

DE LA VANGUARDIA ARTÍSTICA CHILENA A LA CIRCULACIÓN DE LA ESCENA DE AVANZADA

Paulina Varas

Centro de Investigación y Documentación de Artes Visuales Chilenas (CIDACH), Universidad de Playa Ancha, Valparaíso

A partir de la distribución geopolítica en el mapa de América impreso en el folleto del proyecto de documentación del ICAA en el cual se sitúa a la Escena de Avanzada y al Grupo Rectángulo en el territorio chileno, he elaborado otro mapa en el cual se puntualizan una serie de envíos de algunas iniciativas artísticas hacia contextos internacionales, del grupo de artistas y teóricos que conformaron lo que se entiende, hoy, bajo la noción de Escena de Avanzada.¹ Tal distribución en este otro mapa permite despejar una serie de cuestiones relacionadas con la mirada extranjera sobre las propuestas de artistas y teóricos vinculados a esta noción y permite, particularmente, analizar vínculos en términos de circulación a partir de las iniciativas internacionales. Para establecer la noción de Escena de Avanzada² en el contexto chileno, he considerado algunas definiciones hasta el momento pesquiasadas en diferentes documentos en el marco del proyecto *Documents of 20th-century Latin American and Latino Art* del ICAA. Dichas definiciones no están exentas de polémicas en el sistema del arte chileno, ni tampoco de certificaciones posteriores a este análisis. No obstante, la cuestión esencial al presente texto se dirige hacia otros contextos y uno de ellos es el de poder identificar algunos de los itinerarios que conformaron diversos momentos de producción y circulación. Esto es, en el sentido de líneas que conformarían los vínculos que se establecen a partir de gestiones—mucho más solidarias que estratégicas—con algunas personas en el exterior,³ debido a la condición sociopolítica del momento en Chile, amén de las represiones y censura que la dictadura militar establecía.

El 11 de septiembre de 1973 se llevó a cabo el derrocamiento del Gobierno de la Unidad Popular bajo el mando del Presidente elegido democráticamente Salvador Allende, por parte de la Junta Militar⁴ encabezada por el General Augusto Pinochet.⁵ Se comenzó un programa de censura y represión que impactó la vida política, cultural y social de Chile, a partir de estrategias que instrumentalizaron el miedo utilizando la violencia en todas sus manifestaciones posibles. En cuanto al contexto de las producciones artísticas, esta situación generó una serie de reacciones que se manifestaron en algunos casos en acciones contraoficiales. Como ha señalado Nelly Richard “bajo tales condiciones de vigilancia y censura, lo artístico-cultural se convierte en el campo sustitutivo —desplazatorio y compensatorio— que permite trasladar hacia figuraciones indirectas

lo prohibido por el discurso oficial”.⁶ Es en este contexto en que junto a otras manifestaciones artísticas herederas de una tradición pictórica y de una izquierda tradicional ligadas a lo que Richard señala como reparadoras de las nociones de: “Pueblo, Nación, Identidad, Memoria, Resistencia, etc.” emerge la producción de obra de una serie de artistas que la autora denominó “Escena de Avanzada” desde 1977. Estas mismas obras y sus productores, no se caracterizan por tener una estrategia programática definida, sino que, más bien, cuentan con diversos momentos⁷ de producción y circulación ligados a la generación de textualidades (de la misma Richard y de otros teóricos y críticos chilenos)⁸ quienes se ocuparon de leer y/o analizar dicha coyuntura desde sus diversas lecturas.

Centrando la atención en una serie de documentos que se han pesquiasado en relación a exposiciones realizadas en el exterior por artistas relacionados con la Escena de Avanzada, hay que considerar las diversas agrupaciones y coyunturas de exhibición específicas que se generaban en los años ochenta. Por ello, he considerado de mayor pertinencia el concentrarme en documentar y analizar algunos catálogos y publicaciones generados a partir de envíos de obras desde Chile hacia contextos internacionales, para establecer un mapa de recorridos que ponga en evidencia los diversos modos con los cuales los artistas —cuya producción se ha comprendido bajo la Escena de Avanzada— hacían circular sus trabajos en el exterior, siempre a partir de las convocatorias hechas desde fuera. Gestiones que fueron posibles gracias al diálogo tanto con algunas instituciones como con ciertos gestores, con ello estableciéndose conexiones que, más adelante, se rentabilizarán en términos tanto editoriales como expositivos. Cada una de las modalidades utilizadas para los diversos envíos fueron parte de gestiones individuales que agrupaban, en distintas ocasiones, a actores determinados ya sea por coyunturas específicas o bien por las alianzas del momento establecidas entre los artistas, gestores, teóricos y críticos.

Si bien fue Nelly Richard quien utilizó la noción de Escena de Avanzada por primera vez en su texto “Una mirada sobre el arte en Chile” publicado en octubre de 1981 donde señala “lo que podría entenderse por “escena de avanzada” —por escena de transformación de las mecánicas de producción y subversión

de los códigos de comunicación cultural—, tratándose de la puesta en escena de una secuencia así inaugural...”,⁹ en textos posteriores estas ideas fueron no sólo modificándose en términos de la diversidad de obras abordadas si no que también en relación al programa escritural que la autora planteaba junto a las confrontaciones de sus ideas con otros productores textuales. Es así, como en 1986 en el texto “Margins and Institutions: Art in Chile since 1973” vuelve a referirse a la noción de Escena de Avanzada como activa desde el campo no-oficial de la producción artística chilena gestada bajo el régimen militar: “esta designación es primeramente operativa: nos ha permitido, durante estos años en Chile, nombrar el trabajo de creadores empeñados en reformular las mecánicas de producción artística y de lenguaje creativo, en el marco de una práctica contrainstitucional”.¹⁰ La misma autora señala cuatro años después en su libro *La estratificación de los márgenes. Sobre arte, cultura y políticas*: “ocupo el término de ‘avanzada’ para nombrar así el conjunto de obras surgidas a partir de 1975... Si bien, estrictamente hablando, la ‘avanzada’ remite al núcleo productivo conformado entre 1975 y 1982 por los trabajos históricamente fundacionales de Catalina Parra, Eugenio Dittborn, Carlos Leppe, Lotty Rosenfeld, el Colectivo de Acciones de Arte (C.A.D.A.),¹¹ Carlos Altamirano (y por la constelación más dispersa de Víctor Codocedo, Mario Soro, Arturo Duclos, Alfredo Jaar, Gonzalo Mezza, etc.) extendiendo aquí esta nominación —más allá de cualquier ortodoxia nominal o militancia patentada— a obras como las de Gonzalo Díaz, Virginia Errázuriz y Francisco Brugnoli”.¹²

A su vez, Pablo Oyarzún ha abordado esto mismo en relación a los escritores y críticos ligados a la reflexión sobre la Escena de Avanzada, argumentando lo siguiente: “el término ‘avanzada’ designa muy especialmente este centro discursivo, que ha tenido fuerza, a través de su ejercicio hermenéutico, su insistencia polémica y su aptitud de gestión, para constelar en torno a sí una variedad de producciones divergentes y referir sus vectores a la densidad de un programa. En lo que interesa a la crítica de arte nacional, éste se ha presentado como una “ruptura epistemológica... Además de Nelly Richard, han sostenido un trabajo influyente Ronald Kay, Adriana Valdés y Justo [Pastor] Mellado, a lo que habría que sumar aportes significativos de Enrique Lihn, Fernando Balcells, Patricio Marchant y Gonzalo Muñoz...”.¹³ Por su parte Milan Ivelic y Gaspar Galaz se han referido en diversas ocasiones a los artistas vinculados a la Avanzada y, en 1988, destacan: “la escena de avanzada, denominación dada por Nelly Richard, crítico de arte, a un grupo de artistas que transformaron ‘las mecánicas de producción y subvirtieron los códigos de comunicación cultural’, tuvo su propio discurso teórico, en íntima relación con las obras

que se ejecutaban, propiciando la teoría al interior de la práctica”.¹⁴ Esta lectura específica de los dos autores recogida en su libro *Chile Arte Actual* guarda un antecedente fundamental a considerar, (en su libro de siete años antes *La pintura en Chile desde la Colonia hasta 1981*) en relación a su forma de abordar la producción artística chilena de fin de los setenta y principios de los ochenta. Ésto, junto a los intentos de “monumentalizarla”, como ha criticado Nelly Richard cuestionando dicha publicación por su carácter oficialista, es abordado por ella en su último capítulo a la Escena de Avanzada.¹⁵

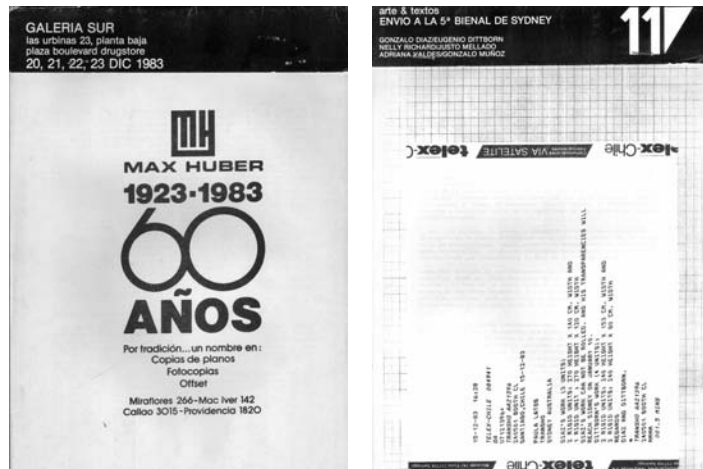
El hecho de analizar algunos envíos desde Chile por artistas de la Escena de Avanzada, hacia ámbitos internacionales, bien podría despejar una idea preconcebida desde el contexto nacional e internacional sobre un grupo definido de artistas, ciertas políticas de circulación y un programa de trabajo específico. Programa que en muchos casos respondía a las necesidades particulares y colectivas de exponer tanto las obras como su coyuntura de producción. La reunión de algunos documentos aglutinadores de las iniciativas de la Escena de Avanzada dan pistas que permitirán, en un futuro, estudiar más específicamente los tópicos asignados a estos artistas dentro del contexto de producción artística de fines de los setenta y principios de los ochenta en Latinoamérica.

¿Cuál es la estrategia?

Cualquier documento posee sus propias conexiones; podríamos decir, su propia historia en relación a otros relatos que lo anteceden. Esta historia la articulan puntos que se tensionan o se inflexionan. En este caso, específicamente en relación a las historias de las prácticas artísticas locales y a sus conexiones internacionales. En 1983, en la primera sesión del Seminario realizado en el Taller de Artes Visuales (TAV) de Santiago,¹⁶ Justo Pastor Mellado formula dos preguntas pertinentes al sistema del arte chileno, ambas relacionadas, entre otras cosas, con las prácticas de la Escena de Avanzada: *¿De qué movimiento es vanguardia la vanguardia? ¿Cuál es la estrategia que consolida y la consolida?* Sobre la primera pregunta se deben analizar una serie de asuntos relacionados con las nociones de la Escena de Avanzada y sus particulares historias atendiendo a la historia del arte en Chile, a sus tradiciones, institucionalidad, circulación e inscripciones. Pero la segunda pregunta planteada por el texto de 1983, en su coyuntura específica, puede ser leída hoy en relación a algunos documentos que han sido pesquiasados. Sobre este punto es necesario destacar las reflexiones que Mellado señala en relación a la denominación de Escena de Avanzada y sobre todo las relaciones bajo el clima político que había en aquel momento relacionado a las producciones artísticas:

Yo llamo frente a ese espacio en el que todavía no se resolvía el problema de la hegemonía. Pero no es propiamente un frente. Es un frente de textos que se dan a conocer en momentos precisos. Frente y escena no es lo mismo. Cuando hablo de esta escena pienso que se le daba el atributo de frente, cuando carecía de todo para constituirse en frente.¹⁷

Con ello el autor da a entender que la mayor parte de la producción de esta Escena se debe a la producción teórica de Nelly Richard más que a una agrupación determinada y a un frente específico. De esta forma el autor cuestiona la noción de *escena* en términos de “un movimiento” y la noción de *avanzada* como parte de una vanguardia en todo el período que se comprende como activa la Escena de Avanzada. Claramente considerando que estas reflexiones son escritas en un año específico y que en los siguientes años los artistas seguirán realizando obras que luego Richard recogería en gran medida en su publicación *Margins and Institutions: Art in Chile Since 1973* editado en 1986.



Ilus. 1. Imagen del documento editado en 1983 por Galería Sur (izq.), el cual recoge textos sobre el envío de las obras de Gonzalo Díaz y Eugenio Dittborn a la Bienal de Sydney realizada entre abril y junio de 1984 (der.).

En 1983, además del Seminario reseñado, referente, entre otros, al envío chileno a la 12ª Bienal de París, otros dos artistas preparaban un envío a la 5ª Bienal de Sydney, en Australia [ilus. 1]. El corte temporal que he elegido, en esta ocasión, está determinado en principio por el análisis de un documento editado en 1983 por Galería Sur,¹⁸ el cual recoge textos sobre el envío de las obras de Gonzalo Díaz y Eugenio Dittborn a la Bienal de Sydney realizada entre abril y junio de 1984.¹⁹ El análisis de dicho texto me ha permitido establecer las relaciones con otros envíos desde el contexto chileno para considerar las especificidades de cada uno de los textos y obras enviadas; además de identificar los puntos de tensión entre estas mismas iniciativas de circulación internacional. Por ello, más que

políticas programadas, se pueden entender como iniciativas específicas de circulación de las obras.

El documento mencionado de Galería Sur de Santiago, no circuló en Sydney aunque algunos textos sí formaron parte del catálogo. Los textos fueron difundidos, no obstante, siendo la reflexión interna chilena sobre las obras enviadas, en relación a la exposición realizada a fines de 1983 en Galería Sur (a modo de *despedida*) de aquellas obras que viajaron a la bienal australiana. Al analizar algunos de los textos presentes en dicho documento, es interesante constatar como lo escrito por Nelly Richard aborda las condiciones de producción desde espacios periféricos de obras expuestas en contextos internacionales. Ella finaliza su texto argumentando que “el lenguaje que trabaja nuestras prácticas es en sí mismo ese campo de batalla, esa zona de emergencia de un significado que atenta en contra de sus regímenes de dominancia”.²⁰ Con ello la autora se refiere a ese “terreno de maniobras” que en el contexto de América Latina y específicamente en Chile, la Escena de Avanzada estaría llevando a cabo.

Unas páginas más adelante, Justo [Pastor] Mellado escribe sobre los matices que adquiere el trabajo de Gonzalo Díaz, en el contexto de la llamada “Vanguardia plástica chilena”. Señalando: “la obra de Gonzalo Díaz redimensiona las líneas de fuerza en el campo plástico chileno, incorporando a su activo el arma de una retórica arrancada de las manos a una vanguardia que ya no logra efectivizar las exigencias de su programa”. Más adelante, continúa: “la escena interna en la que esos trabajos se inscriben y que de alguna manera representarán —a pesar suyo— en el extranjero, ha sufrido transformaciones...”.²¹ Remitiéndonos al documento y sus textos,²² es interesante repensar este envío como parte de la Escena de Avanzada puesto que el mismo Díaz no había sido mencionado como parte de ésta en los escritos anteriores de Richard. Aunque, en este caso, su obra es parte del envío a Sydney junto a la de Dittborn y el texto de Richard, pero también, junto al de Mellado que problematiza la Escena, sus transformaciones y posibles crisis internas.

Milán, Italia

Dos años antes, en 1981, Nelly Richard le envía a Alessandro Mendini, editor de la revista italiana *Domus*, un texto²³ sobre las condiciones de recepción de las obras chilenas en su contexto, aunque relacionadas con las prácticas artísticas latinoamericanas. Fue publicado en dicha revista (correspondiente al número 616, de abril de 1981) junto a una carta en que Richard le solicita a Mendini su intervención para lograr que su texto viera la luz en alguna revista internacional. Tanto esta carta como la respuesta de Mendini son publicadas en la página

editorial de la revista, en la que Mendini escribe a modo de respuesta a Richard:

Mientras el mundo hipertecnológico y posmoderno está efectivamente viviendo su historia, ahora envuelto en ideologías desvanecientes [sic], hay otros mundos en nuestra tierra amarrados a sus destinos autónomos. Más allá de las escalas de valores dictadas por las geografías de poder, yo encuentro ejemplar y original la épica cultural que emerge de tu trabajo.²⁴

De esta forma, escritos y obra de tres artistas chilenos (Eugenio Dittborn, Carlos Leppe y Carlos Altamirano) son publicados en la revista. Además, en la portada del ejemplar se reproduce un retrato fotográfico de Nelly Richard, realizado por Francisco Zegers e intervenido por la diseñadora de la revista, junto a un fondo con la Cordillera de los Andes realizado por el artista Altamirano. El propio título del texto de Richard insiste sobre la existencia de la noción de envío, estableciendo así el parámetro de análisis en relación a hablar *desde* el lugar y *sobre* el lugar. “De Chile sobre Chile” se convierte, de esa manera, en una estrategia de pertenencia y de pertinencia. De esta forma, la autora hace mención, también, a un programa de trabajo definido por parte de un grupo de artistas desde dicho escenario chileno: “El valor social del trabajo (...) de Leppe, Dittborn, Colectivo Acciones de Arte, Altamirano, Adasme, Gallardo, Parada, Saavedra, es en un modo de creatividad que hoy es (...) un ‘exceso de significado’ de pervertir la normalidad ‘por saturación simbólica’ (...) el trabajo que aquí citamos se puede considerar como ‘programa’ [tangible] de lectura de la realidad”.²⁵ Se torna rentable de esta forma, un programa escritural y contextual determinado en función de un envío cualquiera para que circule en el contexto europeo. Esta cuestión problemática será fruto de un debate en el escenario chileno muy poco tiempo después.

París, Francia

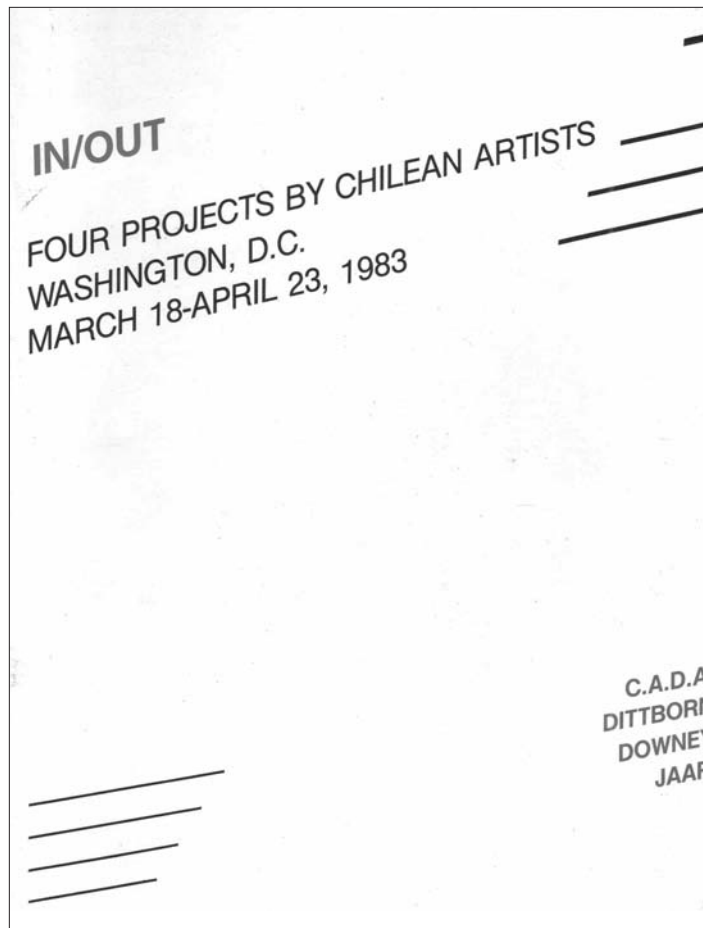
En 1982, la 12ª Bienal de París recibió un envío chileno, a partir de una invitación del curador Georges Boudaille a Nelly Richard, quien se desempeñó como curadora. Dicho envío contaba con fotografías de obras del C.A.D.A., Eugenio Dittborn, Carlos Altamirano, entre otros, además de una performance realizada por Carlos Leppe en uno de los baños de hombres de la propia Bienal. En la revista francesa *Art Press* n° 62 de septiembre de 1982, se publicaron tres textos sobre la presencia chilena en dicha Bienal; uno de Nelly Richard sobre el contexto chileno de producción artística, otro del C.A.D.A. sobre las condiciones experimentales de su trabajo y otro más de Eugenio Dittborn sobre las fronteras geopolíticas y culturales desde las cuales operaba el envío, titulado “Nosotros los artistas de

provincias lejanas”.²⁶ Estos tres textos son representativos de las claras intenciones reivindicativas sobre las condiciones en las que algunos artistas operaban en el contexto chileno. Sobre todo en base a una red de alianzas solidarias vinculada a las gestiones de Richard para establecer condiciones de circulación en circuitos internacionales, durante el período de la dictadura chilena, además de todas las problemáticas que se vivían en términos tanto de censura como de represión cultural.

Este envío particular a la Bienal de París generó una serie de roces en el escenario local. Se han recogido en partes de documentos algunas cuestiones relacionadas con esta situación en vista de a la participación de los artistas. Tanto el artista Raúl Zurita como Justo Pastor Mellado aportan antecedentes sobre la polémica generada en base al envío y sus participantes. Mellado, en 1982, argumenta: “(...) es preciso señalar que, a lo menos, la proposición de R. Zurita en el Taller de Artes Visuales (Santiago) —en ocasión de la primera discusión pública sostenida en torno al envío chileno— habría provocado una in/fracción (si de fractura de la mirada tratara) en el espacio Bienal, que habría resituado las coordenadas de lectura de la presencia de la escena de avanzada del arte chileno en aquel inhóspito lugar”.²⁷ Por su parte, Zurita recuerda este hecho casi 20 años después de lo escrito por Mellado:

Hubo una vez una discusión a gritos, con furia. El Chile anti-dictadura había sido invitado a participar en una Bienal en París. Nosotros propusimos que no fuera nadie individualmente sino que enviáramos cientos de telegramas, de cables, etc. donde estaba impresa una frase que recuerdo absolutamente impresionante pero que he olvidado. La idea era tapizar el lugar de la Bienal con miles y miles de esos telegramas, cubrirla.²⁸

La discusión se centró profundamente en la forma que iba a adoptar el envío chileno y de cómo se iba a desplegar una idea de “grupo coheso” o no, en el escenario parisino. Es curiosa la mención de Zurita referente a los artistas invitados a participar por parte de Nelly Richard, denominándolos como “el Chile anti-dictadura”, en vez de nombrar la noción de Escena de Avanzada. Sobre todo, confrontando esto mismo con cuestiones que el mismo Mellado afirma (en 1983) en relación a este envío como el comienzo de la “des-constitución”²⁹ de la Escena de Avanzada: “la muestra chilena, entonces, se resolvió mediante el envío de abundante registro fotográfico de la ‘antología razonada’ de los últimos cuatro años de la escena...”.³⁰ Incluso sobre la publicación en *Art Press*, señala: “resulta curioso apreciar los esfuerzos realizados por la escena de avanzada en limitar los gastos de una pérdida de mirada, como una prueba más de una exclusión logocéntrica. Validarse como prueba de exclusión



Ilus. 2. Washington Project for the Arts, *IN/OUT: Four Projects by Chilean Artists*, 18 de marzo–23 de abril de 1983.

hubiera exigido la articulación de una estrategia presentativa [sic] centrada en el tema de la irrupción formal (...). Más adelante, el autor sentencia una frase que, en los años posteriores, se tornará rentable en otros contextos de producción local: “El reconocimiento real solo puede venir de fuera. La escena interna es ingrata. *Ya sabemos que solo se viaja para tener que volver y que se vuelve para ser reconocido*”.³¹ Cuestión que se puede analizar frente a los documentos que se mencionarán más adelante. Éstas, en relación al itinerario de la Escena de Avanzada en contextos internacionales y la crisis de esta misma noción en el contexto nacional.

Finalmente, atendiendo a las cuestiones planteadas por Nelly Richard en una entrevista de la época sobre el envío a la Bienal de París, bajo su curatoría, en que le preguntan: “El hecho de que tú aparezcas directamente involucrada en esta Bienal (y posiblemente en otros eventos internacionales), por tus vinculaciones con un grupo conocido de artistas, ¿no limita las posibilidades de participación de otros grupos, de otras tendencias?”³² A lo que Richard responde:

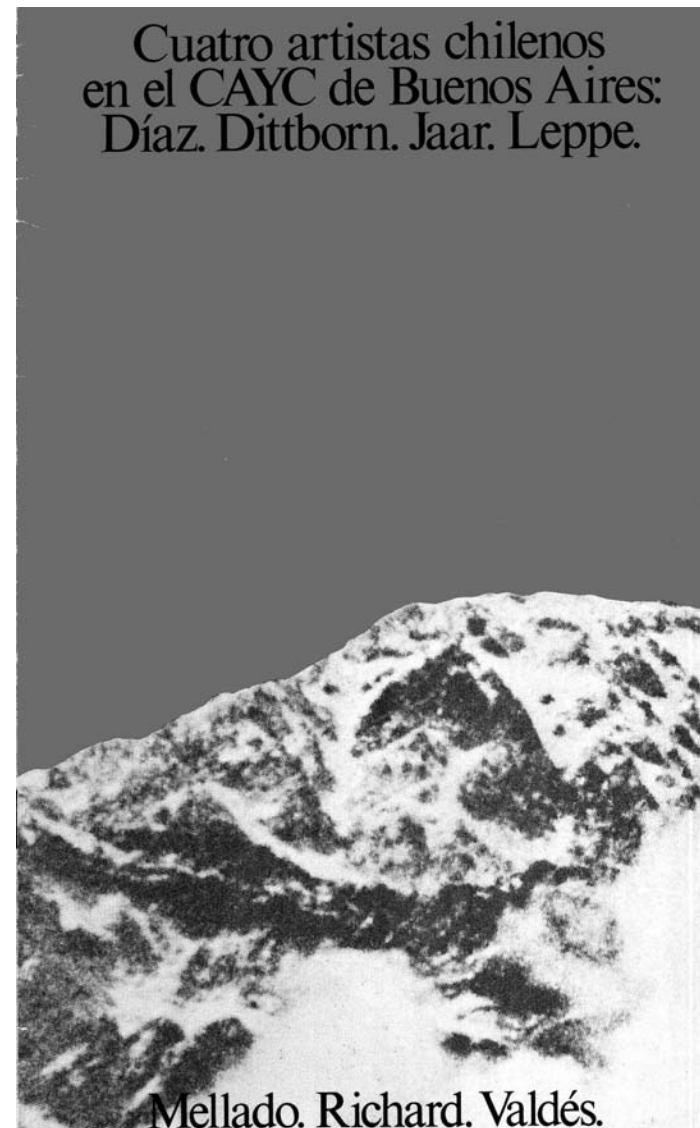
Cualquier selección de obras o invitaciones de artistas (a cualquier nivel que se realice) corre el riesgo de que su autor se deje llevar por intereses de grupos, afinidades personales, tácticas de representación, preferencias subjetivas, reacciones temperamentales o estrategias de poder; no veo por qué ese riesgo tendría que ser mayor en mi caso....³³

Estas palabras de Richard, claramente contextualizadas en el documento citado, dan cuenta del interés de la autora por dar a conocer su campo de acción discursivo como parte de un programa mayor de intereses. Éstos extremadamente diversos frente a las prácticas de arte chileno de la coyuntura señalada donde se complementan y confrontan con el análisis que hace de este momento Justo Pastor Mellado.

Washington, Estados Unidos

En 1983, siete artistas chilenos formaron parte de un envío encaminado al Washington Project for the Arts [ilus. 2]: los cuatro artistas del C.A.D.A., Eugenio Dittborn, Juan Downey y Alfredo Jaar. Tal proyecto fue organizado por el artista chileno Alfredo Jaar y, según el texto introductorio del director del Centro de Arte, se despliega como “(...) la primera oportunidad significativa que han tenido estos artistas para llegar al público norteamericano, con la excepción de Juan Downey (...)”.³⁴ El grupo de artistas que exhiben sus obras había tenido, cada uno de ellos, un recorrido particular en contextos internacionales. Si bien Jaar y Downey vivían en los Estados Unidos, tanto el C.A.D.A. como Dittborn habían realizado una serie de exhibiciones en otros países.

El texto “Residuos Americanos” (título homónimo de la obra presentada en Washington) firmado por el C.A.D.A. puede ser utilizado como elemento de análisis sobre esta misma noción y condición de envío desde el contexto chileno. En él se señala: “*Residuos americanos* es, por lo tanto, una obra residual, elaborada en la síntesis de una apariencia de la vida concreta y un tipo de arte que, desde América Latina, persigue demostrar —y, como consecuencia, reformular— la realidad, trabajando con los elementos diarios que la conforman”.³⁵ Entre otros elementos, el envío del C.A.D.A. se conformaba por un cajón de ropa de segunda mano, proveniente de Estados Unidos, el cual simbólicamente es “devuelto” a su país de origen. Más allá de un análisis particular y específico de las obras, se puede considerar esta iniciativa como parte de un recorrido que los artistas realizaban a contextos específicos. Lugares donde la convocatoria o invitación a cada uno de ellos (por parte del gestor u organizador del proyecto) respondía ya fuera a variables coyunturales de reconocimiento del trabajo o bien a alianzas específicas en términos de formas de entender la producción de arte en esos momentos.



Ilus. 3. Justo Pastor Mellado, Nelly Richard y Adriana Valdés, *Cuatro artistas chilenos en el CAYC de Buenos Aires: Díaz. Dittborn. Jaar. Leppe*, Buenos Aires: Centro de Arte y Comunicación, julio de 1985.

Si bien el CADA escribe su propio texto, Juan Downey también lo hace, abordando en condensadas notas cuestiones referentes a dos de sus grandes proyectos.³⁶ A diferencia de los anteriores, Adriana Valdés escribe sobre la obra de Alfredo Jaar en relación a sus obras presentadas en la exposición. Esta sería una de las pocas oportunidades donde el artista aparece vinculado a un soporte editorial con las iniciativas de otros artistas vinculados a la Escena de Avanzada. Por su parte, Gonzalo Muñoz escribe un texto sobre la obra de Eugenio Dittborn, donde hace mención a “la llamada ‘nueva visualidad’ en Chile”, como un “movimiento de reformulación de la iconografía por irrupción de la imagen fotográfica en los soportes de arte (...)”. Más adelante, especifica: “pero no es mi intención formular aquí una historia; en este plano la obra de Eugenio Dittborn ya ha sido establecida desde textos notables, dentro de a escasez de discursos teóricos sobre

la plástica nacional”.³⁷ Tampoco constatamos en este catálogo un envío “oficial” de la Escena de Avanzada si no, más bien, un interés particular de los artistas por hacer que su trabajo circule; independientemente que en el contexto chileno los textos plantearan una Escena o las transformaciones de la misma. Lo cual ha sido refrendado en los textos de Richard, Mellado y Oyarzún ya citados. Esta acción específica de circulación demuestra de alguna manera, las diversas coyunturas de exhibición y las alianzas establecidas entre artistas que no eran nombrados como parte de la Escena chilena pero que en ciertas instancias, configuraban un itinerario atravesado por el interés de visibilidad de las obras en el exterior.

Buenos Aires, Argentina

En 1985, cuatro artistas —Gonzalo Díaz, Eugenio Dittborn, Alfredo Jaar y Carlos Leppe— presentan su trabajo en un envío hecho al CAYC de Buenos Aires y cuya organización estuvo a cargo de Nelly Richard, en colaboración con el director y fundador del Centro, Jorge Glusberg [ilus. 3].³⁸ En el texto presentado por ésta sobre la obra de Dittborn, puntualiza en una nota que había sido escrito para una exposición del artista en Melbourne (Australia), ese mismo año, y señala:

Su reedición en otro país implica que la lectura del destinatario argentino se sobreimprime a la australiana: esa multiplicación de los puntos de vista geográficos o culturales intersectados por la pintura es la posibilidad que arma su misma condición de itinerante.³⁹

Más allá de la especificidad del sistema de expresión postal elaborado por Dittborn, esta misma frase de Richard, instala la diversidad de líneas de recorrido instalada por la circulación de las obras de los artistas chilenos quienes en determinados períodos fueron nombrados como parte de la Escena de Avanzada en los contextos internacionales. En este catálogo, Justo Pastor Mellado escribe nuevamente un texto sobre la obra de Gonzalo Díaz en el que además se refiere a cuestiones planteadas en textos anteriores en relación a la escena chilena: “(...) estas empresas, habiendo ingresado a su etapa de deflación programática, se enfrentan hoy día ante la necesidad de reescribir la historia de su epopeya en consonancia con las conveniencias institucionales del presente”. En relación a la presencia de Díaz en la exposición, el autor señala: “el caso de la obra de Díaz en esta muestra bonaerense viene a garantizar la buena fe del viraje de exportación”.⁴⁰ Esta cuestión es relevante en el sentido que según la posición del autor, la presencia de Díaz estaba (pre)determinada por menciones u omisiones al programa. Hechos, por un lado, por los textos de Richard y, por otro, como parte de un grupo de artistas que producían

y se gestionaban en conjunto. La detención en la afirmación de Mellado relativiza esta idea anterior implicando que la Escena de Avanzada contenía un programa definido frente a una ruptura radical y en relación a un quiebre de la tradición artística, cohesa, programática y proveniente de las obras de los artistas de modo que formaran un “movimiento” artístico.

A mi juicio, podemos identificar una serie de momentos en los cuales las coyunturas de producción de las obras eran parte de intereses particulares que conformaron una serie de circulaciones tanto nacionales como internacionales. Con esto destacando la participación de Nelly Richard no sólo en términos de su programa escritural, inclusive como impulsora y gestora de diversas exposiciones tanto individuales como colectivas, de artistas vinculados a la noción de Escena de Avanzada, en distintos escenarios internacionales. En otras palabras, las diversas lecturas a hacerse de los itinerarios constituidos por los envíos de obras por parte de los artistas de la Escena de Avanzada, construyen una historia específica en el contexto local/nacional. Aunque también contribuye a establecer ámbitos de análisis a la mirada exterior sobre la producción de artes visuales en Chile. En especial, las maneras en que se ha establecido una escena determinada, así como unas nuevas y, finalmente, el cómo se construye una idea o imaginario de las prácticas chilenas en relación a sus condiciones de operatividad en una coyuntura social y cultural específica de la década de los ochenta.

La cuestión entonces sería relativizar cualquier lectura homogeneizadora de este grupo de artistas elaboradas desde el contexto chileno o bien internacional, ya que las mismas definiciones otorgadas a la noción de Escena de Avanzada han sido diversas por parte de críticos y teóricos. Se trata de lecturas y definiciones distintas que se confrontan, además, a varios momentos de alianzas. Alianzas cuyas variaciones dependieron de coyunturas de exhibición, invitaciones, intereses internos y extranjeros generados por algunos artistas. Las mismas iniciativas de circulación exterior de las obras corresponden a una serie de situaciones tanto específicas como de alianzas de momento. De esta manera se abre una posibilidad para que las condiciones de producción de las obras en el período de fines de los setenta hasta los ochenta sean vueltas a pensar junto con las especificidades de lectura de los textos elaborados para dichas ocasiones. Son ellos, en final de cuentas, los que conformarían un cuerpo documental fundamental a ser revisado a la hora de comprender y analizar tanto la producción del arte chileno como la reescritura de su propia historia.

NOTAS

- Entre los artistas que formaron la Escena de Avanzada cabe destacar a: Eugenio Dittborn, Carlos Leppe, el Colectivo de Acciones de Arte (C.A.D.A.) compuesto por Lotty Rosenfeld, Diamela Eltit, Fernando Balcells, Raúl Zurita y Juan Castillo), Juan Dávila, Carlos Altamirano, Víctor Codocedo, Mario Soro, Arturo Duclos, Alfredo Jaar, Gonzalo Mezza, Gonzalo Díaz, Virginia Errázuriz, Francisco Brugnoli y Marcela Serrano. Cada uno de ellos con diversa vinculación y nominación en la producción teórica-textual de Nelly Richard. Sobre la inclusión o no de artistas bajo esta denominación, lo explica la misma autora en un texto reciente: “No habría cómo entender el efecto irruptivo y disruptivo del corte de la Escena de Avanzada que emerge en 1977, sin tener presente el fondo de contraste de estas otras prácticas artísticas del campo opositor con las que la Escena de Avanzada compartía una misma postura de rechazo antidictatorial pero de las que, al mismo tiempo, se separaba polémicamente debido a sus opciones de lenguaje radicalmente otras”. La autora considera como “arte militante” al trabajo de artistas como José Balmes, Gracia Barrios, Roser Bru, etc. que supone más cercanos a la tradición de una institucionalidad cultural de izquierda. Diferentemente, la Escena de Avanzada reivindicaría el corte que la dictadura provocó en “los universos de sentido de la sociedad chilena”. Ver: Nelly Richard, “La Escena de Avanzada y su contexto histórico-social” en Mosquera, Gerardo [et.al.] *Copiar el Edén. Arte reciente en Chile* (Santiago: Editorial Puro Chile, 2006), p. 103.
- En la última década, la noción de Escena de Avanzada ha sido abordada por Justo Pastor Mellado. En su texto publicado en el catálogo de la primera Bienal de MERCOSUR (1997), éste no sólo señala la importancia de los textos de Richard para abordar dicho término, sino también su vinculación como gestora de variadas iniciativas de circulación de la obra de artistas en contextos internacionales: “la noción de escena de avanzada remite a una marca registrada, para un conjunto de trabajos de escritura y de producción de obras, garantizados por la escritura de Nelly Richard (...) Seguramente, Nelly Richard es la primera curadora y crítica de arte que abre las puertas y establece los contactos internacionales, con la colaboración de Juan Domingo Dávila, para que artistas chilenos pertenecientes a la Avanzada circulen, por primera vez, por las redes del arte internacional, en la coyuntura de los años ochenta (...). Se trata más bien de la reunión de intereses temporales de tres tipos distintos de artistas y escrituras, que buscan acumular fuerzas de intervención social, en un momento que carecen de apoyo institucional consistente”. Ver el *Catálogo de la 1ª Bienal de Artes Visuales del MERCOSUR*, 2 de octubre al 30 de noviembre de 1997, (Porto Alegre, Brasil), p.522-23. **NdelE.** El concepto de “garantía” que emplea Justo Pastor Mellado al referirse al trabajo crítico de Nelly Richard en el referido ensayo implica la legitimación de esta generación de artistas visuales y no necesariamente el afianzamiento sugerido por la definición rigurosa del vocablo utilizado.
- Algunos de los contactos exteriores que estableció Nelly Richard comienzan con su presencia en unas Jornadas de Crítica en Buenos Aires organizadas por Jorge Glusberg en 1981, donde luego estableció contacto con el director de la Revista italiana *Domus*, Alessandro Mendini. Ver: *Domus*, Milán, no. 616, abril de 1981. Otra alianza a mencionar es el trabajo en conjunto con Jorge Glusberg que permitió la exposición “Cuatro artistas chilenos en el CAyC” de 1985.
- La Junta Militar estaba al mando de los comandantes en jefe de las fuerzas armadas y el general director de Carabineros.
- El Golpe Militar chileno que comienza el 11 de septiembre de 1973 tuvo una duración de 17 años hasta que en el plebiscito del 5 de octubre de 1988 con el triunfo del NO —es decir de la no-continuidad en el poder de Augusto Pinochet— se marca el inicio del proceso de Transición democrática que comienza en diciembre de 1989. Luego del plebiscito se elige presidente al demócrata-cristiano Patricio Aylwin.
- Richard, “La Escena de Avanzada y su contexto histórico-social”, op. cit., p. 104.

- Justo Pastor Mellado a distinguido entre dos momentos de la Escena de Avanzada, uno inflacionario (desde 1977 hasta 1981) y otro deflacionario (desde 1981 hasta 1983) relacionados éstos con textos firmados por Nelly Richard. El primero “postulación de un margen de escritura” cuando la autora utiliza el término de “Vanguardia artística” y el segundo “Una mirada sobre el arte en Chile” en que la autora cambia el término y utiliza el de “Escena de Avanzada”. Ver: “Seminario. Ensayo de interpretación de la coyuntura plástica” leído durante los meses de mayo-junio de 1983 en el Taller de Artes Visuales y de cual se publicaron algunas partes en: “Cuadernos de/para el análisis” num. 1 (diciembre 1983), Santiago.
- Entre ellos cabe destacar a: Justo Pastor Mellado, Adriana Valdés, Pablo Oyarzún, Gonzalo Millán, Milan Ivelic y Gaspar Galaz.
- Nelly Richard, “Una mirada sobre el arte en Chile” (edición del autor), p. 3. En este momento aborda las obras específicas de Eugenio Dittborn, Arturo Duclos, Silvio Paredes, Ariel Rodríguez, Mario Soro, Carlos Altamirano, Carlos Leppe, Raúl Zurita, Diamela Eltit, Marcela Serrano, Lotty Rosenfeld y el C.A.D.A.
- Richard, “Margins and Institutions. Art in Chile since 1973”, *Art and Text*, vol. 21 (May–July 1986), nota 1, p. 123.
- NdelE.** El C.A.D.A. efectuó manifestaciones masivas en donde se tomó a la ciudad como campo de acción para un trabajo-denuncia de las condiciones sociopolíticas imperantes en Chile entre el 1979 y el 1985.
- Richard, *La estratificación de los márgenes. Sobre arte, cultura y políticas* (Santiago: Francisco Zegers Editor, 1989), p. 36.
- Pablo Oyarzún, *Arte, visualidad e historia* (Santiago: Editorial La Blanca Montaña, 1999), pp.221–22.
- Gaspar Galaz y Milan Ivelic, *Chile Arte Actual* (Valparaíso: Taller Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1988), p. 19.
- La crítica de Richard al libro de los autores fue publicada en: Nelly Richard, “La pintura en Chile de Galaz e Ivelic: una instancia redefinitoria para el arte chileno”, *La Separata* 1, Santiago, (abril 1981). La respuesta de los autores fue publicada en Gaspar Galaz y Milan Ivelic, “Galaz-Ivelic responden” *La Separata* 2, Santiago, (mayo 1982).
- Seminario “Ensayo de interpretación de la coyuntura plástica” realizado en el Taller de Artes Visuales, durante los meses de mayo-junio de 1983, Santiago, Chile. La cita anterior corresponde a la intervención de Mellado del viernes 13 de mayo.
- Mellado, op. cit., p. 5.
- Richard [et.al.], “Arte y textos: Envío a la 5ª Bienal de Sydney. Gonzalo Díaz/Eugenio Dittborn/Nelly Richard/Justo Pastor Mellado/Adriana Valdés/Gonzalo Muñoz”. (Santiago: Ediciones de la Galería Sur, 20, 21, 22 y 23 de diciembre de 1983). La Galería Sur editó, durante 1983, una decena de catálogos que recogían textos de críticos y teóricos chilenos además de escritos de artistas que expusieron trabajos en dicha galería.
- La 5ª Bienal de Sydney tenía como título “Private symbol: social metaphor” y se realizó entre el 11 de abril y el 17 de junio de 1984.
- Richard, “Culturas Latinoamericanas: ¿Culturas de la repetición o culturas de la diferencia?”, *Arte & Textos* 11 (Santiago: Galería Sur, diciembre 1983), p. 5.
- Ibid.
- Además de los textos de Richard y Mellado hay un texto de Adriana Valdés —“Mirar de cerca”— y otro de Gonzalo Muñoz sobre el envío de Dittborn— “Tres notas sobre la obra de Eugenio Dittborn”. Éste sería reeditado en el Catálogo “In/Out four projects by Chilean artists” que se analizará más adelante.
- Richard, “Dal Cile Sul Cile”, *DOMUS*, Milán, no. 616, abril de 1981, pp. 48–50.
- Alessandro Mendini, “Editoriale”, *Ibid.*, p. 1.

²⁵ Richard, “Dal Cile Sul Cile”, op. cit., p. 48.

²⁶ Ver: Nelly Richard, “le chili comme scène de revendication”; Eugenio Dittborn, “nous, les artistes des provinces loitaines”; C.A.D.A., “l’avant garde chilienne”. Todos en *Art Press* (Paris) 62 (septiembre, 1982).

²⁷ Mellado, op. cit., p. 6.

²⁸ Entrevista a Raúl Zurita en Robert Neustadt, *CADA DÍA: la creación de un arte social* (Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2001), p. 81

²⁹ La des-constitución es refrenada por el autor en las siguientes palabras: “La situación provocada por la convocación a la Bienal sólo cierra un período para marcar el inicio de otro. Su desconstitución no significa desandar un camino, sino la disolución de la ficción que la sostenía a nivel del discurso”. Ver: Mellado, op. cit., p. 19.

³⁰ *Ibid.*, 9.

³¹ *Ibid.*, 19. El énfasis es mío.

³² La entrevista “Los chilenos en la Bienal de París 1982” publicada en la revista *Pluma y pincel* número 2 (11 de enero de 1983) fue recogida en el apartado de Documentos del libro de Gaspar Galaz y Milan Ivelic, *Chile Arte Actual*, op. cit., p.68.

³³ *Ibid.*

³⁴ Presentación del catálogo de la exhibición *In/Out Four Projects by Chilean Artists*. (Washington, D.C.: Washington Project for the Arts, 18 marzo al 23 de abril de 1983).

³⁵ C.A.D.A., “American Residues”, *In/Out four projects by Chilean artists*, op. cit., pp. 2–3.

³⁶ El primer texto “El caimán con la risa de fuego” es sobre un video que forma parte de su proyecto “Video Trans América”; el segundo “El espejo” es otro video integrado a su proyecto “The Thinking Eye”.

³⁷ Gonzalo Muñoz, “Tres notas sobre la obra de Eugenio Dittborn”, *In/Out four projects by Chilean artists*, op. cit., pp. 4–7.

³⁸ **NdelE.** Sobre el CAyC, véase el ensayo de Natalia Pineau recogido en este volumen: “El CAyC: la reconstrucción de un programa institucional”.

³⁹ Richard, “Doblemente geográfica. A propósito de la pintura postal de Eugenio Dittborn”, *Cuatro artistas chilenos en el CAyC de Buenos Aires: Díaz. Dittborn. Jaar. Leppe* (Buenos Aires: Centro de Arte y Comunicación, julio, 1985), p.4.

⁴⁰ Mellado, “Gonzalo Díaz. El kilómetro cientocuatro”, *Cuatro artistas chilenos en el CAyC de Buenos Aires*, op. cit., p. 1.