

## EL PORVENIR DE LA “AVANZADA”

RODRIGO ZÚÑIGA<sup>1</sup>

La primera referencia que tuve de la “Escena de Avanzada” se remonta a mediados de los años noventa. Para aquel entonces ya habían transcurrido diez años, al menos, desde la aparición de ese texto señero que es *“Márgenes e Instituciones”* de Nelly Richard (un texto cuya importancia, me atrevería a decir ahora, recién estamos dimensionando en su justa medida). Hacer la crónica de una referencia, lo sé bien, puede resultar embarazoso para el propio cronista y muchas veces inútil para el destino de su argumento. Pero el caso es que hacia 1996 era muy poco, o más bien nada, lo que un estudiante universitario podía llegar a conocer acabadamente sobre uno de los episodios más interesantes de la tradición artística local. Creo que esta sola constatación es suficiente para recordar que la “Escena de Avanzada” ha sido construida, en parte importante, como un efecto diferido, y en relación, no pocas veces, con programas de lectura desplazados o bastante tardíos. Más aún: tal vez la “Escena de Avanzada” sea uno de esos fenómenos en los que la condición póstuma del suceso exhibe una inusual tendencia a acelerar la reescritura crítica del mismo, como una onda sísmica que no terminara de apaciguarse y cuyos recursos de transferencia no se resintieran en ningún momento. Por este motivo, el modo como se fue produciendo la circulación y recepción del legado (del archivo) de la “Avanzada” por parte de una generación de artistas jóvenes y de estudiantes de arte a mediados de los ‘90, puede ayudar a comprender en qué sentido el porvenir de la “Avanzada” constituye, hoy por hoy, algo respecto de lo cual es posible debatir más allá de los fueros de la nostalgia.

<sup>1</sup> Filósofo y crítico de arte, subdirector del Departamento de Teoría de las Artes y profesor investigador del Programa de Doctorado en Estética y Teoría del Arte de la Universidad de Chile.

Lectura en la mesa redonda “La Avanzada a debate”. Universidad Diego Portales, Auditorio Central, 15 de octubre de 2008.

He dicho “porvenir de la Avanzada”, a sabiendas de que esto puede sonar algo afectado. Permítanme explicarme mejor. Me encontraba en mi último año de Licenciatura en Teoría e Historia del Arte, cuando una búsqueda azarosa de bibliografía para algún trabajo académico puso en mis manos el texto “*Del espacio de acá. Señales para una mirada americana*”, de Ronald Kay. En especial, recuerdo haber dado con esos bellos pasajes del capítulo “El cuerpo que mancha”, en los que el autor, hablando de los procedimientos gráficos y fotográficos de Eugenio Dittborn, elaboraba una analítica de la pulsión y la excrecencia realmente sorprendente. La filiación dittborniana de la obra de Kay anunciaba un nuevo tipo de diálogo entre el crítico y el artista, una simbiosis más que una colaboración. Y el resultado era una reflexión que desbordaba totalmente las relaciones establecidas y los códigos de traspaso vigentes entre los soportes, y que hacía posible releer tanto el dispositivo pictórico como el proceso de estandarización fotomecánica como tecnologías políticas de construcción y catalogación de los cuerpos y de sus huellas. Kay hablaba también de las “energías innostradas” de la toma fotográfica, y todo su libro, magníficamente escrito, hacía alusión a los efectos fantasmáticos de la instantánea, como si la cripta que retiene a los mudos cuerpos fotografiados pudiera desbandarse en cualquier momento, o como si la mirada del espectador gozara del oscuro privilegio de actualizar y desquiciar ese pliegue infinito de tiempo histórico acumulado y sin redención que descansa en cada fotografía. Cuando, tiempo después, y ciertamente alentado por este primer encuentro con la obra de Kay, leí “*Cuerpo Correccional*” y “*Márgenes e Instituciones*” de Nelly Richard, ya estaba rendido ante la evidencia de lo que para mí era un preciado descubrimiento. Esos nombres —Richard y Kay— operaban como una sola firma de escritura. No sé si exagero más de la cuenta al decir que esa escritura, para muchos de quienes éramos estudiantes de arte, se nos aparecía como algo adánico. Nunca habíamos leído *algo así*.

Espero me excusen este abuso de autorreferencia, pero lo cierto es que jamás he conseguido desembarazarme del todo de esa sensación que tuve cuando leí por primera vez a Nelly Richard y a Ronald Kay. Repasar de nuevo el texto de Nelly, recientemente reeditado por “Metales Pesados”, y seguir el recorrido de los diversos interlocutores convocados por Federico Galende para “*Filtraciones I. Conversaciones*

*sobre arte en Chile (de los '60 a los '80)*”, me ha impuesto, por así decirlo, un nuevo margen para validar, retrospectivamente, aquella intuición. Aquella primera vez sentí, para ser sincero, que *el porvenir de la crítica de arte* se encontraba en esa escritura, en esa estrategia de textualidad, en ese modo de trazar las marcas significantes de la obra a partir de recursos y soportes discursivos inéditos, que guardaban una sorprendente correspondencia con el referente en cuestión (fuera el trabajo de Leppe o el de Dittborn, el de Juan Dávila o el del C.A.D.A.). Lo que vuelve tanto más insólita esta percepción de mi etapa formativa es que ya por esos años los escritos de estos autores no podían, en sentido estricto, concernir al “porvenir” (el hecho de que eran autores bastante distintos sólo lo acabé de confirmar tiempo después). No podían remitir, digo, a un “programa venidero” de la crítica de arte, por la contundente razón de que sus escritos parecían colmados de ecos de lejanas refriegas en las que uno no podía reconocerse sin tener que impostar la voz. No podían hablar de un “futuro”. No podían, pero lo hacían. En el descampado institucional de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile a comienzos de la década del '90, que lentamente comenzaba a reponerse de los años de la intervención militar, el hallazgo de estos escritos podía perfectamente asimilarse al de un yacimiento abandonado en plena faena de extracción de sus ricos materiales.

A mi entender, hoy parece más claro que hasta hace algunos años que ese aparato discursivo propuesto por Richard bajo el nombre “Escena de Avanzada” alude, antes que a otra cosa, antes que a un conjunto de obras experimentales que ofrecen nuevas alternativas para la indagación historiográfica en la producción artística latinoamericana, alude, digo, a una *praxis* escritural. En mi opinión, es esa *praxis* la que transforma un sintagma tan amplio como “Escena de Avanzada”, en un corte discursivo específico, o sea, en un aparato signifiante *situado* en un campo cultural. Y yo agregaría que es por eso, también, que esta *praxis* escritural concierne a un “modelo operativo” que *no puede resistirse a una inscripción disciplinar*, es decir, que existe, para nosotros, hoy, como un elemento desde el cual contrastar nuestras propias prácticas críticas relacionadas tanto con la historia y la teoría del arte, como con las obras que producen las nuevas generaciones. Este modelo operativo, la “Escena de Avanzada” (o sea los textos críticos de Nelly Richard que

culminan en “*Márgenes e Instituciones*”), vino a renovar completamente, con una nueva eficacia, el canon del texto artístico entre fines de la década del ’70 y comienzos de la década del ’80. ¿Y qué pasa con las obras?, se preguntará. Y no creo que sea una pregunta ociosa. De hecho, se trata de una cuestión crucial, desde la cual es posible ensayar una respuesta a la pregunta por la “actualidad” e incluso, como queda dicho, por el “porvenir” de la Avanzada. No en vano uno de los últimos libros dedicados a discutir la “Avanzada” desde una perspectiva historiográfica y crítica, el del historiador Miguel Valderrama, se cierra con una cita a una pregunta planteada hace varios años por Francisco Brugnoli, en la que éste se cuestionaba si, a la luz de “*Márgenes e Instituciones*”, no sería que “el único destino de las artes visuales estaría en la escritura”<sup>2</sup>. Tanto más se refleja este asunto problemático en la propia propuesta historiográfica de Valderrama, en la medida en que su argumentación no necesita reparar, casi en ningún momento de su libro, en la consideración de las obras artísticas propiamente tales. Si uno añade a lo anterior algunos testimonios críticos, como aquél de Pablo Oyarzún que acusaba una tendencia a la homogeneización de la producción textual en relación con la heterogeneidad de las prácticas visuales, y que Federico Galende recuerda en su reciente conversación con Nelly Richard<sup>3</sup>, se tendría la sensación de que el “modelo crítico” de Richard ha vindicado (“destruktivamente”, como diría Galende desde Benjamin<sup>4</sup>) la preeminencia del aparato categorial en desmedro de la singularidad de las operaciones artísticas.

Pero vamos por partes. ¿Por qué razón esos textos de hace tantos años producían un efecto de novedad tan intenso entre los estudiantes de arte hace una década, y lo siguen produciendo, en buena medida, en el día de hoy? Justamente porque tensionaban en extremo el recurso a la historia del arte desde el plano de la escritura crítica. Eran escritos extraordinariamente anómalos. Su capacidad de interpelación llegaba al punto de tensionar incluso la matriz de producción de la operación artística propiamente tal: montaban elementos del psicoanálisis, de la teoría crítica, de la semiótica, del postestructuralismo, hasta delimitar un espacio de *lectura* de obra que resultaba avasallador y coherente. Esas obras no podían *leerse* de otro modo. De hecho, eran obras que *se leían* a sí mismas, y que se disponían a

2 Miguel Valderrama, “*Modernismos historiográficos. Artes visuales, postdictadura, vanguardias*”. Santiago: Palinodia, 2008, p.146.

3 Federico Galende, “*Filtraciones I. Conversaciones sobre arte en Chile (de los ’60 a los ’80)*”. Santiago: Arcis/Cuarto Propio, 2008, p. 195.

4 *Op.cit.*, p.9.

ser *leídas* en el desplazamiento y reordenamiento de sus múltiples estratos significantes. El trabajo de Richard, por ejemplo, organizaba distintas series significantes para poner en marcha una especie de *organon* que solamente pudiera funcionar (si se me permite el término) en relación con un *corpus* de obra específico. Por ello, “*Márgenes e Instituciones*” supuso, creo, la recomposición de este nominalismo crítico: el paso de una hermenéutica materialista de la obra al ensamblaje de una escena generacional. O si se quiere: el paso de una *praxis* crítica a un tipo de *praxis* que debía vérselas, ahora sí, con los antecedentes historiográficos inmediatos. Como es sabido, uno de los reclamos más persistentes que se formulan a propósito de “*Márgenes e Instituciones*” consiste en que, a falta de un criterio historiográfico claro, este escrito apelaría a una especie de putativo derecho fundacional. Ciertamente, éste es un flanco vulnerable del texto, y es por ese flanco que hasta el día de hoy, con argumentos de mayor o menor peso, opera la resistencia a la “Avanzada”. Resistencia, se entiende, no a las “obras”, sino al modelo operativo de Richard. Volvemos, pues, a esa frágil línea de separación que se extiende entre la *praxis* escritural y las obras propiamente tales. Lo que yo me pregunto es si no será, más bien, que esa línea de separación es la que ha transformado el “modelo operativo” en cuestión en *el* paradigma de la reciente expansión disciplinar de la teoría del arte y de la historia del arte en Chile.

Doy mis razones. Postular un “porvenir de la Avanzada” en la idea de un “modelo de escritura”, es decir, de un “modelo de *praxis* crítica”, sólo tiene sentido si asumimos, por una parte, que esa *praxis* comprometió un realineamiento de los saberes pertinentes para el trabajo crítico, y por otra, que el impacto de ese realineamiento aún se hace sentir en el medio artístico local. Pero al mismo tiempo, tenemos que asumir también que la rearticulación de las categorías estéticas y artísticas llevada a cabo por el discurso de la “Avanzada”, tuvo una implicancia que sólo adquiere todo su peso en el ámbito especializado de las artes visuales. Lo importante, claro, es comprender que la “Avanzada” imprimió su marca fundamental no en el ámbito político, ni en la práctica intelectual de izquierda, ni en otras disciplinas de las humanidades, ni en la formación de colectivos sociales extra-académicos, sino, especialmente, en la formación artística universitaria. Y

quizás a diferencia de Nelly Richard (tengo presentes sus alcances en el diálogo con Federico Galende antes citado), yo no veo ningún inconveniente en que el porvenir de la “Avanzada” pueda rastrearse, hoy por hoy, en los nichos de resistencia que buscan legitimarse frente a la alzada de la universidad neoliberal. Es más importante que nunca, a mi entender, recuperar la experiencia de movilización de la “Avanzada” a la luz de las transformaciones que hemos vivido recientemente, y de otras más que se avecinan, en los nuevos protocolos de significación que comienzan a imponerse en los saberes académicos, y especialmente en las artes y las humanidades, que efectivamente tienden a reducir la experimentación formal a “flujo de caja” de un proyecto, y la condición pasional de la creación artística en “registro de obra” paralizado por una exacerbación semiótica debidamente conducida por la cultura de la gestión.

Recuperar un “porvenir de la Avanzada”, entonces, sólo puede significar dar la espalda a la “Avanzada”. Así como Nelly Richard llevó a cabo un proyecto orgánico de resignificación de la producción artística en el medio local, así como plasmó una retórica del significante estético que excedía los márgenes de las disciplinas artísticas y de sus categorías oficiales, así como abrió un nuevo campo que remeció los aparatos e instrumentos de la crítica de arte y de la historia del arte, anexando nuevos bordes disciplinarios, así como supo leer la reserva testimonial de esas obras, así también debemos hacer nosotros, en este contexto en que la potencia neutralizadora del signo estético amenaza revocar toda posibilidad de lectura estratificada de los campos simbólicos en pugna. Aún estamos a la espera, es cierto, de una generación de artistas que pudiera compararse a la de fines de los años '70. Pero tal vez, así como hizo Nelly, debemos aprender a mirar y pensar de otro modo. La “Avanzada” nos puso ante un tipo de obra que trabaja “en los límites del arte”, y sin que tengamos que apelar necesariamente a una especie de arte *cutting edge* de última generación, quizás aún sea muy temprano para saber qué pueden ofrecernos algunos de los artistas más jóvenes. Las nuevas plataformas (mediales, discursivas, culturales) están abriendo campos que hasta hace poco tiempo no podíamos imaginar. Es probable que surjan nuevas formas de colaboración orgánica, que sepan ampliarse hacia otros terrenos culturales y hacia otras dimensiones de la experiencia ciudadana. Y aunque no

hablen el mismo lenguaje ni enfrenten los mismos problemas que tocó asumir a sus antecesores, quizás el “porvenir de la Avanzada” se seguirá escribiendo bajo el signo de una “actualidad” igualmente compleja.

La “Avanzada” ha muerto. Larga vida a la “Avanzada”.

*Santiago, Octubre de 2008*