

Sólo tiene el don de encender en el pasado la chispa de la esperanza aquel historiador que esté traspasado por la idea que tampoco los muertos estarán a salvo del enemigo cuando éste venza. Y este enemigo no ha cesado de vencer

Walter Benjamin. *Sobre el concepto de historia* (tesis VI)

El historiador, según Benjamin, es un niño que juega con jirones del tiempo

Georges Didi-Huberman. *Ante el tiempo*

Introducción

¿Cómo pensar la relación entre arte y política en el contexto del Bicentenario, y en medio de tantas conmemoraciones preocupadas de no olvidar, de traer a la memoria todo aquello que se habría perdido, o que se podría perder, sino mediase esta preocupación generalizada? Inscrita en el nudo de un pasado esquivo, la discusión sobre arte

y política, o al menos una cierta discusión nacional, giraría en torno a las formas de escribir la historia del arte, no sólo desde una perspectiva historiográfica o técnica, sino más decisivamente, desde un punto de vista preocupado con la misma relación entre valor y narración: ¿qué debe ser enfatizado, qué recuperado, qué debe ser olvidado o desplazado cuando se habla del arte en Chile en los últimos veinte, treinta años?

Organizar dicha relación, según las firmas más relevantes de la escena aquí referida, siempre será un trabajo incompleto, una forma involuntaria de injusticia, quizás inevitable. Pero he aquí que presentamos parte de este debate al hilo de lo que llamaremos las cinco hipótesis sobre el desarrollo de las artes visuales en los últimos años. El que las consideremos hipótesis apunta a su condición tentativa, a su vocación interpretativa y crítica de una cierta facticidad que se nos

impone como enigma. De ahí entonces que el margen de inscripción de las siguientes reflexiones esté dado por la relación entre *modernismo* y *desistencia*. Por una particular concepción del modernismo: crítico, vanguardista, bárbaro, luctuoso (no es lo mismo); y una determinada apelación a este “nombre de la fatalidad y de la evasión” que Jacques Derrida acuñó para exponer las dificultades propias al trabajo de Philippe Lacoue-Labarthe, a su circulación y a su traducción². Por esto, las siguientes hipótesis no se disputan el lugar de “la verdad histórica”, desde una supuesta condición exclusiva y excluyente. En tanto que formulaciones tentativas dedicadas a desentrañar las complejidades de la relación arte-política, éstas se complementan y contradicen, se homologan y se tensan, para inscribirse en un horizonte más o menos compartido de problemas. Digamos que como hipótesis *comparecen* ante el agotamiento general de la institución cultural y artística del país, para desasosegar la pasiva aquiescencia del presente.

Oscilando entre un énfasis modernista, crítico y rupturista, y una cierta desistencia con respecto a las coordenadas de la relación tradicional arte-política, coordenadas constituidas por lo que llamaremos el contrato social-popular característico de la organización nómica del Estado nacional,

dichas hipótesis leen la escena artística chilena, particularmente aquella relativa a la neovanguardia desarrollada a fines de los años setenta y comienzos de los ochenta, como punto de inflexión de la historia del arte, pero también de la historia *nacional* y *de* la historia como una *cuestión* nacional. Lo que ellas proponen -y prometen-, en cuanto esquemas tentativos de lectura, no es sólo una descripción eficiente de la neovanguardia, sus características y sus firmas más relevantes, sino una consideración sobre el “cambio” en las relaciones entre arte y política, relación que necesitamos pensar ya no sólo al interior del modelo nómico de organización del Estado, sino en su actual condición de deriva. De esta manera, el juego de espejos que estas cinco hipótesis montan, más allá de las pretensiones que cada una tendría como lectura de escena, nos permite comprender las obras y sus lecturas como instancias que comparecen al campo de gravedad histórica constituido por el golpe de Estado de 1973, golpe que funciona como comienzo genealógico de la transformación radical de la sociedad chilena y que depara una deriva de las prácticas artísticas y literarias “más allá” del territorio simbólico del contrato social popular. Esta deriva a-nómica, ya en retirada con respecto

al modelo “telúrico” de organización del Estado (Carl Schmitt, *nomos de la tierra*, 2006), fue precipitada por el desmontaje jurídico del republicanismo chileno, a partir de la Constitución de 1980 (Renato Cristi & Pablo Ruiz-Tagle, *La república en Chile*, 2006), cuestión que ha tenido enormes consecuencias para pensar la esquiua inscripción del arte y de la crítica de arte en el país.

Las hipótesis de la “ruptura y el no calce”, de la “modernización”, del “modernismo luctuoso”, de la “complicidad de gestos”, y de la “complicidad estructural o copertenencia”, entonces, asomarán como boyas echadas al océano de la historia, permitiéndonos retomar textos e intervenciones que antagonizan con el enmarque monumentalista de las conmemoraciones oficiales del presente nacional, demasiado concentrado en celebrar su excepcional historia de progreso republicano, pero justo ahora que, gracias a la articulación global del modo capitalista de acumulación, nos encontramos en la interperie de una facticidad sin república.

La Escena de Avanzada: corte y politización

Más allá de las lecturas desarrolladas por las ciencias sociales sobre el proceso transicional chileno y sobre las relaciones entre memoria histórica, cultura y modernización, es

posible concebir el debate en torno a la *Escena de Avanzada* como un lugar preciso de articulación de posiciones que difieren y cuestionan, a la vez, los límites y los énfasis del pensamiento post-dictatorial chileno. Efectivamente, la interrogación sobre el estatuto de las artes visuales y el rol que la neovanguardia o *Avanzada* tuvo durante la dictadura militar, nos permiten atisbar no sólo cuestiones relativas a un campo específico de producción artística o intelectual, sino también, cuestiones referidas a la pulsión de esta neovanguardia, a su política y sus potencialidades, tanto en el momento de su emergencia, como hoy, cuando vuelve a ser evocada como ejemplo de una escena fundamental. ¿Qué fue la *Avanzada* y porqué evocarla ahora, en su condición de movimiento oposicional y modelo? La *Escena de Avanzada*, como la bautizó Nelly Richard³, estuvo constituida por un conjunto bastante heterogéneo de prácticas artísticas cuyo denominador común fue su condición marginal con respecto a la institucionalidad de la dictadura, y su “no calce” con respecto a las estéticas oficiales y/o tradicionales que inscribían y funcionalizaban dichas prácticas en el viejo contrato social del Estado nacional-popular, con sus variantes desarrollistas y populistas.

Su importancia deriva tanto de su carácter opositor y contestatario bajo condiciones represivas, como de su efecto dislocador de las formas en que se ha narrado la historia del arte en el país; además, como movimiento, demandaba un cierto grado de innovación no sólo de la relación arte-política, sino también de los formatos y soportes del arte y de su crítica. Richard acuñó esta categoría proponiendo una lectura sistemática, pero tentativa, de las artes visuales bajo dictadura y quiso, a su vez, conservar ese nombre para mitigar cualquier dejo nostálgico del vanguardismo metropolitano.

La *Escena de Avanzada*, por lo tanto, no debe ser confundida ni reducida a la *performance* general de un arte de oposición, desconsiderando la especificidad de su planteamiento y su diferencia no sólo con las estéticas oficiales y marciales del régimen militar, sino también con las estéticas militantes y románticas de una izquierda floja en cuestionar los dispositivos burgueses de creación y circulación, que limitaban sus prácticas artísticas y que instrumentalizaban sus “rendimientos”. Richard señala: “[e]s 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” (*Márgenes e Institución*: 121). Es decir, su heterogeneidad de procedencias y elaboraciones, su heteróclita producción de obra y su enrevesado vínculo con el desbaratado universo simbólico nacional, bajo dictadura, la convirtió en una manifestación inasimilable a los bloques de poder que se disputaban lo público y lo político en el período dictatorial.

Se trataba de un conjunto de prácticas artísticas que desbordaban el marco tradicional de las Bellas Artes: *performance*, arte social comprometido pero en retirada con respecto a su circunscripción institucional y con respecto al vanguardismo tradicional pregolpe (Grupo Rectángulo y Grupo Signo, entre otros), video-testimonio, instalaciones públicas, pintura aeropostal y fotografía. Entre los artistas más destacados están Eugenio Dittborn, Carlos Leppe, Juan Dávila, Carlos Altamirano, el Colectivo de Acciones de Arte, CADA (Raúl Zurita, Diamela Eltit, Lotty Rosenfeld, Juan Castillo y Fernando Balcells). La fotógrafa Paz Errázuriz; además de Catalina Parra, Gonzalo Díaz, Mario Soro, Arturo Duclos, Víctor Codocedo,

Alfredo Jaar, Gonzalo Mezza, Virginia Errázuriz, Francisco Brugnoli; los críticos y ensayistas Ronald Kay, Patricio Marchant, Justo Pastor Mellado, y la misma Nelly Richard, entre muchos otros, vinculados en grados y momentos distintos⁴.

Por otro lado, no deberíamos olvidar que las contribuciones de Richard se desarrollaron en un doble registro. Crítica y activa participación del campo intelectual anti dictatorial, sus trabajos e intervenciones formaron parte de la misma escena que ella describió en su libro de 1986. Su participación entonces, elogiada unánimemente como indispensable para la reconstitución del ámbito de la crítica literaria y de arte en Chile, debe ser concebida como parte de la rearticulación del campo oposicional al autoritarismo chileno. Sin embargo, con la publicación sumaria de su libro *Margins and Institutions*, dicha actividad crítica se habría convertido en un discurso histórico que, para algunos, habría terminado institucionalizando las actividades de la neovanguardia nacional. Este es el argumento, por ejemplo de la temprana crítica de Pablo Oyarzún (“Crítica, historia. Sobre *Márgenes e institución* de Nelly Richard”, 1986, citamos la edición del 2003), crítica luego retomada por Willy Thayer (“Crítica,

nihilismo e interrupción. La Avanzada después de *Márgenes e Instituciones*” 2006)⁵. Sin embargo, no habría que perder de vista el *double-bind* de la lectura de Richard, toda vez que las sospechas contra su interpretación de la escena artística, no desacreditan su contribución en general, sino el efecto canónico que se sigue, indefectiblemente, de su poderosa reconstrucción.

En 1986, año en que apareció *Márgenes*, Oyarzún escribió una reseña de su gesto en la que reconocía el indiscutible aporte de su autora para la reformulación del campo general de la crítica en el país, aporte que se remontaba a las primeras intervenciones escriturales de ésta, alrededor de 1975, es decir, a penas diluido el efecto paralizante del golpe. Para Oyarzún, este libro-gesto, no sólo era fundacional, sino que hacía transitar las intervenciones coyunturales de Richard desde el plano de la contingencia hacia el plano del discurso historicista sobre el arte nacional, ya que en él “la crítica se convertía en historia”. Dicha conversión, sin embargo, fue complementada por la internacionalización de la escena gracias al envío de sus obras a la Bienal de París de 1982: “El año 1982 marca el límite de la aventura expansiva de la ‘avanzada’ y el comienzo de su dispersión y cierre” (“Arte en Chile”: 229), haciendo

que el libro-gesto se mostrase como una lectura canonizante que, muy a pesar de sus motivaciones críticas, promovía la captura de la neovanguardia por una cierta retórica institucional, captura que Richard no habría podido evitar y a la que habría contribuido de manera decisiva.

Esta observación sobre el gesto sistemático y reconstructivo de la versión fundacional de *Márgenes* reparaba, además, en la forma en que el corte analítico propuesto por su análisis, reflejaba un esquema más o menos estandarizado de interpretación del contexto dictatorial y de las causas del golpe, esquema que se debía, en gran medida, a los discursos de las ciencias sociales del período. Mientras que el trabajo de Richard constituye una crítica frontal a estos discursos —siendo *La insubordinación de los signos* (1994), un caso ejemplar— todavía su disposición reconstructiva, nítida en su lectura de la neovanguardia, compartiría, inadvertidamente, la lectura sobre el Golpe y la dictadura que las ciencias sociales se esforzaban por desarrollar en ese entonces. Este “esquema compartido” del marco histórico limitaría fuertemente su trabajo crítico, y mostraría que su “hipótesis de la ruptura y del no calce” operaba a nivel superficial, ocultando una complicidad mayor a nivel de la concepción

de la temporalidad que estaba a la base de ambas operaciones. Esta complicidad será concebida bajo el rótulo de la “hipótesis de la modernización” por el mismo Oyarzún, en un celebre texto de 1989 (“Arte en Chile de veinte, treinta años”).

Márgenes, en cualquier caso, sigue representando la única sistematización de la neovanguardia chilena, y es innegable la sutileza de Richard en atender la serie de “innovaciones” de dicha *Escena*, innovaciones relativas a las “salidas de marco” con respecto a la institución pictórica, a la problematización de la fotografía como dispositivo técnico, a la conversión del escenario social en soporte de obra, a la territorialización del cuerpo como campo de expresión deseante, al montaje de elementos en el “imbunche” artesanal y a la constitución de una escena específica de escritura que deviene obra, y en su devenir, se instala como parte de la misma *performance* artística. De hecho, si consideramos sus intervenciones como parte integrante de la *Avanzada* y no como elaboración de una versión *a posteriori* de ésta, se hace inevitable atribuirle a ella una importancia mayor en la renovación de la crítica de arte, por entonces todavía sujeta al periodismo oficial y a un ensayismo sociohistórico demasiado académico y profesional. Su incorporación

de “marcos” teóricos relativos al neoestructuralismo, a la semiología barthesiana y el feminismo, produjo una renovación radical de los estándares y lenguajes críticos y favoreció el surgimiento de escrituras lúdicas y encandiladas con las posibilidades de codificación y decodificación de sus juegos de sentido. Desde documentos de galerías (*Cromo, Época*), y revistas (*Cal, La separata, Sur*, etc.) hasta folletines y catálogos (*Cuadernos de / para el análisis, Protocolo*), esta nueva escena de escritura no sólo disponía sus juegos significantes contra la censura, sino también contra la escisión entre teoría (escritura) y práctica (arte⁶).

Dicha escritura, que desde su emergencia ha insultado el buen ánimo liberal de los ensayistas chilenos, llegará a ser concebida como *neoensayo* en los años noventa (Moulian, *Chile actual*, 1998), y se le hará responsable de una cierta autoreferencialidad “resistida” como teoría. De cualquier forma, es necesario entender que la estrategia general de Richard consistía y aún consiste no en “hacer teoría”, sino en una práctica inscrita en la configuración de trazos e identidades contingentes y antagónicas, aún a costa de juegos adjetivales maniqueos. Hay ciertamente un *maniqueísmo politizante* en su escritura, una pulsión conflictiva y deseante

que denuncia los órdenes categoriales disciplinarios desde una autoconferida marginalidad. *Márgenes*, en tal caso, representa un tipo específico de la neovanguardia, no reducible a los vaivenes metropolitanos de la historia del arte y sus hitos fundamentales. Y lo que está en juego en su operación de lectura, es mucho más que una cuestión de estilo, es una cuestión toda ella relativa a una política de la localización, pero también de la localidad de una escena particular. Es en esta política de la localización, de la marginalidad frente a un centro, donde se juegan cuestiones decisivas para el conjunto de su producción crítica, previa a *Márgenes*, y posterior. Oyarzún termina su recensión del libro-gesto de Richard, precisamente con una advertencia similar, destacando cómo en su lectura de la *Avanzada*, operaría una capitalización del margen crítico con respecto a un centro de poder, que reinstala todo el problema relativo a la concepción del “poder como centro”. Esto le permite a Richard entender su operación 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, el poder *como* centro—, entendiéndolo, por tanto, en el modo de la *periferia* (“Crítica, Historia”: 233).

En esta observación hay, al menos, dos cuestiones dignas de atender. Por un lado, se trata de la concepción monolítica del centro y la marginalidad que aquejaría a Richard, y que en el libro se mostraría como una escisión entre el campo dictatorial y el campo de influencia de las artes visuales, entre la institución y sus márgenes. Esta escisión se volverá un argumento central en el debate posterior sobre la *Avanzada*, aún cuando debemos advertir que la política *performativa* de Richard hace uso de una retórica de la estratificación y diseminación de los márgenes y del poder, respectivamente, cuestión que siempre complejiza y reelabora sus juicios espectaculares (ver, por ejemplo, *La estratificación de los márgenes* -1989- y *Residuos y metáforas* -1998). Por otro lado, en la capitalización del margen, del carácter excedentario de la práctica artística local con respecto al código general de la historia del arte metropolitano, ella pareciera recaer en los términos cuasi-trascendentales de la relación entre centro y periferia, entre identidad y diferencia, lo que constituye un logro y una trampa sobre la que pendería su trabajo crítico. Por un lado, su problematización de las relaciones entre centro y periferia nos impediría comprender su argumento tramado por un ingenuo mecanismo de influencia-

teórica-metropolitana y aplicación-local; las retóricas de la copia, la cita, la traducción y la *différance*, hacen imposible reducir la política de su escritura a una simple cuestión de identidad. Pero, por otro lado, lo que sigue demandando nuestra reflexión es saber si con tales retóricas diseminantes y deseantes, se logra efectivamente dejar atrás las determinaciones metafísicas que, ya sea desde el lado de la identidad o desde la diferencia, siguen remitiendo las prácticas intelectuales a una geopolítica de la cultura propia del contrato social nacional-popular⁷.

En cualquier caso, fue su lectura la primera en advertir el carácter innovador y crítico de unas prácticas artísticas orientadas antagónicamente contra la dictadura, y en retirada con respecto no sólo a la institución del arte, sino también con respecto a la subordinación de sus pulsiones innovadoras en un cierto bloque (tradicional) de oposición. En esto radica entonces la fuerza de su gesto, pues si Richard ha leído la *Avanzada* como “corte y no calce” con respecto a la tradición, suyo sería el mérito de plantear la cuestión de la “ruptura” como una problemática crucial para la historia del arte nacional. Faltaría precisar, sin embargo, cuál es el estatus de esa “ruptura”, dentro de la práctica artística y más allá de ella. Cuestión

extremadamente complicada, porque en la confusión entre ruptura, “corte, no calce” y fundación, comparecen, hermanados, los ritmos temporales del vanguardismo estético burgués y de la operación modernizante de la dictadura chilena.

Nihilismo y transvaloración

Si es posible identificar la lectura de Richard con la hipótesis sobre el carácter rupturista de la *Avanzada*, su condición de “corte y no calce” con la institucionalidad del arte nacional, entonces podemos identificar la crítica de Oyarzún con aquella hipótesis que detecta en el afán innovador de la neovanguardia, una tendencia a la modernización y a la actualización que caracterizaría a cada nueva generación de artistas y críticos en el país, en los últimos años. Sin embargo, debemos ser extremadamente cuidadosos en no atribuirle a la hipótesis de la modernización un carácter definitivo, ni el estatus de una lectura acotada a las obras y a las prácticas de la neovanguardia. Lo que importa mostrar en ella, no se refiere a la lectura de las obras en particular, sino a su plegamiento a una teoría general de la neovanguardia, de corte inadvertidamente historicista. Así mismo, no se trata de desacreditar la lectura

acotada de Richard sobre, por ejemplo, las pinturas aeropostales de Eugenio Dittborn (*Márgenes*), o la performance de Carlos Leppe (*Cuerpo correccional*, 1980), sino que se trata de interrogar un cierto énfasis de conjunto en su presentación de la escena artística, énfasis que ambiguamente se confundiría con la operación fundacional inaugurada por el Golpe de Estado y realizada por la dictadura.

Así también, sostendremos que la hipótesis de la “complicidad” entre el gesto de conjunto de Richard y la concepción historicista de la temporalidad imperante en la postdictadura chilena, puede ser atribuida perfectamente a Willy Thayer, aún cuando ya está anticipada en las críticas de Oyarzún, que advierten sobre el carácter generalizado del esquema de lectura histórica elaborado por las ciencias sociales. Por esta razón, el impacto de la *Avanzada* y de la interpretación que *Márgenes* había favorecido, vuelve a ser uno de los ejes sobre los que se desarrolla el debate entre Thayer y Richard en el *coloquio internacional sobre arte y política*, llevado a cabo en Santiago de Chile, en junio del año 2004. En este debate, las contribuciones de Thayer facilitan un desplazamiento desde la “complicidad de gestos” entre el Golpe y el corte vanguardista, hacia una “complicidad

estructural” o “copertenencia” entre las retóricas historicistas de la historia del arte nacional y el “tiempo homogéneo y vacío” de la globalización planetaria; desplazamiento que le permite diferir no sólo del tono vanguardista de la “reconstrucción” fundacional de *Márgenes*, sino también cuestionar la pertinencia del retorno a la *Avanzada* desde los procedimientos fetichistas de la historia cultural y auto-referencial que predominarían en la postdictadura chilena. Los artículos, “El golpe como consumación de la vanguardia” (2003), y “Crítica, nihilismo e interrupción: la *Avanzada* después de *Márgenes e instituciones*” (2005), junto a su reciente libro, *El fragmento repetido, escritos en estado de excepción* (2006), que retoma el material previo y lo reelabora de manera más decisiva, arman un eje de tensionamiento que relanza las reservas que *Márgenes* había producido en su primera recepción, pero ahora en el contexto transicional chileno, donde el rescate de la neovanguardia adquiere tintes más dramáticos y donde la problemática de cómo escribir la historia del arte nacional se confunde y se radicaliza con la problemática de cómo escribir la historia en general, en un contexto dominado por las pragmáticas realistas de la postdictadura y la globalización.

En aquel *Coloquio*, Thayer leyó su texto “Crítica, nihilismo e interrupción”, después que Richard había leído su texto “Lo político y lo crítico en el arte: ¿quién teme a la neovanguardia?” (2005), texto que ya había aparecido en el número 28 de su revista (*Revista de crítica cultural*)⁸. No debe extrañar, por otra parte, que en dicho intercambio circule como lugar común la acusación de nihilismo, pues será en torno a dicha noción que se ordenarán y diferenciarán las posiciones del debate en cuestión. Mientras que Richard acusa a Thayer de una actitud de desconsideración nihilista con respecto a los objetivos y deseos que motivaron a la *Avanzada*, concibiéndola sólo como un efecto de la violencia fundacional de la intervención militar del 73, Thayer le responde señalando un dejo nihilista en su actitud de auto-afirmación que produce, finalmente, una reconstrucción romántica y fundacional –suerte de *foundational fiction*– de aquel particular momento. Para ella, esta lectura niega o reprime las connotaciones políticas de la escena artística de los ochenta, pues permanece atrapada en una concepción filosófica-especulativa del mercado que lo vuelve una realidad trans-histórica insuperable, y a la vez, niega a la *Avanzada* su condición de movimiento

estético y político y de categoría orientada a sistematizar las heterogéneas manifestaciones en el campo de la visualidad y la literatura, a través del segundo período de la dictadura de Pinochet (1977-1985): “[h]abría que recordar”, argumenta Richard, “que la Escena de Avanzada no constituye un todo homogéneo. Si bien [ésta] reunía prácticas que solidarizaban entre ellas por su misma pasión de exploración conceptual y desmontaje artístico, estas prácticas ofrecían a menudo respuestas divergentes en su forma de abordar la relación entre arte, crítica y sociedad” (“Lo político y lo crítico en el arte”: 43). En este sentido, más que una categoría socio-histórica, se trataba de un nombre que agrupaba bajo su sombra un conjunto de trabajos *disparejos, heterogéneos y multidimensionales*, cuyo denominador común estaba garantizado por su orientación oposicional a la censura prevaleciente del régimen militar y su consiguiente lógica monolítica de representación.

Por otro lado, aún cuando ya hemos establecido la diferencia de la neovanguardia con las estéticas realistas tradicionales, y su desmarque con respecto al instrumentalismo prevaleciente en la relación arte-política en la izquierda oficial, lo que importa ahora no es sólo reiterar la pretendida condición

de “corte y no calce” entre la nueva estética y la vieja y comprometida comprensión militante del arte. Para determinar hasta qué punto la *Avanzada* importaba nuevos contenidos a la relación arte-política, no basta con reparar en sus desplazamientos al interior de esta situación acotada, todavía habría que instalar una pregunta central para el debate. A saber, ¿es posible pensar, efectivamente, en el trabajo de estos artistas, una reformulación no sólo de los contenidos, sino también de las coordenadas de la relación arte-política, más allá de la división del trabajo característica del modelo nacional popular?, ¿se puede atisbar en ellos una reflexión posible, no necesariamente teórica (ni menos filosófica), sobre la cuestión de lo político? Pues, en caso contrario, es decir, en caso de inscribir su historicidad en la esfera constituida por el contrato social tradicional, aún cuando radicalmente dispuesta en oposición al Estado dictatorial, sus obras todavía estarían preñadas por una comprensión de lo político fuertemente limitada por el contractualismo moderno. Esto es lo que habría que pensar en el trabajo de los artistas visuales y críticos agrupados en la *Escena de Avanzada*, pues no se trata de obras homogéneas y equivalentes, que puedan ser desconsideradas y apiladas en

el depósito referencial de una teoría general del arte. Mientras esta interrogación esté pendiente, o se la siga desplazando en nombre de una concepción global de la ruptura (historicismo), no habrá ninguna posibilidad de debilitar el nihilismo del progreso que constituye el horizonte de inteligibilidad de la postdictadura nacional. El nombre *Avanzada*, en todo caso, no repetiría simple y mecánicamente, las pretensiones rupturistas del modernismo estético metropolitano, ni se reduciría al realismo social del arte comprometido. Por el contrario, al acuñar dicho nombre, Richard pretendía destacar las manifestaciones críticas y antagónicas de un movimiento que recordaba al experimentalismo vanguardista sin remitirlo a su decadente historia institucional. Su versión recupera así el fulgor experimental del arte bajo dictadura, mostrando que en la lectura de Thayer hay una exageración del efecto mediático del golpe, y una sobrevaloración de las fuerzas del mercado global: “[l]o que Thayer llama “*el final neocapitalista de la crítica de la representación*” cuenta precisamente con sacar beneficios de esta renuncia a lo político contenida en el gesto de volver equivalentes el *diagnóstico postmoderno de la crisis de la representación* con el *nihilismo posthistórico*

del fin de las luchas por la significación” (“Lo político”: 45).

Sin embargo, la contestación de Thayer apunta tanto al tono canónico de *Márgenes e instituciones*, como al problema de la lógica reconstructiva que impera en la textualidad evocativa de Richard y que, junto a sus intervenciones más recientes, resulta en un retorno a la *Avanzada*⁹. Por un lado, en su libro no sólo se daría una narrativa maestra en torno a la neovanguardia, sino que se desconsideraría, con un cierto optimismo ingenuo, la misma facticidad inaugurada por el golpe militar de 1973: “[l]as operaciones de la *avanzada* no podrían ser consideradas bajo la resonancia del vanguardismo en términos de *desmantelamiento de la institución representacional histórica*, porque en 1979, cuando la avanzada emerge, no sólo los aparatos de producción y distribución de arte; sino toda forma institucional ha sido suspendida en una seguidilla de golpes. Seis años de golpe (1973 / 79), de políticas de *shock* y decretos de la junta militar” (“Vanguardia, dictadura, globalización”, 251-2). Lo que Thayer intenta es mostrar cómo el énfasis desmantelador adjudicado a la neovanguardia estaba totalmente alojado en el dispositivo de cancelación de sentido implementado por la dictadura, pero, a la vez,

quiere poner en escena una concepción de la temporalidad del golpe que *no* lo reduzca a la autoreferencialidad mediática de un simulacro de acontecimiento: el Golpe fue la facticidad de su ocurrencia y la sucesiva serie de su alevosa reiteración. Esto último es crucial, porque no hay aquí una consideración del Golpe como evento, interrupción o fin de la historia, sino como origen genealógico de una serialidad que descentra la historia nacional, mostrando su supuesta excepcionalidad como continuidad de la violencia. Su eventualidad apunta entonces, tanto a su origen circunstancial como a su repetición, su serialidad: el Golpe es la dictadura, la dictadura es la transición. Como dice Jean-Louis Déotte: “El acontecimiento no puede ser determinado más que si es inscrito. El encadenamiento sobre él, y la experiencia que se tiene, son indisolubles de la superficie sobre la que se inscribe (...) La repetición precede entonces a la inscripción, la inscripción precede al acontecimiento” (Déotte, *Catástrofe y olvido*, 1998: 184). Por otro lado, el *retorno* a la *Avanzada* se daría en un contexto caracterizado por el “desbande” y la “desolación” de la situación del arte nacional en postdictadura, un contexto de olvido e impunidad generalizada¹⁰. Para Richard, este *retorno* contiene

la recuperación del ímpetu oposicional de la neovanguardia y de su experimentalismo performativo; y como tal, resulta crucial para contrarrestar el olvido negligente con el que las instituciones de arte en Chile se abocan a realizar muestras “representativas” que indiferencian el quiebre inflingido por las artes visuales en el campo cultural bajo la dictadura. Se trata de un retorno inscrito en una batalla, bastante concreta, sobre la memoria del arte y el olvido de algunas curadorías parciales que indiferencian todo en un largo plazo ilustrativo y depotenciador del fulgor de las luchas por el sentido, libradas en nuestro pasado inmediato¹¹. Thayer, sin embargo, identifica dicho retorno con un mecanismo de reconstrucción fetichista que repite las taras historicistas del gesto fundacional originario, pero en un presente marcado por la mercantilización general del aura y la circulación ampliada de la mercancía. En otras palabras, la recuperación de la *Avanzada* abastecería la oferta de producción cultural exótica en el mercado global, siempre que no se ha reparado suficientemente en las obras y en las condiciones actuales de su circulación. De esta forma, su problema de fondo no es con las obras en particular, pues éstas merecerían una lectura ajustada a sus posibilidades y promesas, sino

con la lectura hegemónica de Richard, que dicta la ley de la interpretación y reprime nuevos acercamientos.

En este sentido, la narrativa de *Márgenes* funcionaría como una exageración del potencial crítico de un movimiento artístico que, como tal, aparece en su versión fundacional como momento y movimiento soberano. Para ella, por el contrario, las sospechas de Thayer son doblemente problemáticas; por un lado, porque niegan la relevancia histórica de la neovanguardia, con la trama local de sus desajustes y sus recortes temporales, y la remiten a un indiferenciado pasado dictatorial, ahogando su pulsión crítica y contestataria en un macrorelato que fantasea con la globalización. A la vez, dichas sospechas niegan también la pertinencia de cualquier lectura evocativa en el contexto anodino de la transición, cuestión grave, porque dicha negación no sólo depotencia un capítulo central de la historia del arte nacional, sino que imposibilita la cita entre “las generaciones pasadas y la nuestra”. ¿A qué se debe entonces el *retorno*? Las respuestas varían entre el dispositivo de una cita (¿secreta?) con la historia y el problema valorativo de la historia cultural y su reconstrucción fetichista del origen.

Por otro lado, para distinguir la temporalidad inaugurada por la dictadura de

aquella inaugurada por la neovanguardia, Richard instala una *dicotomización* entre el campo de poder dictatorial y su cultura oficial, y el posible campo alternativo de la *Avanzada*. Es decir, transfiere a la dictadura un carácter marcadamente autoritario que escinde el campo de la significación entre la cultura oficial y el arte contestatario. Sólo así se comprende que la neovanguardia haya desarrollado su dispositivo crítico como invasión significativa del codificado campo dictatorial. Pero, si esto es así, la dictadura necesariamente debe aparecer inaugurando una inédita relación entre el poder del Estado y la sociedad. Mientras que Thayer pareciera decirnos que la dictadura realiza —y no inaugura— una disposición inscrita en el largo plazo de la historia institucional chilena: lo que la dictadura termina por hacer, en su auto-declarado estado de excepción, es precisamente, confirmar el excepcionalismo de la historia chilena, sus más de doscientos años de violencia política republicana en nombre de la ley. Pero, si la excepcionalidad histórica del Golpe está sobredeterminada por la continuidad de la violencia infringida en nombre de esa ley, la dictadura no debe confundirse con el fin de la historia, sino que apunta a la perpetuación de dicha violencia dictatorial (y predictatorial) en la pragmática nihilista

de la transición y su irreflexivo apego a la modernización.

Todo ello ressignifica el marco de inscripción donde opera el retorno e impone graves condicionamientos a cualquier reconstrucción romántica sobre la práctica intelectual anti dictatorial. Después de todo, la batalla se perdió, pero no por la simple perpetuación de la dictadura en la democracia, sino por la continuidad absoluta entre la democracia globalizada y el mercado simbólico capitalista, para el cual todas las historias locales de resistencia adquirirían una condición mercantil de “exótico” e “interesante” objeto de estudio. Pareciéramos estar atrapados entre dos exageraciones: una sobre el carácter radical (excepcional) del golpe; y la otra sobre el carácter rupturista de la experimentación neovanguardista. Esto porque para salir del marco soberano de la dictadura, Richard necesita apelar a una suerte de soberanía invertida, es decir, necesita considerar la autonomía—soberana— de la *Escena de Avanzada* más allá del nihilismo que Thayer instala como condición de partida. Si el Golpe de Estado funcionó como transición desde el Estado al mercado, esto habría traído consigo un proceso de valoración generalizada en el que todo circula, sin posibilidad de sustraerse a la lógica mercantil de valora-

ción. “La Moneda, la República, el Estado en llamas es, a la vez, la representación más justa de la ‘voluntad de acontecimiento’ de la vanguardia, voluntad cumplida sinies-tramente por el Golpe de Estado como punto sin retorno de la vanguardia, y como *big bang* de la globalización” (*El fragmento repetido*: 15).

Sin embargo, todavía tendríamos que entender dicho nihilismo no como el resultado de una lectura pesimista y circunstancial del presente, ni tampoco como el inadvertido efecto de su monumentalización del Golpe, sino como la constatación de las condiciones materiales de inscripción de la práctica intelectual en la actualidad. Es decir, si el Golpe es leído como *big bang* de la globalización, la metáfora, a pesar de su carácter rimbombante, apunta a un cambio sustantivo en las relaciones de producción y circulación en las que se desarrolla la práctica intelectual en general, y las artes visuales en particular. La condición nihilista del proceso globalizador no se debe, entonces, a la desazón de Thayer o de cualquier afligido testigo de fines del siglo XX, sino que expresa la *indiferenciación* radical entre pensamiento crítico y facticidad, es decir, la imposibilidad de elaborar un metacriterio para tomar distancia del predominio mudo y brutal de

dicha facticidad. El primer síntoma de este predominio sería la “impotencia categorial” del presente, el hecho de que éste, como tal, ya no constituya actualidad; esto es, el hecho sencillo y terrible de que nos encontremos confrontados con un mundo inédito para cualquier sistema categorial moderno, como si habitásemos el desierto nietzscheano lleno de categorías rotas y anacrónicas que nos muestran el hecho innegable de que nunca habríamos pensado de verdad¹². Esto, ciertamente, resulta intolerable para el ánimo transvalorador de Nelly Richard, quien concibe su propia práctica intelectual como permanente cuestionamiento de las lógicas macrofísicas y deterministas del fin de la historia. De ahí entonces el nihilismo de Thayer. Mientras que para éste, la insistencia irreflexiva en una textualidad romántica y maniquea conlleva no la interrupción de la circulación ampliada del arte como mercancía, sino su confirmación. Así, el trabajo crítico en general, y el de Richard en particular, en la medida en que no piensan sus condiciones de emergencia en el contexto neoliberal de circulación ampliada, todavía dependerían de la valoración que alimenta no sólo la romántica reconstrucción del pasado desde un mitológico “origen”, sino que además abastece al nihilismo en

cuanto soporte material de esta época. En otras palabras, ahí donde tenemos una práctica transvalorativa y deseante, cuya pulsión escritural enfatiza los desmarques con respecto al poder de la representación, se nos propone un habitar reflexivo en el horizonte nihilista del neoliberalismo, no para superarlo, en un gesto que lo confirmaría (lo abastecería), sino para interrumpirlo mediante su debilitamiento. Estamos frente a algo así como una *transvaloración soberana de la soberanía* versus una *desistencia con respecto a la afirmación qua nihilismo*.

Pero, ¿cuál es el estatuto del nihilismo neoliberal en la crítica aquí esbozada? Dicho nihilismo no opera como un horizonte valórico, ni menos como un estado de ánimo, al estilo en que los manuales de filosofía caracterizan el nihilismo eslavo pre-nietzscheano o la crisis valórica del hombre moderno. Éste es, sin más, una condición *a priori* o un irreductible material que está en el corazón de la producción artística nacional (gracias a la alianza entre transición y globalización). Tal nihilismo se expresa en las condiciones que rodean la producción, circulación y consumo de arte, condiciones marcadas por la proliferación de escuelas y de instancias de comercialización de obra; por el privilegio de la rentabilidad

por encima del contenido crítico de éstas; por la emergencia de instancias estatales de financiamiento del arte, desde criterios al menos discutibles; por la retirada del taller y el predominio del aula neoliberal como dispositivo de transferencia sin experiencia; por las demandas del mercado académico; pero, más sustantivamente, por:

La simultaneidad espacial y temporal que posibilita el satélite universal, que no deja espacios de sombra (...) Algo similar ocurre con los *modos de producción* de arte, que parecen agolparse todos en una misma actualidad (...) Tal como todo fue susceptible de convertirse en mercancía (Marx), en objeto serial masivo (Benjamin) o en espectáculo (Debord), pareciera que hoy en día todo fuera susceptible de transformarse en archivo, memoria, patrimonio que activa para todo objeto o procedimiento la posibilidad de ingresar al museo; y por consiguiente su carácter de ruina” (“Crítica, Nihilismo, Interrupción”: 52).

Es en contra de este tipo de juicios que antagoniza Richard al destacar el embelamiento filosofante de Thayer por los macrorrelatos de la devastación. Como si aquello que soporta la hipótesis del nihilismo fuese una sutil traducción de la vieja tesis marxista sobre la determinación material en última instancia. Pues, ¿de dónde sale este abnegado determinismo? Habría

que distinguir, todavía, entre la crítica al fetichismo de la historia (y crítica) cultural, con la que Thayer establece una diferencia insalvable, y la noción de obra *desobstante* (como don y pensamiento) que *suplementa* la destrucción del fetichismo del origen con una afirmación tenue sobre un pensar posible. En este sentido, el debate pasaría por la diferencia entre la *desistencia* en los énfasis del pensamiento moderno y la euforia de un rupturismo militante en el campo del arte. Para uno, sólo un pensamiento post-enfático (en el sentido borgeano de la insignificancia de los acontecimientos históricos) sería “capaz” de desactivar, sin abastecer, al nihilismo tardocapitalista. Para la otra, en cambio, el campo de las artes visuales, como todo campo cultural, estaría cruzado por múltiples vectores de seantes, series inagotables de producción de sentido que no pueden ser gobernados por la ley general del mercado global. Por lo mismo, la negación de la neovanguardia tan sólo repetiría, en clave criolla, la lectura *baudrillardiana* del fin de la historia: su conversión en simulacro.

Habría que destacar, finalmente, que lo que está en juego en el intercambio mencionado no es sólo la posibilidad de un pensamiento crítico en general, una lectura

de la facticidad o una nueva organización del discurso, advertida del predominio de la globalización tardo-capitalista. De manera bastante precisa, lo que está en discusión aquí es cómo se debe escribir la historia del arte en Chile, qué papel le debe ser asignado a las prácticas asociadas a la neovanguardia y cómo debemos pensar nuestra relación actual con la *Avanzada*, con sus promesas y fracasos, con las lecturas que hay y con *todas las que faltan*, no para abastecer una exótica política cultural, sino para *des-obrar* lecturas canónicas que conspiran con la indiferenciación y el olvido. Se trata entonces, de un problema relativo a cómo escribir *esta* historia particular.

Duelo y modernización

Desde sus primeras reflexiones, Richard concebía la *Avanzada* no como recuperación nostálgica de las vanguardias históricas, sino como conjunto de prácticas caracterizadas “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” (*Márgenes*: 119). Dicha “sociedad fuertemente represiva” impuso condiciones excepcionales para la escena artística nacional, y a la vez, obligó

a las prácticas antagónicas a la dictadura, a tener una compleja relación con el pasado. Por un lado, se podía apreciar una cierta continuidad alimentada por una inevitable relación a la memoria social reprimida por el fundacionalismo militar, que indiferenció dicho pasado con la retórica del caos y de la crisis nacional; por otro lado, sin embargo, sus obras exigían el desarrollo de nuevos marcos teóricos acordes con sus operaciones de *corte* con la tradición y con la institucionalidad del arte. También podríamos contar esta historia desde el punto de vista de la inscripción traumática de la violencia militar, en cuyo caso lo que sobrecodificaba el fulgor modernista de la experimentación artística era la insondable melancolía que suponía el abrupto fin de un utópico proyecto perdido. Dicha pérdida afectaba directamente al campo intelectual chileno, haciéndolo girar heliotrópicamente alrededor del Golpe como signo indescifrable de la historia¹³.

No se trataba, solamente, de las nefastas consecuencias “constatables” de la intervención militar, su política de desaparición y tortura, de exilio y represión: el Golpe también había operado como un golpe a la lengua (para recordar la famosa sentencia de Patricio Marchant¹⁴), produciendo una

alteración incurable de la relación entre la comunidad y sus nombres. Nada podría seguir siendo como antes, precisamente porque en el Golpe, y en su perpetuación dictatorial, lo que estaba en suspenso era el destino de las palabras. Una comunidad sin sus nombres conllevaba una experiencia de la orfandad radical, experiencia que anulaba cualquier recuento bien-intencionado, cualquier narrativa voluntariosa destinada a curar la herida. Que el lenguaje ya no cure, ese era y sigue siendo el problema.

Quizás, esta fractura irrecuperable del habla esté también “testimoniada” en el desorden lingüístico de *El padre mío*, la etnoficción que Diamela Eltit publicó a fines de los años ochenta¹⁵. Pero, el alcance de esta “incomunicabilidad de la experiencia” no se limitaba a elaboraciones para-literarias acotadas. De una u otra forma, el campo intelectual chileno en su conjunto estaba afectado por dicha experiencia, y a la vez, estaba avocado a la elaboración de un relato que comprendiera la magnitud del “evento”. En este contexto se inscribe la reciente lectura de Miguel Valderrama sobre el “modernismo luctuoso” que habría caracterizado a la *Avanzada (Modernismos historiográficos, 2008)*. Tal lectura destaca cómo la violencia dictatorial y el cese de la significación

operado por el Golpe, habrían marcado la inscripción de las obras asociadas con las artes visuales bajo la dictadura. Dichas obras, más allá de su primera agrupación generacional, funcionarían como testimonio de un cierto trabajo incompleto e infinito de duelo por la pérdida de una historia que ya no podrá narrarse en clave nacional. Así, el modernismo de la neovanguardia no debe ser indiferenciado con el fundacionalismo vanguardista metropolitano, ni puede ser inscrito en la dinámica modernizadora del arte periférico. Lo que está en juego en su pulsión crítica es una “salida” del marco tradicional desde el que se narra la historia del arte y la historia nacional. Valderrama vuelve con esta hipótesis a la *Avanzada*, inaugurando una lectura intermedia entre lo que él mismo configura como “hipótesis de la modernización”, la cual desatendería el desgarró específico del arte bajo dictadura, y la “hipótesis de la ruptura”, la cual queda ahora redimensionada desde el problema abierto por su atención a la cuestión de la desaparición. Por otro lado, aún cuando su trabajo no desarrolla análisis acotados de alguna obra en particular, todavía permite reabrir el problema de la relación entre arte y política desde el punto de vista del poder del arte, poder que le permitiría desinscribirse

de la economía simbólica de la transición y sus discursos culturales. En otras palabras, su lectura retoma la compleja dinámica de intercambio entre interioridad y exterioridad, entre *ergon* y *parergon*, que cifra la herida histórica infringida por la dictadura, para redefinir el modernismo de la neovanguardia como algo más que un simple reflejo de las modas internacionales, precisamente porque en cuanto *modernismo inscrito*, éste no repetiría el fulgor de otros momentos (vanguardias europeas, modernismo soviético, formalismo pre-golpe, etc.), sino que expresaría la tonalidad enlutada de una práctica artística en la época del fin del arte y de la historia.

Desde esta hipótesis, la lectura de Richard estaría atenta a la violenta escena primordial del Golpe, y no cesaría de repetir el gesto politizante pero desgarrado que caracterizaría al arte bajo dictadura; así, la *Avanzada* ya no aparece como un rendimiento de la modernización dictatorial, ni como una categoría de la historiografía fetichista del arte, sino como expresión de la condición dramática del modernismo en la época de la desaparición. De ahí también que la pregunta de Valderrama por el arte sea, a la vez, una pregunta por la misma historia, por sus énfasis y recortes, sus procesos y sus

jerarquías; pero no sólo respecto a lo que podríamos llamar “una historia interna”, sino en relación a la misma suspensión del relato histórico nacional que la dictadura supuso para el país. Como historiador sensible a los vaivenes epocales, él comprende que la *desaparición* implica una condición *post-histórica*, no por su supuesto “estancamiento” y realización, sino por la imposibilidad de traducir, definitivamente, el drama que la constituye a las coordenadas de un discurso disciplinariamente circunspecto. Habitamos ahí, a medio camino entre la crisis de la experiencia y la imposibilidad de narrarla; y el gesto modernista de la neovanguardia no debería ser comprendido como resolución de este hiato, sino que como reiteración de su condición irresoluta.

Sin embargo, para presentar esta delicada dialéctica entre repetición (del rupturismo vanguardista) e inscripción de la neovanguardia (en la herida social), se necesitaba desplazar lo que él mismo considera como la “hipótesis dominante” de la interpretación de las artes visuales chilenas, la llamada “hipótesis de la modernización”:

Se pretende interrogar la hipótesis dominante que ha organizado la historia de las artes visuales en Chile en los últimos treinta años. Esta hipótesis, formulada por Pablo

Oyarzún en un artículo escrito a fines de los años ochenta, enseña que la historia del arte nacional debe ser entendida a partir de la idea de modernización: es decir, como una serie de modernizaciones o puestas al día de la escena de arte chilena respecto de sus referentes metropolitanos (*Modernismos*: 13).

El texto referido es, por supuesto, “Arte en Chile de veinte, treinta años”, donde el juego implícito en el título apunta a señalar cómo, si cambiamos levemente el marco temporal, descubriremos que la pulsión fundacional de la neovanguardia más bien confirma una tendencia que ya estaba presente treinta años antes, en las discusiones que rodeaban la formación de los grupos vanguardistas de pre-dictadura (Signo y Rectángulo, especialmente) en los años sesenta. En todo caso, esta interpretación disuelve el carácter tentativo de la hipótesis de Oyarzún y la posiciona en un lugar estratégico y determinante. Habría que preguntarse, no obstante, hasta qué punto la hipótesis de la modernización funciona como metacriterio que ordena la serie total de las artes visuales nacionales, y hasta qué punto, efectivamente, es “dominante”. Según nuestra perspectiva, esta hipótesis no sólo sería tentativa, sino que adquiere un tono distinto si se toma en cuenta el trabajo general de problematización del

arte contemporáneo, de la temporalidad vanguardista y de la renuncia o desistencia duchampiana respecto a la obra de arte, que su autor ha venido desarrollando coherentemente, en los últimos veinte, treinta años¹⁶. En otras palabras, leída en el contexto de su reflexión general, la hipótesis de Oyarzún permite no sólo relativizar la auto-comprensión ejercida por las interpretaciones solidarias con la neovanguardia, sino incluso develar el suelo común entre diversas experiencias vanguardistas, previas y posteriores a la dictadura militar, suelo constituido por una comprensión más o menos similar de la temporalidad, de la que se sigue una igualmente compartida comprensión de la ruptura y la innovación. Considerado en un marco temporal mayor, el rupturismo vanguardista, su “voluntad de novedad”, antes que hacer saltar “el continuo de la historia”, lo confirma, invirtiéndolo, y por ello, todavía habita el terreno del historicismo burgués¹⁷. Pero, considerada como juicio analítico y definitivo, como parece hacerlo Valderrama, la hipótesis estaría planteando un equivalente acotado de la teoría general de la modernización cultural elaborada por las ciencias sociales nacionales en los años ochenta, cuando el agotamiento de los modelos marxistas y liberacionistas llevó a renovar los paradigmas de comprensión

de la cultura y de la misma modernidad como un fenómeno *sui generis* y tardío para América Latina.

Como sea, sigue siendo bastante diferente sostener que la hipótesis de la modernización es ambigua y genérica, a sostener su condición “dominante” en la historia del arte nacional. Lo que resulta de ésta última afirmación es un *desplazamiento* de las críticas que, por ejemplo, el mismo Oyarzún o Thayer han realizado de la lectura “fundacional” de la *Avanzada* realizada por Richard en su libro *Márgenes e instituciones*, hacia ellos. Ahora resulta que *Márgenes* no sería el texto que inaugura la lectura canónica o “hegemónica” de la neovanguardia, y la “hipótesis de la modernización” junto con ser “dominante”, desconsidera la pulsión crítica de Richard e impide captar la especificidad de las artes visuales bajo dictadura. En esto consiste la interpretación crítica de Valderrama: en mostrar que las discusiones sobre artes visuales, el Golpe y la dictadura, siempre tienen un revés y que el historicismo (principio evolucionista de comprensión) es un enemigo tenaz que amenaza a los muertos incluso después de terminada la batalla. En este sentido, apelando al carácter luctuoso del momento vanguardista nacional, Valderrama logra

contrarrestar la eufórica lectura fundacional de *Margins and Institutions*, y nos presenta, mediante la atribución de una hipótesis fuerte sobre la modernización a Oyarzún (y consecuentemente a Thayer), una escena aun no leída por la crítica de arte en el país. Sin embargo, tanto Oyarzún como Thayer no intentan oponer a una cierta lectura canónica de dicha escena simplemente otra “lectura de escena”, sino desmontar dicha operación historiográfica para entrelazarse con las obras mismas, en el irresuelto mutismo de sus promesas¹⁸.

Por otro lado, aún cuando la interrogación que despliega *Modernismos* está relacionada con la pregunta por cómo escribir la historia del arte, y cómo organizar historiográficamente “la lectura de obra de la escena de avanzada” (14); su búsqueda está orientada a la “escritura y lectura de la crítica y del arte en la época de la desaparición”. Y al darse precisamente como tema la misma temática compleja que alimenta las discusiones anteriores, no repara suficientemente en la advertencia de Oyarzún sobre una posible “otra lectura¹⁹, y al no detenerse suficientemente aquí, no abunda en la posible diferencia entre la desistencia, la interrupción, la nihilización del valor nihilista de la ruptura, y las apelaciones a la novedad, a la condi-

ción fundacional de un arte experimental y politizado (pero politizado en el marco del contrato social nacional-popular), que serían parte de la *performance* ya no sólo de la promesa utópica de la vanguardia histórica, sino del capitalismo planetario. Antes de habitar en esa “otra lectura”, *Modernismos* declara su total incomodidad: “la modernización deviene aquí—en el texto de Oyarzún— metalenguaje de las artes visuales, significado último al cual remitir todos los significados presentes en las obras” (25). Este es uno de sus juicios más categóricos, la atribución de una soterrada filosofía de la historia a un ensayo, el de Oyarzún, que pretendería organizar la historia de la producción artística chilena.

A la vez, al desplazar el eje del debate sobre las artes visuales, se produce como efecto una homologación entre la inscripción de la neovanguardia por la escritura crítica de *Márgenes* y la hipótesis de la modernización, las que compartirían un mismo suelo epistémico dado por la *desaparición*. La diferencia radicaría, entonces, en que mientras *Márgenes* privilegia la trama local de un arte desgarrado y politizado, el trabajo de Oyarzún se habría orientado hacia una interrogación relativa a la crisis terminal del arte; crisis del potencial representativo de

la obra, pero también crisis de su historia y de su teoría. Por esto Duchamp aparece para éste último como el signo definitorio de una lectura del “fin” y agotamiento del arte occidental, de manera similar a como Arthur Danto leyó en el *pop art* de Andy Warhol el fin de las pretensiones de la vanguardia estética internacional y el sosiego conformista de la escena neoyorkina²⁰.

En tal caso, habría que considerar cómo el debate chileno sobre las artes visuales tiene que ver, de manera decisiva, con la recepción de un cierto Duchamp y de un cierto Benjamin, el uno crucial para desentrañar las relaciones entre arte y teoría, institución y “voluntad de obra”; el otro, para problematizar el mismo estatuto de la práctica artística y de la obra de arte en el contexto del capitalismo planetario. Sin importar cuan asentadas estén estas lecturas, lo cierto es que constituyen un lugar por donde pasa el debate postdictatorial, siempre que no reduzcamos dicho debate a una vulgar discusión sobre nuestras esperanzas perdidas. Aquel lugar *clareado* por efecto del Golpe y su *evidenciación* del permanente “estado de excepción como regla”, impone sobre el pensamiento crítico, asumir el agotamiento del contrato social nacional popular, agotamiento que implica una deriva de las prácticas intelectuales, ya nunca más pensables en términos de

una relación orgánica con la comunidad (nación, clase, etc.). Lo que está en juego en esta deriva, entonces, no puede ser confundido con una antropología negativa o una política del pudor, sino con una responsabilidad radical del trabajo intelectual: reformularse más allá de la mimesis identitaria y productivista que funda la organización nómica del mundo moderno. Por lo mismo, si enfatizamos demasiado la interpretación luctuosa del ensamblaje duchampiano, se corre el riesgo de desconsiderar que los *ready-Mades* no son ni significantes ni asignificantes, sino que se equilibran en el punto indeciso en que el sentido se pliega sobre sí mismo, anasémicamente, para desactivar la relación obra-mercancía, obra-monumento y obra-evento y novedad. Duchamp se refería a sí mismo como un “artista sin inconciente”, y en esto habría un indicio de lo que Oyarzún comprende por el *choix* de su elaboración, y el mutismo de su discurso²¹. El ejemplo central de la desistencia duchampiana (y del carácter involuntario de la memoria benjaminiana, su anacronía como diría Didi-Huberman) estaría dado por el montaje sin intención que caracteriza al *ready-Made*. En éste encontramos un ensamblaje circunstancial pero no deliberante, en el cuál la capacidad creativa del artista o, al menos, “el genio juguetero”, se haya desplazada, suspendida (interregno). Con dicho desplaza-

miento, se interrumpe el programa modernista de la vanguardia ciertamente, pero no para refundarlo en una escena post-modernista vaciada de los ímpetus rupturistas en un pastiche sin ironía (Jameson). La interrupción tiene el estatus de una problematización que “pone en escena” la falta de *Escena*: en vez de escenario, muestra el foso-espectáculo de la historia. Y sería esta imposibilidad de restarse al espectáculo lo que interesa pensar en el gesto del modernismo historiográfico de *Márgenes e instituciones*.

Por eso, la lectura del *ready-Made* como testimonio del fin de las vanguardias, no debe indiferenciarse con un diagnóstico dramático sobre el fin de la historia, sin reparar en su “habilitación” tenue. Lo que termina, lo que es problematizado, es la función conceptual anestesiante y explicativa del historicismo (de la estética como campo y disciplina). Sólo una vez que son destruidas las precomprensiones historicistas, se nos hacen citables las obras nuevamente. La redención es el fin de la anestesia, un despertar que desbarata la dicotomía sueño-vigilia: “sólo a la humanidad redimida se le hace citable el pasado en cada uno de sus momentos” (Benjamin). En eso radica la comprensión del *ready-Made* como *anestésica*, y así habría que entender la *cita Benjamin-Duchamp*, cita que señala hacia el

debilitamiento de la presencia originaria tanto del “genio maligno” de la intencionalidad fenomenológica, como del “genio juguetero” de la creatividad artística. Pero, ¿qué significa que el genio juguetero esté desplazado? Significa que el horizonte post-mimético de suspensión del juicio y de la intención, interrumpe la circulación de la obra-mercancía, desde un montaje que no responde a las claves de lectura que definen y han definido la *economímesis* característica del contractualismo nacional-popular. En esta *yuxtaposición* de la cuestión del arte y la cuestión de lo político yace la clave, no siempre formulada (ni convertida en teoría), que explica la relevancia de dicha compleja referencialidad. Su impacto entonces, no se reduce a la tragedia local ni responde a una operación crítica, precisamente porque la operación supone al genio y a la intención, más allá de los jugueteos poli-significantes de la transvaloración.

Comparecencia y destrucción

Finalmente, faltaría distinguir lo que ha sido enunciado como pasaje desde la “complicidad de gestos” entre el corte prolijo de la dictadura y el “corte y no calce” de la *Avanzada*, hacia lo que se ha presentado como “complicidad estructural”, la cual inscribiría

su dispositivo en la profunda comparecencia del vanguardismo histórico (y local), y su “voluntad de acontecimiento”, y el corte fundacional operado por la dictadura y perpetuado por la transición, en cuanto desmontaje del pacto social y subsunción al mercado global²².

Aquí también es donde la “hipótesis de la copertenencia” se despliega en su plenitud: la *yuxtaposición* entre lo político y lo artístico, mostraría la comparecencia del carácter fundacional de la dictadura y de la “voluntad de acontecimiento” de la neovanguardia, en un mismo plano onto-teológico, inaugurado genealógicamente con el Golpe Militar de 1973. De una forma u otra entonces, la intervención militar precipitó un cierto agotamiento de las tradiciones de la izquierda militante y vanguardista, en un plano político y cultural. Dicho agotamiento no se debe sólo a la “impotencia hermenéutica” de sus agendas intelectuales, sino también a la instauración de un Estado de excepción que nos hizo, finalmente, partícipes de la historia universal. Sin embargo, el Golpe no habría funcionado, necesariamente, como un acontecimiento que interrumpiría la disposición interna del historicismo a reformularse cada cierto tiempo, según nuevos golpes o eventos.; éste sólo sería el

hito fundamental para la reformulación de las claves de la historia cultural y artística chilena (la historia simbólica, si se quiere), precisamente porque como evento, éste sólo confirma la pulsión continuista de una historia expropiada de acontecimientos. El Golpe fue un evento mediáticamente difundido, pero su condición traumática no le impide confirmar una tendencia de largo plazo que caracteriza a la misma emergencia del Estado de excepción, que en el caso chileno es, sin más, el Estado en forma que la dictadura refundará y rescatará después del aluvión “populista” del período de la Unidad Popular²³.

En este sentido, la discusión sobre el estatuto del Golpe se ha desarrollado en, al menos, dos planos que se pliegan inadvertidamente. Por un lado, se trata de sus características empíricas, de su condición fundacional o, alternativamente, circunstancial. Si el Golpe operó una transformación radical de la historia nacional, esto se debe a su carácter jurídico excepcional, no sólo porque habría suspendido la ley vigente hasta ese período, sino porque habría puesto en escena una nueva fundación constitucional soberana, que se oponía a la soberanía popular del período anterior. Las contribuciones de Renato Cristi (2000, 2006) se orientan,

precisamente, a mostrar la impronta soberana de la dictadura nacional y la coherencia del Golpe como suspensión y fundación de una nueva soberanía. Las críticas habituales a esta lectura reparan en un cierto mecanismo retro-proyectivo que monumentaliza al Golpe como origen de una catástrofe cuya inscripción se desarrolla en la dictadura. Cómo si el Golpe fuese un efecto secundario o una interrupción acotada de la historia nacional. Cristi, en su libro sobre *La república en Chile* (en colaboración con Pablo Ruiz-Tagle, 2006), abunda en argumentaciones sobre la copertenencia radical entre el Golpe como evento acotado y el despliegue del plan innovador de la dictadura, a partir de un análisis de la constitución de 1980 y de la serie de reuniones de la Junta de Gobierno que ya desde el 13 de septiembre de 1973, dos días después del bombardeo a La Moneda, dejaban entrever el plan fundacional que motivó dicha intervención. Esto complementa su análisis del pensamiento conservador chileno, y particularmente, del constitucionalismo autoritario de Jaime Guzmán, el ideólogo de la Constitución del 80. Pero, más allá de los importantes análisis jurídico-políticos que los trabajos de Cristi hacen posible, y sin ahondar en el influjo de la doctrina de la constitución de

Carl Schmitt en Guzmán (*El pensamiento político de Jaime Guzmán*, 2000), lo que nos interesa destacar ahora es la forma en que Cristi desbarata aquellas lecturas que acusan una cierta monumentalización del efecto fundacional del Golpe, como si ello fuera el producto de una retroproyección sintomática y errática. El Golpe fue, efectivamente, el origen genealógico (y no fetichista) de un pasaje a Occidente, que pliega la hipótesis de la soberanía del arte a la hipótesis de la soberanía globalmente articulada de la razón imperial contemporánea, de la cual la dictadura fue un capítulo local. Por eso la lectura que enfatiza el “corte y el no calce” de la *Avanzada* con respecto a la institucionalidad del arte, debe ser repensada no desde el punto de vista de la “voluntad de acontecimiento” de la neovanguardia, pues el acontecimiento ya estaba desplegándose en su vertiginosa serialidad, sino que desde el punto de vista de la deriva anómica de un arte que nunca más podrá inscribirse en el contrato social nacional, pues éste fue desmontado por la modernización dictatorial. Un efecto indesmentible de esta “modernización constitucional” es la cancelación de la república, lo que impone, a su vez, la necesidad de redefinir un republicanismo anómico y en retirada desde el contrato

social tradicional propio del modelo de Estado-nacional occidental²⁴.

Por otro lado, si el Golpe funciona como evento que inscribe y confirma al excepcionalismo chileno, cuestión que Renato Cristi concibe como una suerte de decadencia del republicanismo democrático decimonónico, decadencia inaugurada con la constitución portaliana y rematada con la constitución anti-republicana de 1980, todavía debemos desplazar no sólo la comprensión teológico-redentorista del evento como unidad empíricamente constatable (diferencia entre el mesianismo fundamental y el mesianismo sin Mesías), sino señalar cómo una comprensión empírica del evento queda sobredeterminada por una comprensión que entiende su acaecer como interrupción radical del continuo de la historia, y por ello, como un acaecer que trastoca cualquier identificación retro-proyectiva posible. La temporalidad del acontecimiento, entonces, no se reduce a la temporalidad empírica de la tragedia política local, sino que la disloca y la pluraliza en una serialidad indómita y sin origen definitivo. En tal caso, no habría que entender esta diferencia entre evento empírico y acontecimiento como una reformulación de la estructura nouménica del pensamiento moderno. Lo que está en juego aquí, es la forma en que diversos órdenes

significantes se sobredeterminan unos a otros, produciendo como efecto una comparecencia de las hipótesis sobre las artes visuales bajo dictadura, al campo de gravedad de la actual articulación onto-teológica del mundo. Yuxtaposición, plegamiento, comparecencia, nombran la copertenencia de la soberanía del arte y la soberanía de la razón imperial, y en un sentido escéptico, la copertenencia de la multitud y el imperio; la vanguardia y el capital; la ruptura y el historicismo, a lo que en otro lado hemos llamado “operación efectiva del derecho” (“El poema de la ley”, 2011).

Todo esto nos permite advertir que las hipótesis que hemos descrito forman un juego de reflejos múltiples que desmontan la lectura estándar de la historia del arte y la muestran en su fragmentariedad, circulando como planetas de sentido en torno al “sol negro” de la tragedia nacional. Esto nos lleva a entreverarnos con el debate acá presentado más allá del campo artístico, y a contemplar la posibilidad de suspender la pasión involuntaria por la facticidad y su supuesto progreso. Como decía Benjamin: “[n]ada hay que haya corrompido tanto a la clase obrera alemana como la opinión de que ella nadaba a favor de la corriente” (“Sobre el concepto de historia”, *Tesis XI*, 1996:

56). Y este “nadar a favor de la corriente” es, precisamente, el criterio ordenador de cualquier reconstrucción heroica del pasado, de nuestras luchas y desgarros. Pensar nuestra cita con las obras de la neovanguardia, entonces, requiere suspender el optimismo de la transición globalizadora, y esta desistencia *desentona* con el “ánimo rayano en el entusiasmo” que caracteriza la transición desde la obra a su espectacularización:

Benjamin procuraba confrontar la disciplina histórica con la cuestión del origen, no a través de la imaginería espontánea de la *fuerza* (lo que permanece por encima de todo, lo que precede en el pasado a toda génesis), sino a través del *torbellino* dinámico y presente en cada objeto histórico (que puede aparecer en cualquier momento, imprevisiblemente, en el curso del río). (Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo* 127).

Es esta reciprocidad entre las hipótesis presentadas, lo que desoculta la continuidad entre la crítica de la filosofía del arte, la crítica de la teoría estética y la relativización de la recepción modernista, como partes importantes de la *crítica de la metafísica*, no en un sentido kantiano (en búsqueda de las condiciones trascendentales de posibilidad de su objeto), sino en sentido post-crítico (heideggeriano), de destrucción diseminante de la temporalidad. El agotamiento de la

estesía y el develamiento del carácter anes-tético de la teoría del arte, dejarían pensar en una obra en la época de la desaparición que nombra (alegóricamente, por cierto) la catástrofe, pero que en cuanto obra, estaría siempre limitada (*powerlessness*): sin el poder ni la capacidad para circular como metáfora de aquello a lo que “apunta”, cuestión que definitivamente contrastaría con la lectura, todavía “dominante” del arte en el país.

Es decir, si las obras de la neovanguardia pueden ser leídas más allá de los énfasis de la *Avanzada*, entonces, tal lectura estaría desujeta del contractualismo moderno. Por eso, el intento por clausurar la representación, característica de las vanguardias contemporáneas (Malevich, por ejemplo, pero también Artaud), habría sido consumado, en el plano local, no sólo por el Golpe de Estado, sino por la misma constitución tecno-tele-mediática de la actualidad. Hay una relación fundamental entre la modernización brutal precipitada por el Golpe, golpe que marca el agotamiento del imaginario vanguardista estético y político del siglo XX, al menos en Chile, y la onto-teología planetariamente articulada en el capitalismo actual, de la cual el Golpe, pero también la democratización transicional, son dividendos locales. Por lo mismo, re-

visitar a Malevich, Duchamp o Artaud, a Warhol, a Kiefer o a Kabakov (y por su puesto, a las obras de la neovanguardia que siguen demandando lectura), más allá de las categorías que la misma estética y teoría del arte se abasteció, equivaldría a trabajar ese horizonte post-mimético advertido anteriormente, no desde la reafirmación vanguardista o modernista de la ruptura por exceso irrepresentable (todavía productivo), sino desde lo que Duchamp concibió como *mutismo profano* del *ready-Made* y Benjamin, como muerte de la intención.

Esto es así porque la deriva post-mimética no apunta hacia una “nueva” etapa cultural, período o instancia que vendría a reemplazar y continuar la seguidilla de “momentos fundamentales” en la historia del arte, la historia de Occidente. Ni se trata de una novísima ruptura, la que vuelve a confirmar precisamente su continuidad. Se trata del fin de la “voluntad de obra” como desistencia, *un paso (no) más allá*, una suspensión de la resistencia y de la deliberación, del sujeto del arte (y de la filosofía), que nos deja confrontados con la irregular condición de la temporalidad del arte, de la historia, y su arremolinado origen siempre *inactual*: su interregno (Benjamin). La consecuencia principal de esta comprensión anacrónica

de la temporalidad de la historia del arte, nos lleva a renunciar al culturalismo de una historia del progreso de las imágenes y de la imaginación. Así lo expresa Georges Didi-Huberman:

Sólo hay historia anacrónica: es decir que, para dar cuenta de la “vida histórica” (...) el saber histórico debería aprender a complejizar sus propios modelos de tiempo, atravesar el espesor de memorias múltiples, tejer de nuevo las fibras de tiempos heterogéneos, recomponer los ritmos a los *tempi* dislocados. (...) Hablar así del saber historiador implica decir algo sobre su objeto: es proponer la hipótesis de que *sólo hay historia de los anacronismos*. (Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, 62-63)

En la presentación del libro de Valderrama, a fines del 2008, Thayer leyó un texto que indicaba cómo la interpretación llevada a cabo por *Modernismos* no habría puesto suficiente atención a la diferencia entre obra y crítica, es decir, no habría reparado en que su debate con Richard, por ejemplo, expresaba una incomodidad con la lectura de la *Avanzada* que ella realizó y no con las obras agrupadas bajo tal denominación. Oyarzún ya había advertido una cierta “solidaridad de gestos” entre la ruptura del golpe y el rupturismo fundacional de dicha lectura de la neovanguardia, una suerte de complicidad manifiesta. Sin embargo, dicha

“solidaridad de gestos” no debe confundirse con una problemática aún más decisiva que el mismo Thayer llama “complicidad o proximidad estructural” (Thayer: “Posibilidad, tensión irresuelta, resistencia infinita” 2009). Dicha “complicidad estructural” es, por lo tanto, la formulación del horizonte problemático en el que se inscribe el arte y la crítica en nuestro esquivo presente, marcado por la copertenencia de arte y mercancía, representación y clausura de la representación, vanguardismo e innovación, ruptura y axiomática capitalista, etcétera. Así mismo, esta copertenencia destrabaja la ingenuidad de un discurso profesional acotado, de un saber sobre objetos parciales, y de una crítica eficiente en presentar su objeto:

En la misma medida en que *metafísica de la representación* y *metafísica del derecho* nombran la *performance* de un mismo teatro, la destrucción de la *metafísica del derecho* lo es a la vez de la *metafísica de la representación*, en cuya disposición escenográfica han tenido lugar y dejado su estela las huelgas y movimientos revolucionarios progresistas, fundacionales (Willy Thayer, “Huelga productiva, huelga sin obra, huelga pura”, 80).

Este sería el momento más grave del debate reseñado, la advertencia sobre la conversión de la “solidaridad de gestos” en una co-pertenencia generalizada al horizonte

de la metafísica occidental, políticamente articulada como razón imperial. La gravedad de esto no sólo tiene que ver con la relativización del vanguardismo estético y político occidental, sino con la posibilidad de un pensamiento sobre la justicia que no la conciba como una cuestión de diseño (crítica de la operación efectiva del derecho). Sin embargo, al desmonumentalizar la historia del arte y el peso de la neo-vanguardia, debemos estar advertidos de la condición axiomática, segmentada y discontinua de la llamada razón imperial, sólo así evitaremos re-monumentalizar el poder, desapercibiendo su condición de ensamblaje. La tarea para un pensamiento crítico concernido con todo esto es no olvidar, precisamente, la condición heterocrónica, irregular y discontinua del montaje de la historia, es decir, de la historia como montaje.

Sergio Villalobos-Ruminott
Fayetteville, 2009-2011.

Notas

¹ Versión preliminar de un capítulo del libro *Economías de la forma: ensayos sobre arte y política contemporánea*, de próxima aparición.

² *Desistencia* es un término elaborado por Jacques Derrida para presentar una serie de ensayos de Phillippe Lacoue-Labarthe en inglés (*Typography*, 1998), y para advertir de los riesgos inevitables que acompañan a toda traducción. Relacionada lingüísticamente con una familia de nociones

caras para el pensamiento occidental (existencia, persistencia, resistencia, substancia, instancia, esencia, etc.), el término apunta a la forma en que el trabajo de Lacoue-Labarthe problematiza la “ineluctable” articulación subjetiva del pensamiento. Nuestra referencia quiere advertir de la insondable relación a la injusticia que todo trabajo de interpretación -traducción- guarda. Por otro lado, la desistencia interrumpe de alguna forma la involuntaria insistencia en los trascendentes estéticos propios de la metafísica occidental, tan determinantes para la historiografía y crítica del arte (autor, obra, sentido, decisión, política, etc.), obligándonos a una interrogación del “arte” (de sus prácticas) divorciada de los modelos genéticos e historicistas habituales. Por último, nos interesa advertir una cierta relación entre desistir y abdicar que pondría en cuestión tanto los discursos soberanos del poder como del arte, así, la desistencia se mostraría como apertura al interregno, es decir, a lo que Walter Benjamin llamó “verdadero estado de excepción” (“Sobre el concepto de historia”, *Tesis VIII*, 1996: 53), en contraste de con la excepcionalidad como regla que constituiría el plano soberano de la historiografía del arte y del Estado.

³ *Margins and Institutions* (1986). Ya desde fines de los años 70 Richard venía desarrollando una práctica de escritura que, por un lado, pertenecía al horizonte de dicha escena, pero por otro lado, resultaba fundamental en su propia auto-constitución. En rigor, la *Avanzada* es el nombre de una escena emergente que se desmarcaba del bloque antagonista hegemonizado por el “arte militante” bajo dictadura y que se presentaba como instancia paralela, en permanente nomadía, conciente de sí gracias a su “envío” y recepción en muestras y bienales internacionales (Francia, Australia, Argentina, Italia, etc.). La misma Richard vuelve a esta noción en su contribución “La Escena de Avanzada y su contexto histórico-Social” (103-111), al volumen de Gerardo Mosquera, *Copiar el Edén* (2006).

⁴ Si pusiésemos el acento en las prácticas estéticas dislocantes de la tradición militante y del realismo social comprometido, como de las grandes poéticas canonizadas, habría que considerar al mismo Nicanor Parra como *King Lear* de otro “reino”. El trabajo de Enrique Lihn o *La nueva novela* de Juan Luis Martínez, junto a Raúl Ruiz e, incluso, Alejandro Jodorowsky, también demandarían una “lectura de obra” que estaría pendiente.

- ⁵ Un primer esbozo crítico a la operación fundacional de Richard está en la temprana lectura de Justo Pastor Mellado (mayo-junio de 1983), en el Taller de Artes Visuales de la Chile, que fue posteriormente publicada en “Cuadernos de/para el análisis”, n° 1, diciembre 1983, Santiago, con el título “Ensayo de interpretación de la coyuntura plástica”. Aquí Mellado advierte de un vaivén inflacionario-deflacionario de la *Escena de Avanzada*, marcado por el gesto unificador de Richard que reunía, bajo su operación nominal, una heterogeneidad de obras e intensidades difícilmente soslayable.
- ⁶ Oyarzún señala que: “[e]l principal documento de la nueva crítica es la consolidación del *catálogo* como estrategia y práctica de saber, donde el texto, en tanto que dispone su lectura en relación homológica con la obra que analiza, se articula experimentalmente como propuesta de escritura” (“Arte en Chile”: 221-222). De todas maneras, existió una intensa discusión sobre las obras, más allá de su agrupamiento en dicha escena, con autores y artistas que leyendo cruzadamente sus trabajos, disputaban al rigor conceptual de la lectura de Richard sus énfasis y pertinencias. Hoy en día podemos acceder a una muestra general de lecturas sobre dicho período en la compilación de textos de diversos autores realizada por Daniella González Maldini, *El revés de la trama* (2010).
- ⁷ Para Guillermo Machuca (“Después de Duchamp”, 2003), esta problematización de la inevitable relación a la cuestión del centro y la periferia, del margen y la metrópolis, habría sido llevada a cabo por la *Avanzada*, particularmente por Ronald Kay –por ejemplo, *Del espacio de acá* (1980)– y sus lecturas sobre el problema de la fotografía en Walter Benjamin. Es importante consignar además la referencia a Benjamin, no sólo en las tempranas lecturas de Kay, sino en el trabajo posterior de la misma Richard y de Oyarzún, ya que en torno a su recepción se reorganizará parte del debate postdictatorial.
- ⁸ Más allá de la referencia directa a Hal Foster, quien abre su libro *The Return of the Real* (1996) con un capítulo titulado “Who’s Afraid of the Neo-Avanguard?” (1-34); la discusión entre ambos estuvo presente en varias sesiones del diplomado sobre *Postdictadura y Memoria*, realizado en la Universidad ARCIS entre 1997 y 1999, dirigido por Richard. Por otro lado, Thayer publicó sus trabajos “Vanguardia, dictadura, globalización (La serie de las artes visuales

en Chile 1957-2000)” en el año 2001 (en un libro editado por ella, *Pensar en / la postdictadura*), y “El golpe como consumación de la vanguardia” el año 2003 (una edición abreviada apareció en *Revista Extremoccidente*, el mismo año). Además, muchos de los argumentos que cruzan este debate ya habían sido esgrimidos con ocasión de la publicación del libro de Thayer sobre *La crisis no moderna de la universidad moderna* en 1997, (parte de este primer debate puede verse en inglés en al *Revista Napanila*, Vol. 1: N° 1, 2000). Así, la crítica a la canonización de la *Avanzada* tiene como contraparte una crítica al trasfondo “filosófico” e inoperante que motivaría el temor a la neovanguardia. Dicho trasfondo se remontaría no sólo a Oyarzún y Thayer, sino también a Patricio Marchant, cuya obra dispersa es compilada y publicada el año 2000, con el título *Escritura y temblor*, precisamente por ambos filósofos. Como si la vuelta a la *Avanzada* fuese la contraparte de la vuelta a Marchant.

⁹ Como directora de la *Revista de Crítica Cultural*, ella la ha orientado a la publicación de diversas intervenciones atinentes, destacando los números 29 y 30, en los que se presenta una muestra panorámica de intervenciones sobre el arte chileno desde los sesenta hasta el presente (justamente, con el título: “Arte y política desde 1960 en Chile”, noviembre de 2004), con bastante material complementario a la edición paralela del libro *Arte y política*, del año 2005, ambos instigados por el mismo *coloquio Internacional* de junio del 2004 realizado en el país. A la vez, junto con la reedición de *Márgenes* (2007), habría publicado una selección de textos relativos a la relación entre arte, política y crítica, donde se retoman y reformulan sus posiciones al respecto: *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico* (2007).

¹⁰ “Hoy lo que salta a la vista es el eriazó. Hablar sobre la situación del arte, hoy, en Chile, sobre todo si se tiene la pretensión de ver en él un campo de fuerzas y de propuestas, es exponerse a un hastío de otra índole: acampar en la zona de la desolación”. (Oyarzún, “Impertinencia y arte”, 1999: 263). Originalmente, este texto fue leído en una “mesa redonda” en 1990 y no hay que desconsiderar cómo las comillas que encierran cada párrafo, recortan su efecto dramático y lo relativizan. Hay que tomar en cuenta, por otro lado, los múltiples trabajos de artistas visuales que ya desde fines de los ochenta, parecen resistir lo que ellos identifican como “el

discurso teórico de la crítica”, desde posturas que, paradójicamente, no sólo son “teóricas” sino incluso, testimoniales. A su vez, lo que Oyarzún catalogó como una “vuelta a la pintura” una vez que la *Avanzada* se convirtió en “capítulo de historia” (“Arte en Chile”), es retomado recientemente por Guillermo Machuca quien problematiza, en el catálogo *Frutos del país* (2003), la producción artística relacionada con el Magíster de Artes Visuales de la Universidad de Chile en los últimos años, en relación con la misma noción de escena y de esta “vuelta” a la pintura “Después de Duchamp” (título de su introducción a dicho catálogo).

¹¹ El caso ejemplar está dado por la llamada *Batalla del Bellas Artes*, del año 2000, y que se refería a los criterios curatoriales ejercidos por Justo Pastor Mellado, y la “injusta” representatividad de su muestra “Transferencia y densidad” referida históricamente al período que va desde 1973 hasta esa fecha. La no inclusión de algunos y la omisión de otros habría activado la polémica (ver *Revista de Crítica Cultural*, 29-30; también la página Web de Mellado: <<http://justopastormellado.cl/>>

¹² Dicha crisis categorial sería también la crisis de la Universidad, como idea y como institución, en cuanto crisis de la universalidad del proyecto moderno, y universalización de la circulación y del intercambio capitalista (coincidente con la racionalización –dictatorial– y posterior neoliberalización de la Universidad nacional).

¹³ Habría que mencionar las compilaciones de Alain Brossat y Jean-Louis Déotte (*L'époque de la disparition. Politique et esthétique*, 2000). Y de Nelly Richard (*Políticas y estéticas de la memoria*, 2000) como intervenciones particularmente atinentes y definitorias del problema epocal de la desaparición y sus políticas y estéticas, en Chile y en el Cono Sur. Lo que se había perdido, lo que había desaparecido era, finalmente, la misma historia como posibilidad y promesa.

¹⁴ En el prólogo de *Escritura y temblor* de Marchant, Oyarzún y Thayer presentan así la noción de “golpe a la lengua”: “[e] carácter que tenía esta experiencia para Marchant, era primaria, primordial, no determinable por conceptos, no reducible a explicaciones, no articulable en ningún esfuerzo de comprensión. Desbordando ilimitadamente los argumentos y relatos de identidad de los sujetos, la pérdida de la palabra se ahondaba como la orfandad irrecatable de la lengua con la cual y en la cual

delimitar lo que —literalmente— no tiene nombre y que, en esa misma medida, da que pensar; don, ciertamente, al cual se debe quien, a pesar suyo, lo recibe” (“Presentación: pérdidas palabras, prestados nombres”, 4).

¹⁵ Eltit introduce la condición fracturada de esta habla “histórica” y minoritaria, con una indicación sobre la condición social de la lengua en el país: “[e]s Chile, pensé. Chile entero y a pedazos en la enfermedad de este hombre; jirones de diarios, fragmentos de exterminio, sílabas de muerte, pausas de mentira, frases comerciales, nombres de difuntos. Es una onda crisis del lenguaje, una infección en la memoria, una desarticulación de todas las ideologías. Es una pena, pensé” (*El padre mío*, 17). Las entrevistas al *padre mío* fueron realizadas entre 1982 y 1985. Esta habla histórica tiene, por otro lado, una versión post-mimética y anti monumental en los *Sermones y prédicas del Cristo del Elqui* (1977 y 1979, respectivamente) de Nicanor Parra, cuyo carácter diferidor, descoloca incluso la hipótesis del modernismo melancólico.

¹⁶ De todas maneras, ya en “Arte en Chile”, la misma hipótesis es presentada de manera más tentativa: “La evolución del arte en Chile, desde fines de los 50, puede ser descrita como una serie de modernizaciones. Si se las toma por separado, si se les conoce la individualidad absorta con que a menudo se han presentado ellas mismas, es posible que desfilen, unas respecto de otras, como antinomias, hiatos o saltos, que difícilmente podrían ser contados a título de etapas de un proceso orgánico. Desde luego no suponemos una organicidad fuerte, es decir, teleológica, que vincule a estas modernizaciones en un curso pleno de sentido interno, pero no debe ser imposible aprender el ritmo de su serie”. (“Arte en Chile” 194. *Cursivas nuestras*).

¹⁷ Si atendemos a las pausas y previsiones (en cursivas en la nota anterior) con las que Oyarzún despliega su lectura, entonces lo que está en juego no es la simple construcción de un criterio general de organización de la “heterogeneidad sensible”, sino una paráfrasis irónica que devuelve las aspiraciones de la lectura oficial de la neovanguardia de fines de los setenta y principios de los ochenta, a un proceso de mediano plazo marcado por un cierto principio evolucionista de comprensión, para el cual, la continuidad de la modernización se realiza en la ruptura modernista; así como la ruptura dictatorial confirma a la tradición excepcionalista del Estado en forma chileno.

¹⁸ Pensar las obras más allá de las claves historiográficas oficiales, de las retóricas de la conmemoración y de los discursos autorales, siempre preocupados de “tapar el sol con un dedo”, es pensar las obras en su involuntario acoplamiento temporal, en su montaje (sin autor ni director) y su proliferación. Es decir, es pensar las obras en su eventualidad y su serialidad como explosión heteróclita de la Historia, siempre hilvanada en torno a una temporalidad mayor o dominante. Dominick LaCapra, *Escribir la historia, escribir el trauma* (2005).

¹⁹ “La hipótesis de la modernización –que por esto es provisoria– sería fructífera en suma si sirviese de pretexto para definir el sitio de *otra lectura*, específica, de las artes visuales y, ante todo, de la pintura, en Chile” (“Arte en Chile” 196-197. Cursivas nuestras).

²⁰ Y esta sería otra dimensión del mismo problema, ¿cuál es el estatuto de dicho “fin del arte” en Duchamp?, ¿cómo entender el *ready-made* sin confirmar la voluntad de ruptura que caracteriza y continúa al vanguardismo histórico?, ¿cuál es el estatuto de la *sciión* duchampiana con respecto a la estética occidental?, ¿cómo pensar una noción de ruptura que no opere como confirmación del historicismo?, ¿fracturas, escansiones, desplazamientos, etc.? En el fondo, si todo nuestro problema tiene que ver con la *desistencia*, reserva infinita con la filosofía de la historia, entonces, todo nuestro problema tiene que ver con la cuestión del “corte y el no calce”, de la ruptura y la formulación “teológica-política” del evento (*Eschatón* trascendente y no *Katechón* immanente). Todo nuestro problema tiene que ver con Hegel.

²¹ Señala Oyarzún: “lo primero que parece preciso hacer es separar escrupulosamente *choix* (Duchamp) de creación. Pues como va mostrándose, los *ready-mades* no suponen la creación artística: al contrario, la abolen o más bien la suspenden (...) *choix* indica la suspensión del proceso creativo y su anulación, la persistencia en el paso intermedio (*Anestésica del ready-made*, 2000: 86).

²² Es esto lo que delata la complicidad de los sectores políticos de la centro-izquierda y del centro cristiano con el modelo de capitalismo financiero propugnado por la constitución neoliberal chilena. No la “complicidad de gestos” de aquellos que imploraron por el Golpe y luego se mostraron como arrepentidos demócratas, sino la comparecencia generalizada de todos al formato jurídico-político del Estado (sin república) neoliberal y a su eufórica celebración de

la modernización global. Su “nadar a favor de la corriente”.

²³ No es casual que sea en torno a la Unidad Popular, a su resignificación, donde vuelvan a aparecer las divergencias sobre el estatuto del Golpe. Federico Galende ha sostenido, en una serie de intervenciones (donde destaca su inédita conferencia en la Universidad de Duke “Dignidad y destrucción”, 2003) y sus artículos “Dos palabras sobre arte y factoría” (que es su contribución al *coloquio Arte y Política* del 2004) y, “Esa extraña pasión por huir de la crítica” (2005), que la escena teórica asociada al ensayismo filosófico chileno, adolecería de una extraña fascinación con el carácter acontecimental del golpe, desatendiendo, quizás, al único acontecimiento acaecido en la historia de Chile, el acontecimiento de su dignidad. La respuesta de Thayer aparece como apéndice del capítulo 1 (“El golpe como consumación de la vanguardia”) de *El fragmento repetido* (2006).

²⁴ Un republicanismo sin antropomorfismo, “más allá” del contractualismo moderno, “más allá” del humanismo occidental y su estrecha comprensión de lo político (aunque sabemos que ese “más allá” habla de nuestra limitación y no de una posibilidad cierta). Ahí es donde la pregunta por la “figuración infamiliar y anasémica” del arte y la literatura (de sus prácticas y sus series, y no de lo que ha llegado a ser su institución), adquiere toda su gravedad.

Bibliografía

- Alain Brossat & Jean-Louis Déotte. *L'époque de la disparition. Politique et esthétique*. L'Harmattan, Paris, 2000.
- Carl Schmitt. *La dictadura: desde los comienzos del pensamiento moderno de la soberanía hasta la lucha de clases proletaria*. Alianza, Madrid, 1999.
- *The nomos of the Earth in the International Law of the Jus Publicum Europaeum*. Telos Press, New York, 2006.
- Daniella González Maldini. *El revés de la trama. Escritura sobre arte contemporáneo en Chile*. Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago, 2010.

- Dominick LaCapra. *Escribir la historia, escribir el trauma*. Nueva Visión, Buenos Aires, 2005.
- Federico Galende. "Conferencia Dignidad y destrucción", Universidad de Duke, 2003, inédito.
- "Dos palabras sobre arte y factoría". *Arte y Política*, Pablo Oyarzún, Nelly Richard y Claudia Zaldívar, editores. ARCIS-Universidad de Chile-Consejo Nacional de la Cultura y las Artes: Santiago, 2005.
- "Esa extraña pasión por huir de la crítica". En *Revista de Crítica Cultural*, N° 31, Santiago, 2005.
- *Filtraciones. Conversaciones sobre arte en Chile (desde los 60's hasta los 80's)*. ARCIS-Cuarto Propio, Santiago, 2007.
- Georges Didi-Huberman. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2008.
- Guillermo Machuca. *Frutos del país. Después de Duchamp*. Editorial La Blanca Montaña-Magíster en Artes Visuales, Universidad de Chile, Santiago, 2003.
- Hal Foster. *The Return of the Real. The Avant-Garde and the End of the Century*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1996.
- Jacques Derrida. "Introduction: Desistance". En: Philippe Lacoue-Labarthe. *Typography*. Stanford University Press, California, 1998. (1-42).
- "Economímesis", *Diacritics*, Vol.11, 1981, (3-25).
- Jean-Louis Déotte. *Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el museo*. Editorial Cuarto Propio, Santiago, 1998.
- Justo Pastor Mellado. "Ensayo de interpretación de la coyuntura plástica" En *Cuadernos de/pa el análisis*, Santiago, 1983.
- *1973-2000: Transferencia y densidad*. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, 2000.
- Karl Marx. *El capital. Capítulo VI (inédito): resultados del proceso inmediato de producción*. Siglo XXI, México, 1990.
- Miguel Valderrama. *Modernismos historiográficos. Artes visuales, postdictadura, vanguardias*. Palinodia, Santiago, 2008.
- Nelly Richard. *Cuerpo Correccional*. V.I.S.U.A.L., Santiago, 1980.
- *Margins and Institutions. Art in Chile since 1973*. Art and Text, Melbourne, 1986. (Reedición, Metales Pesados, Santiago, 2007).
- *La estratificación de los márgenes*. Francisco Zegers Editor, Santiago, 1989.
- *La insubordinación de los signos: cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis*. Cuarto Propio, Santiago 1994.
- *Residuos y metáforas: ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*. Cuarto Propio, Santiago, 1998.
- *Políticas y estéticas de la memoria*. Cuarto Propio, Santiago, 2000.
- "La Escena de Avanzada y su contexto histórico-social", Gerardo Mosquera et. Al, *Copiar el Edén. Arte reciente en Chile*. Editorial Puro Chile, Santiago, 2006. (103-111).
- *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Siglo XXI, Argentina, 2007.
- Renato Cristi. *El pensamiento político de Jaime Guzmán. Autoridad y Libertad*. Editorial LOM, Santiago, 2000.
- Renato Cristi y Pablo Ruiz-Tagle. *La república en Chile. Teoría y práctica del constitucionalismo republicano*. Editorial LOM, Santiago, 2006.
- Ronald Kay. *Del espacio de acá. Señales para una mirada americana*. Editores Asociados, Santiago, 1980. (Reedición, Metales Pesados, Santiago, 2005).
- Patricio Marchant. *Escritura y temblor*. Cuarto Propio, Santiago, 2000.
- Pablo Oyarzún, Nelly Richard, Claudia Zaldívar, editores. *Arte y política*. ARCIS-Universidad de Chile-Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Santiago, 2005.
- Pablo Oyarzún. "Cuatro señas sobre experiencia, historia y facticidad. A manera de introducción". En: Walter Benjamin. *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre historia*. ARCIS-LOM, Santiago, 1996.
- "Impertinencia y arte". En: *Arte, visualidad e historia*. Editorial La Blanca Montaña-Magíster en Artes Visuales, Universidad de Chile, Santiago, 1999. (263-266) (Fecha original, 1990).
- "Arte en Chile de veinte, treinta años". En: *Arte, visualidad e historia*. Editorial La Blanca Montaña-Magíster en Artes Visuales, Universidad de Chile, Santiago, 1999. (191-

- 238). (Primera edición 1989. *Georgia Series on Hispanic Thought*, N° 22-25. (291-234).
- *Anestésica del ready-Made*. ARCIS-LOM, Santiago, 2000.
 - “Crítica, Historia. Sobre *Márgenes e institución*, de Nelly Richard”. En: *El rabo del Ojo*. ARCIS, Santiago, 2003. (229-234).
 - Pablo Oyarzún y Willy Thayer. “Presentación: Perdidas palabras, prestados nombres”. En: Marchant, Patricio. *Escritura y temblor*. Editorial Cuarto Propio, Santiago, 2000. 9-18.
 - Sergio Villalobos-Ruminott. “El poema de la ley. Notas sobre constitucionalismo y Bicentenario en América Latina”, *Actual Marx* n° 10, 2011, 56-78.
 - Tomás Moulian. *Chile Actual: la anatomía de un mito*. ARCIS-LOM, Santiago, 1998.
 - Walter Benjamin. *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre historia*. ARCIS-LOM, Santiago, 1996.
 - *Discursos interrumpidos*. Taurus, Madrid, 1982.
 - Willy Thayer. *La crisis no moderna de la universidad moderna. Epílogo del conflicto de las facultades*. Editorial Cuarto Propio, Santiago, 1996.
 - “The Possibility of Criticism: A Response to Nelly Richards The Language of Criticism: How to Speak Difference?” *Nepantla: Views from South* 1:1, Durham, 2000, (263:267).
 - *El fragmento repetido. Escritos en estado de excepción*. Metales Pesados, Santiago, 2006.
 - “Vanguardia, dictadura, globalización (La serie de las artes visuales en Chile, 1957-2000)”. En: *Pensar en / la postdictadura*. Nelly Richard y Alberto Moreiras, editores. Cuarto Propio, Santiago, 2001. Pp. 239-260.
 - “El golpe como consumación de la vanguardia. Fragmentos”. *Revista Extremoccidente*, N° 2, Santiago, 2003. Pp. 54-58. (Una versión completa aparece como capítulo 1° de *El fragmento repetido*, pp. 15-46).
 - “Crítica, nihilismo e interrupción. La Avanzada después de *Márgenes e Instituciones*”. En: *El fragmento repetido. Escritos en estado de excepción*. Metales Pesados, Santiago, 2006. (47-94).
 - “Huelga productiva, huelga sin obra, huelga pura”. En: *Medidas preventivas. En el centenario de la huelga general de Iquique*. Metales Pesados, Santiago, 2008. (49-91).
 - “Posibilidad, tensión irresuelta, resistencia infinita” En: *Revista Papel Máquina*, N° 2, Santiago, 2009, (203-215).