. En la obra de Leppe, el autorretrato sirve para corregir o alterar las marcas de la identidad sexual en la ambigüedad de la pose como un simulacro tanto fotográfico como cosmético. La pose fotográfica es el artificio mediante el cual el sujeto autorretratado



Portada del catálogo de la exposición de Roser Bru en la Galería Cromo, Santiago, 1977. Imagen: Roser Bru, *Kafka – Milena*, 1977. Texto del catálogo: Enrique Lihn, “El efecto Auschwitz”. **Revista de Crítica Cultural**, Santiago, n. 29/30, p. 33.

Cover of the catalogue for the Roser Bru exhibition at the Galería Cromo, Santiago, 1977. Image: Roser Bru, *Kafka – Milena*, 1977. Catalogue text Enrique Lihn, “The Auschwitz Effect”. **Revista de Crítica Cultural**, Santiago, n. 29/30, p. 33.

intercambia sus datos de identificación sexual y sobreactúa cosméticamente la metáfora travesti en un desmontaje antinaturalista que ironiza con el esencialismo metafísico de una identidad fundante (única y verdadera) y definitivamente asignada. Las diferentes máscaras sexuales que ofrece la pose de Leppe invitan a la subjetividad a largarse a la aventura de múltiples yo que se zafan del encarcelamiento de los roles a los que la moral represiva de la dictadura quería condenar el cuerpo social. En Leppe, la *performance* es un género que usa el cuerpo y la pose como recursos tanto biográficos como ficcionales para que una performatividad del yo descentre las identidades fijas para volverlas cambiantes y reversibles, a diferencia de lo que postulaban tanto el sistema dictatorial de regimentación de los cuerpos como el adoctrinamiento ideológico de la izquierda ortodoxa. El travestismo que Leppe pone en escena opera como metáfora cultural de una identidad fluctuante que se vale del doblaje y de la contorsión sexuales para socavar el enrolamiento fijo de una masculinidad y una femineidad reglamentarias. La carnavalización sexual del yo no sólo ridiculiza la uniformación del género: permite torcer el rumbo de las dogmáticas de la identidad que imponía el militarismo patriarcal de la dictadura y permite, también, sembrar una revuelta de pulsiones y deseos en el rígido discurso del alineamiento ideológico.

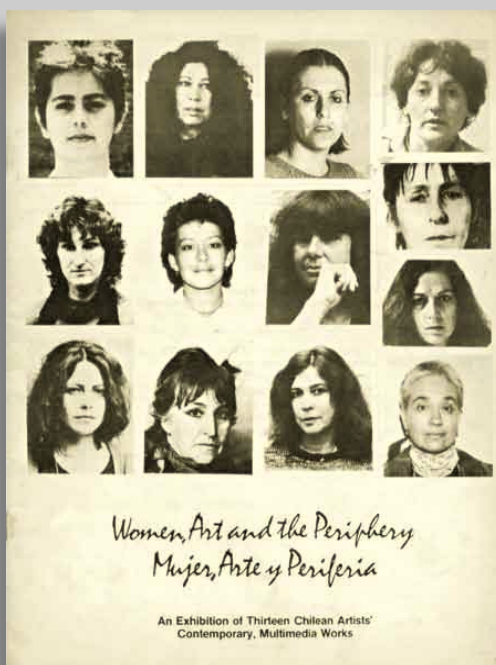
El cuerpo es la zona de cruce entre lo individual (biografía e inconsciente) y lo colectivo (la programación social de los roles de identidad); entre lo somático-pulsional y las convenciones culturales de lo simbólico-institucional. Leppe trabaja en esta zona limítrofe del cuerpo re-esценificando una y otra vez la herida narcisista de la castración desde la narración biográfica de su madre, al mismo tiempo que poniendo a distancia la vivencia sexual gracias a la mediación de la tecnología del video, tal como ocurre en la video-instalación *Sala de espera*, presentada en 1980 en la Galería Sur. El arte de la *performance* se mueve, en el caso de Leppe, entre la hipermediación de los códigos

Portada de la revista **La Separata**, Santiago, n. 2, 1982. Publicación vinculada a la Galería Sur y dirigida por Fernando Balcells, Carlos Leppe y Nelly Richard.

Cover of the magazine **La Separata**, Santiago, n. 2, 1982. Publication connected with Galería Sur and directed by Fernando Balcells, Carlos Leppe and Nelly Richard.

Portada del catálogo *Women, Art and the Periphery. An Exhibition of Thirteen Chilean Artists*, The Floating Gallery at Woman in Focus, Vancouver, 1987. Los retratos en la portada corresponden a las artistas participantes en la muestra, de izquierda a derecha y de arriba abajo: Nury González, Carmen Berenguer, Diamela Eltit, Julia Toro, Helen Hughes, Paulina Aguilar, Roser Bru, Luz Donoso, Lotty Rosenfeld, Julia San Martín, Gracia Barrios, Paz Errázuriz y Virginia Errázuriz.

Cover of the catalogue *Women, Art and the Periphery. An Exhibition of Thirteen Chilean Artists*, The Floating Gallery at Woman in Focus, Vancouver, 1987. The portraits on the cover are of the artists who participated in the show, from left to right and from top to bottom: Nury González, Carmen Berenguer, Diamela Eltit, Julia Toro, Helen Hughes, Paulina Aguilar, Roser Bru, Luz Donoso, Lotty Rosenfeld, Julia San Martín, Gracia Barrios, Paz Errázuriz and Virginia Errázuriz.



discursivos montados unos sobre otros a través del artificio cultural de la cita, por un lado, y, por otro, los descontroles de una corporalidad extrema que hace chocar la cultura con sus desechos somáticos: “Leppe trabaja a favor de sus carencias y excesos físicos y fisiológicamente, con una vigilancia puntillosa de unos y otros. Trabaja con el tic, la voz, el soplo, los nervios, la transpiración. Brota de él, en la acción, una vaharada de la última marginalidad de Chile, podría decirse que prehistórica, prendida del matriarcado, construida –a gemidos y tropezones- a partir del complejo de Edipo”.⁵ Ese trabajo desenfrenado con el cuerpo, en el umbral del lenguaje y de la historia, fue también uno de los violentos modos de llevar el excedente carnal y sexual a reventar el molde de la censura discursiva que imponía el régimen militar.

LAS ACCIONES DE ARTE

En 1979, el grupo CADA (Colectivo Acciones de Arte) realiza su primer trabajo, *Para no morir de hambre en el arte*, bajo una línea de inspiración artística que resignifica, en el contexto de la dictadura, el doble anhelo vanguardista de la fusión arte/vida y arte/política. En él usa la metáfora de la leche para recorrer simultáneamente varios soportes de intervención artística: una población de extrema pobreza, el Museo de Bellas Artes, una fábrica lechera, las calles de la ciudad de Santiago, una galería de arte, la sede de un organismo internacional, una revista de la prensa de oposición. Esta multidimensionalidad de los soportes materiales y comunicativos, que son intervenidos simultáneamente en el curso de la acción, da cuenta del deseo del grupo CADA de subsumir el arte en una exterioridad directa, de borrar los límites de diferenciación cultural entre el adentro de las instituciones (el museo, las galerías, etc.) y la vida colectiva: de fundir el gesto de transformación artística con el cotidiano social. Para el grupo CADA, tal como el arte se sale de sus límites de especificidad institucional para disolverse en su entorno, la imagen del autor se desindividualiza hasta perderse, multiplicada en el anonimato: “cada hombre que trabaja por la ampliación, aunque sea mental, es un artista”, anuncia el panfleto que seis avionetas dejan caer sobre la ciudad de Santiago en la acción *¡Ay Sudamérica!* (1981), retomando el concepto del alemán Wolf Vostell que llama al artista “obrero de la experiencia” y al arte “vida corregida”.

Los trabajos del grupo CADA apelan a una “intencionalidad masiva” que busca “expandir la realidad del público de arte hacia aquella masividad que habitualmente se encuentra ajena a él”:⁶ destinándolo a “cualquiera”, hipotéticamente a “todos”, ampliando la red de receptores artísticos más allá de los públicos habituales de los museos o de la

galería para involucrar en ella los transeúntes de la ciudad que se topan en la vía pública con distintas marcas de transformación del cotidiano ideadas desde el arte.

Sin lugar a duda, una de las acciones de arte de mayor radicalidad crítica de la Escena de Avanzada es la que inicia Lotty Rosenfeld en 1979 bajo el título *Una milla de cruces en el pavimento*, poniendo a prueba la relación transgresiva entre cuerpo, signos y poder en una ciudad bajo control militar. El trabajo consiste simplemente en alterar las marcas trazadas en el pavimento para dividirlo como eje de calzada; en cruzar esas marcas ya trazadas por el orden con una franja blanca (una venda de tela) cuyo eje perpendicular se superpone a la vertical en señal de desacato. A partir de una extrema economía de medios, la artista desobedece la semiótica del orden al alterar uno de los sistemas de marcas que fijan el sentido del transitar por los espacios. Atrevidamente, Rosenfeld rechazó la impositiva linealidad del camino unívocamente trazado por un mecanismo de autoridad y, al transformar el signo — en un signo +, reinventó una relación con los signos que, en lugar de ser fija e invariable, fuera plural y multiplicativa. Las rectas en el pavimento —las señales hechas para encaminar el tránsito en una dirección obligada— eran la metáfora de todo lo que, en nombre del orden impuesto, iba normando los hábitos, disciplinando la mente, sometiendo los cuerpos a un sentido mortalmente obligado. El acto de transgredir un subsistema de tránsito en un país enteramente regimentado, va mucho más allá de lo que denotaba el pavimento. Extensivamente, el gesto de Rosenfeld contagiaba su potencial metafórico al conjunto de las sintaxis de poder y obediencia que se grafican diversamente en el paisaje social. Alterando un simple tramo de la circulación cotidiana en una ciudad militarizada, la artista fue capaz de llamar la atención sobre la relación entre sistemas comunicativos, técnicas de reproducción del orden social y uniformación de sujetos dóciles.

La Escena de Avanzada padeció gravemente las limitantes socio-contextuales de la política dictatorial, que se dedicó a confiscar (derechos, atribuciones) y a segregar (cuerpos, discursos). Pero fue capaz de revertir el sentido de las exclusiones que la marginaron, productivizando la figura crítica del margen. El margen fue trabajado por ella como soporte de descentramientos artístico-institucionales y como línea de fuga de imaginarios rebeldes. En el nombre mismo que la bautizó (“Escena de Avanzada”), quedaba constancia de una voluntad orientada hacia: 1) destacar lo precursor de un trabajo —batallante— con el arte y sobre el arte que participaba del ánimo vanguardista de experimentación formal y de politización de lo estético; 2) tomar distancia con la epopeya modernista de la Vanguardia que internacionalizaban las historias del arte metropolitanas, destacando —en su nominación misma— la especificidad local de una escena de emergencia. La Avanzada se enfrentó al desafío de imaginar, desde el arte, una respuesta a la condena dictatorial, abriendo resquicios de sentido por donde hacer circular ciertas partículas disidentes en las entrelíneas del poder represivo y de la censura. Para eso conjugó el materialismo crítico de sus desmontajes simbólico-institucionales y ciertas operaciones heterodoxas con los códigos artísticos y culturales que la convirtieron en un histórico foco de intensidad. Gracias a su inventiva conceptual, gracias al margen de lucidez analítica, de independencia formal y de autorreflexividad crítica de sus obras, la Escena de Avanzada le disputó a la política un campo de problemas y de tensiones en torno a los dilemas de la representación, que se resistió tanto a la ilustratividad del contenido ideológico como a la operacionalidad del programa político. Y lo hizo expandiendo el discurso del arte hacia

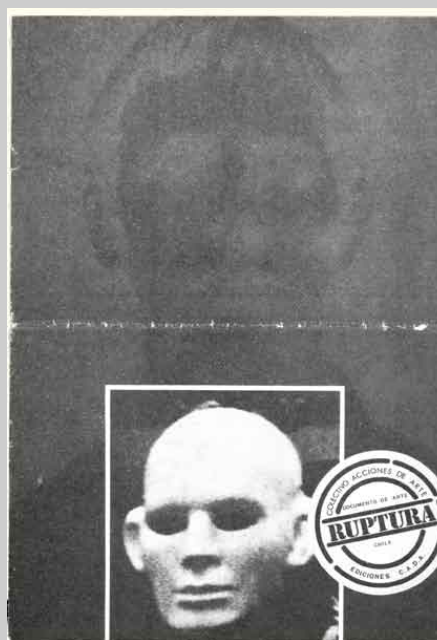
Portada de la publicación del seminario Arte en Chile desde 1973, organizado por FLACSO, agosto de 1986, en ocasión de la publicación del libro *Margins and Institutions. Art in Chile Since 1973*, de Nelly Richard. *Revista de Crítica Cultural*, Santiago, n. 29/30, p. 42.

Cover of the publication of the seminar Art in Chile since 1973, organized by FLACSO, August, 1986, on the occasion of the publication of the book *Margins and Institutions. Art in Chile Since 1973*, by Nelly Richard. *Revista de Crítica Cultural*, Santiago, n. 29/30, p. 42.



Portada de *Ruptura: documento de arte*, Ediciones CADA, Santiago, 1982.

Cover of *Ruptura: documento de arte*, Ediciones CADA, Santiago, 1982.



tramas de experiencia sociales y culturales que se beneficiaron de su rigor teórico y de su audacia creativa, de su pasión por los signos, para reinventarse otras en el violento Chile de la dictadura.

Quizás el rasgo decisivo con el que la Escena de Avanzada dejó su marca en la historia del arte chileno tenga que ver con la capacidad que desplegó para acompañar las obras con una discursividad crítica que remodeló enteramente las relaciones entre teoría y práctica artísticas. Es notorio el “giro lingüístico” que introdujo la Avanzada con textos que mezclaban la semiótica, el análisis del discurso, el psicoanálisis, la deconstrucción, etc., para analizar operaciones significantes y representaciones de poder desde una verdadera *economía política de los signos*, que se oponía tanto al impresionismo decimonónico de la crítica de arte del diario *El Mercurio* como al historicismo y al sociologismo marxistas de la crítica de izquierda. Pero vale la pena subrayar que, pese a esta extrema vigilancia en torno a los lenguajes, los textos de la Avanzada nunca renunciaron a conectar sus propias operaciones conceptuales con la fuerza denunciante de materiales que pertenecían todos ellos a la exterioridad social. Estas escrituras críticas de la Avanzada juntaban en desorden la crítica literaria, la teoría del arte, la filosofía, la sociología de la cultura, etc., en una mezcla de referentes teóricos informales que desbordaba, heterodoxamente, las vigiladas fronteras del saber académico. Tramadas fuera de la universidad (una universidad intervenida en esos años por el régimen militar), estas escrituras tenían el carácter —entrecortado y sobresaltado— de un pensamiento de los márgenes que se localizaba en los bordes más disgregados del mapa institucional. El público que interpelaba las obras y los textos de la Avanzada era también un público heterogéneo y móvil, que, en los arriesgados cruces entre arte y política, se sentía parte de diálogos y polémicas que excedían siempre los límites de la competencia disciplinaria.

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

(1) Para un análisis más detallado de la Escena de Avanzada, ver: Nelly Richard, *Margins and Institutions. Art in Chile Since 1973*, Melbourne, *Art and Text*, 1986.

(2) Mención aparte ocupa el nombre de Juan Dávila dentro de la Avanzada, por haber sido el autor de una extraordinaria obra pictórica cuya radicalidad crítica lo acercaba, más allá del soporte-cuadro, a los planteamientos experimentales de quienes investigaban nuevas estrategias de des-representación.

(3) Adriana Valdés, *Arte contemporáneo desde Chile*, Nueva York, Americas Society, abril de 1991.

(4) Ronald Kay, *Del espacio de acá*, Santiago de Chile, VISUAL, 1980.

(5) Enrique Lihn, *Sobre Leppe*, *El País*, Madrid, febrero de 1987.

(6) Diamela Eltit, *Sobre las acciones de arte*, en *Umbral*, no. 3. Santiago de Chile, 1980.