

NELLY RICHARD

Lo político y lo crítico en el arte



Artistas mujeres bajo la
dictadura en Chile

IVAM Documentos Iberoamericanos

2

INSTITUT VALENCIÀ D'ART MODERN

NELLY RICHARD

Lo político y lo crítico en el arte



Artistas mujeres bajo la dictadura en Chile

IVAM Documentos Iberoamericanos

2

INSTITUT VALENCIÀ D'ART MODERN

Centre Julio González



Producción
IVAM Institut Valencià d'Art
Modern, Valencia 2011

Edición a cargo de
Consuelo Císcar Casabán

Concepto editorial
Kevin Power

Diseño
Manuel Granell

Coordinación técnica
Maria Casanova

©IVAM Institut Valencià d'Art
Modern, Valencia 2011
© de los textos sus autores,
Valencia 2011

Realización
LAIMPRESA CG
www.laimprentacg.com

ISBN: 978-84-482-5538-1
DL: V-1171-2011

Está rigurosamente prohibido, bajo las sanciones establecidas por la ley, reproducir, registrar o transmitir esta publicación, íntegra o parcialmente, por cualquier sistema de recuperación y por cualquier medio, sea mecánico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia o cualquier otro tipo de soporte, sin la autorización expresa del IVAM Institut Valencià d'Art Modern y de los titulares del copyright.



CONSEJO RECTOR DEL IVAM

Presidente de Honor
Francisco Camps Ortiz
Molt Honorable President de la Generalitat

Presidenta
Trinidad Miró Mira
Consellera de Cultura y Deporte de la
Generalitat

Vicepresidenta
Consuelo Císcar Casabán
Directora Gerente del IVAM

Secretario
Carlos Alberto Precioso Estiguín

Vocales
Ricardo Bellveser
Francisco Calvo Serraller
Felipe Garín Llombart
Ángel Kalenberg
Tomàs Llorens Serra
Luis Lobón Martín
José M^a Lozano Velasco
Rafael Jorge Miró Pascual
Paz Olmos Peris

Directores honorarios
Tomàs Llorens Serra
Carmen Alborch Bataller
J. F.Yvars
Juan Manuel Bonet
Kosme de Barañano

PATROCINADORES DEL IVAM

Patrocinador Principal
Bancaja

Patrocinadores
Guillermo Caballero de Luján
La Imprenta Comunicación Gráfica S.L.
Telefónica
Instituto Valenciano de Finanzas IVF
Ediciones Cybermonde S.L.
Grupo Fomento Urbano
Pamesa Cerámica, S.L.
Medi Valencia, S.L. - Casas de San José, S.L.
Ausbanc Empresas
Keraben, S.A.

IVAM INSTITUT VALENCIÀ
D'ART MODERN

Dirección
Consuelo Císcar Casabán

Área Técnico-Artística
Raquel Gutiérrez

Comunicación y Desarrollo
Encarna Jiménez

Gestión interna
Joan Bria

Económico-Administrativo
Juan Carlos Lledó

Acción Exterior
Raquel Gutiérrez

Montaje Exterior
Jorge García

Registro
Cristina Mulinas

Restauración
Maite Martínez

Conservación
Marta Arroyo
Irene Bonilla
Maita Cañamás
J. Ramon Escrivà
M^a Jesús Folch
Teresa Millet
Josep Vicent Monzó
Josep Salvador

Departamento de
Publicaciones
Manuel Granell

Fotografía
Juan García Rosell

Montaje
Yolanda Montañés

ÍNDICE

Arte de mujeres comprometidas

Consuelo Císcar Casabán
Directora del IVAM

5

Estamos aquí para contarlo: escritos críticos latinoamericanos

Kevin Power

9

1 Lo político y lo crítico en el arte:

“¿Quién teme a la neovanguardia?”

Nelly Richard

13

2 Artistas mujeres bajo la dictadura en Chile:

fugas de identidad y disidencias de códigos

Nelly Richard

37

Arte de mujeres comprometidas

Consuelo Císcar Casabán
Directora del IVAM

La voz femenina no siempre se ha escuchado con la intensidad que ésta merecía. Sin embargo, la historia nos recuerda que siempre ha estado ahí, pronunciándose de manera comprometida aunque, durante mucho tiempo, fuese desde un segundo plano y en minoría como consecuencia de una sociedad manifiestamente dirigida por roles masculinos.

Con el paso del tiempo y la asunción social de la identidad femenina, han ido emergiendo a la superficie muchas de sus brillantes aportaciones llevadas a cabo en los diferentes terrenos de la esfera que envuelve la actividad de una sociedad activa.

Para poner en valor su actitud, responsabilidad y *savoir faire*, la autora señala a un grupo de artistas que vivieron y lucharon la realidad

socio-política más reciente y difícil del pueblo chileno ante un régimen dictatorial.

Nos situamos por tanto frente a unas circunstancias históricas complejas para verificar cómo el ‘universo femenino’ se enfrentó a ellas refugiándose en el arte y en unos ideales que se concentraron en torno al grupo *Escena Avanzada*.

Desde esa plataforma decidieron combatir con las armas diplomáticas que otorga el arte contemporáneo. Así, produjeron una nueva poética que contradecía a la cultura conservadora reflejada en el poder político y económico de Chile. Esa producción artística trazada por Virginia Errázuriz, Catalina Parra, Paz Errázuriz, Lotty Rosenfeld y Diamela Eltit simboliza la unidad por promover el cambio de discurso de un país sumido en la impostura política.

De este modo, todas ellas inscribieron unas pautas y unas directrices en un nuevo marco artístico que ampliaba sus fronteras de manera veloz rompiendo esquemas tradicionalistas. El resultado fue la ejecución de unas obras que encontraron su refugio y su significado en una búsqueda imperativa de materiales y técnicas que les permitió ir habitando nuevos lenguajes para el arte.

Sin duda, este breve ensayo es una oportunidad para conocer cómo un número reducido de artistas, con gran capacidad creativa, fueron capaces de manifestarse y expresarse, sin miedo a represalias, para desautorizar a poderes ilegítimos y concienciar a la sociedad de que era posible promover un nuevo sistema político.

Por esta razón reivindicarlas ahora y ponerlas como ejemplo artístico y social es, además de un acierto por parte de Nelly Richard, un ejercicio muy saludable para la democracia de cualquier país que en la actualidad quiera vivir en igualdad de derechos.

Estamos aquí para contarlo: escritos críticos latinoamericanos

Kevin Power

“La música está en la flor,
Hoja circunda hoja en el centro;
La hoja profusa aunque clara rompe el espacio,
Hay espacio para acercarse al corazón central:
La música está en la flor,
No es el mar pero protege diáfana la flor—
Sempiterna, duradera—.
Las hojas nunca se separan y caen,
Cada hoja es un puntal para la siguiente.”

LOUIS ZUKOFSKY: *A*

Esta serie de ensayos —una serie abierta que pretende reunir escritos latinoamericanos, no necesariamente limitando la selección a la crítica de arte, sino incluyendo algunas aproximaciones más interdisciplinarias en reconocimiento de que quizás sean la mejor forma de abordar las complejidades y tensiones de situaciones específicas además de una experiencia contemporánea en general— aspira a señalar la importancia fundamental de esta escritura crítica, no sólo para contrarrestar el predominio anglosajón sino como una escritura que habla por sí misma y para gran parte, una parte más grande, del mundo. Ha sido reconocida como una de las mayores contribuciones al área, tratando asuntos clave que han surgido de los efectos del transnacionalismo, de la crisis de la izquierda y la manera de renovar su imaginario gastado y desprestigiado, del dominio destructivo

de los modelos económicos neoliberales y de los nuevos retos y posibilidades abiertos por la democratización. Está marcada por una ebullición creativa e intelectual. ¡Sabe que estamos aquí para sentir curiosidad!

Lo que llamamos vida es un breve baile bajo un sol abrasador y debemos responder a nuestra propia experiencia. ¿Qué otra cosa podemos hacer? Lo que queremos atestiguar no es la idea de nosotros mismos —ese concepto altamente sospechoso de identidad— sino más bien lo que somos como simple agencia, objetos evidentemente vivos en virtud de tal actividad. Estos ensayos, por así decir, no describen una vida, pero la contienen. Lo que pedí a los autores fue simplemente ensayos que creyeran habían tenido un impacto en su contexto nacional o ayudado a definir parámetros para una discusión más amplia. ¡Una tarea nada fácil! Estos escritores vuelven a colocar cuestiones de significado, identidad y creencias en el centro de la vida social.

A menudo los ensayos hablan de asuntos específicos, locales y particulares, frente a lo general y abstracto. Saben que los paisajes culturales e históricos no sólo informan sino que forman a aquellos que los habitan. Señalan la diferencia no como fenómeno sino como un valor por derecho propio.

Sin embargo, también son plenamente conscientes, como apunta Nelly Richard en su ensayo “Periferias culturales: Latinoamérica y la descentralización posmoderna”, de que “celebrar la diferencia [...] no es lo mismo que dar al sujeto de dicha diferencia el derecho a negociar sus propias condiciones del control discursivo, practicar su diferencia en el sentido intervencionista de rebelión y alboroto”. Así

parece que Richard ofrece su propia respuesta a la reveladora pregunta ampliamente divulgada de Spivak: “¿Puede hablar el subalterno?” Ella responde con un sí categórico, ¡pero sólo si arma un gran escándalo! Estos ensayos están llenos de percepciones intensas, de lo que George Oppen dio en llamar una claridad consumidora, ¡o lo que yo podría llamar el feroz fulgor de lo humano, donde se puede ver cómo el pensamiento roe el hueso!

1 Lo político y lo crítico en el arte: “¿Quién teme a la neovanguardia?”^{1,2}

NELLY RICHARD

“Podríamos ver, entonces, a la vanguardia como una respuesta política, específica, al liberalismo; una respuesta a la idea del consenso y el pacto como garantía del funcionamiento social, la noción de representación y de mayoría como forma de legitimidad. La vanguardia vendría a cuestionar estas nociones, con su política de la secta, de intervención localizada y secreta, con su percepción conspirativa de la lógica cultural y de la producción del valor, como una guerra de posiciones (...) Eso explica, creo, lo que podemos llamar la reacción postmoderna, la crítica a la vanguardia que deriva obviamente del triunfo del liberalismo. Si hay un renacimiento del liberalismo hay crisis de la vanguardia y todos retroceden hacia el mercado y las instituciones establecidas.”

Ricardo Piglia, “Teoría del complot”
Revista *Extremo Occidente*, n.º 2

“El motivo del fin lleva por un lado a una figura crítica, digamos la desilusión, y por otro, a una figura profética que implica un pasaje de una figura a otra. Para mí, sin embargo, ambas posiciones niegan prácticamente la posibilidad de la política. La primera porque representa, después de todo, una aceptación del orden establecido...: cuando se pierden las ilusiones, se está en el mundo tal como está, y entonces el mundo podrá ser administrado pero sin que haya política en el sentido en que yo entiendo esta palabra. Tampoco habrá política en la segunda posición, porque en este caso lo que reemplaza a la política es el anuncio de las condiciones de su posible *resurrección, mientras que la política queda en sí misma paralizada.*”

Alain Badiou, “Fidelidad, militancia y verdad”
Revista *Extremo Occidente* n.º 2

Lo más denso de las reflexiones abiertas por la conmemoración de los treinta años del golpe militar en Chile (septiembre 2003), concierne un “manejo de preguntas” sobre “catástrofe” y “posibilidad”,³ es decir, sobre cómo el arte y el pensamiento buscaron trasladar las marcas de la destrucción histórica a constelaciones de sentido capaces de suscitar nuevos montajes estéticos, políticos, críticos de la experiencia y la subjetividad. Este es el contexto en el que quisiera situar esta discusión con un texto provocativo de Willy Thayer (“El Golpe como consumación de la Vanguardia”⁴), que pone en relaciones de contiguidad y de equivalencia al golpe militar del 11 de septiembre de 1973 (el Golpe como Vanguardia) y a la neovanguardia artística chilena (la Escena de Avanzada) como golpe y reiteración. Agradezco la provocación de este texto que, al incitarme a expresar mis desacuerdos con su postulado general (un postulado según el cual el golpe militar habría *anticipado* y *cancelado* a la vez el significado crítico de los quiebres de la representación que trabajó la Escena de Avanzada), me ha dado la oportunidad de visitar hoy esta escena neovanguardista chilena de los 80 y sus tensiones entre el arte y la política.

Del campo al descampado

Bien sabemos que el término “vanguardia” proviene del léxico militar, donde designa la “avanzada” de un cuerpo selecto que les abre camino a las tropas que

¹. Este es el título del primer capítulo del libro de Hal Foster, *El retorno de lo real, la vanguardia a finales de siglo* (Akal, Madrid 2000) donde el autor, en lugar de ceder a la “denigración prematura” de la vanguardia, explora muy convincentemente “las articulaciones resistentes y/o alternativas de lo artístico y lo político” en sus bifurcaciones neovanguardistas.

². Este texto fue publicado en la *Revista de Crítica Cultural*, n.º 29/30, noviembre de 2004.

³. Con estas palabras sitúa Federico Galende, director de la revista *Extremo Occidente*, el dossier “La memoria perdida, a treinta años del Golpe”, publicado en su n.º 2.

⁴. Thayer, Willy: “El Golpe como consumación de la Vanguardia”. Revista *Extremo Occidente* n.º 2. Universidad ARCIS, Santiago, pp. 54–58.

llevarán a cabo la invasión territorial. Las esferas políticas, pero sobre todo las esferas culturales (artísticas e intelectuales) se apropiaron del término “vanguardia”, en la historia del modernismo, para nombrar lo adelantado y precursor de prácticas que “abren camino” bajo el signo rebelde de una batalla contra la tradición y las convenciones.

A fines de los años 70, cuando tomó forma la escena que posteriormente se analiza en *Márgenes e instituciones*,⁵ la acuñación del término *Escena de Avanzada* buscaba: 1) destacar lo precursor de un trabajo –batallante con el arte y sobre el arte que, efectivamente, participaba del ánimo vanguardista de *experimentación formal* y de *politización de lo estético*; 2) tomar distancia con la epopeya modernista de la Vanguardia que internacionalizaba las historias del arte metropolitano, destacando la *especificidad local de una escena de emergencia*. Optamos por la denominación de Escena de Avanzada, para subrayar sus rasgos particulares y diferenciales,⁶ no asimilables al referente internacional de la Vanguardia. Si bien la Escena de Avanzada se caracterizó a sí misma como “neovanguardia” para destacar su voluntad de repolitizar el arte desde un imaginario de la crisis y de las fracturas (ideológicas, estéticas), “la Avanzada explicitó desde el comienzo su relación incómoda con la vanguardia.”⁷ Esto lo reconoce W. Thayer, aunque no se detiene mayormente en esta “incomodidad” que, sin embargo, es clave para subrayar los descalces y los sobresaltos entre,

5. Richard, Nelly : *Margins and Institutions; art in Chile since 1973*. Santiago–Art and Text/Francisco Zegers Editor, Melbourne 1986.

6. La insistencia, por ejemplo, en situar a la Avanzada bajo el recorte nominativo de la palabra “escena” cuyo estrato es psicoanalítico en lugar del término “grupo” al que habitualmente remite la terminología vanguardista, era una de las maniobras demarcatorias que intentaban señalar una diferencia de caracterización local.

7. Thayer, W.: *op. cit.*, p. 55. En “Del aceite al *collage*”, p. 53, W. Thayer se preocupa de acentuar la mención a esta incomodidad y de hacer valer al mismo tiempo la ambigüedad que, ciertamente, marcaba nuestros textos: “No hay que desconsiderar, sin embargo, que N. Richard explicitó, desde el comienzo, su relación incómoda con el vanguardismo. Señales de esto encontramos por doquier. Son varios los pasajes del texto de Richard que subrayan la diferencia entre la vanguardia y la Avanzada. A la vez, son múltiples las expresiones que en el texto de N. Richard vinculan el significativo Avanzada, con la tortura de la representación, gesto propiamente vanguardista.”

por un lado, la “cita” del vanguardismo internacional y, por otro, sus respectivas desapropiaciones y reapropiaciones locales.⁸ Me parece, primero, que la enseña maximalista de la Vanguardia y su guión universalizante a los que recurre W. Thayer, borra la coyunturalidad táctica de los desplazamientos y reinscripciones de significados que le dieron su valor *situacional* y *posicional* a la Avanzada chilena.

Si bien la Escena de Avanzada defendió una estrategia militante contra el academicismo, no estaba interesada únicamente en atacar los símbolos de la institución artística. La ofensiva crítica de estas prácticas chilenas de los 80 que combinaron, de modo inédito, *materialismo significativo*, *análisis institucional* y *politización del arte*, buscaba sacarle filo a un proyecto cultural que entraba en disputa con varios otros frentes discursivos en el interior del campo antidictatorial. La Escena de Avanzada se relacionó polémicamente con las otras redes de prácticas alternativas con las que convivía en el campo no oficial: las redes comunitarias del arte militante, las redes institucionales de los centros de investigación en ciencias sociales. Las aristas del debate político-cultural y crítico-estético entre la Escena de Avanzada y esas otras redes no pudieron ser examinadas con suficiente atención en los tiempos de la dictadura, porque la urgencia de la consigna antidictatorial aplazaba la tarea de reflexionar sobre el detalle de estas controversias internas al campo opositor. Sigue habiendo ahí una tarea pendiente (y no sólo para la sociología cultural) que concierne el estudio de las determinaciones y de los modos bajo los cuales las prácticas de oposición y resistencia críticas definieron sus respectivas apuestas no-dictatoriales en el Chile de la dictadura. No creo que la

⁸ Thayer, W.: “Vanguardia, dictadura, representación”, p. 251. Incluso cuando W. Thayer manifiesta la intención de querer desmarcar a la Avanzada de la Vanguardia confesando, en este texto (“Vanguardia, dictadura, globalización”), querer trascender “la comprensión de la *Avanzada* como *vanguardia*”, no lo hace pensando en la productividad crítica de este descalce entre lo internacional y lo local, entre lo metropolitano y lo periférico. Su tesis es, más bien, que ya no sería posible hablar, al estilo vanguardista, de “práctica contrainstitucional”, en una escena en la que se ha disuelto la representación (“Las operaciones de la Avanzada no podrían ser consideradas bajo la resonancia del vanguardismo en términos de *desmantelamiento de la institución representacional histórica* porque, en 1973, cuando la Avanzada emerge (...) toda forma institucional ha sido suspendida”).

mejor forma de ayudar a esa tarea aún pendiente la tarea de recuperar zonas eludidas de “La memoria perdida: a treinta años del Golpe”⁹ sea la de condenar al *sin sentido* (a la inutilidad) las *luchas por el sentido* que motivaron este arte insurgente, bajo el decreto aniquilante, exterminador de la muerte de la crítica, de que “*la crítica fue consumada por el Golpe.*”¹⁰ Este decreto no hace sino obliterar las marcas de aquellas prácticas surgidas bajo dictadura que más audazmente interpretaron la secuencia: *historia-golpe-destrucción-reconstrucción-totalidad-fracturas-deconstrucción*. Al dejar sin razón de ser a las prácticas de transformación artística de los 80 en Chile, W. Thayer desposee a la Escena de Avanzada de su pasado pero, también, de su futuro, ya que el definitivo y amenazante remate del fin (“*ninguna* lógica de la transformación y de la innovación *será posible* en el rayano del acontecimiento”) que decreta el autor termina cancelando incluso la alternativa de que nuevas fuerzas de lectura reubiquen estas prácticas en una secuencia *viva* de debate sobre lo crítico y lo político en el arte cuyas energías potenciales el texto da por definitivamente sepultadas.¹¹ El definitivo remate del fin con el que W. Thayer agota las virtualidades de lo inconcluso, impide que el pasado (en reserva) de la Escena de la Avanzada siga disponible para ser reconjugado en futuro anterior. La Escena de Avanzada le disputó a la política en los años de la dictadura la capacidad de armar, en torno a los dilemas de la representación, un “campo” de problemas y tensiones que se resistiera a la ilustratividad del contenido ideológico y a la operacionalidad del programa político. Se le debe a la Escena de Avanzada la existencia de este “campo” de indepen-

⁹. Este es el título del *dossier* de *Extremo Occidente 2* en el que se inserta el texto de W. Thayer.

¹⁰. Thayer, W.: “Del aceite al *collage*”, en *Cambio de aceite, pintura chilena contemporánea*. MAC (Museo de Arte Contemporáneo), 2003, p. 52.

¹¹. La definitividad del “ya nada será posible” inhibe los desplazamientos de significados que cualquier re-lectura ejerce sobre el pasado: “la actividad de leer comporta la fuerza de revocar el sentido de la inscripción y, por lo mismo, de revocar el pasado y su “fue”, de corregirlo, de borrarlo, de confundirlo”. Pérez Villalobos, Carlos: “Pasión, muerte y resurrección en la saga de Patricio Guzmán”. Revista *Extremo Occidente*, n.º 2, p. 53.

dencia formal, de autorreflexividad de los signos, que postuló un arte *no subsumible a la hegemonía de la política* aunque sí *cuestionador de lo político* debido a “operaciones complejas desde el punto de vista del arreglo conceptual... de la irrupción novedosa de otros significados.”¹² Al invalidar el efecto de estas “operaciones complejas” que lucharon contra el vaciamiento del sentido, W. Thayer reinstala el vacío del “descampado” ahí donde el arte y la crítica habían armado un estratégico “campo” de problemas y tensiones. El arrasamiento del *post* que instala la sentencia posthistórica del “ya nada será posible” (W. Thayer) termina de consumir hoy lo inconsumado del golpe militar, liquidando retrospectivamente cualquier expectativa de haberle disputado significados *otros* a la violencia impuesta.

W. Thayer define el golpe militar como un “punto sin retorno”, como *un pasado del que no se retorna*. Pero, ¿hay acontecimiento sin retorno? Siempre hay retorno porque nada de lo que acontece queda en el punto fijo de la primera vez: siempre hay desplazamientos de inscripción y contextos, reactualizaciones, que llevan el acontecimiento a ser simbolizado y transformado a través de las múltiples repeticiones y desfases de sus sucesivas escrituras.¹³ La pesadilla del golpe militar como acontecimiento del que no se retorna transforma el Golpe, en el texto de W. Thayer, en un *presente continuo*. En lugar de captar el golpe en la narrativa histórica de las escrituras compuestas y heterogéneas que siguen desinscribiendo y reinscribiendo sus signos una y otra vez, la tesis del “no retorno” instala *el presente interminable del golpe* como un acontecimiento

12. Moulian, Tomás: “Golpe, dignidad y desgracia; diálogo con Tomás Moulian”. Revista *Extremo Occidente* n.º 2, p. 49.

13. No hay acontecimiento sin repetición y la repetición es siempre desfase: “Es la repetición la que hace ser: *no hay acontecimiento sin superficie de inscripción...* El acontecimiento no puede ser determinado más que si es inscrito. El encadenamiento sobre él, y la experiencia que se tiene, son indisolubles de la superficie sobre la que se inscribe. Es esta superficie que lo determina, ofreciéndola a la reproducción... *Teniendo que ser repetido para ser comunicado*, no es cogido y producido, inscrito, más que en razón de lo que podría parecer venir después: la repetición”. Déotte, Jean Louis: *Catástrofe y olvido; las ruinas, Europa, el Museo*. Cuarto Propio, Santiago 1998, p. 183.

trascendental que, abstraído de sus contextos móviles de relectura y de transformación significativa, no cesa de ocurrir *idéntico a sí mismo*.

La abstracción trascendental del Golpe lo convierte, en el texto de Thayer, en un objeto sublime (un objeto cuyo absoluto lo vuelve irrepresentable) y, como tal, en algo “incompatible con el tiempo”:¹⁴ con la articulación del tiempo histórico como sucesión y conexiones de flujos y secuencias que narran y representan sus procesos en el transcurso de sus idas y vueltas. Lo irrepresentable del Golpe lo sitúa más allá de todo relato de la memoria, más allá de toda superficie inscriptiva que consigne el pasado para reelaborarlo en la materialidad biográfica y textual de un cuerpo y de una obra. Sin embargo, “es necesario, por cierto, inscribir, en palabras, en imágenes. *Imposible escapar a la necesidad de representar*. Sería el pecado mismo, el creerse santo, salvo. Pero una cosa es hacerlo para salvar la memoria y otra el intento de preservar el resto, lo olvidado inolvidable.”¹⁵ En el caso de la Avanzada, reestilizar los cortes y las fracturas de una temporalidad violenta mediante una sintaxis de lo dissociado y lo inconexo, de lo no integrable,¹⁶ fueron los modos en que sus escrituras trabajaron con las fallas y los accidentes de la representación: con la explosión de los “restos” que perforan y escinden todo significado de la memoria que se pretenda indemne.

La violencia fundacional de lo nuevo

Pese a que el término “vanguardia” deriva del léxico militar, es gracias a su rodeo por el campo del arte y de la cultura modernistas que este término se fue cargando de todo su peso crítico-social. Al tratar el golpe del

¹⁴. Lyotard, Jean Francois: “Los judíos”. Revista *Confinés* n.º 1, Paidós, Buenos Aires 1995, p. 42.

¹⁵. Lyotard, Jean Francois: *op. cit.*, p. 44.

¹⁶. Esto es particularmente notorio en la poética y la narrativa de la “Nueva Escena”: Diamela Eltit, Raúl Zurita (*El Purgatorio*), Gonzalo Muñoz, Diego Maqueira, etc. Ver Brito, Eugenia: *Campos minados*. Cuarto Propio, Santiago 1990.

11 de septiembre –literalmente como Vanguardia,¹⁷ W. Thayer acorta el desvío de esta larga aventura de tensiones entre *institución artística, exploración estética y transformación social* que caracterizó a las vanguardias, devolviendo el término a su rúbrica de origen: la militar.

¿Por qué dice W. Thayer que el golpe del 11 de septiembre de 1973 puede ser leído como Vanguardia? Porque el Golpe “realiza la voluntad de *acontecimiento*, epítome de la vanguardia,”¹⁸ llevando la irrupción dislocante de lo Nuevo a fracturar la historia y la representación. Según W. Thayer, el efecto del Golpe como Vanguardia sería tan rotundo que dejaría a la vanguardia artística –y su afán de trastocamiento de los signos sin campo *propio* de significación histórica y de justificación crítica.

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

El argumento de W. Thayer (el Golpe como consumación de la Vanguardia) opera un traslado de planos entre el golpe militar y la Vanguardia que no respeta ni marcos ni límites de diferenciación. El golpe militar concierne a la historia de la sociedad *en su totalidad* y su acontecimiento de lo Nuevo no conoce limitaciones de campo. Porque su dimensión es i-limitada, no puede compararse esta violencia super-estructural de lo Nuevo que revoluciona a la historia y la sociedad enteras con el afán

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

18. Thayer, Willy: Revista *Extremo Occidente* n.º 2, p. 54.

vanguardista de someter a tensión crítica los *límites de diferenciación* que separan a la serie “arte” de las series “historia” y “sociedad”. El acontecimiento del golpe de estado del 11 de septiembre de 1973 y la emergencia de la Escena de Avanzada no pertenecen a la misma serie de procesos ni de sucesos. A la sobredeterminación histórica del golpe militar, responde el proyecto neovanguardista de la Avanzada que usa la reflexividad formal y la criticidad del arte para conmocionar la determinabilidad de la razón histórica desde el acontecimiento estético. Forzar la analogía estructural entre el Golpe y la Avanzada, diluye la tensión entre *contexto* (lo histórico-social: la dictadura) y *texto* (lo estético-cultural: el experimento neovanguardista). Confunde la macro-referencialidad del dato histórico y el acontecimiento del texto o de la obra que traslada este dato –vertical, unívoco a un juego horizontal de pliegues simbólico-expresivos cuya plurivocidad desencaja el significado “golpe” en los estallidos del lenguaje. Es cierto que el acontecimiento violento de la novedad como ruptura caracterizó tanto al golpe militar que revolucionó la historia social como a la emergencia de la Avanzada que revolucionó el campo de las artes visuales en Chile, aunque en el primer caso, el del golpe militar, lo Nuevo hace desaparecer todo un pasado nacional mientras que, en el segundo caso, la “ruptura de la Avanzada con la prehistoria nacional del arte”¹⁹ se produce en el interior (demarcado) de una tradición cultural. Resulta abusivo homologar lo literal y lo figurado de la ruptura como si ambos cortes, el dictatorial y el neovanguardista, poseyeran el mismo coeficiente físico de violencia exterminadora. Sin embargo, no puedo desconocer que, a fines de los 70, se trabó discursivamente una relación ambigua entre el rupturismo de la Avanzada y el fundacionalismo de la dictadura: “una cierta solidaridad manifiesta, *aun si fuese por vía de resistencia* con el discurso de la refundación de la historia nacional.”²⁰

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

20. Oyarzun, Pablo: *op. cit.*, p. 224.

Esto se ha discutido bastante ya. En su entrevista del n.º 1 de *Extremo Occidente*, Francisco Brugnoli comenta cómo, para él, el “pionerismo” de la Avanzada se hacía cómplice de una borradura de antecedentes (en particular, de los antecedentes de los 60 a cuya tradición pertenece el artista) que parecía duplicar el efecto de *tabula rasa* con que la dictadura había castigado al pasado. Quizás el efecto de violencia producido por la Escena de Avanzada derive sobre todo del “golpe de fuerza” de su discurso:²¹ un discurso que introdujo, en el discurso de la crítica sobre arte, “referentes teóricos que la izquierda chilena siempre ha mirado con sospecha.”²² Estos referentes (el postformalismo, el neoestructuralismo) eran convocados, desde las artes visuales, por “acometidas discursivas que combaten las nociones habituales de representación política”²³ a las que seguían fieles tanto el arte militante de la cultura partidaria como el otro polo de renovación del campo cultural chileno: el de las ciencias sociales guiado por el “historicismo gramsciano.”²⁴ Más allá de su rebeldía vanguardista (anti-academicista) contra el pasado artístico, el acento no conciliador, intransigente, de la ruptura que, muchas veces, sobreactuó discursivamente la Avanzada, tenía que ver con el antihistoricismo del giro teórico que la enfrentó al sentido común ideológico de la cultura de oposición. La Avanzada trazó —neovanguardistamente— la figura del corte para interrumpir la relación de continuidad que ligaba la izquierda artística y cultural al discurso de la representación política: son “las rupturas y desplazamientos que la alejan de los viejos modelos de arte comprometido, de frentes culturales, de representación artística de partidos y/o clases sociales” las que llevan la Escena de Avanzada a “*un aisla-*

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

22. Pastor Mellado, Justo: *Ensayo de interpretación de la coyuntura plástica*. Versión fotocopiada. 1980.

23. Pastor Mellado, Justo: *op. cit.*

24. *Ibidem.*

miento socialmente percibido como vanguardismo.”²⁵ En todo caso, es cierto que los primeros textos de la Avanzada,²⁶ demasiado impacientes y exclamativos, no se rodearon de las suficientes precauciones para distanciarse de la imagen de “un corte limpio con el pasado como peso muerto del que hay que zafarse.”²⁷

W. Thayer critica la programaticidad vanguardista del “corte limpio con el pasado como peso muerto del que haya que zafarse” con el que la Avanzada se hizo estructuralmente cómplice del fundacionalismo de lo Nuevo que implantó el golpe militar. El texto de W. Thayer opera el mismo corte violento sin misericordia que él le reprocha a la Vanguardia, al dividir linealmente el tiempo entre un *antes* (el pasado crítico de la Avanzada condenado a la obsolescencia) y un *después* (el triunfante “final neocapitalista de la vanguardia” que entierra a toda anterioridad de un pasado crítico). También él recurre al golpismo enunciativo de un *ahora* del texto-manifiesto (“el Golpe como consumación de la Vanguardia”) que busca, performativamente, liquidar el pasado y anticipar el futuro mediante un tajo cortante que separa el “desde ahora ya no” (lo político en el arte) del “desde ahora sí”²⁸ (el fin de la representación y la muerte de la crítica).

“Escena sin representación” y crítica de la representación

La tesis que enmarca el texto de W. Thayer es la siguiente: el golpe militar del 11 de septiembre de 1973 produce una ruptura tan definitiva que “disuelve el estatuto de la repre-

²⁵. Brunner, José Joaquín: “Campo artístico, escena de avanzada y autoritarismo en Chile”, en *Arte en Chile desde 1973*. Documento FLACSO n.º 46, Santiago 1883.

²⁶. Thayer, Willy: “Del aceite al *collage*”, *op. cit.*, p. 53. Thayer cita a F. Brugnoli, quien dice: “Hasta el año 84, efectivamente, no se encuentra en N. Richard ninguna referencia a las vanguardias de los 60. Es recién en *Márgenes e Institución* que N. Richard hace justicia y da la palabra al pasado borrado.”

²⁷. *Ibidem*.

²⁸. *Ibidem*.

sentacionalidad.” Este antecedente radical del golpe volvería “insignificante” cualquier tentativa de intervenir críticamente sobre los quiebres de la representación, “porque en 1979, cuando la Avanzada emerge, no sólo los aparatos de producción y distribución de arte sino toda forma institucional, ha sido suspendida en una seguidilla de golpes.”²⁹

¿Qué duda cabe que el golpe militar disloca violentamente todo el sistema de categorías y referencias que la épica revolucionaria de la Unidad Popular había levantado como bandera histórica, y que deja al sujeto de la historia en un desolador estado de catástrofe? La violencia de la discontinuidad con la que el golpe se instituye en siniestro acontecimiento, interrumpe una gesta revolucionaria a la vez que pulveriza la representación confiada de la historia que sustentaba su emblemática nacional y popular. Pero, ¿quiere decir esto que el golpe militar “operó la suspensión (*epokhê*) de la representacionalidad”; “que toda forma representacional ha sido suspendida” y que la dictadura termina siendo “una *escena sin representación*”?³⁰

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

²⁹. Thayer, Willy: “El Golpe como consumación de la Vanguardia”, p. 54.

³⁰. Thayer, Willy: *op. cit.*

tacional de la cultura autoritaria se encarga muy luego de reencuadrar a la sociedad chilena bajo la dicotomía orden/caos, para prohibir estrictamente toda “salida de marco” que llamara virtualmente a la desobediencia. Sólo es posible evocar la escena de la dictadura como una escena *sin armadura* (“Seis años de despliegue de la fuerza sin ley, *sin marco*, despliegue que instala el *no marco* de la globalización; seis años de represión sin represión... porque el Golpe, lo sabemos ahora, preparó el desborde definitivo de todo marco, incluyendo el de la dictadura”³¹ (W. Thayer) omitiendo de ella la violenta representacionalidad y la institucionalidad represiva que nos impusieron su *rigidez del encuadre* como formato de obediencia total.

En sus textos de sociología cultural sobre el autoritarismo, J.J. Brunner nos decía que el régimen militar conjugó sus efectos de disciplinamiento social bajo la doble consigna de la “modernización” (el mercado, la televisión) y la “represión” (la censura, la persecución). El golpe dictatorial es leído por W. Thayer en la dimensión de “modernización” que implementó el sistema neoliberal, como la “inmersión del marco en la circulación sin marco”³² de la disolvente lógica mercantilista del capitalismo transnacional. Pero el texto no recuerda suficientemente la cara oculta de la “represión” militar que, por ejemplo, dibujó una ciudad del cerco territorial, de la vigilancia y del arresto domiciliario, contra la cual las intervenciones urbanas de los años 80 buscaban “instalar una nueva circulación cuyos flujos removieran el militarismo que controlaba, con una persistencia cruel, a aquellos cuerpos ciudadanos reprimidos o agobiados por los violentos aparatajes sociopolíticos con los que la dictadura chilena ensayaba sus límites.”³³ Para W. Thayer, “las prácticas disolventes del sistema-arte operadas por el CADA” no harían más que “codificar lo que está fáctica y transversalmente descompaginado y cismatizado

31. *Ibidem*.

32. Thayer, Willy: “Del aceite al *collage*”, p. 51.

33. Eltit, Diamela: “Cada 20 años”. *Revista de Crítica Cultural* n.º 19, noviembre 1999, p. 36.

en el Golpe mismo.”³⁴ Esas prácticas no serían más que el reflejo —o el síntoma— de la “insubordinación de los signos” realizada por el Golpe mismo. Hay una confusión ahí entre lo *destrutivo* y lo *reconstructivo*. Nada del imaginario deconstructivo que propusieron las acciones de arte de los 80³⁵ estaba contemplado —ni podía estarlo— en el programa destructivo de la dictadura: ni la intención de des-naturalizar los signos de la cotidianeidad represiva para que el espíritu autocrítico de la sospecha se contagiara al resto del poder y lo socavara intersticialmente; ni el deseo de abrir juegos de libertades en torno a los signos fracturados, para que una pequeña utopía emancipadora ayudara la subjetividad del espectador a zafarse de la monótona condena a lo reglamentario. A diferencia de lo que ocurre con el golpe militar que fractura y disloca una primera vez, el arte re-elabora la fractura y la dislocación *protestando contra esa primera vez* (hay ahí un reclamo ético) y, además, *apostando a lo sistemáticamente negado por el autoritarismo de esa primera vez* (hay ahí una decisión crítica). Sólo el arte —y no el Golpe—, se propuso usar recursos autocríticos que invitaran al sujeto de la dictadura a aventurarse, libertariamente, en el incesante deshacer y rehacerse de una significación deliberadamente abierta a los tumultos de lo plural-contradictorio.

La Escena de Avanzada se enfrentó al desafío de imaginar, desde el arte, una respuesta a la condena dictatorial, abriendo resquicios de sentido en las entrelíneas del poder represivo por donde hacer circular ciertas partículas disidentes. Pero no le bastaba con transgredir el orden-de-representación de los símbolos dictatoriales que gobernaban el cuerpo, la ciudad y los medios. Quiso ir más allá de esta traslación inmediateista entre contingencia política y resistencia artística. Frente a los quiebres de la representación (al desarme de las categorías y de las identidades) y frente al modo en que la cultura de izquierda buscaba parchar estos símbolos rotos para

³⁴. Thayer, Willy: “Dictadura, vanguardia y globalización”, p. 254.

³⁵. Cito aquí la ejemplariedad del trabajo de las cruces de Lotty Rosenfeld: “Una milla de cruces sobre el pavimento”, 1980.

recomponer una cierta imagen de continuidad y tradición históricas, las obras de la Escena de Avanzada se preocuparon de recoger aquellos fragmentos y residuos que vagaban en los márgenes de las heroicas recomposiciones y de la grandiosidad de su épica de la resistencia. Mientras que el arte partidario de la cultura militante recurría al léxico humanista-trascendente del metasignificado (Pueblo, Identidad, Memoria, etc.), la Avanzada recogía los fragmentos microbiográficos de imaginarios desintegrados para socavar así las representaciones plenas a las que todavía adherían las totalizaciones ideológicas. Bastaría con este provocativo trabajo de fisuración crítica de la representacionalidad ortodoxa de la cultura de izquierda (un trabajo que usó el temblor de lo estético para vulnerar las dogmáticas de la certeza en las que se afirmaba esa ideología), para que el gesto de “desrepresentación” de la Avanzada justificara teóricamente los límites de eficacia que el discurso del “fin de la crítica” retrospectivamente le niega.

Retirada melancólica y multiplicidad deseante

W. Thayer identifica a la Avanzada con un “estrato primario, anasémico, *inoperante* des-obrante) que, más que “operar” como principio de decodificación y lectura de la institucionalidad autoritaria (...) permanece intransitivo en las inmediaciones del golpe, *neutro ante las demandas de nuevas lecturas de signos.*”³⁶

Lo primero que me llama la atención en esta evocación de la Avanzada es este vocabulario de lo “inoperante” y lo “neutro” que describe una escena que se abstiene, se retrae y se subtrae del trabajo con los signos. No reconozco en este vocabulario desenfatizado de la retracción y la substracción, de la quietud, nada del clima efervescente (de incansables proyectos y fiebradas disputas) que marcó *vitalmente* los tiempos de la Avanzada. Prevalecía, muy por el contrario, el voluntarismo de un frenético deseo que, lejos de mostrarse indiferente al sentido, buscaba multipli-

³⁶. Thayer, Willy: “Vanguardia, dictadura, globalización”, pp. 255-256.

car los “focos guerrilleros”³⁷ a través del choque y la fricción de posturas en un campo de la cultura vivido agitadamente como *campo de batalla* y como *trinchera*. El combativo gasto y desgaste de energías que mantuvo a la Avanzada en constante revuelo de textos y obras, de preguntas sobre las actuaciones del arte en el campo de la crítica institucional, tiene muy poco que ver con la imagen contemplativa de esta escena pasmada, de suspensión del sentido. La pasividad de la “des-obra”, del arte como “estrato de inoperancia”, no guarda para mí ninguna afinidad ni *teórica* ni *ánimica* con lo que, para bien o para mal, caracterizó a la Avanzada: el énfasis voluntarioso de un *no* que disparaba su vibrante fuerza oposicional desde “el malestar, el resentimiento, la aversión, el rechazo... como política múltiple” *de interpelación*.³⁸ Al asociar la Avanzada a la impasibilidad o la inacción, me parece que W.Thayer se equivoca de temporalidades y que proyecta sobre la escena *antidictatorial* de los 80 (una escena habitada por la “*afirmación de lo imposible*” y sus *excesos utópicos*), la figura *postdictatorial* de “*la impasibilidad de la afirmación*”³⁹ que vino, mucho después, a impregnar de melancolía los años de duelo de la Transición con su síntoma de retraimiento solitario y depresivo, de falta de energía y de paralización de la voluntad. Aunque entiendo que el texto de W.Thayer valora esta *reticencia al sentido* como un beneficio para la Avanzada en tanto negativa a ser parte del intercambio comunicacional que “recicla” la memoria del trauma⁴⁰, la atonalidad de lo neutro que retrata a la Avanzada no coincide con

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

38. Eltit, Diamela: *op. cit.*, p. 34.

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

40. W.Thayer dice: “como si la única resistencia posible fuera la inoperancia, la des-representación, el des-trabajo, la no circulación. Como si la única posibilidad fuera sustraerse a la nihilización cambiaría de la presencia que se estabiliza en la globalización. (...) Ceder un ápice a la secundariedad (simbolización) sería disolverse en la indiferencia entre producción y circulación... El vector anasémico, la inoperancia o des-obra de la Avanzada, vector único que en el contexto de 1979 guardará posibilidades a posteriori de resistencia a lo que vendrá después: la globalización”. “Vanguardia, dictadura, globalización”, pp. 256-259.

la “*necesidad extrema de la pasión*”⁴¹ que movilizó sus obras en la dirección activa de un “querer” (intencionalidad, deseo) y de un “afectar” (efectuación, afectación).⁴² Muy lejos del vocabulario melancólico del desfallecimiento del sentido, la Avanzada puso en movimiento un “régimen de intensidad” cuya clave energética conecta su escena al repertorio *deleuziano* de los flujos libidinales y las máquinas deseantes. De ahí sacó la voluntad de *intervenir* las retóricas sociales del arte, con “su inagotable actividad reformuladora de signos, continuamente permedada por la crítica de las representaciones”;⁴³ “la multiplicidad de sus operaciones de lenguaje, así como su radical desmontaje de las nociones institucionales de la representación.”⁴⁴ “Operaciones” y “crítica” que no se quedaron en “la zona traumática de la experiencia” anterior a “la secundariedad del signo”⁴⁵ que defiende W. Thayer como grado cero del golpe como desmayo; “operaciones” y “crítica” que multiplicaron, a nivel de las simbólicas institucionales, sus estrategias de deconstrucción en torno a la discursividad de los medios, las tecnologías y las mediaciones del sentido, la convencionalidad del signo y del valor culturales.

W. Thayer define un estrato primario de la Avanzada que “se sustrae a cualquier intento de repetición o secundariedad simbólica”; que es “irreductible a la simbolización”; que se ofrece como “resta sistemática de producción y de inscripción.”⁴⁶ W. Thayer defiende esta primariedad de

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

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

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

44. Brunner, José Joaquín: *Revista de Crítica Cultural n.º 1*. Santiago, mayo 1990.

45. Thayer, Willy: “*Del aceite al collage*”, p. 52.

46. Thayer, Willy: *op. cit.*, p. 256.

la huella anterior a toda composición discursiva (simbolización, metafóricación, alegorización) como testimonio mudo y desnudo de la imposibilidad de representar la siniestra des-representación operada por el Golpe. Pero las obras de la Avanzada, muy al contrario, buscaron distanciarse de la indicialidad de la presencia (de la fundamentación muda en la huella física que testimonia sin habla) recurriendo a sofisticadas *máquinas de lenguaje* que reconjugaron lo *directo* de lo vivencial con lo *indirecto* de las metafóricaciones y alegorizaciones. Es así como el arte ensayó diversos trayectos figurativos y analíticos para crear una relación heterogénea y fluctuante entre *cita referencial* (la violencia de la descomposición), *marcas de la experiencia* (una subjetividad social traumada) y *vectores de legibilidad crítica* claves de desciframiento, montajes interpretativos, políticas de la mirada). Si bien la Avanzada emerge en un paisaje de devastación del sentido, sus obras eligieron someter lo fragmentado y lo extraviado a complejas *poéticas del residuo* que exceden –en sus refaccionamientos lingüísticos, en sus rebuscamientos estilísticos– la mera sintomatología de “la fuerza involuntaria de las señales de vida” que, según W. Thayer, serían las únicas señales que el sujeto postgolpe estaría en condición de emitir a modo de “cuasi testimonio.”⁴⁷ Entre las primarias señales de recuperación de vida que grafican inconscientemente el trauma en un sustrato meramente denunciante o testimonial, por un lado, y por otro, la abigarrada pulsión estética con que ciertas obras de la Avanzada reestilizaron la carencia, media el trabajo sobre la forma y la *representación*, es decir, sobre las transfiguraciones del signo (primario) de la desfiguración.⁴⁸ Tampoco podemos reconocer la testimonialidad asimbólica de la “seña desnuda” en la exacerbación de la *retórica citacional* que usaron las obras de la Avanzada. La cita funcionaba para ellas como

47. Thayer, Willy: “Vanguardia, dictadura, globalización”, p. 251.

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

técnica del corte, de la interrupción y la discontinuidad, cuyos fraccionamientos y reensamblajes se oponían a la armonía plena de la Totalidad. El procedimiento de la cita militaba, en esas obras de la Avanzada, a favor de un *antiidealismo del sentido* que oponía precisamente las “fracturas de la representación” (exterioridad, superficie, cortes, junturas, simulación = des-identidad) a la “voluntad de presencia” (interioridad, profundidad, transparencia, plenitud = identidad).⁴⁹

Discurso del fin y memoria en curso

Haría falta recordar nuevamente que la Escena de Avanzada no constituye un Todo homogéneo. Si bien la Avanzada reunía prácticas que solidarizaban entre ellas por su misma pasión de exploración conceptual y de desmontaje artístico, estas prácticas ofrecían respuestas a menudo divergentes en sus formas de abordar la relación entre arte, crítica y sociedad. Es interesante notar, por ejemplo, que el grupo CADA reconjuga la *continuidad* y la *ruptura* de un modo que desmiente el vanguardismo absoluto del deseo de sepultar el pasado y la tradición que W. Thayer proyecta sobre toda la Avanzada.⁵⁰ Además de reclamarse de un “Arte de la historia” que le rinde homenaje a las Brigadas Ramona Parra como “su antecedente más inmediato” en la ocupación de la ciu-

⁴⁹. Recién en “Del aceite al collage”, p. 56, W. Thayer enfatiza el recurso a la cita como un vector teórico en la definición del *collage* con el que, finalmente, identifica a la Avanzada: “El *collage* contemporáneo —y éste sería también el de la Avanzada es el encuentro de dos realidades alejadas entre sí; dos realidades que estaban ellas mismas distantes de sí mismas y que así, dislocadas de sí mismas se encuentran con otras en un plano que ni es mismo, ni es tampoco anterior a lo heterogéneo que ahí se encuentra o hace collage... *Collage* sin totalidad... La cita, el *collage*, contagio sin mismidad. Ni original, ni mimesis, ni *poiesis*, sino *cita*... El *collage* pertenece al régimen del acontecimiento y no del ser.”

⁵⁰. El texto “Del aceite al *collage*” introduce un importante matiz que corrige el absolutismo de la tesis del “corte simple” que, en el texto anterior, identificaba a *toda* la Escena de Avanzada con la Vanguardia: “La reducción de la Avanzada a una operación de corte simple no es pertinente si consideramos el principio del *collage* y del *palimpsest*, desde el cual operan obras como las de E. Dittborn (aerpostal); P. Marchant, *Asrboles y Madres*; J. Dávila y la citacionalidad pictórica de la historia de la pintura, de la fotografía, el cómic, la pantalla, Gonzalo Muñoz (*Este, la doble sesión*), el collage preformativo de C. Leppe, la Nueva Novela de J.L. Martínez”. p. 55.

dad,⁵¹ la acción *Para no morir de hambre en el arte* (1979) propone “una reafirmación de valores culturales propuestos durante la Unidad Popular: el medio litro de leche, la llegada de los artistas a las poblaciones, el trabajo de los talleres culturales” que “significaban *una simbiosis entre lo nuevo y lo antes deseado, un intento de resemantizar categorías antiguas válidas desde nociones producidas en el aquí y ahora de la dictadura.*”⁵² Estos matices no están contemplados en el análisis de W. Thayer, que hace prevalecer el radicalismo filosofante del meta-concepto (el Golpe como Vanguardia, la Vanguardia como Golpe) por encima de las contextualizaciones de obras y posturas cuyas diferencias y oposiciones requieren de una lectura analítica más detallada. Estas exigencias de detalles y precisión se hacen aun más necesarias al tocar un punto clave de la tesis de W. Thayer (*representación / presencia*), ya que dicho punto —que divide a la escena de los 80 entre el sector postformalista de la Avanzada (la “salida del cuadro”) y el grupo CADA (la “salida del arte”⁵³)— sirve de intersección entre vanguardia, neovanguardia y postvanguardia.

Es cierto que una tendencia de la Avanzada, la representada por el grupo CADA, se apropió de la consigna vanguardista arte/vida y arte/política para expresar el deseo de reintegración del arte en el *continuum* de la existencia, buscando trascender la *mediación de los códigos* en la *inmediatez de lo real* para cumplir lo que W. Thayer llama la “voluntad de presencia”. Pero es igualmente cierto que algunos textos de la Avanzada criticaron abiertamente los acentos mesiánicos y profetizantes de la

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

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

53. Estoy aquí trasladando al interior de la Avanzada una distinción importante que marca W. Thayer en “Del aceite al *collage*”, p. 47, entre la “salida del cuadro” y la “salida del arte”: “Vanguardistamente hablando, la poética de la salida del cuadro sería menos relevante que la poética salida del arte. En la primera no se trataría más que de un espaciamento modernizador al interior del campo; en la segunda se trataría de disolver el arte en la transformación de la sociedad que ha hecho posible los campos separados.”

retórica zuritiana, su ilusión de disolver el arte –sus límites y códigos de especificidad– en el *plenum* de una sociedad indivisa (“la sociedad sin clases”) de la que se habría borrado mágicamente toda lógica de separación y delimitación.⁵⁴ El giro semiótico de esos textos de la Avanzada que polemizaron con la retórica zuritiana del CADA rebatía ese espontaneísmo de la presencia basado en una imagen de la vida autoexpresándose “naturalmente” como reverso informal y desestructurado del arte. Para esos textos que tanto insistieron en el materialismo crítico de los procesos significantes (soportes, lenguajes, técnicas, códigos), “crítica de la representación” nunca quiso decir, vanguardistamente, “voluntad de presencia” sino al revés, neovanguardistamente,⁵⁵ la denuncia del mito de la transparencia referencial que proyecta la ilusión de que la realidad habla por sí misma. “Crítica de la representación”, en el contexto de estos textos, no es lo mismo que “abolición de la representación” ni que “desmantelamiento de la representacionalidad.” La “crítica de la representación” apela al develamiento de los *efectos-de-representación* con los que determinadas hegemonías culturales buscan naturalizar lo real-social para mantener fija e inamovible la relación entre significantes y significados. Y apela, además, al cuestionamiento de las figuraciones del poder en las que un referente de autoridad (político, ideológico, simbólico, sexual, etc.) ejerce el privilegio de la “representación”, monopoli-

⁵⁴. Remito al capítulo “Una cita limítrofe entre vanguardia y postvanguardia” en Richard, Nelly: *La insubordinación de los signos; cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis*. Cuarto Propio. Santiago 1994.

⁵⁵. Aquí, lo de “neovanguardia” tiene la connotación de un arte que, tal como lo plantea H. Foster, a diferencia de la vanguardia, no apela a la “transgresión absoluta” desde un afuera del sistema sino que se rige por un modelo (postmodernista, postestructuralista) de “(des)plazamiento deconstructivo” y de “interferencia estratégica”, que se calcula dentro de un marco de análisis institucional. H. Foster, p. 23, sugiere que, “Más que cancelar el proyecto la vanguardia histórica, la neovanguardia *actúa* sobre la vanguardia histórica... de un modo que permite comprenderla quizás por primera vez”: “más que invalidar la vanguardia, lo que estos desarrollos han producido son nuevos espacios de actuación crítica e inspirado nuevos modelos de análisis institucional. Y esta reelaboración de vanguardia en términos de formas estéticas, estrategias político-culturales y posicionamientos sociales ha demostrado ser el proyecto artístico y crítico más vital de por lo menos las últimas tres décadas.”

zando el derecho de nombrar, de clasificar, de otorgar identidad, etc. Antes y después de la Escena de Avanzada, y por mucho que nos encontremos hoy en un universo *post* de completa fragmentación y diseminación categoriales, los poderes y las tecnologías comunicacionales siguen pactando sus reglas de entendimiento oficiales a través de determinados *efectos-de-representación* que construyen el verosímil de lo dominante (postcapitalismo, neoliberalismo, etc.). En un mundo todavía habitado por sujetos, discursos y prácticas que siguen enfrentándose entre sí mediante luchas materiales y pugnas interpretativas en torno a las asignaciones dominantes de clase, raza, sexo, género, etc., el poder es representación y la representación es poder. Lo que W. Thayer llama “*el final neocapitalista de la crítica de la representación*” saca beneficios precisamente de la renuncia a lo político que está implícitamente contenida en el gesto de volver equivalentes entre sí *el diagnóstico postmoderno de la crisis de la representación y el nihilismo posthistórico del fin de las luchas por la significación*. Es cierto que la noción de “representación” –en sus dimensiones tanto de duplicación / reproducción (en el arte) como de delegación / sustitución (en la política) ha sido puesta seriamente en crisis. Pero reconocer esta crisis no lleva necesariamente a descreer de la posibilidad de nuevos proyectos de repolitización de la subjetividad. Es posible, por un lado, celebrar el descentramiento del paradigma autoritario de la representación monocentrada (occidental, masculina, etc.) y, por otro, hacer proliferar en los márgenes de este cuestionado paradigma de autoridad las narrativas múltiples hasta ahora sumergidas que son capaces todavía de imaginar “prácticas de construcción de realidad alternativas”⁵⁶ a las hegemónicamente selladas.

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

⁵⁶. Piglia, R.: “Fidelidad, militancia y verdad”. Revista *Extremo Occidente* n.º 2, p. 16.

semiotizado (incluso “la no circulación que activa la circulación”⁵⁷), estaría —según él fatalmente condenado a la asimilabilidad y la recuperación, a la funcionalidad de lo cambiario que disuelve toda singularidad y diferencia en la mismidad de la serie-Mercado.⁵⁸ Este “diagnóstico apocalíptico” del *post* dibuja una figura soberana del Mercado que sería capaz de controlar *todas* las fuerzas (y contrafuerzas) que atraviesan el sistema, de capturar *todas* las energías fluyentes para reciclarlas en su dispositivo de transcodificación universal de equivalencias abstractas. La *indiferenciación de las diferencias* que reina en el *collage* post-capitalista lograría, según W.Thayer, neutralizar cualquier voluntad de *alteridad alteradora* con la que una práctica de cambio sueña con expresar su desacuerdo frente a la homogeneidad capitalística.

Lo transnacional de un tiempo “de intercambio globalizado” cuyo “marasmo de lo siempre igual”⁵⁹ estaría ya contenido en “la verdad del Golpe militar”,⁶⁰ habría dejado instalado el supuesto de que “la globalización no es otra cosa que la nihilización de la voluntad de acontecimiento que activó a la vanguardia. La “verdad del golpe” la experimentamos ahora, en el intercambio generalizado en que *nada promete*.⁶¹ No deja de resultar paradójal que un autor que se ubica bajo el signo de las filosofías del acontecimiento —es decir, bajo el signo de lo intempestivo dibuje esta clausura de lo predeterminado que anula las fluctuaciones

57. Leemos, en “Del aceite al *collage*”, p. 50, que “el principio de sustraer de la circulación ciertos valores, no va más allá de una estrategia del circular “mejor” (quien mucho circula, se trajina y degrada)”. De ser así, corre esta misma suerte también aquel texto que, para denunciar que la circulación es puro trájín y degradación, necesita circular.

58. Esta es una larga discusión que sostenemos con W.Thayer sobre el tema del Mercado como Totalidad uniforme que, para él, satura todos los pliegues de la actualidad sin que ninguna brecha ni fisura logre desestabilizar su axiomática. Ver Richard, Nelly: “Las marcas del destrozo y su reconjugación en plural”, en *Pensar en/la dictadura*, pp. 112-114.

59. Thayer, Willy: “Del aceite al *collage*”.

60. Thayer, Willy: *op. cit.*, p. 56.

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

contingentes de lo que *todavía no es* y de lo que está siempre a tiempo de *volverse otro*. El *todavía no es* y el *volverse otro* son las condiciones de una diferencia pensada como una diferencia *en acto*, *en situación* y *en proceso*. Por el contrario, el escenario dibujado por W. Thayer es un escenario en el que todas las partidas han sido jugadas, todos los destinos han sido sancionados, todos los finales han sido anticipados por el fatalismo de la sentencia del “ya nada será posible”. En rigor, la previsibilidad de la certeza del “ya nada será posible” o del “ya nada promete”⁶² sólo le pertenecería a un saber total —un saber que se sabe enteramente a sí mismo y que lo sabe todo de antemano, un saber que ejerce el poder abstracto de controlar todas las fuerzas vivas del desorden y del cambio.

Menos mal que también es posible leer el texto de W. Thayer no desde la finitud del cierre que sentencia el nihilismo de su *post* sino desde su condición de texto inacabado y de final abierto: de texto sin verdad consumada que no termina de escribirse (*al igual que las narrativas del golpe militar y de la Avanzada*) y que, por lo mismo, se abre al futuro de la diferencia. En la última versión de su tesis expuesta en “Del aceite al *collage*”, al hablarnos del *collage* y de los “diversos porvenires” que se dan cita entre los fragmentos yuxtapuestos, W. Thayer nos dice que la “inclinación vanguardista” de la escena de arte chileno de los 80 podría constituir uno de estos porvenires, capaz de activar una “sensibilidad deshomogeneizante en la globalización”⁶³ y de estimular así “la responsabilidad, la ética, la política infinita.”⁶⁴ Que W. Thayer deje finalmente entreabierto la posibilidad de que la Escena de Avanzada sea no sólo un pasado sino también un porvenir al cual puede optar la crítica, que la Escena de Avanzada sea finalmente un *devenir*, le da razón a Hal Foster: “nada queda nunca establecido de una vez por todas... Toda primera vez es *teóricamente infinita*. Por lo mismo, necesitamos nuevas genealogías de la vanguardia que, en lugar de cancelarla, *compliquen su pasado y den apoyo a su futuro*” mediante “una crítica creativa *interminable*.”

62. Thayer, Willy: “Vanguardia, dictadura, globalización”, p. 258.

63. Thayer, Willy: “Del aceite al *collage*”, p. 57.

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

2 Artistas mujeres bajo la dictadura en Chile: fugas de identidad y disidencias de códigos

NELLY RICHARD

El golpe militar de 1973 quiebra la institucionalidad democrática y desata una convulsión múltiple que trastoca la vida histórica y política de la sociedad chilena. El régimen militar de Augusto Pinochet instaura una cultura del miedo y de la violencia que impregna todo el tejido comunitario, obligando los cuerpos y la ciudad a regirse por la prohibición, la exclusión, la persecución y el castigo. *La política* y lo *político* son dos de las categorías más severamente vigiladas y censuradas por el totalitarismo del sistema dictatorial. Bajo tales condiciones de vigilancia y censura, la cultura y el arte se convierten en campos sustitutivos, desplazatorios y compensatorios, que permiten trasladar hacia figuraciones indirectas lo reprimido por el discurso oficial.

En los primeros años de la dictadura, el arte de la cultura militante recurre al repertorio ideológico de la izquierda ortodoxa para evocar-invocar las voces silenciadas, las representaciones mutiladas y los símbolos desintegrados, forjando en torno a estos restos de memoria e identidad los lazos de una comunidad simbólica que debía unir solidariamente a las víctimas de la historia. El folclore, la música popular, el teatro, los murales poblacionales, etc. retratan la identidad sacrificial de un Chile mártir a través de un arte de la denuncia y la protesta, todavía regido por una *épica del meta-significado* (Pueblo, Memoria, Identidad, Resistencia, etc.) que se transmite mediante lenguajes fuertemente referenciales y testimoniales. Hacia fines de los 70, emerge una escena de prácticas neovanguardistas reagrupadas bajo el nombre de Escena de Avanzada¹ que, a diferencia del arte militante, despliega su autorreflexividad crítica en torno a *micro-políticas del signifiante* que hablan, a ras de cuerpos y de superficies, de fragmentación y dispersión, de vaciamientos y estallidos de la historia y de la memoria. La Escena de Avanzada se distingue por sus transgresiones conceptuales, sus quiebres

¹. Richard, Nelly: *Margins and Institutions; art in Chile since 1973*. Art and Text, Melbourne 1986. Para una relectura crítica del significado político-cultural de la Escena de Avanzada, ver Richard, Nelly: "Lo crítico y lo político en el arte: '¿Quién teme a la neovanguardia?'" . *Revista de Crítica Cultural* n.º 28, Santiago de Chile, junio 2004.

de lenguaje y sus exploraciones de nuevos formatos y géneros (la *performance*, las intervenciones urbanas, la fotografía, el cine y el vídeo, etc.) que batallaron contra el academicismo de las Bellas Artes y la institucionalidad cultural de la dictadura, a la vez que pretendían renovar el léxico artístico y cultural del frente de izquierda. A diferencia del arte militante que se refugiaba en una continuidad de la memoria del pasado roto, la Escena de Avanzada reivindica –antihistoricistamente– el *corte*, el *fragmento* y la *interrupción*, para enfatizar la violenta ruptura de los códigos con que la dictadura militar trastocó los universos de sentido de la sociedad chilena. Por un lado, las obras de la Avanzada retratan sujetos e identidades atravesados por múltiples fuerzas de escisión psíquicas, sociales, sexuales, biográficas cuyo vértigo descentra la monumentalidad heroica del sujeto de la resistencia política que le servía de emblema a la cultura militante y, por otro lado, sus vocabularios artísticos (mayoritariamente fotográficos) participan de una estética del *collage*, del recorte y de la cita, cuyos efectos de desconexión sintáctica perturban las ilusiones de totalidad y de profundidad que mantenía vivas todavía la voluntad de “mensaje” del arte comprometido de la cultura partidaria. El arte de la Escena de Avanzada trabaja desde la separación y la interferencia, desde la *discontinuidad*, tanto en el tratamiento de los materiales y el abordaje de las técnicas como en sus relaciones de significado. Inspiración neovanguardista y corte deconstructivo se conjugaron, inéditamente, en esta escena –la Escena de Avanzada para reconceptualizar el nexo entre arte y política fuera de los caminos trazados por la subordinación ideológica a los repertorios de la izquierda ortodoxa.

Dentro de este conjunto –irruptivo y disruptivo– de producciones artísticas, destaca el trabajo de varios artistas mujeres que elaboraron nuevas poéticas y políticas de la imagen. Todas ellas recurrieron a la figura del margen –el margen como *postura enunciativa* y como *recurso táctico* para simbolizar el des-enmarque de prácticas fronterizas, de identidades en crisis de pertenencia y de representación, que se situaban en los bordes de exclusión social y de destitución simbólica a los

que estaban condenados por el sistema dominante. Si bien estas autoras chilenas compartieron los efectos doblemente discriminantes de su condición de *artistas mujeres* y de *artistas contestatarias* bajo el régimen dictatorial chileno, lo interesante de su trabajo radica en haber sabido transitar de la *marginalidad como externalidad al poder* al *margen como cuestionamiento de la simbólica del poder*. Para eso trazaron líneas de fugas, de revueltas y de descentramientos, en el interior de los lenguajes de la represión y la censura oficiales, cifrando en lo “femenino” las potencialidades metafóricas de una desobediencia a los códigos (políticos, sociales, simbólicos, sexuales) que va mucho más allá del simple binarismo de género.

Bien sabemos que no basta con que una obra de arte sea firmada por una mujer, para garantizar que dicha obra produzca significados culturales diferentes y alternativos a los predeterminados por los marcos de significación dominantes. La condición “mujer” es el dato de experiencia socio-biográfico a partir del cual se construye la obra, pero el arte debe ser capaz de transformar ese dato en una *posición de discurso*, en una *manobra de enunciación*, para activar una desestructuración crítica de los ideogramas del poder que configuran la trama de la cultura. En el caso de las obras chilenas aquí mencionadas, lo “femenino” —que no se reduce a la simple identificación de género de sus autoras mujeres designa el “devenir minoritario” (Deleuze-Guattari) de formas de subjetividad que disienten de las identificaciones hegemónicas y que activan el plural contradictorio de la diferencia, en el mundo clausurado del sentido único, de los discursos y de las identidades regimentadas, de las racionalidades ortodoxas, de las consignas programáticas, de las representaciones unívocas, de los dogmas autoritarios.

Virginia Errázuriz: una poética del resto

El trabajo artístico de V. Errázuriz se caracteriza, desde sus comienzos, por destacar en la obra la simple presencialidad del objeto, de un objeto cualquiera, reducido a su discreta condición de

signo y a las huellas mínimas de su valor-uso.² En la década del 60, V. Errázuriz exhibía objetos populares de uso cotidiano, muchas veces seriales (“tapas de bebida Coca Cola o un radiador viejo de automóvil al que se adherían diversos objetos, varios de ellos producto de la emergente industria del plástico Shyf”³ que hablaban, industrialmente, de la masificación del consumo. Sin embargo, V. Errázuriz evitó siempre la redundancia ilustrativa de la denuncia social contra el fetichismo de la mercancía que, en esa época socialista de la Unidad Popular, solía acompañar el resto de las obras chilenas que participaban de la crítica anti-imperialista. En el contexto de la Unidad Popular, es decir, en un contexto histórico de utopismo revolucionario saturado de discursividad ideológica, la operatoria artística de V. Errázuriz se caracterizaba por limitarse al rescate sígnico de un objeto común, *desprovisto de narratividad épica*. Esta operatoria “anti-contenidista” ya constituía un desmontaje crítico de la enfática voluntad de “mensaje” y de “representación” que guiaba al arte del compromiso de la izquierda que dominaba el contexto artístico y político en el que se insertaba su obra.

Durante los años de la dictadura, V. Errázuriz siguió recurriendo a esta *poética-visual de lo mínimo*, del *desecho*, del resto, como señas extraviadas de un desmantelamiento del sentido que, en alusión a la catástrofe del quiebre dictatorial, des-enfatizan la monumentalidad trascendente de la Historia. La artista combina las piezas sueltas de un inventario de materiales y procedimientos en deliberado estado de desarme, de no-constitución, de precaria resistencia a la solidez de lo finito y de lo definitivo. La obra trabaja indicialmente la significación como un horizonte discon-

2. La obra de Virginia Errázuriz emerge, en los años 60, junto con la de Francisco Brugnoli, como parte de una tendencia que propone la resemantización latinoamericana del pop art internacional, trabajando con lo cotidiano-popular de objetos de uso doméstico y urbano. Estos objetos (que dan cuenta de la modernización técnica a través de su estética de lo serial) acceden a la obra por una simple maniobra de “presentación” que desacraliza el discurso de la “re-presentación” artística.

3. Brugnoli, Francisco: “Antecedentes públicos”. *Revista de Crítica Cultural* n.º 29/39, Santiago de Chile, noviembre 2004, p. 20.

tinuo e incierto, un horizonte apenas esbozado que no se afirma en nada concluyente y que deja los enlaces entre significante y significado siempre abiertos a la relacionalidad contingente de lo inacabado.

Generalmente, la obra de V. Errázuriz fracciona los planos visuales en los que vagan ciertos restos de significación diseminada, para negarse así a la síntesis reunificadora de un punto de vista general hecho para integrar, completar y dominar. Señales aisladas de una narrativa entrecortada (ampolletas, marcos fotográficos, cerámicos, tarjetas postales, etc.) que evocan residualmente transcurros íntimos, están repartidas en las zonas de menor jerarquía artística de la sala de la galería como son las esquinas y el suelo. Esta des-jerarquización de la mirada del espectador que se encuentra rebajada a la (no) altura del suelo y desviada hacia direcciones contrarias al perspectivismo único y totalizador, cuestiona finamente el supuesto hegemónico de una visión dominante (masculina) que monopoliza el privilegio de la frontalidad y la centralidad para controlar así toda la escena.

El fraccionamiento del campo de visión tiene por correlato la desarticulación narrativa de relatos visuales también rotos en su linealidad, expuestos al vacío de la interrupción: objetos al abandono, geometrías semi-construídas, marcos vaciados, etc. La obra de V. Errázuriz practica el espaciamento, el diferimiento, multiplicando en el interior de las unidades de significación los espacios en blanco, sin llenar. La intermitencia del *hueco* es el recurso de vaciamiento que le impide al sentido rigidizarse en la dogmática de una verdad explicativa. Un objetualismo disperso de lo mínimo y de lo ínfimo usa la contra-retórica del fragmento para dar cuenta de la crisis de totalidad de un mundo de significaciones trizadas. Este objetualismo disperso de lo mínimo y de lo ínfimo, que alude casi a un grado cero de la significación, contrasta eficazmente con su reverso: la fraseología heroica-masculina que guiaba el discurso de la izquierda militante en los combativos años de lucha antidictatorial, con sus categorías y verdades en mayúscula. Aquí lo *tenue* trata de refutar la voz de los discursos que hablan *fuerte*. Lo *suspensivo* pelea contra lo *afirmativo*, en esta práctica del retraimiento y de la subs-

tracción del sentido, de la minimalización de los signos trabajados como huellas residuales de significaciones todas incompletas. Cuando el poder totalitario del régimen militar usa y abusa de la propaganda ideológica para imponer sus verdades como absolutas; cuando la lucha antidictatorial fabrica un arte cuya explicitud referencial y fuerza denunciante tienden a rechazar la ambigüedad y la indeterminación del sentido, el arte de V. Errázuriz tiene la sutileza de modular un resquicio anti-declamativo desde el cual lo “femenino” coloca bajo sospecha la grandilocuencia de las metanarrativas.

Catalina Parra: rasgar la noticia, herir el poder

Con su exposición de 1977 titulada *Imbunche*⁴, Catalina Parra exhibe una obra que deletrea el tema de la censura en el Chile de la dictadura, con instrumentos que mezclan el pensamiento visual con el arte de la costura. En esos años, el diario *El Mercurio*, un diario cómplice del régimen militar, quería camuflar su operativo de penetración ideológica tras una publicidad supuestamente anodina (“*El Mercurio*, diariamente necesario”) que pretendía incorporar al cotidiano nacional sus falsedades y extorsiones de sentido, naturalizándolas como verdades familiares. La obra *Diariamente* de C. Parra⁵ denunció, bajo la forma de un *collage*, cómo el diario *El Mercurio* buscaba convertir su imperio de la mentira oficializada en una rutina invisible. El dia-

4. Parra, Catalina: *Imbunche*. Galería Epoca, Catálogo VISUAL, Santiago de Chile 1977.

5. “Catalina Parra se mudó a Chile a finales de 1972 después de vivir en Alemania durante varios años... El 11 de septiembre de 1973, el general Augusto Pinochet derrocó el gobierno electo, cerró el Congreso y suspendió la Constitución... C. Parra empezó a recoger los eventos diarios en recortes de texto y material fotográfico de *El Mercurio*, el periódico principal de Santiago. Lo que empezó como una estrategia para enfrentar la situación, se convirtió en un proyecto artístico cuando Parra revisó y re-montó ese material en una serie de montajes pequeños que hablaron con una voz política y crítica.” P. Herzberg, Julia: *Run away en Catalina Parra; It’s indisputable*. Catálogo de la exposición presentada en el Jersey City Museum, Nueva York, 25 septiembre a 31 diciembre 2001, p. 11.

rio *El Mercurio* es el símbolo que usa la artista para develar y revelar las tergiversaciones de sentido con las que el discurso oficial silencia y encubre los crímenes de la dictadura. Para eso C. Parra ocupó la imagen impresa de la propaganda editorial del diario como soporte de intervenciones gráficas destinadas a abrir huecos y fisuras en el discurso impostado de los medios de comunicación del régimen militar. Sus intervenciones consistían en producir ciertas grietas de sentido —mediante cortes y perforaciones que rasgan la página impresa de la noticia sacada del diario para desafiar así la fraudulenta construcción del mensaje oficial cuya versión la prensa autodeclaraba homogénea e indestructible. La artista abre en el interior de este mensaje obligado entre líneas rebeldes que permiten tejer otras lecturas clandestinas, semiocultas tras las vendas de gasa que evocan y sugieren protegidamente el tema de la censura. Los materiales y procedimientos quirúrgicos (gasas, vendas y costuras) que intervienen las páginas del diario que exhibe la obra, hablan metafóricamente de heridas y cicatrices, es decir, de una guerra de sentidos entre autoridad y desacato; de una batalla entre palabras e imágenes que abre litigios de interpretación en torno a las “verdades” que la prepotencia del mensaje oficial de la prensa de la dictadura quería declarar inexpugnables.

C. Parra introduce en la obra ciertas manualidades (costuras, tejidos y bordados) que fueron despreciadas por la alta tradición del arte occidental porque iban ligadas a un hacer doméstico y artesanal, es decir, femenino. C. Parra resignifica conceptualmente el valor de la manualidad femenina y popular sacándola de la domesticidad hogareña de lo privado, y confrontándola a la exterioridad del poder económico y social que explota y subvalora la mano de obra femenina. C. Parra le da a la manualidad femenina de la costura la eficacia teórica y política de un recurso minucioso que sirve ahora para mostrar los sub-textos ocultos del discurso público confeccionado a través de la noticia. No sólo la obra visibiliza la tramposa filigrana de lo no-dicho por el discurso oficial sino que le enseña al espectador cómo entremeterse en sus roturas para arrancarle lecturas no programadas, interpretaciones contrarias, significados disi-

dentes. La manualidad cotidiana de lo femenino lleva lo privado (las labores hogareñas) a perforar el ámbito público de la comunicación social manipulada por el poder de los medios. El incierto zigzag de la puntada desconfiada de una mujer artista se enfrenta a la verticalidad de los titulares que dictaminan el rumbo de la política, para descoser sus códigos de manipulación de la opinión pública y para sugerir, con las gasas, tanto lo velado por las primeras planas de la actualidad nacional como las latencias críticas de una contra-lectura de los hechos que sólo espera ser activada por una mano cómplice.

El quehacer manual de C. Parra desafía el campo de fuerzas del poder de los medios desde la fragilidad del respunte y del hilván, de la costura que se desarma. Esta fragilidad del des-armado se opone a la supuesta incontrovertibilidad de las razones oficiales que el discurso autoritario quiere transmitir en bloque. Tipografías y fotografías son lo que la obra fragmenta y reensambla, según los procedimientos de corte y montaje de un pensamiento gráfico que, en la urdimbre del sistema comunicativo, dibuja roturas críticas y brechas de disconformidad que subvierten la lectura uniformada de los medios. C. Parra hace tambalear así la “fuerza de la palabra” que sella el acuerdo excluyente entre lo público y lo socio-masculino bajo un régimen impositivo de verdades obligadas, llevando las habilidades femeninas de la costura a vulnerar la sobredeterminación del decir unívoco del poder oficial.

Paz Errázuriz: una estética de la periferia

A Paz Errázuriz le ha tocado habitar, durante un largo período militar, una ciudad amurallada y dividida por segmentaciones antagónicas de barrios, clases e ideologías. Los tránsitos fotográficos que realizó P. Errázuriz a lo largo y lo ancho de la ciudad desafiaron este sistema de asignaciones rígidas, al hacer deambular a la fotógrafa por un laberinto de tráficos prohibidos. Siendo mujer, una primera transgresión consiste en *salir a la calle*: en romper el cerco familiarista de lo privado y de la vida de hogar para exponerse al roce de pasiones sin dueños. Las

múltiples andanzas de P. Errázuriz, que recorre circos, asilos, salones de baile, prostíbulos, gimnasios, hospitales psiquiátricos, etc., evocan la doble connotación del “perdersé en la ciudad” como riesgo y como extravío: largarse a caminar sin rumbo, mezclarse con los perdidos.

La ciudad bajo arresto militar se vio obligada a obedecer el discurso de “orden y paz” que instauró el doble eje de *represión* y de *modernización* de la dictadura; una dictadura que combinó perversamente la cruel violencia del exterminio físico e ideológico con el obsceno desate consumista de la implantación del mercado neoliberal en Chile. P. Errázuriz se propone resquebrajar este revestimiento formal de una ciudad en “orden y paz”, delatando las huellas de miseria humana y degradación social, de caos psíquico y arruinamiento corporal, de humillación moral y aniquilamiento biográfico, que sobrevivieron a penas al operativo militar de destrucción y refundación nacionales. La cámara de P. Errázuriz atraviesa los extramuros de la ciudad para exhibir la pobreza y la indigencia, las carencias y las penurias, pero sin nunca caer ni en el anecdotismo romántico ni en el pintoresquismo folclórico de lo “marginal” debido al extremo control visual que ejerce, vigilantemente, su arquitectura fotográfica del despojo.

Entre los sujetos que favorece su estética de la periferia, están todos aquellos que se resisten a la integración disciplinaria como, por ejemplo, los travestis, que, en el libro *La Manzana de Adán*,⁶ lucen —como fantástico escape sus artificios del disimulo y de la simulación. La miseria de los travestis pobres organiza el trasfondo de privaciones diurnas sobre el cual se recorta, por contraste, el derroche exhibicionista de la pasión cos-

⁶. Errázuriz, Paz / Donoso, Claudia: *La manzana de Adán*. Zona Editorial, Santiago 1990.

Dice Andrés Piña en su introducción al libro (p. 4): “*La manzana de Adán* fue elaborado por la periodista Claudia Donoso y la fotógrafa Paz Errázuriz, entre 1982 y 1987. Seguimiento de larga duración basada en el contacto, este libro recoge la historia de una convivencia entre las autoras y una familia de homosexuales prostitutos... El seguimiento transcurrió en un período de dictadura militar, elemento que pone de relieve todavía más a un tema situado en un confin de precariedad extrema, para, desde ahí, dar cuenta de una parte de la historia chilena reciente. Talca y Santiago, el prostíbulo y la cárcel, son los lugares por los que transitan estos protagonistas, en constante mudanza de residencia, nombre, ropaje, sexo y pareja.”

mética que despliegan en la noche. Se trata de travestis prostitutas que combinan el *sexo como necesidad* (el intercambio pagado del cuerpo que se oferta como mercancía en la prostitución) con *el sexo como fantasía* (la comedia de los pareceres vía el suplemento decorativo del maquillaje: el teatro del engaño y de la seducción).

Esta mirada fotográfica de P. Errázuriz sobre los travestis y su ambivalencia genérico-sexual, apunta hacia un trucaje de la identidad que socava el doble ordenamiento de la masculinidad y la femineidad reglamentarias. Mientras el discurso militarista y patriarcalista de la dictadura militar forjaba la cadena de un rígido “deber ser”, el travestismo juega con lo fluctuante y reversible de marcas teatralizadas que des-naturalizan propiedades y esencias. La locura disimétrica del travesti chileno, de la “loca”, que retrata P. Errázuriz en su obra, hace una mueca de identidad que carnavaliza la uniformación (militar) de los cuerpos y de los géneros con su arte del doblaje y de la contorsión sexuales.

Sería demasiado simple decir que P. Errázuriz fotografía a personajes fuera de lo normal: enanos, locos, travestis, etc. El conflicto tácito entre *norma* (normalidad / sanidad / legalidad / moralidad) e *infracción* (anormalidad / insanidad / ilegalidad / inmoralidad), reviste formas siempre intersticiales, oblicuas y furtivas. Existe la flotante ambigüedad de un “quizás”, de un “tal vez”, que opera como inductor de las sospechas en torno a los índices sociales que catalogan habitualmente la normalidad y la anormalidad. En la obra de P. Errázuriz, prolifera sordamente un ínfimo margen dissociativo que hace dudar que la cámara haya capturado tal cual la identidad y/o la diferencia de cada uno. Lo “femenino” se encarga aquí de hacer cundir la perversidad semántica de la duda en las imágenes fotografiadas, para romper la certeza de las apariencias que parecería condenar cada identidad y cada diferencia a calzar uniformemente consigno misma, sin un diferimiento interno capaz de hacer tambalear lo preasignado por los enrolamientos de categorías fijas que distribuye el sistema.

Lotty Rosenfeld: torcer la semiótica del poder

Como una “acción de arte”, define su trabajo Lotty Rosenfeld que, en 1979, se inicia en una calle de Santiago de Chile, bajo el título *Una milla de cruces en el pavimento*. El trabajo consiste simplemente en alterar las marcas trazadas en el pavimento que lo dividen como eje de calzada; en cruzar esas marcas ya trazadas por el orden con una franja blanca (una venda de género) cuyo eje perpendicular se superpone a la vertical en señal de desacato a la autoridad que asigna una dirección y un sentido obligados. A partir de una extrema economía de los medios, L. Rosenfeld desobedece la semiótica del orden alterando uno de los sub-sistemas de marcas que regulan arbitrariamente los espacios de circulación. Atrevidamente, L. Rosenfeld rechazó la impositiva linealidad del camino unívocamente trazado por los mecanismos de control social. Al cruzar la marca, la artista transforma el signo en un signo +, reinventando así una relación con los signos que, en lugar de ser fija e invariable, fuera plural y multiplicativa. Las rectas en el pavimento –las señales hechas para encaminar el tránsito en una dirección obligada eran la metáfora de todo lo que, en nombre del orden impuesto por la dictadura, iba normando los hábitos, disciplinando la mente, sometiendo los cuerpos a una pauta coercitiva. El acto de transgredir un subsistema de tránsito en un país enteramente marcado por la prohibición, iba mucho más allá de lo que denota la cruz en el pavimento: “desde su gesto de intervención a las líneas divisorias de pistas de tránsito en las avenidas de Santiago donde inscribió su emblemático signo +, se puso en marca (literal y simbólicamente) un modo específico de interrogar los mandatos y producir un estallido en la apariencia de naturalidad que portan las diversas ordenanzas... Los signos tras los que se organiza la circulación –de bienes, de sujetos, de políticas, de violencia han constituido la sede más relevante del trabajo visual de Lotty Rosenfeld que se pensó callejero, ciudadano y rebelde... en los momentos en que el espacio público se encontraba ocupado por el invasivo régimen militar.”⁷

⁷. Eltit, Diamela: “Arde Troya” en *Lotty Rosenfeld: Moción de orden*. Catálogo de la Exposición *Moción de orden* del Museo Nacional de Bellas Artes. Ocho Libro Editores, Santiago 2003, p. 52.

Extensivamente, el gesto de L. Rosenfeld iba contagiando su potencial metafórico al conjunto de las sintaxis de poder y obediencia que se grafican diversamente en el paisaje social. Alterando un simple tramo de la circulación cotidiana en una ciudad militarizada, L. Rosenfeld fue capaz de llamar la atención sobre la relación entre *sistemas comunicativos, técnicas de reproducción del orden social y uniformación de sujetos dóciles*, para luego llamar a los transeúntes a inventar sus propias tácticas de despiste.

Posteriormente, L. Rosenfeld llevó su trabajo de la cruz a intervenir los límites, las fronteras, que dividen el territorio. El túnel “Cristo Redentor” en la frontera chilena-argentina y la frontera entre la RFA y la RDA en el Allied Checkpoint de Berlín fueron soportes geográficos de dos “acciones de arte” (1983) que la llevaron a colarse en los límites estratégicos de delimitación y juntura donde las comunidades nacionales y políticas se abren o bien se cierran hacia la diferencia. Bajo la estrategia de un movimiento que consiste en cruzar el límite con el cuerpo humano para formar imaginariamente una cruz con la frontera, el arte de L. Rosenfeld dibuja así una zona de suspensión e intermitencia que cuestiona las lógicas de delimitación y segregación político-nacionales de las identidades.

La señal de la cruz fue también llamada por L. Rosenfeld a intervenir otro espacio estratégico: la Bolsa de Comercio de Santiago, en 1982. L. Rosenfeld exhibió el registro vídeo de sus anteriores trazados de la cruz filmados en el pavimento en una de las pantallas de los monitores destinados por la Bolsa de Comercio a transmitir el curso de las fluctuaciones bursátiles. El desobediente trazado de la cruz y su aritmética de la transgresión, introdujeron bruscamente la sorpresa del arte, el desconcierto del quiebre artístico, en el orden acumulativo de los balances financieros y su rutina de pactos comerciales. “Arte” y “mujer” fueron los términos que des-ajustaron lo económicamente controlado, con sus desbordes imaginarios y simbólicos de algo que excede y transgrede la racionalidad de los cálculos y las utilidades. “Arte y “mujer” infringieron los reglas de los tráficos masculinos del intercambio económico violando su lógica capitalista, haciendo saltar sus intercambios pactados en torno al valor y a la plus-

valía, desde el estallido de un gesto +, es decir, de un gesto *de más*, que lleva lo *sobrante* a desafiar el utilitarismo del sistema.

Diamela Eltit: de la cicatriz al maquillaje

En el borde híbrido entre literatura y *performance*, entre acción de arte y registro-vídeo, entre intervención urbana y borrador cinematográfico, la escritora Diamela Eltit desplazó fuera de la página impresa del libro (la de su novela *Lumpérica*⁸ ciertos excedentes gestuales y rituales de un trabajo con el cuerpo que consistió en auto-inflingirse cortes y quemaduras en los brazos y las piernas. Así marcada por el dolor, D. Eltit eligió una zona marginal de la ciudad de Santiago para leer en el interior de un prostíbulo fragmentos de su novela. Interrumpió así brusca-mente la rutina prostibularia de un lugar tradicionalmente marcado por el intercambio de las mujeres entre hombres con una *performance* literaria que tenía por misión saber des-clasificar los géneros tanto textuales como sexuales. Su lectura poética cargada de un imaginario erótico quebró la lógica (masculina) del comercio de los cuerpos pagados, con el *don* de una palabra suntuaria y desenfrenada. Esta palabra de escritora rebasó el límite entre el cuerpo, la ficción y la sexualidad; entre el dolor y el placer; entre el dinero (la subordinación mercantil del cuerpo femenino a los códigos masculinos) y la pasión gratuita por el arte (el amor al arte desatado –lujosamente por una mujer creadora).

Con el corte neovanguardista de la textualidad de *Lumpérica*, D. Eltit inaugura solitariamente la secuencia de una nueva narrativa post-golpe

⁸. Dice E. Brito: “Es Diamela Eltit quien, desde el género novelesco, genera una brusca transgresión a los modelos dominantes. D. Eltit se instala como la única mujer en 1983 en la ‘nueva escena’ literaria chilena. La política literaria de D. Eltit es bastante revolucionaria en el medio si bien tiene sus antecedentes en los movimientos literarios del post-Boom, en la plástica, el cine y el vídeo contemporáneos. Dicha política consiste en crear nuevas posiciones a través de una figura protagonista de la mujer para concebir la ficción desde un verosímil otro que integra zonas o áreas poco integradas en la cultura chilena.” Brito, Eugenia: *Campos minados, literatura post-golpe en Chile*. Editorial Cuarto, Santiago 1990, pp. 167-177.

bajo la dictadura militar. La orfandad institucional de su palabra a la intemperie (literariamente desafiada) eligió vagar de soporte en soporte de la escritura al arte, del arte a la calle, de la calle al cine antes de volverse finalmente libro publicado como un modo de serle estéticamente fiel a una pulsión errante de des-identidad, de transfugacidad.

Las marcas que la autora graficó en su propia carne con los tajos y las quemaduras designaban el cuerpo como una zona de práctica automortificatoria que, en el Chile de la dictadura, trazaba una dolorosa analogía con la brutalidad física de la violencia militar. Estos cortes y quemaduras que la autora se auto-infligió llevaron el arte, en esos tiempos de tortura, a hacerse *corporalmente* solidario de las víctimas de la dictadura mediante la réplica de un común estigma de maltrato. En la tradición primitiva de los sacrificios comunitarios, el daño autoinferido con los tajos y las quemaduras ritualizaba aquella violencia que el arte busca exorcizar. Pero el rebuscamiento teórico del gesto de D. Eltit va mucho más allá de una mera sintomatología del dolor. Cuando ella reincorpora la imagen fotográfica de sus brazos y piernas cortados y quemados a las páginas impresas de su novela *Lumpérica*, la autora se da el lujo de cotejarlos una y otra vez con las metáforas del maquillaje, de la cicatriz, del arabesco cutáneo, adornado por la cosmética tal como el texto poético adorna la realidad cruda transfigurándola en alegoría. La imagen fotográfica del cuerpo y del texto que re-tocan la herida primera conjuga suplemento y femineidad para burlar cualquier realismo primario del cuerpo natural como fuente metafísica. La cicatriz como artificio cosmético, como suplemento decorativo, es el equivalente de la palabra barroca que, en la novela *Lumpérica*, sobre-actúa las torsiones del lenguaje para llevar las construcciones de sentido y de identidad hacia su límite más exuberante y feroz a la vez. La palabra literaria y la cicatriz fotográfica recurren ambas a la *pose* para teatralizar los sobregiros del “yo” que una femineidad transgresiva modela como su anti-convención: “Yo poso con mis cicatrices como síntoma de exclusión, como ruptura del modelo. Pero así me reconozco como un lugar otro, superponiendo al mismo cuerpo dañado, los signos propiciados por el sistema: ropa, maquillaje, etc. que

puestos en contradicción, no resuelven sino evidencian... el cuerpo como irreverencia frente a la apariencia... Por eso he quemado y cortado mis brazos y mis piernas. No para el dolor sino para el placer. Como instancia inaugural, en el cuerpo que yo misma he transformado con mis propias manos en su diferencia, produciendo en mi carne los más audaces brillos.”⁹

El trabajo con el cuerpo de D. Eltit grabó el dolor físico en la superficie tajeada y quemada de su cuerpo, en correlato simbólico con el daño causado a toda la comunidad nacional por un régimen de violencia militar. Pero más allá de este signo de equiparación victimal entre dos identidades igualmente lastimadas (la individual y la colectiva), D. Eltit movilizó la imagen pasiva –convencional de lo femenino en un devenir performativo del “yo” que transformó lo *destrutivo* en *autoconstructivo* y en *deconstructivo*. Este forzamiento extremo de las marcas políticas y sexuales impresas en el cuerpo muestra cómo la fantasía creativa de una mujer en torno a la pose estética llevó la *seducción* a toparse con la *sedición*.

La dictadura militar en Chile se impuso a través de un feroz control sobre los *cuerpos* (los cuerpos de quienes eran portadores de identidades sospechosas, ideológicamente adversas, dentro del rígido sistema de amigos/enemigos fanáticamente trazado por la violencia totalitaria) y sobre los *lenguajes* (sobre las formas de ponerle nombre a la experiencia y de comunicar sus sentidos). El arte crítico-experimental de fines de los 70 en Chile trabajó agudamente sobre la materialidad simbólica de los cuerpos, sobre la figuración discursiva de las palabras y las imágenes que el régimen militar condenaba a la exclusión para sacar de sus zonas más oscurecidas ciertas partículas de energía rebeldes que se negaran a la condena dictatorial. Varias son las mujeres que se insertaron audazmente en esta empresa de crítica ideológico-cultural que usó el arte como una mediación estética capaz de llevar la percepción y la conciencia hacia

⁹ Eltit, Diamela: *Socavada de sed*. Diario *Ruptura* del grupo CADA (Colectivo Acciones de Arte), Santiago, agosto 1982.

tumultuosos bordes de revuelta y discrepancia. Los trabajos de las artistas mujeres que mencioné en este texto se dedicaron a: 1) desafiar las morales del sentido único regidas por un binarismo simple de la afirmación / negación, desde lo múltiple contradictorio de las paradojas, las ambigüedades y las indeterminaciones; 2) orientar la mirada hacia sujetos e identificaciones (sociales, políticos, simbólicos, genérico-sexuales, etc.) cuyo *no-lugar* o cuyo *entre-lugar* se sirve de lo descentrado y lo heterogéneo para hacer girar la identidad hacia direcciones torcidas que desvían el sistema de convenciones dominantes. Esas prácticas, firmadas por autoras mujeres, no podrían ser consideradas como “femeninas” en tanto no se proponen expresar una propiedad-esencia universal ni reflejar los atributos de un “ser mujer” de origen. Tampoco son directamente “feministas” en cuanto no ilustran un modelo de conciencia ni un programa de acción cuya “verdad” anti-patriarcal quedara consignada como una verdad ya dada, anterior y exterior a la realización discursiva de la obra misma. En estas obras chilenas realizadas bajo dictadura, lo “femenino” y lo “feminista” son articulaciones de discurso que usan el significante “mujer” para intersectarse estratégicamente con otras líneas de fuga simbólica y condensar así la energía refractaria de todo aquello que se rebela contra las codificaciones represivas del poder.

