

CRÍTICA, NIHILISMO E INTERRUPCIÓN

La *avanzada* después de *Márgenes e Instituciones*¹

Willy Thayer.

“Dado que el horizonte de la imaginación social pareciera no permitirnos considerar la idea de una eventual caída del capitalismo, (se podría decir que todos tácitamente aceptan que *el capitalismo está aquí para quedarse*), la energía crítica parece haber encontrado su válvula reguladora en las luchas por las diferencias culturales que dejan intacta la homogeneidad básica del sistema capitalista mundial. Entonces, nuestras batallas electrónicas giran sobre los derechos de las minorías étnicas, los gays, las lesbianas, los diferentes estilos de vida y otras cuestiones de este tipo, mediante los cuales el capitalismo continúa su marcha. Hoy la teoría crítica —bajo el atuendo de “crítica cultural”— está ofreciendo el último servicio al desarrollo irrestricto del capitalismo al participar activamente en el esfuerzo ideológico de hacer invisible la presencia de éste: en una típica crítica cultural postmoderna, la mínima mención del capitalismo en tanto sistema mundial, tiende a despertar la acusación de esencialismo, fundamentalismo, trascendentalismo y otros delitos”.
(Žižek, *Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional*, en *EStudios culturales. Reflexiones sobre multiculturalismo*, F Jameson y S. Žižek, Paidós, Buenos Aires, 1998).

“Hemos tenido que habituarnos a pensar y a escribir en esta indiferenciación de cuerpos y lugares, de lo exterior y lo interior, de lo que es mudo y lo que está dotado de palabra, de lo que es esclavo y lo que es libre, de lo que es necesidad y lo que es deseo... Todo esto ha significado hacer la experiencia de una imposibilidad... Hemos atravesado como podíamos esa imposibilidad mientras por todas partes nos rodeaba el estruendo de los *media* que definía el nuevo espacio planetario, en que la excepción se ha convertido en regla... De esta zona opaca de indistinción es de donde hoy

¹ Leído parcialmente en el *Coloquio Internacional Arte y Política*, Universidad de Chile, Universidad ARCIS, División de Cultura del Ministerio de Educación. El texto fue ajustado posteriormente para su publicación.

tenemos que partir para encontrar el camino de otra política,
de otro cuerpo, de otra palabra. Y por nada del mundo
estaría dispuesto a renunciar a esta región de indiferencia...
Sólo una política que parta de esta indiferencia podría
interesarme".

(Agamben, *Medios sin fin*, Pre-textos, Valencia, 2001).

1. En su texto *Lo político y lo crítico en el arte*², Nelly Richard (NR en adelante) aborda tres escritos míos que se publicaron en Chile en medios de diversa circulación³. De hecho, su texto se presenta como "una discusión"⁴ con los míos; primordialmente con *El Golpe como consumación de la vanguardia*. Reiterando la posibilidad de la crítica, según la autora la concibe, los presenta como textos que "dibujan clausuras... en las que todas las partidas han sido jugadas, todos los destinos sancionados, todos los finales anticipados por el fatalismo de la sentencia del ya nada será posible"... o del "ya nada promete"⁵; como textos que "disuelven toda singularidad... en la serie-Mercado⁶... 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"... "neutralizando cualquier voluntad de alteridad alteradora"... , textos "que renuncian a la posibilidad de la política"⁷, etc. Fatalidad que los hace cómplices del orden establecido, embajadores del "nihilismo post-histórico de las luchas por la significación"⁸,... y que desentonan, habría que subentender, con las actuales pragmáticas de consenso, pragmáticas empresariales, pragmáticas académicas, curatoriales, culturalistas, etc. Pragmáticas, todas estas, ¿nihilistas o no nihilistas?. Los motivos de la *clausura*, del *nihilismo* y del *fin* con que NR perfila mi trabajo, no constituyen la única zancadilla que les lanza, ni la más capciosa. Me refiero a lo que les hace decir sobre la *avanzada*, condenada por esos textos —según la autora— al "sin sentido", la "sin razón de ser", el "desposeimiento... de su pasado... y de su futuro"... "incluso la alternativa

² Revista de Crítica Cultural No. 28, Chile, 2004

³ *Vanguardia Dictadura y Globalización, la serie de las artes visuales en Chile, 1954-2000*, publicado en *Pensar en la postdictadura* (A. Moreiras y N. Richard editores, Cuarto Propio, 2003); *El Golpe como Consumación de la Vanguardia*, publicado en *Extremoccidente* No. 2; *Del aceite al Collage*, publicado en el catálogo de *Cambio de Aceite*, retrospectiva de pintura en Chile de los últimos 20 años, Museo de Arte Contemporáneo, U. de Chile, 2003.

⁴ *Lo político y lo crítico en el arte*, Revista de Crítica Cultural No. 28, pag. 31, Chile, 2004

⁵ Cito aquí la versión digital preliminar del texto enviado por la autora en enero de 2004. Esa versión sufrió luego, ajustes, y se publicó como *Lo político y lo Crítico en el arte*. Mayoritariamente mi texto respondió a ese manuscrito, durante enero y febrero de 2004.

⁶ *Lo político y lo crítico en el arte*, Revista de Crítica Cultural No. 28, pag. 38, Chile, 2004

⁷ *Ibidem* 38

⁸ *Ibidem* 38

de que nuevas fuerzas de lectura reubiquen estas prácticas en una secuencia viva de debate" ... "cuyas energías el texto da por definitivamente sepultadas"⁹.

2.- No es la primera vez que NR pone este tipo de énfasis sobre trabajos míos¹⁰. No creo posible pusiera otro. Y no por buena o mala voluntad. Esos textos comparecerán fatalmente así para toda crítica que aún no experimenta que su posibilidad, hoy, recién comienza a activarse cuando se ha comprendido que la crítica, exaltada desde hace mucho, es la más tenaz enemiga de la crítica. Nada *crítico* se alcanza en la reafirmación del vanguardismo contra el eclecticismo del consumo que nivela ejerciendo, a la vez, presión sobre los artistas, los directores de galerías y curadores; aplanamiento que termina por alinear la investigación visual con el *estado de cosas* de la cultura. Ni la crítica progresista, ni la voluntad teórica de la crítica, ni la sociología del tipo *el consumo me consume*, constituyen hoy *chance* alguna contra la modalidad neoliberal del nihilismo. Porque vienen del nihilismo y se adhieren a él como uno más de sus pliegues. La posibilidad de la crítica está suspendida para cualquier actividad que se plantea en términos de superación del nihilismo, de una autonomía discursiva respecto de éste, o de la restauración de una presunta realidad *más allá* de su horizonte. Más bien la *chance* del nihilismo es lo que se activa cuando aquellos que lo impugnan lo hacen en términos de vencimiento, superación, progreso hacia horizontes futuros de sentido y presencia; o en nombre de la movilización. NR abraza el nihilismo reiterando en este contexto la posibilidad vanguardista de producir quiebres, *cortes significativos*, asignando lugares y jerarquías a sus vecinos, como lo hiciera antaño¹¹.

3.- Mi propósito aquí no es *interrumpir* el horizonte nihilista en que la autora posiciona mis textos, sino más bien explicitar el alcance que dicho horizonte tiene en ellos; el cual se anuncia en los epígrafes de Agamben y Žižec que abren este escrito. En esos epígrafes el nihilismo no constituye la *Estigia* a la que van a dar "todas las fuerzas y contra-fuerzas" y "las energías fluyentes", sino más bien, el arranque obligado, el dato de realidad, la llanura que trenzada por esas "fuerzas, contra-fuerzas y energías fluyentes" constituye la trama actual en cuya inmanencia se despliega cualquier voluntad crítica. En esos textos se ha asumido el nihilismo como constelación que tiene entre sus representantes más conspicuos a la voluntad crítica. NR caracteriza como doctrina de mi trabajo lo que en él constituye, no su evangelio, sino su *a priori* material, que es el *a priori* material de este texto y del texto que NR publicó también; *a priori* del que la autora se exime en una rebeldía exitista:

⁹ *Ibidem*, 31-32

¹⁰ Un repertorio análogo aplicó respecto de *La crisis no moderna de la universidad moderna* (1996)

¹¹ En *La insubordinación de los signos* (Richard, 1994); en *Márgenes e Instituciones* (Richard, 1986)., en *Cuadernos del/para el análisis* (auto-edición de Nelly Richard y Justo Mellado) Santiago 1983).

la ligera paloma cree que volará más rápido y más lejos si lo hace en el vacío, sin la pesada densidad de la atmósfera nihilista.

4.- En un fragmento de *Dirección única* titulado Aviso de incendio, Benjamin escribió: “si el derrocamiento de la burguesía por el proletariado no se cumple en un momento casi calculable de la evolución técnica y científica (indicado por la inflación y la guerra química), todo se habrá perdido. Es preciso cortar la mecha que arde antes de que la chispa alcance la dinamita. La intervención, el riesgo y el ritmo del político son cuestiones técnicas.... no caballerescas”¹². Pero una vez ocurrida la explosión, que para *nosotros* tuvo lugar con el Golpe de Estado de 1973-9, y en medio de cuyo apogeo modernizador nos encontramos (apogeo que para nosotros maduró mediante los catorce años de pragmática concertacionista), el ejercicio de la crítica como fracturas batallantes o quiebres significativos, por muy *caballeresco* que sea, funciona como crítica de fogueo que anima al nihilismo neoliberal.

5.- En el orden del *teatro* lo que se denominó crítica se alojó tradicionalmente fuera del *escenario*, del otro lado del *foso* que pone a distancia la platea, situándola en la periferia del tablado, lejos del espectáculo. El foso señalaba estructuralmente la autonomía de la puesta en escena, de los actores y las luces; señalaba a la vez, el margen, la platea, la oscuridad silenciosa, inmóvil, apenas *cuchicheante*. El foso posibilitaba no sólo la autonomía de las esferas, sino a la vez, el trasvasije de cosas de un lado al otro, un intercambio compensado entre los lugares que el mismo foso hacía posible. Freud describió esa muralla lábil, fragmentaria y discontinua entre platea y escena, consciente e inconsciente, como una rica rompiente de cargas y contracargas, como una zona de travestimientos, disfraces, eufemismos y velamientos en que el vestido esta siempre, milímetro a milímetro, desplazándose, transigiendo y no transigiendo en el trance de cruzar o no cruzar la barrera. Aquella frontera posibilitaba¹³ la tópica escena/platea¹⁴. Posibilitaba también la dialéctica invasora de un lado hacia el otro, desde las tímidas incursiones del actor en la platea, las exclamaciones a veces cautivas, a veces desencantadas del público anónimo, los ruidos incomodantes; hasta el asalto totalitario de la platea sobre la escena, la politización totalitaria de la escena; o el asalto inverso de la escena sobre la platea, como estetización de la platea o coreografía total.

La política moderna perteneció, entonces, al ámbito de la representación, al conflicto entre escena y platea, consciente e inconsciente, estado y sociedad civil, poder constituido y poder constituyente, etc. Perteneció a la posibilidad de cruzar

¹² W. Benjamin, *Dirección única*, Alfaguara, Madrid, 1988

¹³ ... y diluía a la vez por la ubicuidad indecible de su origen, torbellino en el devenir de las cargas y contracargas que lo constituyen.

¹⁴ Consciente/preconsciente-inconsciente.

el foso, de retroceder o invadir, de pasarse de la raya. Del foso dependió la existencia de la platea, del escenario, y del foso mismo. La desaparición de cualquiera de ellos constituiría el fin de la representación, el fin de la crítica, el fin del sujeto, del teatro, de la tónica; y su hundimiento en la homogeneidad indiferenciada. Fascismo y vanguardia han sido los nombres genéricos para designar los conatos totalitarios de cruzar o *superar* el foso, borrar la tónica, la diferencia, la autonomía de las esferas, el conflicto entre ellas. El fascismo como inversión de la voluntad vanguardista de llevar la platea al escenario, monta en la platea un espectáculo total, escenifica la platea transformando a la sociedad misma en ritual estético en que las masas se expresan bajo relaciones de propiedad conservadoras.

6.- Los escritos referidos por NR —vuelvo sobre ello— sitúan al nihilismo como *a priori* material de la crítica hoy. Obliterar tal condición, es hundirse en ella; más aún, en enclaves ejemplarmente nihilistas como el *Chile actual*. No hay cómo *interrumpir* vanguardistamente el nihilismo; no resulta hacerlo tampoco, bajo ninguna de las modalidades de la presencia. Cualquier intento de *superarlo* como quién atraviesa una frontera para rearticular sentidos más allá de él, es apenas su confirmación. La riqueza de giros, gestos novedosos y combatientes, expresan, a la vez, la abundancia del nihilismo y la escasez de su crítica, como cuando se intenta interrumpir la representación generando novísimas representaciones. Vanguardistamente se puede enfrentar o ser parte del liberalismo clásico. Pero el neoliberalismo desactiva a la vanguardia y al liberalismo por igual, al activarlos a ambos en su pragmática pluralista, en el *menú* de sus pliegues, incluyéndolos como pequeñas o medianas empresas de rentabilidad oscilante. En este sentido la gestualidad vanguardista, más allá de su intención (o porque se despliega intencionalmente), es una *chance* neoliberal.

7.- Lo que actualmente nombramos con la expresión *neoliberalismo o mercado* no refiere ya, desde hace un tiempo, a una mediación *universal* ni a un principio general de subsunción o producción de la subjetividad a toda escala. Creo que en este punto NR se topa más con consigo misma que con mi texto. Comprende los nombres mercado y capitalismo como apelación a una totalidad trascendental. Y abomina, entonces, con tino, de esa totalidad, así concebida. Y me hace cómplice de ese tipo de *filosofisma*. Abomina de eso y abraza, contra eso, lo *discontinuo* y lo *minoritario*; como si con el conjuro de lo discontinuo y de lo minoritario¹⁵ quedáramos redimidos del neoliberalismo. NR trascendentaliza tales nociones porque es contra esa trascendentalidad o lengua de “filósofos” que escribe. Escribe contra esa trascen-

¹⁵ Esto exige un desarrollo imposible de exponer aquí. Se trata de explicar cómo es que lo *minoritario* y lo *discontinuo*, en Deleuze, que remiten a una *última instancia*, al *deseo* (Spinoza), y colaboran con el principio de una mediación general.

dentalidad con nociones que aún son deudoras de dicha trascendentalidad. Subraya dicha trascendentalidad, en lo posible, porque sin ella ¿contra qué iba a ejercitarse la crítica? Verdadero problema si uno enfoca desde ahí.

8.- De diversas maneras la crítica, su posibilidad, ha encontrado dificultades y cortapisas. Las mayores no las ha encontrado en el *objeto* de crítica sino en el *sujeto* que la ejerce. En el caso de la *avanzada*, según el canon de NR, la situación es análoga: las dificultades mayores —lo decimos ahora, veinte años después— no se encontraban tanto en la potencia del aparato autoritario de la dictadura, de la censura y la autocensura, como “circunstancias específicas en las que debió producirse y a las que se debe (en gran parte) la peculiaridad lingüística de esa escena”¹⁶; las dificultades mayores se encontraban en la propia subjetividad de la crítica que, robada en la coyuntura se encaminó hacia un horizonte representacional, abandonando otras vías – la de la *escritura*, por ejemplo- que quedaron enunciadas apenas en su texto. De hecho la dictadura y la resistencia a la dictadura eran expresión de un trastorno en la *historia global*, trastorno del que ninguno de los actores podía ser consciente. El pasaje al neoliberalismo globalizado se alimentaba de las eficacias vanguardistas de la crítica. Fue en el contrafuego vanguardista a la *cultura autoritaria*, en la “exposición exitista de una cultura de oposición”, en la “glorificación de los márgenes como cautiverio feliz de los excluidos, celebración de la represión practicada como rito de los márgenes”¹⁷, que el desfile del futuro aceleró el paso sobre su estela de obsolescencia. Fue en esa forma maníaca de la crítica (que Freud asignaba a la fase exitista en el trabajo del duelo) que el nihilismo neoliberal hizo también su *acumulación originaria* entre nosotros y desplegó su *chance* en plena dictadura. Y despliega su *chance* también hoy, en la medida en que los que lo enfrentan lo sigan haciendo en nombre del progreso, de la superación o de la modernización, como norma histórica, en nombre del futuro, o de la articulación de nuevos sentidos; todo lo cual contribuye a tejer el *continuum* racional entre violencia y modernización democrática. Es probable que la demanda de la coyuntura de los ochenta preparara la reappropriación de la crítica *outsider* de ese entonces, como crítica *insider* de los noventa, cuando la crítica (y el arte) se vuelve “de punta a cabo legal”¹⁸, se organiza sobre la

¹⁶ NR. *Márgenes e Instituciones*, en el capítulo *Elipsis y Metáforas*.

¹⁷ JJ. Brunner, 1986, Campo Artístico, *Escena de Avanzada* y autoritarismo en Chile, Santiago, Doc. Flacso)

¹⁸ “Hablar de la situación del arte en Chile, hoy... es exponerse a... la desolación... que puede ser disimulada... mediante maniobras ostentosas:... muestras generales en que sea posible asistir al presumible todo de las manifestaciones de nuestra cultura... donde lo que resulta verdaderamente exhibido es la dejadez supina que las baraja y arregla. Porque la lógica que opera en la desolación es la lógica del arreglo, en todos los sentidos de la palabra...y esto no es un juicio sobre las obras... Quiero decir...que la situación del arte en Chile, hoy, es predecible a partir de la legalidad: que el arte es ahora, de punta a cabo, legal... ¿Qué es esa legalidad... sino el espacio de la negociación?...

pauta del consenso y la voluntad de patrimonializar lo modernizado en los ochenta.

9.- “Las críticas representacionales, oblicuas o frontales, son necesarias siempre y constituyen la ley de rigor, la urgencia política. Tiene que ser frontal la oposición a la tortura, la desaparición, la persecución ideológica, la censura. Pero no hay que olvidar que las críticas representacionales y frontales dejan siempre que se les dé la vuelta y se las reapropie en la misma máquina que se critica”¹⁹, y que se pasen, sin quererlo, al lado de la institución (por muy progresista que se quiera, y sobre todo si así se quiere).

10.- Las ciencias sociales menos caballerescas, más técnicas, abrazaron la modernización, las pragmáticas del consenso, y se constituyeron en parteras de la democracia neoliberal, jurídica y policial de los noventa. ¿Cómo se perfila la crítica cultural en este contexto? ¿Cómo se perfilan en relación a las pragmáticas concertacionistas y al neoliberalismo ejemplar de la región las prácticas visuales?²⁰.

el arte deviene, ha devenido negociable, de una manera distinta... a la que implica el lucro. La negociación es, en todo caso, el instrumento y el ritmo del consenso... También el espacio del arte parece organizarse sobre la pauta del consenso” (P. Oyarzún, *Oyarzún, Arte, visualidad e historia*. Santiago, La Blanca Montaña, 1999. 1990).

¹⁹ J. Derrida, *Escritura y Diferencia*, Antrhopos, 1989

²⁰ Desde comienzos de los noventa se ha podido observar en Chile la paulatina consolidación de un conjunto de fenómenos que advierten de una transformación en la pragmáticas de las artes visuales, sus medios y técnicas de producción de producción, de evaluación, de inscripción, de circulación, de acumulación y coexistencia de, su vínculo con la política y con la sociedad. Quisiera insistir que tales transformaciones están posibilitadas de manera relevante por la transición estructural que el sistema universitario tuvo en plena dictadura a partir de la Ley de Universidades de 1981, y de antes, con las Directivas Presidenciales sobre Educación que presidió Pinochet y que ejecutó el historiador Vial Correa, entonces Ministro de Educación. Entre tales fenómenos anotamos los siguientes: 1) La consolidación paulatina de al menos una decena de escuelas de arte (en la región central), con el consecuente aumento del número de individuos directamente ligados a las artes visuales; la proliferación de muestras, bienales, curatorías, aperturas y cierres de espacios de exposición; la aparente diversificación de la oferta visual; el acceso a recursos bibliográficos de diversas épocas y lugares en los archivos telemáticos (en más de algún caso esta *efervescencia* ha servido para festejar los efectos pluralistas del neoliberalismo en el campo de la cultura, por ejemplo). 2) La creación del FONDART que otorga, vía concurso, recursos monetarios como nunca antes se vio, a un número considerable de artistas de todo el país, para realizar proyectos de obra de diversa envergadura, en un espectro que va desde la pintura artesanal a las artes integradas, el apoyo para bienales y curatorías nacionales e internacionales, etc. 3) La relevancia que en términos de inscripción, circulación y consumo de arte, ha adquirido el *catálogo de muestra*, a diferencia de los sesenta (que se subordinaba a la obra), y de los ochenta (en que se ejerció y tematizó la autonomía del texto y su *ensamble* con la obra). En muchos casos el catálogo parece hoy en día subordinar a la obra, o suplir su falta. La preponderancia que toma el *catálogo* se hace visible también en la suntuosidad que adopta, equi-

parable de inmediato a catálogos promocionales de bancos, de empresas, de perfumes, o en tensión con ese prototipo; así como también en el fenómeno de los lanzamientos de catálogos, el cuidado de la escena de su presentación que concita, a veces, tanto o más interés del público que el interés en las inauguraciones de las muestras. 4) Un fenómeno notorio también es el desvanecimiento del taller; del artista que se relaciona con la obra, con el arte, con la circulación, con la política, con la inscripción y el consumo de arte, desde el taller; a diferencia del artista que produce el Homecenter, el notebook, los manuales de arte contemporáneo, la internet. 5) El carácter legal, pragmático, profesional que adopta la producción de obra, en orden a satisfacer adecuadamente las condiciones del contrato académico, curatorial, empresarial, etc. La regularidad de la producción artística es, en cierta manera, simétrica a la transformación del artista crítico de los ochenta, en un pequeño o mediano empresario (PYME) que conjuga su crédito y su credibilidad. 6) La simultaneidad espacial y temporal que posibilita el satélite universal, que no deja espacios de sombra, parece dar una vuelta más a las relaciones entre el afuera y el adentro, el dato internacional y la periferia, las cartografías binarias que en los 60-70 organizaron el intercambio, entre el adentro y el afuera, el antes y el después, en términos de importación, modernización, desarrollo, puesta al día, destiempo. Lo mismo en cuanto a la consideración crítica de ese esquema binario en los ochenta, desde nociones como las de traducción, transferencia, filiación, atopismo, las que habría que reconsiderar desde el fenómeno del intra y extra-net y de la interface, así como el de la espectralización cotidiana del lugar y del tiempo. 7) Algo similar ocurre con los modos de producción del arte, que parecen agolparse todos en una misma actualidad, imposibilitando su discriminación en términos de obsoleto o actualizado. A diferencia del artista de vanguardia, el artista contemporáneo no hace un alegato contra el pasado, ni se moviliza para desplazar límites. Lo que definiría mejor la escena de los noventa, a diferencia de los ochenta, es la disposición del artista hacia el arte del pasado; la disponibilidad del arte y de los procedimientos del pasado para el uso que el artista quiera darle. 8) El desvanecimiento del carácter argumental, ideológico y conflictivo de la política, en el video clip, el spot, el people-meeter, los sondeos de opinión y de encuesta, conjuntamente con la estetización de la vida cotidiana a toda escala. Desvanecimiento del Congreso tensionado en bancadas idealistamente constituidas y el afianzamiento de un Congreso nihilista. La invaginación entre política, empresa, publicidad mediática, legalidad, aparato judicial y policial. 9) Nunca como en este último tiempo, el presente cultural nacional e internacional había estado tan obsesionado por la conservación, a diferencia de los ochenta (este mismo seminario insistiría en ello). Tal como todo fue susceptible de convertirse mercancía (Marx), objeto serial masivo (Benjamin) o en espectáculo (Debord), pareciera que hoy en día todo fuera susceptible de transformarse en archivo, memoria, patrimonio que activa para todo objeto o procedimiento, la posibilidad de ingresar al museo; y por consiguiente, su carácter de ruina. Llevado al extremo, esto querría decir que esta época podría determinar como patrimonio su horizonte de relación con los objetos: “lo más insignificante, lo más marginal y obscuro, se culturiza, se convierte en pieza de museo” (J. Baudrillard, *La ilusión del fin*, Anagrama, Barcelona, 1995). “Estamos musealizando, patrimonializando, digitalizándolo todo, como si ya no hubiera futuro (A. Huyssen, *En busca del futuro perdido*, Fondo de Cultura Económica México, 2002).). “Paulatinamente los museos ya no se disponen para dar relieve a las llamadas piezas importantes. Por todas partes encontramos demandas de conservación del patrimonio: idiomas, especies animales, etnias, sitios, capital genético. Mientras todo puede entrar en el museo, no hay para él ninguna diferencia sustancial entre un mármol de Miguel ángel, una máscara dogo, una página dirigida contra Martín Lutero o un bolsón escolar alemán del siglo XIX” (J.L. Déotte, *Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el Museo*, Cuarto Propio, Santiago 2002). “Desde la década del 90 asistimos al boom del retro, al marketing de la nostalgia, la obsesiva automusealización a través del video grabador, la escritura de memorias, biografías, testimonios, novelas históricas; el auge de los documentales históricos canales dedicados

11.- *Lo crítico y lo político en el arte* permite hacer visible, que la “condena del pasado y del futuro” de la *Escena de Avanzada* que NR transfirió a mis textos, constituye en realidad no una condena a las prácticas y a las obras de la *avanzada*, sino una *lectura* del registro vanguardista-modernizador con que NR produjo el canon y el perfil modernizador de dicha *Escena* en *Márgenes e Instituciones* —el único canon que tenemos, por lo demás— canon en el cual insiste hoy, al parecer, protegiéndolo de posibilidades que incursionan más allá de ese registro; posibilidades que desarrollo en mi trabajo a partir de nociones como *des-obra*, *des-trabajo*, *neutralidad*, etc., que la autora desahucia, pese a que tales nociones están implícitas en las prácticas fotográficas de Dittborn y en las *performances* de Leppe, la citacionalidad de Dávila, en la medida que sean leídas no como modernización de las artes visuales o desde el catastrofismo del simulacro, sino desde la suspensividad del *collage (gram)*.

12.- *Escena de Avanzada* nombra antes que nada, la producción textual de NR sobre artes visuales en Chile desde finales de los setenta hasta 1983, aproximadamente. Sus textos, en esos años, constituyeron la acumulación originaria y la posterior acuñación de tal nombre; citarlo es citar la signatura de una serie de ensayos que, en su conjunto, constituyen el proceso de elaboración fluctuante de tal concepto, el cual circula hoy en día como moneda corriente, bajo la comprensión modernizadora y canonizante que operó *Márgenes e Instituciones*. Comprensión respecto de la cual desarrollo una lectura a la luz de los veinte años que se sucedieron después. Lectura (aún en proceso) que, como toda lectura, si se constituye como tal, ha de exceder el verosímil de lo leído, o lo producirá como efecto de lectura²¹. Los tres textos que NR critica abren consideraciones hacia una *interrupción* de la clave vanguardista para la *avanzada*, clave según la cual dado el quiebre del sistema de referencias que, hasta 1973, articulaba —para el sujeto chileno— “el manejo de sus claves de realidad y pensamiento” ... “no queda más... que reformular nuevos enlaces hasta recobrar el sentido de otra historicidad social”²². Esta tarea de rearticulación del sentido que NR señala como tarea específica de la *avanzada*, es la tarea que se dan a sí mismas también, a su manera, en su registro, en ese contexto, la izquierda ideológica, las ciencias sociales, las pragmáticas de consenso, algunos sectores del

enteramente a la historia, como el History Chanel” (A. Huyssen, *En busca del futuro perdido*, Fondo de Cultura Económica México, 2002). 10) A la puesta en circulación y en representación de la resistencia de los años ochenta siguió, en los noventa, la estetización de dicha resistencia y de la utopía, su absorción en el kitsch, su integración en el totalitarismo democrático. Al mismo tiempo las preocupaciones del tipo ¿Cómo, en qué idioma hablar sin reiterar el tímpano del contexto? ¿Cómo hacerse oír sin dejarse asimilar? etc., dejó de tener relevancia, y se lee como un gesto conservador. De lo que resulta que las artes visuales en los noventa constituyen un lugar en el que se movilizan distendidamente lo utópico como superación, y lo suspensivo como silencio o ironía.

²¹ Lectura que se lleva a cabo desde otro verosímil, no explícito aún.

²² Nelly Richard, *Margins and Institutions*, *Art & Text* s/n, 2-114, Santiago, (1986).

movimiento estudiantil, y también la dictadura (como cultura autoritaria), y en general, todo el mundo después de un golpe. Propósito general de articular, articularse, rearticularse, según posiciones existenciales distintas, luego de recibir, o de dar un golpe.

13.- Por nuestra parte, proponemos incursionar en la *Escena de Avanzada* reconsiderándola desde obras exteriores (limítrofes) como la aerpostal de Dittborn, la instalación de Díaz, la pintura de Dávila, *Sobre Árboles y Madres* de P. Marchant²³, la *Anestésica del ready-made* de P. Oyarzún²⁴, desde el cine de R. Ruiz²⁵ y de sus, desde algunos textos posteriores de NR también —como *La cita amorosa*²⁶— pero sobre todo, desde los noventa, desde el *golpe por segunda vez* que constituye la década de los noventa.

Cuando se vuelve a las obras de la *avanzada* póstumamente o se activa esta en el presente concertacionista, no encontramos sólo “el combativo gasto y desgaste de energías”, “el énfasis voluntarioso de un no que disparaba su vibrante fuerza oposicional”, “la voluntad de intervenir”, un “combativo gasto y desgaste de energías combativas”, “una trinchera”, “la multiplicación de los focos guerrilleros”, un “campo de batalla”²⁷. No encontramos sólo códigos que expresan finalmente el marco autoritario de la dictadura, la mordaza de la censura, ni la rearticulación de nuevos sentidos. No encontramos en las obras sólo los vestigios intencionales referidos directamente a la coyuntura, intenciones y casillas que actualmente se quiere monumentalizar como documentos de cultura de ese presente que se suman al auge patrimonialista. Encontramos también un contenido de verdad y un contenido de tristeza que trasciende la intención con que probablemente se produjeron, contenido que desborda las reducciones instrumentales, las urgencias políticas y bibliográficas en que *Márgenes e Instituciones* expone triunfalmente a la *avanzada*, y que desborda también la urgencia de monumentalizar. Las obras testifican más allá de la notoriedad que la crítica —y que la crítica de la crítica— intenciona en ellas. Y esto puede decirse también de la crítica misma: dice más de lo que quiere decir. Es posible precursar desde algunas obras posteriores que mencionábamos, un vector des-obrante, vestigios de una interrupción que abre a tales obras más allá del canon que las selecciona, las jerarquiza y subordina finalmente a la modernización. En ello reside la posibilidad de leer también, en la *avanzada*, junto al vector modernizador de NR, un vector que persevera *lejos de las intenciones* y *en el cruce de muchas*

²³ Ediciones Gato Mur, Santiago, 1984.

²⁴ Tesis de Licenciatura en Filosofía, U. de Chile, 1979, publicado por Arcis-Lom, Chile, 2000.

²⁵ *La expropiación* (1972), *Realismo Socialista y Palomita Blanca* de 1973; *Tres Tristes Tigres* (1968), entre ellos.

²⁶ F. Zegers Editor, Chile, (edición sin fecha)

²⁷ Nelly Richard, Lo político y lo crítico en el arte, *Revista de Crítica Cultural*, pag 36, Chile.

(la vanguardista y la modernizadora entre ellas). Tanto *Cuerpo correccional* de NR²⁸, como *Del espacio de acá* de Ronald Kay²⁹, el collage performativo de Leppe, el collage fotográfico de Dittborn, parte del cine de Raúl Ruiz de finales de los sesenta y comienzo de los setenta, constituyen plexos suficientes para una incursión desobstante como la que proponemos, una incursión interruptiva del tono de jubilo modernizador de *Márgenes e Instituciones*.

14.- Desde esa perspectiva el humor vanguardista, conquistador, de “recomposición del sentido” y modernización de las artes visuales, en que se moviliza *Márgenes e Instituciones*, lo habíamos tensado con otro vector, un vector *triste* que en la *avanzada* des-trabaja las operaciones de recomposición del sentido, adelantándose, como futuro anterior, a lo que con toda recomposición de sentidos modernizador vendría, a saber, el arte protocolar, académico y curatorial de los noventa, el abandono de las preguntas ¿qué es escribir? ¿qué es instalar o pintar? ¿qué pensar? ¿Qué el arte en el neoliberalismo? Abandono de la *responsabilidad* de tales preguntas en la responsabilidad, de otra índole, de las estrategias del activismo crítico, cultural, sociopolítico la actividad cultural³⁰. A ese vector inoperante que referíamos remiten nociones como *resta* y *neutralidad* que, reiteramos, NR desecha en su texto. Nociones como “inoperancia”, “des-trabajo”, “neutralidad”, “suspensión”³¹, por lo demás, están fuera de la oposición actividad/pasividad, productivo/improductivo, vigoroso/desfalleciente en que NR las inscribe. Escapan también a la oposición teórico/performativo, especulativo/técnico. Una proximidad con la doctrina suspensiva del *ready-made* —que no pongo en duda NR posee— debería

²⁸ F. Zegers Editor, Chile, 1980.

²⁹ Editores Asociados, Chile, 1980.

³⁰ “Con el tiempo se fue volviendo más espesa la discusión sobre arte y política en relación a los cambios y a las supuestas perspectivas de la reapertura democrática. Empezó a formarse un subliminal centro político y un pacato desenfreno aspiracional que alteró todo el campo de los deseos y ambiciones. Ganaron los que estaban más alertados y mejor preparados para la discusión sociológica y política, es decir, los discursos más funcionales y las obras más útiles al poder. Así comencé a angustiarme con la nueva feria de entretenciones que exponía el arte y la política. Justo Mellado, en mi taller, me preguntó hace unos pocos días, el porqué me había silenciado del mundo del arte nacional, y le respondí: “la Richard y tú intentaban asaltarme cada día, me acorralaban en una esquina y pedían respuestas para cada uno de mis movimientos, y tú lo sabes bien”. Dejé de producir públicamente porque sabía que cada uno de los trabajos que hacía, antes que llegara a ser presentado, pasaba por la autopsia de las necesidades críticas, obsesivas y moniotemáticas; el ambiente se movía en función de las batallas de discursos que proliferaban urgentes como comunicados de guerra. Trabajaban políticamente cargando una maleta de lentes para una cámara de cine con la que intercambiaban óptica según la estrategia necesaria” (C. Leppe, *Cegado por el oro*, pag 11-12, Santiago, 1998)

³¹ Que tienen un desarrollo riguroso en el libro *Tercer Espacio, Duelo y Literatura en América Latina*, de Alberto Moreiras, Arcis-Lom, 1999.

haberle vetado el desahucio inmediato de tales nociones para una lectura de la *avanzada* ahora. Nociones perfectamente asignables al repertorio de cierto tipo de pensamiento desconstruccionista o interruptivo, y ya no negativo.

15.- Esto no quiere decir que las posibilidades que *Márgenes e Instituciones* le asigna a la *Escena de Avanzada* sean falsas o malas posibilidades. Sólo quiere indicar que son restringidas. NR percibe que cierro dicha escena y que soy el sepulturero de la crítica³². Una cosa es la muerte absoluta de la crítica que NR me transfiere; y otra cosa es la circunscripción del absoluto NR a un relativo NR.

16.- Algo que la autora expresamente funde en sus textos (también en este último que comentamos), y vuelvo sobre ello, es *avanzada* y vanguardia³³. Esta promiscuidad como línea de intencionalidad tiene asidero en la *Escena de Avanzada*³⁴. No

³² Nelly Richard, Lo político y lo crítico en el arte, Revista de Crítica Cultural, pag 30, Chile.

³³ En *Lo crítico y lo político en el arte*, N. Richard señala una “confusión de lo destructivo y lo deconstruccionista” (De esta confusión sería yo el agente)(pag.35). Desearía, como N.Richard, que *Márgenes e institución*, así como *Lo crítico y lo político en el arte*, fueran textos más deconstruccionistas que destructivos. Pero en ambos textos lo que se desea como deconstruccionista es destructivo (aunque no en el sentido que Benjamin le da a lo destructivo en *El carácter destructivo*, o Heidegger, obligada de referir a propósito de la destrucción como “despeje de la ontología”). Cuando N. Richard caracteriza el quehacer de la *Avanzada* en *Márgenes e Institución*, como “prácticas contrainstitucionales”, “creatividad como fuerza irruptora”... “infracción a la normalidad”... “prácticas de la disensión”... “inobediencia”... “resimbolización de lo real”, etc.; y *En lo crítico y lo político en el arte*, lo hace como “urgencia de la consigna”... “prácticas de oposición”.. “luchas por el sentido”... “revelaría vanguardista” (págs 32-33)... “clima efervescente de afiebradas disputas”... “voluntarismo del frenético deseo”... “campo de trincheras vivido agitadamente como campo de batalla y como trincheras” (pags. 35-6)... “énfasis voluntarioso que dispara su vibrante fuerza oposicional”... “dirección activa de un querer (intencionalidad del deseo) y de un afectar (efectuación, afectación)... “flujos libidinales y las máquinas batallantes”.. “inagotable actividad reformuladora de signos” (pag. 36), etc., no parece que la pragmática de la *avanzada*, así comprendida, sea deconstruccionista. Por el contrario, parece disponerse como objeto de deconstrucción. Es distinto, sin embargo, cuando NR refiere a las “obras de la *Avanzada*” como “exacerbación de la retórica citacional; la cita como técnica.... de la interrupción... cuyos reensamblajes se oponen a la armonía plena de la Totalidad”, etc. (pag. 37). Es la espectralidad de la *cita como escena primordial* en las obras de Dittborn, en la performance de Leppe, la pintura de Dávila, donde podemos encontrar lo deconstruccionista que no hay que confundir con el catastrofismo del simulacro ni con la épica batallante del vanguardismo. Lo espectral, las operaciones suspensivas las encontramos en la *cita que constituye su escena primordial de la avanzada* (“nada preside, nada precede, nada procede en la cita” E. Collingwood’Selby, La lengua del Exilio, Arcis-Lom, 1997). Pero *Márgenes e instituciones* declara lo espectral, lo suspensivo, pero no lo desencadena. Al contrario, como lo confirmamos en *Lo crítico y lo político...*, lo deshecha, deshecha las nociones de desobra, de lo neutro, (pags 35’6). Hay, en mi hipótesis de trabajo, un vector, de las obras de la *avanzada*, no épico, no batallante, espectral, desobstante, que tiene su posibilidad por más allá de *Márgenes e instituciones*.

³⁴ Comenzando por los propios escritos de NR que pertenecen a dicha escena.

pongo en duda que una dosis importante de bríos vanguardistas formaron parte de la atmósfera general de la constelación de la *avanzada*, las discusiones “afiebradas” en los pocos, pero significativos, lugares de discusión en que dicha constelación se desplegó como espacio *público*, en pleno autoritarismo militar post-golpe. Pero no experimento ninguna obligación de reducir la posibilidad política y de testificación histórica de dicha constelación de obras, al canon de *Márgenes e Instituciones* ni a la reafirmación visual de dicho canon en el video más exitoso de este coloquio³⁵; video en el cual, las obras presentadas, que exceden al período de la *Avanzada*, hablan “por sí mismas”, como “exhibición estricta de materiales de archivo”³⁶, sin la mediación autoral o de la firma Nelly Richard. *Márgenes e Instituciones* (1986), *La Insubordinación de los signos* (1994) y el video *Arte y Política II, 1973-*

³⁵ El video del segundo período 1973-1990, bajo la dirección de NR y la factura de G. Cifuentes.

³⁶ J. Mellado, *Coloquio arte y política: las potencias desplazadas*, en *sepiensa.cl*, junio 2004. La comprensión en la que Mellado se desenvuelve respecto de las obras y las prácticas, respecto de la historia, más en general, es de corte historicista, al menos en estas observaciones. Para él las obras son hechos que prueban hechos, en su contexto, en su verdad. En esto asume tesis como las de Plejanov o G. Freund. Dice Freund: “Cuando más grande es el genio del artista mejor refleja su obra las tendencias de la sociedad de su tiempo”; y Pejanov: “Cuanto más grande es un escritor... con tanta mayor fuerza y clarevidencia depende el carácter de su obra del carácter de la época. Contrapongo a esta comprensión filológica e historicista de la obra, y de la obra de arte tradicional en que se desenvuelve Mellado, la comprensión Benjaminiana de la obra de arte tradicional como *testificación histórica*. La *testificación histórica* de la obra de arte tradicional formaría parte de lo que Benjamin denomina su *autenticidad*, esto es: “la cifra de todo lo que desde de su origen se transmite en ella” ((22m), como “hechura de una larga cadena de causas” (EN120a), “superposición de una serie de finas capas” (EN120m), “estratificación de... versiones sucesivas” (EN120m). Así, “la unicidad de la obra de arte se identifica con su ensamblamiento en el contexto de la tradición. Esa tradición es desde luego, algo muy vivo, algo extraordinariamente cambiante. Una estatua de Venus, por ejemplo, estaba en un contexto tradicional entre los griegos, que hacían de ella objeto de culto, y en otro entre los clérigos medievales que la miraban como un ídolo maléfico” (OART 25. La *testificación histórica*, pertenecería, antes que a otro, a la obra misma. La obra misma es el tejido de sus predicados, y estos los rastros de “la historia a la que ha estado sometida en el curso de su perduración”... “las alteraciones que ha padecido su estructura física a lo largo del tiempo”... “sus eventuales cambios de propietario” (20b)... “las copias que le han sido hechas” (OART, nota2), las horas de exhibición y visitación como pátina del tiempo, “el ensamblamiento en el contexto de la tradición”(25b)... “los espacios de tiempo histórico” (23b)... “algo desde luego muy vivo”... “extraordinariamente cambiante” (25b). Todo esto puede ser escrutado en en su cuerpo. En los rastros de su historia inmediata pueden ser escrutados los rastros de la historia. En su memoria, la memoria... “resulta discutible suponer que la estructura (social, epocal) aparece de una vez por todas bajo el mismo aspecto. En realidad su aspecto podría cambiar según las distintas épocas que dirigen a la obra su mirada retrospectiva. Establecer el significado de una obra de arte con respecto a la estructura social del tiempo en que surgió consiste así más bien en determinar, a partir de la historia de sus efectos, su capacidad para dar a las épocas más remotas y extrañas a ella acceso al tiempo de su propia génesis. El poema de Dante desplegó esa capacidad en lo relativo al siglo XII, así como la obra de Shakespeare para el período isabelino” (Benjamin, *La fotografía*, pag 88-89)

1989 (2004), pertenecen a la singularidad de las obras del periodo como instancias de su testificación histórica. Pero reducir la singularidad de las obras a su representación en el video, como hace Mellado, restándole al video de NR el carácter autorral que tiene, para añadirle, a la vez, una empatía historicista y filológica de *prueba*, de dato histórico —que el video no tiene ni pretende tener— itera una vez más la usura profesional de Justo Mellado, que apaña lo que en la autora del video es llano.

17.- Por otra parte, la consideración del nihilismo como algo equivalente a lo “inactivo”, “solitario y pasivo” se parece mucho a un desliz conceptual. La condición de *brazos caídos* del nihilismo, está referida a la *movilización total*, a valores como eficiencia, rendimiento, administración, confrontación, competitividad, luchas planetarias por el poder, Guerra Fría y *fin de la guerra fría que es peor que la Guerra Fría*, etc. Nociones como “destrabajo”, “neutralidad”, “resta”, insisto en ello, están reservadas precisamente para un tipo de (in)actividad que aspira a *interrumpir* el nihilismo, el activismo del “absoluto deseo” y cosas de ese tipo. Lo cual no quiere decir *vencer* al nihilismo, progresar más allá de él, cortarlo significativamente; ni tiene que ver con nuevas articulaciones de la presencia.

18.- *Lo crítico y lo político en el arte* esboza otra mascarilla mortuoria para la constelación de la avanzada. Esbozo no inédito en NR, aunque más enfático esta vez, de presentar a la *avanzada* como “campo autónomo de problemas y tensiones en torno a los dilemas de la representación” o como “campo de independencia formal, de auto-reflexividad de los signos³⁷, que postuló un arte no subsumible a la hegemonía de la política”. ¿La *avanzada* como campo autónomo? ¿La *avanzada* en retirada de la *escena de Marte*, reingresando en el refugio del campo autónomo del arte, de

³⁷ Nelly Richard, *Lo político y lo crítico en el arte*, *Revista de Crítica Cultural*, pag 32, Chile, 2004. En *Márgenes e Instituciones* (capítulo introductorio), NR parecía comprender el estado de la lengua en el rayano del Golpe, como el de una lengua sin Estado, en “crisis cabal de inteligibilidad”. Esta crisis de inteligibilidad suspende todos los campos. Porque el Golpe no es un suceso exterior a los campos, no adviene desde fuera de ellos. Tampoco adviene desde el interior de un campo, del campo del poder, por ejemplo, como esfera específica. El golpe es el Golpe a la *interioridad* y a la autonomía, al Estado republicano, a sus géneros, taxonomías y representacionalidad. El Golpe y el arte se encuentran no al modo en que dos campos se dan cita para una discusión liminar sobre la autonomía relativa y la determinación de última instancia. El Golpe y el arte se encuentran en la exterioridad. También en la exterioridad de eso que estatalmente denominamos *exterior*, por oposición al interior. El Golpe lo es también a la distinción interioridad/exterioridad, distinción que es efecto inmediato de la *epokhé* moderna que funda la autonomía. A partir del Golpe ya no actuamos-comprendemos desde la lengua estatal, el principio de la autonomía de los campos. El Golpe de Estado rompe con la ruptura (*epokhé*) que produjo la autonomía inaugurando, más que la mera heteronomía, la invaginación entre empresa, capital transnacional, educación, pragmáticas gubernamentales, administración, arte, cotidianeidad, *massmediación*, extensas superficies nihilizadas sin trabajo, etc.

sus reglas formales de auto-constitución y auto-transformación? ¿Y teniendo a la fotografía y a la *performance* como soporte principal? Si a algo está ligada la irrupción histórica de la fotografía es a la quiebra de la autonomía del arte y del sistema de categorías estéticas que la acompañaba. Cuestión que obligaría a considerar la anticipación de Raúl Ruiz en la teorización sobre el cine y la vanguardia³⁸; así como sus filmes claves—*La expropiación* (1972), *Realismo Socialista y Palomita Blanca* de 1973; *Tres Tristes Tigres* (1968), entre ellos— que abordan la potencia *táctil* del cine, como revolución óptica (cambio de ojo). ¿Reafirmación de la autonomía, otra vez, para resguardarse de la infección histórica del Golpe de Estado, de la borradura del foso que el Golpe activó exponiéndonos a su espectáculo al que involuntaria y adversariamente la *exposición exitista de una cultura de oposición* se anexó? ¿Intento de restringir el uso técnico de la noción de *escena* como imposibilidad de la autonomía de la representación, como *obscenidad (obscaena)*? ¿No es el Golpe, todo golpe, hundimiento en la ilimitación, en la imposibilidad, el desmayo de la autonomía? ¿No constituye el Golpe un conato totalitario que suspende la autonomía de las esferas? ¿No es a esa borradura, que nos devuelve a una indiferenciación primaria, lo que se denomina *estado de excepción*? ¿Se nos propone ahora refugiarnos reactivamente frente al estado de excepción recurriendo a categorías burguesas como la de la autonomía de campo? ¿No debería intentarse, sobre todo si se tiene a Benjamin como enseña, de resguardarse de las categorías tradicionales que en “su uso descontrolado posibilitan la organización del material fáctico en sentido fascista?”³⁹. ¿Porque qué quiere decir arte, y arte vanguardista en estado de excepción? ¿Es posible el arte, por ejemplo, en el campo de detención de Guantánamo, “en el que la vida desnuda encuentra su máxima indeterminación” com señala Judith Butler?

19.- Leería las obras y prácticas de la *avanzada* a contrapelo de la canonización que de ellas hizo *Márgenes e Instituciones*, a contrapelo de su captura como *campo de independencia formal*, y sobre todo a contrapelo de la idea de la modernización de las artes visuales, más bien como una constelación de *actividades o pragmáticas* de la resta, el *des-trabajo*, la *des-obra*, de la interrupción como una pragmática del *colla-*

³⁸ Entrevista a Raúl Ruiz, (revista *Primer Plano* Volumen I No. 4, 1972, páginas 4 a 21) en que se consideran las precauciones benjaminianas respecto del *instante continuo* o del *tiempo homogéneo*, de las alianzas (las más de las veces involuntarias) entre la constelación del progresismo y el fascismo; de la fotografía y del cine como máquinas que consuman la vanguardia (la realizan y la finiquitan); es relevante, creo, la tensión implícita, y de diverso orden, que las consideraciones de inspiración benjaminianas de Ruiz sobre el cine y la vanguardia (gobierno popular y arte, en este caso) entablan con planteamientos también de inspiración benjaminiana como los del texto de Kay (1980), en el trabajo de Dittborn, en el texto de P. Oyarzún (1979), en Nelly Richard (1986).

³⁹ Benjamin, W. La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica. Buenos Aires, Taurus, 1989.

ge, del *gram* o de la alegoría, pragmáticas que *interrumpen* la indiferenciación homogeneizante que opera la bullente pluralidad multicultural.

20.- La noción de *escena* puesta en curso en los ochenta por la crítica de arte, habla mucho más que de una remodulación de la noción de *campo* o de la *autonomía formal*, del hundimiento en un lugar sin límites, de la *performance* de la indiferenciación en que nos encontramos, la cual resistimos conscientes de que dicha resistencia no implica *superación* alguna de tal indiferenciación. Indiferenciación que tampoco aspiramos a superar, en la medida en que toda inclinación a la *superación* constituye un error político que le da la *chance* al neoliberalismo. Ninguna forma de éxodo o de fuga escapa a la performance imperial. “La analogía con la historia de la relación entre el monaquismo y el Imperio Romano en los primeros siglos de la era cristiana es iluminadora”⁴⁰

21.- En *Lo político y lo crítico en el arte* NR atenúa la noción de *escena* según la modula, por ejemplo, en *El fulgor de lo obscuro*⁴¹; como si acusara recibo que dicha noción infecta, más que depura, las tensiones entre *avanzada* y Golpe, arte y política, arte y universidad, etc., debilitando el fetiche de su autonomía tradicional. ¿Habría podido inscribirse *Márgenes e Instituciones* si en vez de una *Escena de Avanzada* se nos hubiera propuesto un *Campo de Avanzada*? Mucho más homogeneiza *avanzada* y *Golpe* el considerar tales prácticas como instancias de modernización. Porque el horizonte modernizador tiende un silencio empático, un *continuum*, entre la violencia como norma histórica y el progreso como norma histórica.

22.- La noción de *escena* devuelve la autonomía del campo al devenir (palabra esta que no tiene nada que ver con el progreso) histórico-social. La noción de *escena* disuelve el fetiche de la autonomía como *remolino en el devenir*⁴²

23.- Lo *novedoso* del Golpe es que hizo visible que la catástrofe histórica no se constituye excepcionalmente en el acontecimiento del Golpe, sino que se ha constituido desde siempre en la subsunción de la violencia bajo el progreso como norma histórica. Lo *novedoso* del Golpe, es la visibilización de que la catástrofe (el ensamble violencia/progreso) no es algo que ocurrió sólo con el Golpe, sino el lugar en que hemos estado siempre bajo la ideología del progresismo y la modernización democrática. Catástrofe a la que seguimos dando la *chance* en la medida en que se la siga comprendiendo desde la modernización, como norma histórica.

⁴⁰ G. Agamben, Estado de Excepción, Adriana Hidalgo Editora, pag 19, Argentina, 2004.

⁴¹ Francisco Zegers Editor, Santiago de Chile, 1989.

⁴² W. Benjamin, *Dialéctica en suspenso*, Arcis-Lom, Chile, 2000.

El Golpe hace visible que el *continuum* de la cultura nacional moderna, los más de cien años de cultura democrática, representacional, sustentada en la autonomía de las esferas es, a la vez, el *continuum* de la violencia; que el progreso como norma histórica constituye la eufemización de la violencia como norma histórica. Hace visible que progreso y violencia son las dos caras de una sola ensamble que se denomina comúnmente progreso y que ahora podemos denominar catástrofe. Y que es esa catástrofe, reitero, el lugar en que estamos y tenemos que permanecer, y en el que tenemos que operar pragmáticamente la política de su interrupción.

24.- Varias veces NR reitera que hago *equivaler* golpe y vanguardia. Nunca uso ni promovería esa equivalencia que NR sí moviliza varias veces. La expresión *el golpe como vanguardia* me fue sugerida como título provocativo de los fragmentos editados en *Extremoccidente*. Título al cual le intercalé la palabra *consumación*, para eludir la fusión inmediata entre golpe y vanguardia; fascismo y vanguardia, también. Uno de los motivos que tuve presente para ello, se puede resumir (que no equivale a exponer en su dificultad) así: “sean cuales sean las perversiones de su propia historia, el vanguardismo pertenece a un proyecto de transformación que se desplegó siempre en relación a la “idea” de justicia, más allá de que sus transformaciones efectivas, hayan pervertido esa idea”⁴³. El Golpe de Estado del 73 y las fuerzas que con él se movilizaron no lo hicieron bajo *idea* de justicia alguna (ni teológica ni profana). No lo hicieron al alero de ninguna imagen de la humanidad. Con esto en mente, no hay como igualar vanguardia y golpe, vanguardia y fascismo, aunque esta igualación es promovida por doquier, incluso por autores refinados como P. Virilio⁴⁴. Por eso, también, lo de *consumación siniestra*, usada muchas veces en esos textos.

25.- NR traduce en su texto *El Golpe como consumación de la vanguardia*, por *el Golpe como vanguardia*, y también por *El Golpe como consumación de la avanzada*. No hay cómo promover esa traducción a menos que se esté cautivo de ella. En mi trabajo me importa subrayar el paralelo estructural entre *Golpe como tortura de la representación, vanguardia como tortura de la representación y lectura vanguardista de la avanzada* que la reduce a la crítica de la representación o a la rearticulación de nuevos sentidos. Todo ello considerando que el Golpe realizó la *transición* o la *transformación* (palabra cara a la vanguardia). Realizó la transición y la transformación de la forma. Y en virtud de dicha transformación formal, realizó, como efecto lateral, la transformación del contenido, es decir de *nosotros* que leemos el vanguardismo desde el Golpe, y desde el golpe por segunda vez en que nos encontramos como excepcio-

⁴³ J. Derrida, *Y mañana qué*. México: Fondo de Cultura Económica, Argentina, 2002.

⁴⁴ P. Virilio, *Un Arte Despiadado*, en *El procedimiento silencio*. Paidós, Buenos Aires, 2001.

nalidad hecha norma; y sin ninguna posibilidad de leer el golpe desde el vanguardismo (sino a lo más, como vanguardismo consumado siniestramente).

26.- La identificación *tonal* entre *avanzada* y vanguardismo en que opera *Márgenes e Instituciones*, tiene consecuencias, y en varios planos, no sólo epistemológicos. Por ejemplo, traducir la frase: *el Golpe como punto de no retorno de la vanguardia*, por “el Golpe como punto de no retorno de la *avanzada*”; y a partir de ahí, traducir que “la cancelación de la vanguardia por el Golpe”, es la “cancelación de la *avanzada*”, “el desposeimiento de su pasado y de su futuro”, su “condena al sin sentido”, así como la cancelación “de 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” (entre ellas la alternativa de la lectura no vanguardista de la *avanzada* que NR desahucia)⁴⁵.

La *avanzada* (no la vanguardia) emergió contigua a lo impresentable —el Golpe— que operó la suspensión (*epokhé*) de la representacionalidad y la soberanía estatal-nacional moderna en curso hasta 1973, representacionalidad en, con y contra la que se había debatido la vanguardia (no la *avanzada*) en su afán por retornar lo reprimido en el contexto del humanismo de los 60 y de comienzos de los 70. La vanguardia (no la *avanzada*) tiene como escena la institución; la *avanzada* (no la vanguardia), tiene como escenario el desmayo de la institución; seis años (1973-79) de despliegue de la fuerza sin ley, sin marco; seis años de represión sin represión, de despliegue de una violencia cuya carga no pudo ser atenuada por la contracarga de los dispositivos de representación y contención republicanos de la violencia, seis años de shock y bandos militares, etc. Por esto mismo, por el desmayo de la representación en el Golpe, las prácticas de la *avanzada* no podrán ser consideradas bajo la resonancia del vanguardismo, como prácticas en función de un desborde irreductible a los órdenes representacionales en curso, ni en función de un *novum* que no se deja someter a los cánones habidos de clasificación, ni en términos de una voluntad de desmantelamiento de la institución representacional. Porque cuando la *avanzada* emerge, la actualidad en curso, su abismo, es el desmayo del sujeto, el desmayo de la representación.

27.- Por otro lado, deslindar vanguardismo y *avanzada* es aquello que, entre otras cosas, intento en mi trabajo, teniendo como plataforma las lecturas que redujeron y siguen reduciendo la *avanzada* al vanguardismo; reducción que se impone como *a priori* material de su comprensión e invita al intento de explorar otras vías, un nuevo *manierismo*. No pongo en cuestión la lectura vanguardista de la *avanzada* que ha producido NR, en la medida en que se la circunscribe a un vector de la *avanzada*

⁴⁵ cf. N. Richard, *Lo político y lo crítico en el arte*, *Revista de Crítica cultural*, 2004, Chile.

y no a toda su posibilidad. El momento épico de la *avanzada*, cuyo activismo “erige símbolos cívicos”, como balizas públicas para forzar al “reconocimiento comunitario”⁴⁶ en plena cultura autoritaria, es un dato de la causa. Pero si el vector épico de la *avanzada*, representado principalmente por el texto de NR, tiene total relevancia en la crítica coyuntural de los ochenta, tiene menos relevancia ahora, sobre todo si se lo desactiva como documento de cultura, como dato del pasado. Ahora resulta políticamente relevante el vector des-obrante de esa constelación, vector que NR desecha.

28.- Sólo reduciendo la *avanzada* al vanguardismo se puede decir que “ya no tiene razón de ser”. En mi trabajo resalto que es la lectura vanguardista de la *avanzada* la que tiene menos interés político hoy en día. El vector no vanguardista en cambio, que NR desecha, guardará desde el contexto de 1978 posibilidades *a posteriori* de resistencia a lo que de hecho vino: el nihilismo neoliberal.

29.- ¿Es posible situar el acontecimiento del Golpe de 1973-79, en lo “irrepresentable, más allá de todo relato, de toda superficie inscriptiva?” ¿En una primariedad “anterior a toda composición discursiva (simbolización, metaforización, alegorización (alegoresis), como testimonio desnudo de la imposibilidad de representar la siniestra des-representación operada por el Golpe?” “¿Hay acontecimiento sin retorno?”⁴⁷. No es posible, claro está, explica NR: “siempre hay retorno porque nada de lo que acontece queda en el punto fijo de la primera vez”. Porque “es la repetición la que hace ser”, nos dice, citando a J.L. Déotte, “porque no hay acontecimiento sin superficie de inscripción”, porque “el acontecimiento no puede ser determinado más que si es inscrito”, porque “el encadenamiento sobre él, y la experiencia que de él se tiene, son indisociables de la superficie sobre la que se inscribe”, porque “es esta superficie la que lo determina”⁴⁸ etc. Pero esta afirmación de Déotte, tal como la presenta NR, es aún incompleta. Y así incompleta, pertenece a

⁴⁶ Nelly Richard, *Margins and Institutions, Art & Text s/n*, 2-114, Santiago, 1986.

⁴⁷ cf. Nelly Richard, *Lo político y lo crítico en el arte, Revista de Critica cultural* No. 28, Santiago, 2004. “Globalización o postdictadura no nombra el fin de la tortura, el fin del Golpe, en el sentido de algo que ya pasó. El Golpe, la tortura, no dejan de ocurrir. Lo ya ocurrido, que no puede ya no haber ocurrido, no se limita a una tópica representacional que traza fronteras entre un presente pasado, un presente presente, y un presente futuro. La tópica del antes, el después y el ahora, es, a la vez, la a-tópica de una dinámica y de una economía del tiempo que vuelve representacionalmente indeterminable un ahora, un antes y un después. Dinámica y económica que nos disponen a trabajar en términos de una *superficialidad* fractal de los estratos. La tortura, el golpe, la desaparición le ocurren a la ciudad y a la sociedad como “ente psíquico”(Freud), donde la conservación de lo pretérito es la regla más que una excepción” (Freud, *El malestar en la cultura*, pag. 31 Madrid: Alianza, 1975); cf. *El Golpe como consumación de la vanguardia, rev. Extremoccidente II*, Santiago, 2003.

⁴⁸ cf., Nelly Richard, *Lo político y lo crítico en el arte, Revista de Critica cultural* No. 28, Santiago, 2004

la lógica del ser y no del acontecimiento; Inscribe, por así decir, la mitad del acontecimiento, o su tercio, pero no el acontecimiento. Con esa mitad abrazamos el catastrofismo de la representación, absolutizamos la *mediación*, por muy discontinua y fragmentaria que se quiera; reducimos el golpe a su cambiabilidad metafórica, como si los testimonios, los monumentos, la circulación de fotografías, sustituyeran al desaparecido y al suceso de la desaparición, disolviéndolo en la ley de la equivalencia. Esta comprensión unilateral del acontecimiento pertenece a lo que Benjamin denominó *comprensión burguesa del lenguaje*, que identifica lenguaje y ser al reducirlos a ambos al estatuto del signo, al hacer equivaler palabra y signo, y con ello palabra y mercancía o *valor de cambio*. Felipe Victoriano señalaba⁴⁹ hace un tiempo, que la foto del desaparecido no es la foto del desaparecido, sino del sujeto antes de la desaparición. En este mismo sentido tampoco son imágenes del desaparecido los documentos visuales de los restos de la exhumación (las de *Fernando ha vuelto*, por ejemplo). No tenemos palabras viejas ni nuevas para el acontecimiento; sólo tenemos palabras viejas y nuevas para el acontecimiento. En este sentido dice Badiou (firma con que se autoriza NR respecto del *acontecimiento*⁵⁰), que “la indecidibilidad es la racionalidad de los acontecimientos”⁵¹.

Hay que considerar, también, que el juicio según el cual *todo suceso o deceso ocurre en la lengua y a la lengua*, sitúa a la lengua como mediación o superficie de todo suceder; comprensión esta de la lengua en la que incurre la filosofía del lenguaje que *mismifica* lenguaje y suceder; que reduce el acontecimiento al ser del lenguaje, a la lógica del ser, finalmente. La lógica del acontecimiento, por el contrario, abre un abismo insuturable en la mismidad de lenguaje y ser⁵² Abismo que no sólo los separa a uno respecto del otro (a la mismidad del lenguaje respecto de la mismidad del ser); sino que interrumpe la lógica de la mismidad.

30.- Hay otra frase de Déotte que intercepta la que NR nos propone unilateralmente. La intercepta tanto como la que NR propone interrumpe a esta: “no hay más testimonio y testificación del acontecimiento de la desaparición *que la desaparición misma*”. Y de Badiou: “el nombre del acontecimiento es el acontecimiento mismo”. Y se podrían citar varias más; no hay *outsider* del acontecimiento; el acontecimiento es (des)inscripción, etc.

31.- No conviene simplificar las cosas reduciendo unilateralmente el suceso a la instancia póstuma de su repetición; sino de advertir que la repetición lo constituye

⁴⁹ Felipe Victoriano, *Esperar para el presente*, Tesis de grado en Sociología, ARCIS, 1999.

⁵⁰ cf., Nelly Richard, *Lo político y lo crítico en el arte*, *Revista de Crítica cultural* No. 28, Santiago, 2004

⁵¹ Badiou, A. 1999, *El ser y el acontecimiento*. Buenos Aires: Manantial.

⁵² Cf. E. Collingwood, *La lengua del exilio*, Lom, 1997, P. Oyarzún, *Sobre el Concepto Benjaminiano de Traducción*, Seminarios de Filosofía, P. Universidad Católica, 1993

en suficiente medida como para que no sólo el suceso dependa de la repetición; sino también para que la repetición dependa del suceso. Lo que digo es que del golpe —de todo golpe— hablamos después; pero que ese *después* no agota al golpe. Algo persevera inasible⁵³. Para el sujeto que lo padece, todavía no es, o ya no es. El sujeto que lo padece ya no es o (si es) ya lo dejó de padecer. Para el sujeto siempre es demasiado tarde o demasiado temprano para el golpe. Tal es la constitución imposible del sujeto en el golpe y del golpe en el sujeto. Lo que acontece sólo acontece en la medida en que le acontece a la relación como interrupción del sujeto en el golpe y del golpe en el sujeto. La prueba a la que nos somete el acontecimiento, es precisamente a la de cierta inapropiabilidad: “aunque la experiencia de un acontecimiento, el modo bajo el cual nos afecta, precisa de un movimiento de apropiación... aunque este movimiento de apropiación sea irreductible e inevitable, sólo hay acontecimiento digno de ese nombre en donde esa apropiación fracasa en una de las fronteras... una frontera contra la cual no se choca de frente, pues ella no tiene la forma de un frente sólido: ella se escapa, permanece evasiva, abierta, indecisa, indeterminable. De ahí la inapropiabilidad... la incompreensión... la ausencia de horizonte” (Derrida)⁵⁴.

32.- Por otro lado, a la vez, “todos los discursos u operaciones que apuntan a la destrucción de la representación están atrapados en una especie de círculo: no disponen de ningún lenguaje -de ninguna sintaxis y de ningún léxico- para la destrucción de la representación, que sea ajeno a la historia de la representación, o que no caiga dentro de su posibilidad. No se puede operar ninguna proposición destructiva que no haya tenido ya que deslizarse en la forma, en la lógica y los postulados implícitos de aquello mismo que aquella querría cuestionar. Lo cual no quiere decir que todas las maneras de ceder, al forcejear, tengan la misma pertinencia, en tanto todas, a su manera, recaen en aquello que debían hacer caer. Sin embargo es en esa caída en la mismidad, en la manera, el estilo, el tono de esa recaída, en donde se juega lo político. La cualidad y la fecundidad política de una praxis vanguardista se mide por el rigor crítico con el que opera y piensa la relación con la representacionalidad, y con los recursos heredados para la deconstrucción de esa herencia... la revolución contra la representación tiene siempre la extensión limitada de lo que se llama, en el lenguaje del ministerio del interior, una agitación. El lenguaje sería el único hecho que resiste finalmente a toda puesta entre paréntesis. En ese simple problema de elocución, se ocultaba y se expresaba la mayor dificultad de la empresa vanguardista.

⁵³ “...algo que no entra en el sistema del intercambio, en la economía, en la circulación dentro de ese sistema, ni aún bajo la especie de los signos específicos de la disidencia”... “lo no dicho como eje ordenador del lenguaje” cf. Nelly Richard, *Margins and Institutions*, *Art & Text* s/n.

⁵⁴ J. Derrida, *Y mañana qué*, Fondo de Cultura Económica, México, 2002.

33.- Quiero finalmente referirme a la fragmentariedad que he ido adoptando paulatinamente en la exposición de mi trabajo, principalmente en el último publicado; aunque incluso en ese la fragmentariedad no consiguió el efecto *collage* tal como lo pretendía. Fragmentariedad que en todo caso está comprometida como procedimiento expositivo general de los materiales de la investigación. La fragmentariedad es resultado de un tipo de composición que opta por la exposición *performativa* de sus materiales, constelaciones más o menos extendidas de fragmentos que, dispuestos en contigüidad, aspiran a impedir la organización narrativa, sintética, teleológica, tética; desviando lo que ocurre, por ejemplo, en el primero de los textos que comenta NR, *Vanguardia, dictadura y globalización*. La obstaculización a una organización argumental y tesitural, finalmente dogmática por muy crítica que se presente, ha sido sugerida por las materias mismas que van constituyendo la exposición, materias que en su gran mayoría exigen la *cita* como escena primordial de mi trabajo. En este sentido la única crítica que mantengo respecto de *Márgenes e Instituciones* en el Chile actual, es la de ser un texto demasiado tético. Cuestión probablemente necesaria en su momento, que creo debilita su testificación póstuma en el sentido de su monumentalización. Algo análogo puede decirse de *El golpe como consumación de la vanguardia*, que es tético. Pero es tético en una constelación de tesis que chocan entre sí, se interrumpen, suspendiendo de esta manera toda tesis general. Es tético porque sólo en la disposición de múltiples materiales téticos, antitéticos entre sí, se puede suspender la tesis o la mediación general. Pretendemos que las afirmaciones rotundas o en sordina, las indicaciones y referencias paralelas, los comentarios parciales, los que tienen carácter estructural, las citas hechas de citas de diversa índole, los injertos, etc., habrán de quedar horizontalmente expuestos sin jerarquía, aunque conservando su dignidad o intencionalidad, su orgullo, si puede decirse, en una misma superficie. Superficie que no opera como soporte o mediación general, sino que resulta de la trama y la activación de los fragmentos. En cierta manera fue el retrato hablado que Dittborn hace del funcionamiento *interno* de la aerpostal en relación a la memoria y al tiempo, el que me sopló el mecanismo: "En mi trabajo de arte, la memoria se produce al conectar elementos distanciados entre sí. La memoria se produce al juntar una figura con otra, un procedimiento con otro. No es una reminiscencia rescatada de algún fondo y traída a la superficie, sino un término que se precipita sobre otro para transformarlo o que vertiginosamente recorre la misma distancia para encontrarlo y hacer catástrofe con él. Esa pequeña catástrofe produce memoria. El trabajo con la memoria es un trabajo material. Es el acoplamiento, el cruce, la intersección y el abrochamiento de procedimientos técnicos, menores y mayores, mecánicos y manuales, contemporáneos y anacrónicos, públicos y privados. Es también el hallazgo voluntario e involuntario de imágenes prefabricadas sometidas a desplazamientos para producir, viaje mediante, un cierto inédito. En la industria textil se habla de memo-

ria para indicar la capacidad más o menos aguda de una tela para retener los impactos. En las Pinturas Aeropostales los pliegues son la memoria del viaje”⁵⁵ También la frase de Benjamin: “la verdad es la muerte de la intención”; enunciado que traduzco aquí con el tropo escéptico *nada es más* (Sexto Empírico): ninguna posición, (que no tiene nada que ver con la identidad) es más que otra. Ninguna se dispone como mediación de otra. Así expuestas las cosas, tejerán un paisaje heteróclito que interrumpe cualquier interpretación o mediación general. No se trata con ello tampoco de una exposición confusa del material, sino más bien de una presentación clara de la confusión, que es el modo en que coexisten las cosas en la ciudad y en el lenguaje, en la memoria. Se trata, también, lo indicábamos más arriba, de presentar los problemas evitando la abstracción deductiva de modo que *todo lo fáctico ya es teoría* (Benjamin); evitando que los fragmentos se constituyan en premisas de un juicio general o final. Más que del juicio final, se trata del final del juicio; del *juicio final* como final del juicio. Por y para ello, dispongo fragmentos taxativamente intencionales. Cada fragmento o constelación de intencionalidad deberá ser interrumpida por el fragmento contiguo, o por otro lejano en las páginas del texto. En este sentido las lecturas vanguardistas de la *avanzada*, se pliegan al texto neutralizadas en su pretensión de metarrelato o mediación general. La intención es evacuada del texto dejando circular sin intensidad la intensidad, sin principio trascendental. Se trata de incitar a una lectura más parecida a la del álbum fotográfico en la que se salta de un lado a otro, de atrás hacia delante, de abajo hacia arriba, deteniéndose en la imagen que te roba, que te fija, que activa tus fantasmas, o en la que haces síntoma, a resguardo de toda tesis general o novela estatal. Este procedimiento considera que todo juicio es posible sólo sobre la base del olvido. Que cada recuerdo se nos presenta, a su vez, sobre la base de muchos olvidos, olvidos en los hay que ingresar sabiendo que el ingreso está tramado por *escenas que indefinidamente faltan* (Marchant). Escenas faltantes no de una totalidad, sino de las constelaciones que se activan en el *collage* o choque de los fragmentos. Es en este sentido que se persigue un texto *lejos de las corrientes y en el cruce de muchas de ellas*. No como neutralidad de *brazos caídos* en el sentido de NR, sino como interrupción de las pragmáticas identitarias y de homogeneización, o de modernización.

⁵⁵ E. Dittborn, Bye-bye Love (yes). *Revista de Crítica Cultural* 13, Santiago, Chile, 1996.