

Correspondencias de arte chileno: vínculos y documentación de las artes visuales en la escena internacional.

Carolina Olmedo Carrasco.

Cita:

Carolina Olmedo Carrasco (2013). *Correspondencias de arte chileno: vínculos y documentación de las artes visuales en la escena internacional*. XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-010/472>

**XIV Jornadas
Interescuelas/Departamentos de Historia
2 al 5 de octubre de 2013**

ORGANIZA:

Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional de Cuyo

Número de la Mesa Temática: 55

Título de la Mesa Temática: La historia intelectual y de la cultura en clave trasnacional:
aproximaciones teóricas y estudios de caso (América Latina, siglo XX)

Apellido y Nombre de las/os coordinadores/as: Martín Bergel y Alejandro Dujovne

CORRESPONDENCIAS DE ARTE CHILENO

Vínculos y documentación de las Artes Visuales en la escena internacional

Carolina Olmedo Carrasco

Doctorado en Estudios Latinoamericanos

Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile

carolinaolmedocarrasco@gmail.com

Agradecimientos preliminares

Antes de iniciar esta ponencia, la cual trabajará precisamente sobre los vínculos internacionales dados en la plástica y teoría del arte de Chile con el resto del mundo, quisiera agradecer enormemente la invitación realizada por la organización de las XIV Jornadas Interescuelas de Historia y el interés sobre los temas de artes visuales en Chile, bastante desconocidos incluso dentro de nuestras propias fronteras territoriales. En segundo lugar, y con especial detalle, me gustaría agradecer al Centro de Documentación de las Artes Visuales, dirigido por la historiadora del arte Soledad García y alojado en el corazón del Centro Cultural Palacio La Moneda, el cual me ha facilitado el acceso a una documentación invaluable a la cual, sin duda, es imposible hacer justicia en tan breve espacio de tiempo. En su Archivo Histórico, conformado por documentos del arte chileno de los años 1960 a 1989, he encontrado todo tipo de documentación de gran utilidad para el desarrollo del eje de investigación que me ocupa hace ya 4 años, el cual está centrado en las relaciones internacionales del arte chileno durante la dictadura militar iniciada en 1973.

Notas para una contextualización inicial

El objetivo de esta ponencia será, en primer lugar, abordar los vínculos de Chile y el resto del mundo en materia de artes visuales, centrándonos en la perspectiva de la Escena de Avanzada: agrupación de artistas radicados en Chile entre 1977 y 1982, denominada como tal por Nelly Richard en 1981, que adquiere enorme notoriedad mundial debido a su activa producción en Chile durante la dictadura militar iniciada en 1973. Esta designación proveniente de la jerga militar se da precisamente en una publicación que Richard realiza en el extranjero, en una revista italiana de diseño y artes visuales llamada *Domus*: una publicación internacional que como varias otras ayudó a dibujar por medio de la reproducción fotográfica y el texto crítico una realidad artística enclaustrada en Chile.

El interés en estudiar el caso particular de la Escena de Avanzada radica en que su discurso ofrece una mayor cantidad de fuentes referenciales que otras experiencias similares a nivel latinoamericano, pues tanto teóricos como artistas asociados a ella sintieron particular responsabilidad y motivación en la producción de relatos textuales y visuales durante el periodo en el cual llevaron adelante mayor cantidad de actividad. Es

posible leer en las referencias de cada uno de estos actores las esporádicas participaciones chilenas en el extranjero a inicios de la década de 1980, en su mayoría exposiciones gestionadas e impulsadas por las expectativas que la propia Richard levantaba por medio de comprometidos textos sobre la censura en Chile y una desconocida vanguardia latinoamericana en desarrollo.

No sólo se revisará la búsqueda de estas relaciones internacionales como un método de inscripción y autoidentificación en una época en la cual el posicionamiento público de las vanguardias estaba limitado por la censura -una visión más bien tradicional y ya trabajada tanto en Chile como en el extranjero (Giunta, 2009; 13)-, sino que también las repercusiones buenas y malas de estos emprendimientos, así como las gestiones particulares que algunos artistas iniciaron a título personal en busca de una posibilidad real de ingresar a los lenguajes globales más allá de la solidaridad alusiva a la dictadura en Chile.

Existen pocos estudios centrados en las relaciones internacionales de las artes visuales en Chile durante la dictadura, destacando particularmente las lecturas hechas por las historiadoras del arte Paula Honorato y Paulina Varas. Esta última, en su ensayo *De la vanguardia artística chilena a la circulación de la escena de avanzada*, aún detecta detalles temporales en disputa, así como también cae en una serie de errores inducidos por la información levantada en entrevistas y relatos escritos por los propios protagonistas del proceso con posterioridad. Este ejemplo demuestra el carácter mítico que estos hechos mantienen, aun incluso tras el paso de los años y el afán de corregir la falta de rigor o parcialidad en los relatos norteamericanos y europeos acerca del rol de Chile en la historia del arte latinoamericano (Varas, 2007: 1).

Desde una selección acotada de hechos a revisar, será posible detectar múltiples aristas y estructuras en las cuales se llevó a cabo esta apertura de canales de intercomunicación con el mundo:

- Artistas extranjeros que, debido a la extensiva visibilidad de la caída de la Unidad Popular y Golpe de Estado de 1973 en el mundo, hicieron presente su apoyo dentro y fuera de las fronteras nacionales por medio de declaraciones públicas, cartas de apoyo y muestras dentro y fuera de Chile en relación al golpe militar.
- Artistas nacionales que, como efecto de la censura y represión impuestas durante los primeros años de la dictadura militar, fueron exiliados o salieron del país en

- Actores dueños de relaciones internacionales previas que desde Chile fueron capaces de establecer redes de comunicación y exhibición en el extranjero durante la dictadura, esto pese a las restricciones propias del escenario local, cuyas instituciones habían sido intervenidas por el régimen militar.

Esta apertura a nuevas posibilidades de internacionalización, circunstanciales o autoimpuestas por artistas y teóricos, se debería a algo que Enrique Lihn definiría durante una entrevista en 1986 como una predisposición natural de una fracción de la escena cultural chilena post 1973 a negar una raíz nacional, descartando de plano cualquier tipo de vínculo con los discursos articulados por las instituciones intervenidas en torno a la tradición y la cultura (Azócar, 1986; 38). Yendo más allá de la negación al discurso oficialista, y como intelectual identificado en el marco del pensamiento de la Avanzada, Lihn interpreta al apego y la búsqueda de una “madre patria” como una fijación edípica que impide el avance, que produce constante incapacidad para ver el campo en el cual se desarrolla lo creativo e intelectual.

El desborde de los límites materiales de la obra por parte de la Escena de Avanzada descrito por Richard en *Márgenes e Instituciones* (1986), la superación de los soportes tradicionales y la salida a la calle de las obras, no tardó en transformarse también en una carrera por la superación de los límites territoriales, buscando con urgencia tener un papel fundamental en la construcción imaginaria de un Chile fuera de Chile. En palabras del teórico del arte Justo Pastor Mellado, “en el arte chileno de los 70, el viaje es una empresa de conocimiento” (Mellado, 1991, 30): el medio que permite una fijación histórica de los actores y los hechos relevantes a través de la legitimación de una escena internacional atenta a las artes camufladas bajo el manto de la dictadura.

Movimiento internacional en apoyo al arte chileno en dictadura

Tras 1973, Chile fue testigo de numerosas reacciones de la comunidad artística internacional ante el derrocamiento a través de un golpe de estado del gobierno

socialista de la Unidad Popular.¹ Como nunca antes, los acontecimientos en nuestro país eran observados por un sinnúmero de intelectuales a nivel mundial, provocando el proceso de desarrollo y abrupto término del primer gobierno socialista legítimamente electo diversas opiniones, las que incluso en la actualidad no han sido estudiadas en contraste a lo acontecido desde la frontera hacia el interior. La salida de artistas al exilio, la difusión en Europa, Estados Unidos y el resto de América Latina de un relato de la dictadura como usurpadora de toda tradición plástica conocida en Chile por medio de la imposición de una estética decimonónica,² suscitó reacciones particulares e institucionales de repudio que se tradujeron en múltiples eventos intelectuales, exposiciones de chilenos en el extranjero y sobre todo el interés por la documentación de los teóricos chilenos como única vía de acceso a estas obras.

Entre los sucesos internacionales de mayor relevancia ocurridos en Chile a lo largo de dos décadas podemos contar la segunda exposición del artista norteamericano Robert Rauschenberg en 1985, la cual se destaca respecto a la primera por sus fines “humanitarios”, en rechazo a la prolongada dictadura, y finalmente termina siendo un conjunto de postales donde el paisaje chileno es representado por el artista en su dimensión más bucólica y pastoril, evitando cualquier tipo de confrontación crítica o política con las autoridades nacionales (Macchiavello, 2011, 108). Pese a esto, la muestra tiene el peso simbólico de un regreso a la pintura y un abandono a las prácticas conceptuales que en 1985 ya iniciaban su retirada tras el quiebre del discurso emprendido por la Escena de Avanzada.

Con respecto a esto cabe destacar en detalle dos hitos fundamentales. El primero será la exposición del integrante del movimiento internacional *Fluxus* Wolf Vöstell en Galería Época el año 1977. Si bien el relato popular acerca de este evento afirma la presencia del propio Vöstell en Chile, Ronald Kay –filósofo y teórico del arte que organizó la muestra y es amigo del artista- asegura que la muestra fue enviada “por

¹ El golpe de Estado en Chile fue una acción militar llevada a cabo por la Fuerzas Armadas y Carabineros para derrocar al gobierno de la Unidad Popular, que reunía a una serie de partidos de izquierda, encabezado por el médico socialista Salvador Allende Gossens. Esta acción, que contó con el apoyo de sectores políticos de derecha y también de una parte del Partido Demócrata Cristiano, se llevó a cabo el 11 de septiembre de 1973, y dio inicio a la dictadura militar del general Augusto Pinochet, la cual se extendería hasta el año 1989.

² Una investigación completa acerca del arte tradicional y costumbrista promovido desde las autoridades militares es *El golpe estético, dictadura militar en Chile 1973-1989*, investigación de Luis Hernán Errázuriz y Gonzalo Leiva Quijada (Santiago: Ocho Libros, 2012).

valija diplomática” directamente desde el taller del artista a pedido suyo; versión que es corroborada por la documentación de embarque y arribo al puerto de Valparaíso del envío, que aún se conserva en un archivo público.³ Kay establece un vínculo artístico y epistolar con Vöstell, entonces uno de los más importantes de Europa, durante su estadía junto a su esposa y artista visual Catalina Parra en Alemania entre 1969 y 1972. Si bien el nivel al cual se relacionaron los chilenos con el artista es difícil de determinar con precisión a partir de las fuentes revisadas, sí existe entre ellos un intercambio epistolar en el cual Vöstell los mantiene al tanto de su quehacer alrededor del mundo a través de postales y fotografías, así como también existen registros fotográficos de algunos “happenings” del alemán a comienzos de los 70 realizados por el propio Kay.⁴

Es importante destacar en este punto que Vöstell ya trabajaba con otros artistas de América Latina durante su estancia en Estados Unidos, siendo el caso más conocido y extendido el trabajo realizado junto a la artista argentina Marta Minujín en Nueva York el año 1966 (*Three Countries Happening*, en el cual también participa el norteamericano Allan Kaprow). En este escenario, a comienzos de 1977, Kay escribe a Vöstell desde Chile para proponerle la instalación de su obra en una galería nacional, a lo cual accede a pesar de suscribir un acuerdo de “bloqueo internacional” de obras de arte a modo de boicot contra el régimen militar chileno, declaración que revisaremos más adelante. Con la ayuda de la cancillería alemana en Chile, Kay consigue traer una serie de videos y fotomontajes realizados por el artista que fueron rechazados por el Museo Fridericianum de Kassel y además agrega *El huevo*: un reciente “environment” (o ambiente, que en artes visuales refiere a una obra que pretende llenar una sala por completo) realizado y expuesto en la *Documenta 6* de Kassel. Esta exposición, cuyo discurso se valía de representaciones audiovisuales de la guerra de Vietnam, fue leído en el contexto chileno como una denuncia directa a los excesos de la dictadura militar. La muestra provocó un vivo interés en la obra de *Fluxus* por parte de los artistas chilenos, y su conceptualización sirvió de pauta para la puesta en escena de términos como *performance* y *happening* en el vocabulario local, los que más adelante se desarrollarían de manera local en los escritos de Nelly Richard sobre el arte de acción

³ Este documento es posible de consultar en la Colección Histórica del Centro de Documentación de las Artes Visuales, Centro Cultural Palacio La Moneda, Santiago de Chile.

⁴ Esta correspondencia fue donada por el propio Ronald Kay a la Colección Histórica del Centro de Documentación de las Artes Visuales en noviembre de 2009, en el contexto de la realización de una muestra documental de su archivo en la *Primera Trienal de Chile*.

del preformista Carlos Leppe y las intervenciones del Colectivo de Acciones de Arte (C.A.D.A.). Si bien la realización de este evento no implicó el establecimiento definitivo de un circuito de diálogo con el primer mundo y sus movimientos plásticos, su influencia sentó las bases que más adelante serían utilizadas para la teorización de parte importante de las obras de la avanzada. No es ese el mismo caso de las iniciativas emprendidas por Nelly Richard en el ámbito internacional, las cuales fueron más duraderas y, en algunos casos, lograron establecer redes de circulación que revisaremos más adelante.

En segundo lugar, y quizás aún más importante para efectos de este análisis, está la redacción y suscripción por parte de numerosos artistas de la carta pública de repudio a la dictadura argentina iniciada en 1962 y al golpe militar en Chile, difundida por medio del Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires (CAYC) en noviembre de 1973. Esta carta, firmada por más de una docena de artistas de diversas nacionalidades (principalmente los integrantes del *Grupo de los Trece* argentino, y el propio Wolf Vöstell), es la primera y una de las pocas fuentes que documentan una postura organizada de la comunidad internacional de artistas visuales con respecto a la situación política de Chile en dictadura. Como varias otras suscritas en Argentina a partir de 1971 –año en el cual los artistas argentinos asociados al Movimiento de Independencia Cultural Latinoamericano utilizan la carta de repudio como medio de protesta contra la Bienal de Sao Paulo organizada bajo la dictadura en Brasil (Sarti, 2013, 1)-, interrumpía hasta el cese de ambas dictaduras toda exposición de sus suscriptores en territorio chileno y llamaba a adherir a todo el resto de la comunidad internacional.

Años más tarde, en 1981, Nelly Richard asistiría como invitada internacional junto a Milan Ivelic a las *III Jornadas Internacionales de la Crítica en Buenos Aires* organizadas por Jorge Glusberg en el CAYC. Según una entrevista que la autora concede a Paulina Varas en 2007, este seminario sería el espacio en el cual estableció un primer contacto con Alessandro Mendini, el director de *Domus*: la revista italiana de diseño en el cual sería publicado un texto y fotografía de Richard en portada en abril de ese año. También en el CAYC conocería a Georges Boudaille, curador de la Bienal de París, quién la animaría a hacer un envío chileno que se concretaría en 1982 (Macchiavello, 2011: 90). Los vínculos establecidos ahí serían los mismos que Kay utilizará para llevar a Eugenio Dittborn a ese centro (exposición titulada *e.dittborn.1979.cayc*, realizada en junio de 1979) y que Richard reactivará más adelante para realizar la exposición *Cuatro artistas chilenos en el CAYC* (1985). Richard se

encontraba entonces en uno de los momentos más relevantes -sino el más importante- de su carrera como teórica del arte: tras una disolución aparente de su creación, la Escena de Avanzada, se perfilaba como la única clave de acceso a las complejidades de la neovanguardia chilena para un público internacional expectante de tener noticias sobre Chile.

Una identidad del arte chileno más allá de la censura

Durante el periodo inmediatamente posterior a estos primeros vínculos con la escena internacional, y una vez concretado el corpus teórico y productivo de la Escena de Avanzada como movimiento (hacia finales de la década de 1970 e inicios de la de 1980), la explotación a la realidad plástica de Chile como un descampado de sobrevivientes sirvió para el desplazamiento de proyectos curatoriales a importantes eventos de arte en Europa y el mundo.

Las primeras participaciones chilenas de importancia en su breve historia del arte fueron las realizadas durante la década de 1980: el envío a la Bienal de París en 1982, el envío a la Bienal de Sydney en 1984, y la exposición de gran formato *Chile Vive*, realizada en Madrid en 1987. En un símil a lo ocurrido dentro de sus fronteras con la introducción del catálogo como medio oficial de registro de las poco publicitadas exhibiciones (situando al libro como único medio de documentación y conocimiento de la obra en el espacio público), los trabajos chilenos llevados a exhibiciones internacionales transitan en la frontera entre obra y texto, siendo herederos de un discurso escrito imposible de separar de la imagen, y viceversa. Tan improbable es su separación del texto que, en el caso de la Bienal de París de 1982, Richard terminó por enviar registros fotográficos en blanco y negro de las obras en lugar de las obras mismas, acompañadas de un texto descriptivo de las prácticas neovanguardistas en Chile y una performance de Carlos Leppe titulada *Mambo número 8 de Pérez Prado*. Curiosamente, esta obra de Leppe se centraba en el repudio a los clichés sobre América Latina en el pensamiento metropolitano, acusando de alguna forma que el rescate del arte chileno en dictadura por parte de los curadores europeos estaba dado más por una relación de gesto indicativo exotista que por su valor estético intrínseco y su integración a la historia del arte occidental (Macchiavello, 2011: 92). Siguiendo a la historiadora del arte Carla Macchiavello, la censura impuso a la producción de arte de la Avanzada un carácter de inedición que le impidió sincronizar de manera efectiva con las líneas de

desarrollo del arte a nivel internacional. Contrario a lo que pudiera creerse -a salvedad de la performance de Leppe- la participación chilena en la Bienal de París resultó ser una experiencia decepcionante tanto para los espectadores de la bienal, como para los artistas que integraron la delegación de obras y su propia curadora, Nelly Richard. En palabras del artista chileno Francisco Brugnoli -quien participó del envío a la Bienal- en comentario a las dos muestras que antecedieron a modo de prueba al envío a la Bienal, su factura marginal y el énfasis a su carácter remoto volvían a estas obras profundamente autocomplacientes y crípticas (Richard, ed., 1982, 1). La negación constante de la avanzada respecto a una historicidad de origen, la falta de padres y referentes que Richard sostiene a lo largo de sus primeros textos, tiene como resultado un aislamiento de sus prácticas en Chile. Arrastra, asimismo, pobres recepciones internacionales debido a la ingenuidad de su análisis de carácter “fundacional”, compuesto únicamente para el contexto local y su pasiva contemplación de la intervención a los museos y academias de arte. Siguiendo a Macchiavello, la máxima de la avanzada “si el arte del pasado es dependiente de influencias extranjeras, el nuevo debe ser por completo independiente” no sólo no había configurado una particularidad en el arte chileno, sino que además había rebajado sus manifestaciones a una expresión provinciana de vanguardias obsoletas en el primer mundo desde hace dos décadas (Macchiavello, 2011, 93).

A diferencia de París, la selección para el envío de Chile a la Bienal de Sydney en 1984 no estuvo sólo sometida a Richard -quien propuso a cuatro artistas: Carlos Leppe, Gonzalo Díaz, Eugenio Dittborn y el Grupo CADA-, sino que también a las indicaciones de Leon Paroissien el curador de esta bienal. Paroissien seleccionó de los cuatro únicamente a Díaz y Dittborn, en quienes reconoció una mayor globalización de sus prácticas y discursos. Pese a este gesto, y siguiendo las indagaciones de Paulina Varas, la curatoría de Richard erraba nuevamente en el cripticismo que ya había demostrado en París, cayendo nuevamente en los vicios propios de una Escena de Avanzada que estaba al borde de su extinción: las obras eran acompañadas apenas por textos en busca de una lectura más independiente y universal, sin embargo aquellos documentos incluidos en el catálogo de la bienal, así como los pocos distribuidos como información anexa, eran ensayos realizados en el contexto local -incluso en español- proyectando la imagen de una obra “de chilenos para chilenos”.

La característica fundamental de la avanzada, su radical localismo y falta de referentes dentro y fuera del país, había sido declarada oficialmente obsoleta por los

mismos circuitos internacionales que, orientados por el análisis de Richard, habían suscitado su configuración como movimiento. Su argumento resulta hoy contradictorio e insostenible debido a que, entre otras cosas, la selección icónica por parte de los artistas durante esa década (las imágenes recurrentes de la cordillera, el paisaje del campo, la virgen, el tren metropolitano de Santiago, la publicidad y fotografía de prensa de años anteriores, etc.) estuvo ligada a una suerte de tradición de la visualidad moderna chilena. No fue una simple apropiación en la disputa contra la censura, como lo describiría el poeta e integrante del C.A.D.A. Raúl Zurita en 2010, sino que el rescate de todo aquello que se reconocía particular y articulador en una historia visual de Chile (Arregui y Figueroa, 2010: 60). Esta característica será desarrollada sobremanera en los envíos particulares que muchos artistas realizaron al extranjero durante los años posteriores, y será fruto del análisis que sostendrá Justo Pastor Mellado acerca de la generación de recambio de mediados de los 80: Gonzalo Díaz, Nury González y Gonzalo Mezza, entre otros, cuyo arte está marcado por el uso del multimedia y la reflexión dialogante con la historia del arte chileno a partir de inicios del siglo XX.

Arte chileno y marginalidad en el contexto internacional

Uno de los planteamientos principales de la Escena de Avanzada es, en palabras posteriores de Richard, "el desmontaje del cuadro y del rito contemplativo de la pintura", en una suerte de "crítica a la tradición aristocratizante de las Bellas Artes" (Richard, 1994: 19), entonces identificadas irremediabilmente con las instituciones intervenidas. Esta coincidencia de la pintura como símbolo de la tradición eurocéntrica del arte chileno no desalentará a teóricos y artistas a buscar de manera autónoma espacios expositivos en Europa, como ya fue ejemplificado con el caso de la Bienal de París. Al contrario, durante la década de 1980 el arte chileno sería exigido a generar nuevas maneras de vincularse y participar de una realidad global que le era completamente nueva, así como también los artistas ingeniarán nuevos soportes capaces de viajar y relatar su trayectoria de desplazamiento tanto a través de sus propios referentes históricos locales como sus símiles a nivel latinoamericano. Las viejas prácticas de la vanguardia, identificadas en las primeras operaciones vistas hacia finales de los 70, son desplazadas por el video arte: un soporte que demuestra mayores posibilidades de ser exhibido fácilmente en el extranjero. Otro soporte importante e identitario de los cambios en la producción artística de esa década será el uso del arte

postal, el cual es llevado a cabo por los dibujantes y grabadores Guillermo Deisler – quien más tarde se radicará en Argentina- y Eugenio Dittborn. En palabras de Dittborn, quien inicia su serie *Aeropostales* en 1984:

(...) Las pinturas aeropostales viajan a través de la red internacional de correos como cartas y se exhiben en los destinos como pinturas. En el correo la maniobra consistió, entonces, en hacer pasar una pintura por una carta. Al desplegarse y exhibirse en el Museo esa pintura muestra sus pliegues y sobres: ellos son las señales de este camuflaje (Dittborn, 1998, 43).

Pese a que el análisis particular del artista contradice al de teóricos extranjeros como Sean Cubitt, los cuales enfatizan el carácter político de su obra como producción de arte en Chile durante la dictadura (utilizando conceptos como el de *arte político* y *clandestinidad*), ambas posturas coinciden en que las *Pinturas Aeropostales* encarnan la búsqueda de un espacio de exhibición al margen de los provincianos lenguajes del arte chileno, entablando conversaciones directas con el primer mundo y asumiendo las limitaciones geográficas, sincrónicas y analíticas implicadas en este diálogo. Para Dittborn, la carta es una metáfora de su escape como artista al aislamiento chileno, pero más allá de las fracturas propias de la dictadura apunta a un aislamiento teórico que se cierne sobre las artes en este país a lo largo de toda su historia. La disrupción de las aeropostales no está relacionada a un acontecimiento o contexto particular, sino que a toda forma de producción de arte local conocida. En ese sentido, es interesante destacar a Dittborn como un heredero y canalizador de la breve tradición epistolar iniciada por la avanzada a finales de los años 70 en busca de internacionalización.

Conclusiones

Tras esta breve revisión, se intuye que la revisión de estos y otros vínculos con la escena internacional de la época pueden aportar nuevas posibilidades de lectura a un relato marcado por el trauma de la dictadura en sus discursos: creencia que ha sido replicada en textos actuales de manera equivocada, confusa y carente de su convicción original. Como apuntaría Pablo Oyarzún, para la escena de avanzada 1973 significó un quiebre definitivo con el pasado y otras realidades simultáneas en el mundo (Oyarzún, 1989: 56), sin embargo hitos expositivos como la visita de Rauschenberg -que culminó

las prácticas conceptuales revalorizando al cuadro como soporte y al museo como contenedor de obra-, o la exposición de Vöstell -que otorgó una pauta teórica que desplazaría las prácticas en sentido inverso, desde el cuadro al acto- dan cuenta de que muchas veces este fundamento fue contradictorio, siendo obviado por muchos artistas e incluso por sus propios fundadores teóricos.

Julia Herzberg, curadora de la muestra *Recovering histories: aspectos del arte contemporáneo en Chile desde 1982* -realizada en Nueva York en 1993- afirma que para quienes trabajaron en el campo del arte latinoamericano en Estados Unidos, los artistas chilenos que han vivido y trabajado en este país durante la década de 1980 acuden de inmediato al imaginario de las manifestaciones plásticas de la época (Juan Downey, Alfredo Jaar, Catalina Parra, Jorge Tacla, Mario Toral, Cecilia Vicuña, entre otros). Sin embargo, el reconocimiento internacional de artistas chilenos contemporáneos que se quedaron en Chile durante la era Pinochet sigue siendo deficiente o nulo, asumiendo los curadores extranjeros una labor de difusión recién después de 1990: una vez que el escenario nacional permitió una mirada transparente y autónoma sobre los procesos particulares de producción y comprensión de una época. Importantes muestras realizadas en el extranjero con posterioridad al retorno a la democracia -como *Arte contemporáneo desde Chile* o la misma *Recovering Histories*, dos exposiciones plagadas de obras realizadas por chilenos a inicios de la década de los 80 en pleno Nueva York de los 90- dan cuenta de la necesidad de releer la producción de la avanzada ya libre de sus ataduras teóricas, valorada en cuanto a sus posibilidades y no las restricciones de un aislamiento autoimpuesto.

No existe, a mi juicio, una conciencia globalizada del arte chileno previa a este despojo de la autodefinición como la primera y la última de las vanguardias en Chile. Proceso del que la generación posterior de artistas (1980-1990) logran independencia encabezados por el teórico y curador Justo Pastor Mellado, embarcados en el proyecto de una identidad ad portas del fin de la dictadura y una obligada integración al escenario mundial. Esta inclusión sin duda se realiza asumiendo en la práctica de las artes visuales los costos que el debate poscolonial ha traído al desarrollo cultural local, algo que en alguna medida excusa el temprano discurso de la Escena de Avanzada, y que se constituye como un problema que la plástica sitúa en el centro de su discusión incluso hasta nuestros días.

Referencias bibliográficas

Arregui, Cristián y Natalia Figueroa (2010), “Las grandes batallas perdidas: Entrevista a Raúl Zurita realizada por C. Arregui y N. Figueroa”. En *Revista 2010: Volver a decir Chile*, no. 1, Santiago: Editorial Corriente Alterna / Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, pp. 58-67.

Azócar, Pablo (1986), “Enrique Lihn, poeta: ‘Chile es una gallina de cuatro patas’”. En *Revista APSI*, 29 de diciembre de 1986 al 11 de enero de 1987, Santiago: Talleres Gráficos, pp. 38-40.

Dittborn, Eugenio (1998), *Mundana: 24 pinturas aeropostales en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile*, Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes.

Giunta, Andrea (2009), “Escritura en grisalla”. En Daniella González (ed.), *El revés de la trama: Escritura sobre arte contemporáneo en Chile*, Santiago: Ediciones de la Universidad Diego Portales, pp. 11-23.

Macchiavello, Carla (2011), “Vanguardia de exportación: la originalidad de la Escena de Avanzada y otros mitos chilenos”. En Soledad García (ed.), *Ensayos sobre artes visuales: prácticas y discursos de los años '70 y '80 en Chile*, Santiago: Centro de Documentación de las Artes Visuales, pp. 85-117.

Oyarzún, Pablo (2000 [1989]), *Arte, visualidad e historia*, Santiago: Ediciones de la Blanca Montaña.

Mellado, Justo (1991), “Congelar: focalizar: la trama de la historia”. En Fatima Bercht (ed.), *Contemporary art from Chile*, Nueva York: American Society Galery, pp. 28-35.

Richard, Nelly (1987), *Márgenes e instituciones, Arte en Chile desde 1973: escena de avanzada y sociedad*, Santiago: FLACSO.

____ (1994), *La insubordinación de los signos*, Santiago: Editorial Cuarto Propio.

Richard, Nelly, ed. (1982), “Con Textos en Galería Sur: un marco de desalentamiento”. En Nelly Richard (ed.), *La Separata* n°2 (mayo de 1982), Santiago: s/e, p. 1.

Sarti, Graciela (2013), “Grupo CAyC: La XIV Bienal de San Pablo”. Centro Virtual de Arte Argentino (<http://www.buenosaires.gob.ar/areas/cultura/arteargentino/> consultado en 2 de mayo de 2013).

Varas, Paulina (2007), “De la vanguardia artística chilena a la circulación de la escena de avanzada”. *Investigadora Privada: Blog de la investigadora Paulina Varas* (<http://paulinavaras.wordpress.com/2008/07/05/de-la-vanguardia-artistica-chilena-a-la-circulacion-de-la-escena-de-avanzada/> consultado en 2 de mayo de 2013).

<http://interesculashistoria.org/>