

De los márgenes a la institución: discursividades contradictorias y hegemonías neoliberales en el campo artístico chileno de post-dictadura¹

CAMILO ROSSEL

CATALINA VILLANUEVA

PAULO OLIVARES

Universidad de Chile

RESUMEN

Este artículo propone una reflexión en torno a la tensión entre la autonomía artística y el arte como producto de una sociedad que se alza como modelo de un neoliberalismo radical, como es el caso de la sociedad chilena configurada entre la dictadura y los gobiernos concertacionistas. Luego de presentar una noción de neoliberalismo, el artículo indaga sobre las metáforas de “apagón” y “despertar” para denominar los procesos culturales de la época en estudio, revisando entonces la construcción teórica sobre la escena de “avanzada” desarrollada por Nelly Richard. El artículo concluye con una lectura del vínculo entre el discurso cultural hegemonizado de la “avanzada” y las lógicas del neoliberalismo y sus consecuencias ideológicas y materiales para el campo artístico chileno.

PALABRAS CLAVE

Escena de avanzada · Cultura de post-dictadura · Cultura hegemónica
Neoliberalismo · Nelly Richard

ABSTRACT

This article proposes a reflection on the tension between artistic autonomy and art as a product of a society that stands as a model of radical neoliberalism, as is the case of the Chilean society configured between the dictatorship and the concertation governments. After presenting a notion of neoliberalism, the article investigates the metaphors of “blackout” and “awakening” to name the cultural processes of the period under study, to then review the theoretical construction on

1- Este artículo se desarrolló en el marco de la investigación financiada por FONDART, Lógicas y modelos de creación-producción en el campo teatral del Chile de la post-dictadura (1990-2010) a cargo del Dr. Camilo Rossel.

the “advanced” scene developed by Nelly Richard. The article concludes with an interpretation of the link between the hegemonized cultural discourse of the “vanguard” and the logic of neoliberalism and its ideological and material consequences for the Chilean artistic field.

KEYWORDS

Vanguard scene · Post-dictatorship · Culture Hegemonic · Culture Neoliberalism · Nelly Richard

*Ha llegado a ser evidente que nada que
tenga que ver con el arte es evidente, ni en sí
mismo, ni en su relación con la totalidad, ni
siquiera en su derecho a la existencia.*

THEODOR ADORNO

INTRODUCCIÓN

El epígrafe que corona estas páginas es la sentencia con la que se abre uno de los últimos textos trabajados por Theodor Adorno (2004), su *Teoría Estética*, texto que quizá es uno de los últimos intentos de la filosofía occidental por pensar la Estética como parte de una totalidad de la existencia. El problema de entrada al que apunta tiene que ver, precisamente, con la relación entre el arte y la sociedad. El antecedente fundamental para este diagnóstico es la condición dialéctica que Adorno lee en la obra de arte moderna la cual es, *al mismo tiempo*, una práctica social y una práctica autónoma. Esta cuestión se complejiza con la ampliación del dominio de la racionalidad técnica en la sociedad del siglo XX. En este sentido, y si bien no agota la cuestión, podríamos ingresar de manera general al problema que pretende plantear este texto a través de la interrogante sobre la función social de la autonomía artística en el contexto de una sociedad tecnificada.

El mar de lo inimaginable, en el que se aventuraron los movimientos artísticos revolucionarios alrededor de 1910, no trajo la suerte aventurera prometida (...) en todas partes los artistas se alegraron menos del nuevo reino de libertad ganado, que de un presunto nuevo orden apenas estabilizado. Pues la libertad absoluta en el arte (es decir, en algo particular) entra en contradicción con el estado

2- Dada la captura disciplinar que las artes visuales han hecho de la categoría “arte” nos parece importante aclarar que a lo largo del presente texto se utilizará “arte” y sus derivadas (teoría o historia del arte, etc.) para referirnos a la multiplicidad de disciplinas que se consideran dentro de esta categoría a partir de la articulación moderna de la misma.

3- Hasta cierto punto se podría considerar al *Coloquio Lippmann* (1938), organizado por Louis Rougier, como uno de los momentos fundacionales del *neoliberalismo*, tanto en un sentido terminológico pero también en un sentido ideológico y de organización política (Cf. Denord, 2001/2). En efecto, dicho coloquio se transformará en la primera instancia de coordinación y programación de un nuevo modelo de comprensión económico y filosófico del liberalismo y culminará con la fundación del *Centre International d'Études pour la Rénovation du Libéralisme* (CIERL), organización de corta vida a raíz del inicio de la segunda guerra, pero que generará los lazos y los fundamentos ideológicos que, nueve años después, en 1947, le permitirán a

perenne de falta de libertad en la totalidad. En ésta, el lugar del arte se ha vuelto incierto. La autonomía que ganó después de sacudirse su función cultural y sus secuelas se nutría de la idea de humanidad, por lo que se desmoronó en la medida en que la sociedad se hacía menos humana. (Adorno, 2004, p. 9)

Si bien Adorno escribía esto en un contexto donde todavía no se configuraba del todo aquel modelo de sociedad que podría particularizarse con el calificativo de “neoliberal”, la cuestión planteada por él es, a nuestro juicio, la piedra angular de las problemáticas del arte² en una sociedad como la que se configuró en Chile entre la dictadura y los gobiernos del ciclo concertacionista. En este sentido esta tensión de base entre la autonomía artística y la existencia, dependencia y pertenencia del arte, tanto material como ideológicamente, a una sociedad que se alzaría como modelo de un neoliberalismo radical, constituye el horizonte problemático general en el cual se inserta la reflexión aquí planteada.

Por motivos de espacio en el presente artículo solo podremos abordar uno de los aspectos de este problema, a saber, la emergencia y validación en el contexto chileno de la discursividad artística que, a partir de los 90s, hegemonizará el campo cultural, así como su vinculación ideológica con “lo neoliberal”. En este sentido, y si bien nos desvía levemente del problema que queremos abordar, será necesario partir señalando algunas de las características más importantes respecto de cómo estamos entendiendo la noción de neoliberalismo para que se comprenda la vinculación que proponemos.

EL NEOLIBERALISMO COMO IDEOLOGÍA UTÓPICA

El uso extendido y genérico que se hace hoy de la noción de *neoliberalismo* tiende a borrar tanto sus orígenes como la compleja concepción antropológico-social y epistémica que está en la base del pensamiento de aquellos primeros economistas y filósofos que se identifican a sí mismos como liberales³. En este sentido, tal como lo señalará Foucault (2007) en un famoso ciclo de lecciones donde aborda este tema, el neoliberalismo no sería la reedición de viejas doctrinas liberales bajo esa lógica de “siempre lo mismo para peor”⁴. Por el contrario, más bien lo podríamos entender como una transformación que, partiendo desde teorías y consideraciones propias de la tradición

liberal, proyecta una transformación general de la sociedad articulando un modelo epistémico, una concepción antropológico-social y un modelo económico-político. Si bien, por cuestiones de extensión, no podremos desarrollar en profundidad estos tres aspectos, nos parece necesario mencionar algunos elementos generales, al menos de los dos últimos, que permitan hacernos una imagen del sentido que le daremos en el marco de este texto a la noción de “neoliberalismo”.

Quizá lo central de la perspectiva neoliberal en términos económico-políticos sea el cambio de concepción respecto del mercado con relación a cómo había sido concebido este por el liberalismo clásico y decimonónico hasta principios del siglo XX⁵. Para estos últimos el mercado era una entidad que emergía y se regulaba “naturalmente” si no se generaban lógicas de intervención en los intercambios económicos de los individuos, por ello había que “dejar hacer” (*laissez faire*) al mercado con la menor intervención posible. A diferencia de esto los neoliberales ya no considerarán al mercado como un dato natural sino como una *estructura pura* que permite generar un sentido objetivo e incuestionable para el funcionamiento social, una estructura, por un lado, generada y dependiente de las prácticas sociales pero que, por otro, funciona como una estructura abstracta cuyo sentido está determinado por reglas lógicas y no sociales, lo cual hace que sea una estructura lógicamente perfecta en teoría pero fácilmente alterable en la práctica y, por lo tanto, altamente delicada. Este cambio de perspectiva eliminará, en términos políticos estructurales (no así discursivos), la contraposición entre el mercado y el Estado para dar paso a un modelo político en donde el Estado deberá intervenir, pero, esta vez, para asegurar y proteger el buen funcionamiento de aquel delicado mecanismo que es el mercado.

En el contexto chileno esta cuestión tiene un ejemplo claro y radical en la articulación de la constitución de 1980 y en el funcionamiento de esta durante el periodo de la Concertación. En rigor dicha Constitución es un mecanismo jurídico-político cuya función central, durante los últimos cuarenta años, ha sido proteger desde el marco jurídico-estatal el “buen funcionamiento” de la sociedad, cuestión que se verifica en la “salud económica” del país. Más allá de la discursividad antiestatista de los sectores que se identifican con el modelo neoliberal, solo desde el control del poder estatal (con la dictadura) y de su transformación y modelamiento a través de la constitución de 1980, se pudo asegurar durante 40 años que el modelo ideológico neoliberal se reprodujera en

Hayek (activo participante del coloquio Lippmann y amigo íntimo de Louis Rougier) fundar la famosa *Sociedad Mont Pelerin*, organización fundamental para la expansión del neoliberalismo durante la segunda mitad del siglo XX. Dicha sociedad establecerá reuniones de coordinación y exposición anuales desde 1947 a la fecha. Contará con “representación” en una enorme cantidad de países a través de diversos think-tanks que adscriben explícita o implícitamente al pensamiento y propuestas políticas desarrolladas por dicha organización (en Chile el Centro de Estudios Públicos (CEP) y más recientemente la Fundación Para el Progreso (FPP) son dos de ellos). Hasta el día de hoy los dos grandes líderes ideológicos de esta organización siguen siendo von Hayek y Milton Friedman. Para abundar en la relación entre el coloquio Lippman y la Sociedad Mont Pellerin, véase Guillén (2018).

4- “Como podrán darse cuenta, estos tres tipos de respuesta ponen de manifiesto que el neoliberalismo en definitiva no es nada en absoluto o, en todo caso, es nada más que siempre lo mismo, y siempre lo

mismo para peor. Es decir: es Adam Smith apenas reactivado; segundo, es la sociedad mercantil, la misma que había descifrado y denunciado el libro 1 de *El capital*; y tercero, es la generalización del poder del Estado, vale decir, Solzhenitsyn a escala planetaria. Adam Smith, Marx, Solzhenitsyn, *laissez-faire*, sociedad mercantil y del espectáculo, universo concentracionario y gulag: he aquí, a grandes rasgos, las tres matrices analíticas y críticas con las que suele abordarse el problema del neoliberalismo (...) me gustaría mostrarles que el neoliberalismo es, justamente otra cosa. Gran cosa o no, no sé, pero sin duda es algo". (Foucault, 2007, pp. 155-156)

5- Si bien no tenemos el espacio para justificar en profundidad lo que señalaremos en este párrafo, la perspectiva de análisis sobre la transformación liberal propuesta acá es la misma desarrollada por Foucault (2007), el cual, a su vez, la toma de Bilger (1964).

6- Ya lo decía Thatcher en una memorable entrevista del año 1987 para la Revista *Woman's Own*: "¿quién es la sociedad? ¡No existe tal cosa! Hay hombres y mujeres individuales y hay

la sociedad en su conjunto. Esta cuestión se hace evidente a partir del importantísimo rol político que, desde el retorno a la democracia, ha tenido el Tribunal Constitucional.

Junto a este cambio de concepción respecto de la naturaleza misma del mercado, el neoliberalismo articulará una concepción antropológica bastante particular cuyo mayor exponente quizá sea Friedrich von Hayek. Para Hayek (1989) la individualidad y la desigualdad ya no serán conceptos ni principios políticos respecto de lo humano, sino axiomas bajo los cuales se presenta *lo real* desnudo y por lo tanto son elementos incuestionables sin posibilidad de transformación; meros datos sobre los cuales tenemos que operar. De ahí que cualquier definición de humanidad debe partir desde estos axiomas y cualquier propuesta que se aleje de ellos es considerada como un error lógico y, por lo tanto, una falacia.

Hayek sostiene que cada ser humano es un conjunto único de atributos (...) Y esta unicidad biológica es reforzada por las diferencias de educación y formación. Estas diferencias se expresan en la distinta capacidad adaptativa a la vida práctica, especialmente al mercado. Los seres humanos se dividen en la mayoría y la minoría. La primera "constituye la masa". (...) Ellos son "insuficientemente civilizados", y se guían por los "atavismos". (...) Estas serían las reglas sociales arcaicas de la sociedad tribal, basadas en la solidaridad (Hayek 1989). La minoría, en cambio, posee todas las capacidades de las que carecen las masas. Son enteramente civilizadas, pueden comprender y aplicar las reglas abstractas que rigen la vida social y el mercado. Por ello obtienen éxito en la vida práctica y en el mercado. Consecuentemente, sostiene que, en una sociedad de mercado, las desigualdades sociales y económicas son una consecuencia esperable y deseable del ejercicio de la libertad y de la competencia en el mercado entre individuos desiguales. (Vergara, 2009, p. 164)

Esta consideración antropológica fundamentada en la individualidad y la desigualdad lleva, a la larga, a una anulación práctica de la noción misma de sociedad pues esta no sería sino la pura sumatoria de individualidades sin posibilidades de comparación entre unas y otras⁶.

A partir de esto es que podríamos decir que la concepción antropológica del neoliberalismo funciona como una *antropología*

negativa, en la medida en que el cumplimiento del ideal antropológico neoliberal (la plena individuación) eliminaría la posibilidad de concebir “lo humano” como especie y, por lo tanto, como categoría operativa para cualquier tipo de acción o reflexión común. En este sentido, la categoría de *individuo*⁷ funciona al mismo tiempo como axioma para leer la historia de “lo humano”, y como ideal civilizatorio cuyo cumplimiento permitiría despojarnos de ficciones atavistas como la misma noción de “humanidad” o de “sociedad”.

Como consecuencia de esto es que se podría decir que *la política* neoliberal se constituye como una negación de *lo político*⁸ para hacer emerger *lo real* como tal, es decir, el funcionamiento estructural del mundo a través de aquellas leyes axiomáticas que no tienen más sentido que su pura mecánica de funcionamiento. En otras palabras, este “liberalismo positivo”, como lo llamaría Louis Rougier, se plantea bajo la lógica del único camino posible⁹ frente al cual no tiene sentido disentir pues el modelo presentado por dicho marco epistémico, tal como lo conciben sus ideólogos y defensores, no es otra cosa que la estructura absoluta y totalitaria del funcionamiento de la realidad:

Se puede decir que existe entre los economistas un consenso sobre la eficacia superior de la economía de mercado, indudablemente sin alternativa: un fin de la historia que contraría a los idealistas y a los ideólogos quienes sueñan con un mundo más justo, más espiritual y más verde. (Sorman, 2008, p. 9)

A partir de esto podríamos pensar el *neoliberalismo*, tal como ya lo planteara Moulian (2002) en su famoso texto *Chile actual, anatomía de un mito*, como una ideología utópica, es decir, una manera específica y limitada¹⁰ de concebir el sentido y la relación con el mundo cuya característica central es su falta de consciencia de dichos límites, cuestión que lo lleva a asumir que aquel sentido y aquella relación establecida son la forma “natural” en que el mundo es.

[El neoliberalismo] presenta los tres elementos de una ideología utópica: una idea (natural) de lo social considerada como forma esencial de realización de lo humano, una idea absoluta del futuro, y la justificación del recurso a la fuerza para la defensa de esos ideales sociales “trascendentalizados”, forma única de vida realmente humana. (Moulian, 2002, p. 61)

familias y ningún gobierno puede hacer nada excepto a través de las personas y las personas se miran a sí mismas primero” (*Woman’s Own*, 1987, s.p.).

7- A la cual, por lo demás, de acuerdo con el planteamiento neoliberal, le es inherente la desigualdad como su modo propio de *aparecer* en el mundo.

8- “Si quisiéramos expresar dicha distinción [entre la política y lo político] de un modo filosófico, podríamos decir, tomando el vocabulario de Heidegger, que ‘la política’ se refiere al nivel ‘óntico’, mientras que ‘lo político’ tiene que ver con el nivel ‘ontológico’. Esto significa que lo óntico tiene que ver con la multitud de prácticas de la política convencional, mientras que lo ontológico tiene que ver con el modo mismo en que se instituye la sociedad. (...) Algunos teóricos como Hannah Arendt perciben lo político como un espacio de libertad y deliberación pública, mientras que otros lo consideran como un espacio de poder, conflicto y antagonismo”. (Mouffe, 2007, pp. 15-16)

9- Claus Offe, ya en 1987, denominaba a esto la utopía de la cero opción. Por lo demás ya durante

los 80s se identificará directamente el eslogan “There is no alternative” con el gobierno de Thatcher.

10- En el sentido de que, con todo pensamiento, tiene límites (históricos y culturales) para su aplicación y análisis.

En resumen, podríamos señalar que los elementos centrales que se articulan en la noción de neoliberalismo tal como la estamos pensando en el marco de este texto serían la utilización de la institucionalidad estatal para la transformación social en función de las lógicas de mercado, la concepción del individuo como axioma e ideal social al mismo tiempo que lleva a la disolución del lazo social y la trascendentalización de estos aspectos negando la validez de cualquier otro modo de organización posible. Es desde estos aspectos que nos interesa pensar algunos vínculos con el marco de autocomprensión que establece el campo artístico y cultural a partir de los 80s.

CULTURA Y “APAGÓN”: LAS ELIPSIS DE UNA METÁFORA

La particular configuración que adquirirán las prácticas artísticas y el campo de la cultura en Chile a partir de los 90s tendió a pensarse durante mucho tiempo (y en algunos casos hasta hoy) bajo la metáfora del “despertar” luego del “apagón” de la Dictadura. Si bien dicha noción ha perdido fuerza respecto de la lectura del contexto cultural dictatorial cabe recordar que la primera política cultural oficial del ciclo concertacionista, *Chile quiere más cultura*, presentada en mayo del 2005, se abría con la referencia al “apagón cultural” y al “despertar” de los 90s:

Hace sólo un par de décadas existía una grave y fundada preocupación pública por el así llamado “apagón cultural”. Por ello es tan valioso que, en democracia, la cultura y las artes hayan florecido. Muchos índices e indicadores así lo demuestran: en todas las disciplinas artísticas se detecta un aumento significativo en la cantidad y calidad de creaciones y obras nacionales. (CNCA, 2005, p. 3)

Sin duda, la idea del “apagón cultural” de la dictadura y de su “renacimiento” en democracia hegemonizará la autopercepción del campo cultural —al menos durante las dos primeras décadas del retorno democrático—, generando una idea de ruptura y diferenciación radical entre el marco cultural dictatorial y el contexto concertacionista. Pero, mirado en la distancia, el verdadero contraste no se dará tanto entre el modelo cultural de la dictadura respecto del desarrollado a partir de los 90s sino, más bien, entre este último y lo que se alcanzó a articular del proyecto cultural de la Unidad Popular. Este recogía las perspectivas que ya se venían planteando en los años

60s respecto de la cultura, siendo el periodo dictatorial más bien un proceso de transición en el cual, por un lado, se mantienen de forma semiclandestina y un tanto resiliente algunas prácticas y lógicas del proyecto cultural de la UP y, por otro, se sientan las bases sociales de la lógica cultural que dominará tanto las políticas como las prácticas culturales a partir de los 90s. De hecho, es bastante significativo que aquellas prácticas de resistencia cultural que, durante la dictadura, intentarían continuar la lógica del proyecto cultural popular de la UP mueran definitivamente durante los 90s sin ningún tipo de duelo por parte del campo cultural.¹¹

En efecto, si comparamos la dirección general del campo cultural de fines de los 60s y principios de los 70s con la dirección que se tomará en los 90s apreciaremos que, en el primer caso, el objetivo de las acciones y de las políticas culturales estaba orientado por la idea de liberar el potencial creativo de las masas en una línea que, tal como diría Raymond Williams, concebía a la cultura como algo “ordinario” y de lo que todos participamos activa y creativamente. En el segundo caso, tanto las políticas como las acciones del campo cultural se han orientado hacia la profesionalización de los productores culturales (artistas) y su distinción de los consumidores culturales (no artistas), las lógicas de diferenciación sectorial y disciplinar cada vez más específicas y, en suma, la organización y ordenación del campo cultural como un sector económico productivo especializado con agentes y roles bien definidos.

Si, como dice Hobsbawm (2007), las palabras y conceptos “son testigos que a menudo hablan más alto que los documentos” (p. 9), el propio itinerario de la noción de “apagón cultural” permite recomponer algunos de los supuestos en los que se asienta dicha idea, así como su reverso (el “renacimiento cultural” concertacionista).

A fines del año 1976 el ministro de educación de la época, Contralmirante Arturo Troncoso, echó a circular la idea de un “apagón intelectual” a partir de los paupérrimos resultados en las pruebas de admisión de los postulantes a las Fuerzas Armadas: “Los postulantes habían dejado constancia escrita de que el gato es un animal herbívoro, que Shakespeare murió en la silla eléctrica o que Arturo Prat fue Ministro del Interior” (R.P., 1978, p. 200). A principios de 1977, el 19 de febrero, el diario *La tercera de la hora* publicará una editorial titulada

11- Quizá uno de los últimos proyectos de este tipo en morir será ENTEPOLA (Encuentro Teatral Popular Latinoamericano), instancia que después de 35 años de funcionamiento anunció a principios del 2022 que dejaría de realizarse.

12- Para mayores referencias sobre este desarrollo revisar Donoso, K. (2013). El “apagón cultural” en Chile: políticas culturales y censura en la dictadura de Pinochet 1973-1983. *Outros Tempos*, 10(16), 104-129.

13- “¿Qué hay del apagón cultural?”, *La Tercera de la Hora*, Santiago de Chile, 23 de septiembre de 1979, p. 13.

14- Revista dirigida por Volodia Teitelboim y Carlos Orellana. Se publicará ininterrumpidamente entre 1978 y 1989 en Madrid y se transformaría en uno de los principales espacios de debate y difusión cultural de resistencia a la dictadura.

“Apagón intelectual” (1977), citando al Contralmirante y posicionando la idea de una “crisis educativa” a raíz del proceso de politización de la juventud generada por la UP. Ya para mediados del mismo año la idea de un apagón cultural se había posicionado en los medios de comunicación como un tema de debate al punto que *El Mercurio* publicará un artículo especial dedicado al tema en su *Revista del Domingo* del 12 de junio de 1977: “Apagón cultural. Opinan los jóvenes” (1977)¹². Todo este análisis y diagnóstico se sostenía en una concepción de la cultura que se articulaba en torno a una gran idea fuerza: la cultura entendida como una práctica especializada desarrollada en el marco de las “bellas artes” por parte de individuos igualmente especiales (artistas) a raíz de su dominio técnico y referencial del propio campo. Esta concepción queda en evidencia a partir de la estrategia cultural que llevará a cabo el régimen para superar dicho “apagón”:

se inició una campaña comunicacional por mostrar las distintas acciones llevadas a cabo, principalmente las financiadas por el Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación, como las actividades del Teatro Itinerante, la Temporada de Conciertos en el Teatro Municipal, el Ballet Folklórico Nacional, la exposición Itinerante de Pintura Chilena, publicación de diversos libros y folletos sobre culturas indígenas¹³, o la implementación de la Franja Cultural en televisión o el apoyo y financiamiento de algunos festivales musicales como el de Viña del Mar, el Folklórico de San Bernardo y el del Huaso de Olmué, entre otros. Asimismo, se incluyeron dentro de estas actividades las desarrolladas por sectores privados como la publicación de una colección de literatura española por parte de la editorial Andrés Bello, o las actividades desarrolladas por la Sociedad de Amigos del Arte.

Esta campaña por relevar las actividades culturales tenía por objeto ir dando cuenta de cómo el régimen fue superando el apagón, hasta negar su existencia hacia 1980. (Donoso, 2013, p. 109)

Ya para el año 1978 la idea del “apagón” comienza a ser discutida desde los intelectuales y artistas de izquierda poniendo en evidencia, en un primer momento, que tanto la idea de “apagón” como la de su “superación” se sostenían en una perspectiva elitista, burguesa y conservadora de la noción de cultura. En efecto, el primer número de la revista *Araucaria de Chile*¹⁴ abre su editorial señalando lo siguiente:

En Chile todo el mundo habla hoy del “apagón cultural”. En efecto, la Junta prefiere, en el dominio de la literatura y el arte, de todas las expresiones del pensamiento, las virtudes higiénicas del silencio y del black-out. (...) El hombre vive bajo estado de sitio y la cultura bajo toque de queda. El hombre de Chile, el pueblo en su más ancha acepción, sigue luchando y la cultura, a pesar de todo, continúa resistiendo. Si en la superficie impera la atonía del espíritu, la omnipotencia de la mediocridad oficial, por debajo, en el cuerpo central del país, la llama de la creación se mantiene viva. A veces consigue proyectar lejos, al exterior, destellos de su fulgor. (Editorial, 1978, p. 5)

15- En el sentido que Raymond Williams lo señala, tal como ya lo referíamos más arriba.

Ya en el número 2 de la misma revista encontramos una extensa crítica a la estrategia mediática que ya estaba desarrollando el régimen para posicionar la idea de “superación” del apagón: “El mapa cultural dibujado por *El Mercurio* no tiene relieve ni color. La burguesía chilena, ejerciendo el mecenazgo de las artes y letras, constituye una caricatura deplorable” (R.P., 1978, p. 205).

Hasta este punto el debate en torno a la noción de cultura (que está implícito en la discusión sobre el “apagón”) se mantiene en los mismos parámetros que a mediados de los 60s, es decir, un debate que, en términos gruesos, contrapone una concepción elitizada de cultura v/s una concepción popular y “ordinaria”¹⁵ de la misma, identificándose cada una de estas concepciones con los posicionamientos políticos de derecha e izquierda, respectivamente. Se articulaba, de este modo, un gran eje de tensión y debate entre la cultura de los “dominadores” v/s la de los “dominados”. Desde esta lógica la perspectiva del discurso cultural “oficial” de la izquierda de la época se podría resumir, manteniendo la terminología propia de dicha discursividad, en que la noción de “apagón” (y, por ende, la idea de “superación” del mismo) es una estrategia discursiva de la cultura burguesa de las clases dominantes y culturalmente elitistas para invisibilizar las prácticas culturales que no se ajustan a aquellos parámetros burgueses y elitizados. De ahí es posible la crítica tanto a la noción de “apagón” como a su reverso, pues, desde la perspectiva cultural de la izquierda de la época, el problema de la cultura era fenoménico-ideológico y no ontológico, es decir, la cultura no es algo que existe en sí mismo con ciertas características frente a lo cual se puede diagnosticar su presencia o no presencia, sino que la cultura es un problema vinculado

16- Nos parece importante mencionar que, para los efectos de este artículo, estaremos comprendiendo dicha escena de “avanzada” (o simplemente “avanzada”) no solo como las obras que se vincularan clásicamente a este concepto sino (y fundamentalmente) como la construcción discursiva desarrollada por Nelly Richard en torno a dichas obras.

a las condiciones histórico sociales que nos permiten percibir ciertos elementos como cultura o no.

LA IRRUPCIÓN DE LA “AVANZADA”: DESPLAZAMIENTOS Y BORRADURAS

Por estos mismos años irrumpe, en el contexto de las discursividades sobre la cultura, una perspectiva que reorganizará los parámetros y las posiciones de este debate. Nos referimos a la construcción teórica que desarrollará Nelly Richard (2014) en torno a lo que, posteriormente, denominará como escena de “avanzada”¹⁶. Si bien, tanto el discurso de Richard como las obras en torno a las que se construye se identifican claramente con una posición política de izquierda, la “avanzada” se instalará de forma explícita, discursiva y materialmente, fuera del proyecto cultural que había identificado a la izquierda hasta ese momento:

Ni la cruel historia oficial de los dominadores ni la dolorosa historia contra-oficial de los dominados (una historia construida – éticamente – como reverso, pero igualmente lineal en su simetría invertida), eran ya capaces de orientar al sujeto cultural hacia una finalidad y coherencia de sentido y de interpretación. La escena de “avanzada” surge en la brecha de dolor e insatisfacción dejada entre estas dos historias que se disputaban un presente fracturado: entre la oficialidad represora de la historia dominante por un lado y, por otro, la historia en negativo de sus víctimas cuyo relato nacional-popular exhibía una monumentalidad de la resistencia que ocultaba las fisuras del sentido. Es esta brecha la que marca la singular posición de descalce que ocupó la “avanzada” en el campo de recomposición sociocultural chileno. Por supuesto, el arte de la “avanzada” se sitúa en franca contraposición al régimen militar pero, a la vez, se ubica en una marginalidad polémica frente a las organizaciones militantes de la cultura opositora. (Richard, 2014, p. 21)

En este sentido, sin abandonar su posición política y su lógica de resistencia al régimen, la “avanzada” operará un desplazamiento discursivo que desactivará los ejes tradicionales de la discusión cultural hasta ese momento (cultura popular v/s alta cultura, cultura de los dominados v/s cultura de los dominadores, cultura de izquierda v/s cultura de derecha) a través de una borradura o palimpsesto simbólico al instalar en el centro del debate otro eje que, si bien había estado

presente ya desde la década del '20 en el arte chileno, a partir de los 80s comenzará lentamente a hegemonizar la discusión en el campo artístico y cultural nacional: el debate entre tradición v/s vanguardia. En efecto, el propio nombre de “escena de avanzada” deja en evidencia esta cuestión. Esto generará que, a partir de los 80s, los parámetros de identificación política (y los modelos ideológico-culturales vinculados a ellos) comenzarán lentamente a perder relevancia para la discusión en torno al arte y la cultura para ir siendo reemplazados por parámetros de posicionamiento estético-procedimentales internos al campo del arte al punto que, dentro de los propios artistas de izquierda, se generará una escisión en, al menos, dos posiciones contrapuestas y sin posibilidades de convergencia:

Las ya difíciles relaciones entre la escena de “avanzada” y los circuitos de institucionalidad política de la izquierda chilena se complicaron aún más con la vuelta de los artistas y escritores del exilio que, a partir de 1983, llegaron a integrarse al proceso de lucha cultural por la redemocratización del país. Con motivo de esta lucha, se formulan, durante el año 1983, varios llamados artístico-culturales a solidarizar con las protestas nacionales, cuyos títulos –*Ahora Chile, Contingencia, etc.*– expresaban el deseo de que el arte se vinculara más directamente con la militancia ciudadana. Dichos llamados exacerbaban la tensión entre, por un lado, el énfasis *crítico-experimental* de las obras de la “avanzada” que no querían abandonar el corte deconstructivo de sus análisis de los signos y, por otro, el arte del compromiso político y la protesta social que requería de un lenguaje denunciante-testimonial. El llamado “contenidista” de la cultura opositora a que el arte social hiciera más explícita su adhesión temática a las luchas populares, terminó de encerrar a las preocupaciones de la “avanzada” en el minoritario paréntesis de lo experimental. (Richard, 2014, p. 22)

Pero lo central en la instalación discursiva de dicho debate por parte de Richard (y quizá lo más importante para lo que nos interesa en este texto) será la identificación del polo vanguardia (o “avanzada” o “contemporáneo”) con la idea del arte como trabajo crítico respecto de su contexto social cuyo criticismo estará determinado por la experimentalidad de los procedimientos de producción. Esta identificación teórica entre *lo crítico* y *lo experimental*, aun cuando opera en algunos momentos de forma explícita¹⁷, en

17- Como cuando Richard a lo largo de *Márgenes e Instituciones* (2014) utiliza profusamente la noción de “crítico-experimental” para referirse a las obras de la “avanzada”.

realidad constituye más bien un sistema implícito que no está necesariamente en la superficie del discurso. En efecto, Richard (2014), a nivel explícito, asocia lo crítico y lo experimental no en términos de una identificación general de ambos conceptos sino a partir del trabajo específico de la “avanzada”; es en las obras de la “avanzada” donde los procedimientos experimentales a nivel formal permitían un trabajo crítico respecto del contexto político y social del momento. Sin embargo, la evidente valoración de la producción de la “avanzada” como un modelo de arte más “verdadero” (o al menos más pertinente a su época) que otros, junto con la reiteración continua de esta asociación contingente entre lo crítico y lo experimental, comienzan a desvanecer la conciencia del carácter contingente de este vínculo para establecer una identificación general y no contingente de ambos términos. En efecto, la propia Richard ya lo había pensado bajo estos parámetros para el año 1979:

Advierto la total caducidad de experiencias artísticas asimilables al Surrealismo, al Pop Art y a la Nueva Figuración; expresiones hoy invalidadas en razón de su completo desentendimiento de las preocupaciones mayores que asume el pensamiento artístico contemporáneo como exigencias. Al perpetuar una tradición ilusionista del arte, controvierten, entre otras, la intención crítica que defiende el arte contemporáneo, intención de intervenir críticamente una situación-vida en base a la unidad espacio/tiempo (real y no ficticia) que la estructura.

Paralelamente a lo regresivo de dichas tendencias señalamos un progresivo enjuiciamiento de la Pintura como sistema de re/presentación sustentador de una experiencia artística basada en un proceso de contemplación y no de comprensión, y enjuiciamiento del objeto-cuadro como objeto ideológico culpable de alimentar una concepción tradicional del arte ligada al carácter de unicidad de su producto.

Advertimos, en consecuencia, la apertura de nuevos mecanismos de producción y comunicación artísticas destinados a modificar, radicalmente, el hábito socio-cultural que sustenta la percepción y comprensión del arte tradicional. (Richard, 1979, p. 11)

Como se puede ver, acá la asociación no es contingente sino necesaria; el procedimiento “pintura” *siempre* implicará un marco representacional

que la sitúa en el contexto de la contemplación y no de la comprensión y su reverso, es decir, cualquier procedimiento *experimental* que rompa la lógica de la “pintura” implicará, entonces, un posicionamiento ideológico en el polo de la comprensión y de la relación crítica con la realidad, es decir, todo procedimiento experimental por el mero hecho de ser experimental es, siempre y al mismo tiempo, *crítico*.

A partir de esto, la estrategia discursiva de Richard en varios de los textos del periodo es instalar una serie de dicotomías conceptuales desarrolladas a partir de la gran dicotomía vanguardia/tradición: “contemporáneo/moderno”, “experimental/tradicional”, “comprensión/contemplación”, “arte crítico/arte ilusionista”, “procesos deconstructivos/procesos testimoniales”, “arte contemporáneo/arte comprometido”, etc. Todas estas dicotomías van construyendo un sistema que nunca se muestra como tal, pero que, tras bambalinas, gobierna todos los razonamientos y valoraciones. El procedimiento consiste, dicho grosso modo, en asociar estrechamente oposiciones conceptuales (que tomadas en sí mismas son bastante convincentes) con otras oposiciones conceptuales, de manera que al final cada categoría puede combinarse, sin ninguna condición ni explicación, con las demás categorías de la misma serie (“Vanguardia”, “contemporáneo”, “experimental”, “comprensión”, “arte crítico”, “procesos deconstructivos”, “arte contemporáneo”) y contrastar con cualquier categoría de la otra serie (“moderno”, “tradicional”, “ilusionismo”, “contemplación”, “procesos testimoniales”, “arte comprometido”).

RETÓRICAS DE LA EMANCIPACIÓN COMO PRÁCTICAS DE ALIENACIÓN

Ahora bien, aun cuando este modelo discursivo es novedoso para el contexto cultural chileno de fines de los 70s y principios de los 80s, la verdad es que se corresponde de manera bastante directa y transparente con la discursividad instalada por los movimientos artísticos de “avanzada” en la Europa de los 50s y 60s. En efecto, muy poco tiempo antes, en 1974, con la publicación de su texto *Teoría de la Vanguardia*, Peter Bürger abrirá el debate en torno a la diferenciación entre Vanguardia y Neovanguardia, siendo uno de los puntos centrales de su argumento el carácter irreflexivo con el que la neovanguardia asumirá la relación entre ciertos procedimientos formales heredados de la vanguardia y su carácter emancipatorio respecto del contexto social:

18- Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.

19- Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo.

20- Museo de Arte Contemporáneo.

21- Es decir, las instituciones que detentan el poder político y simbólico que configura el discurso oficial sobre el arte y la cultura en Chile.

El concepto histórico de movimiento de vanguardia se distingue de tentativas neovanguardistas, como las que se dieron en Europa durante los años cincuenta y sesenta. Aunque la neovanguardia se propone los mismos objetivos que proclamaron los movimientos históricos de la vanguardia, la pretensión de un reingreso del arte en la praxis vital ya no puede plantearse seriamente en la sociedad existente, una vez que han fracasado las intenciones vanguardistas. Cuando un artista de nuestros días envía un tubo de estufa a una exposición, ya no está a su alcance la intensidad de la protesta que ejercieron los *ready made* de Duchamp. Al contrario: mientras que el *Urinoir* de Duchamp pretendía hacer volar a la institución arte (con sus específicas formas de organización, como museos y exposiciones), el artista que encuentra el tubo de estufa anhela que su “obra” acceda a los museos. Pero, de este modo, la protesta vanguardista se ha convertido en su contrario. (Bürger, 2000, pp. 54-55)

En cierto modo, nos parece que será en la noción de “lo contemporáneo” donde se condensarán muchas de estas cuestiones, siendo el concepto central del nuevo eje de discusión ya mencionado más arriba (vanguardia v/s tradición). La pugna por el ingreso o exclusión de la categoría de “contemporáneo” será la discusión que comenzará a hegemonizar la discursividad cultural, tanto oficial como no oficial, a partir de los 80s. Por cuestiones de espacio no podemos desarrollar aquí toda la deriva de este concepto y su importancia en el marco cultural general (y no sólo de las artes visuales) desde los 80s hasta ahora, pero el propio discurso artístico institucional actual permite apreciar que las características que acabamos de analizar para la instalación discursiva que desarrolla Richard en torno a la “avanzada” son, hoy en día, el “sentido común” del discurso institucional del arte: a fines del año 2020 el MINCAP¹⁸ junto con la VID¹⁹ y el MAC²⁰ de la Universidad de Chile²¹ publican un *cuaderno pedagógico* destinado a la enseñanza del arte contemporáneo en colegios. Al revisar la propuesta de unidades para el desarrollo pedagógico en dicho cuaderno pareciera que estamos casi ante un resumen del índice de *Márgenes e Instituciones*: Unidad 1: El juego de los lenguajes, Unidad 2: Las preguntas de la memoria, Unidad 3: Las escenas del cuerpo, Unidad 4: La vida social del proyecto artístico. Por otra parte, cuando se caracteriza al arte contemporáneo podemos leer lo siguiente: “Una de las características destacadas del arte contemporáneo es la constante

reflexión que propone sobre diversos problemas sociales, ambientales o económicos, incentivando preguntas y dilemas que ayudan a mirar el contexto de una forma no complaciente” (MINCAP, MAC, VID Uchile, 2020, p. 16). Como se podrá ver, la asociación entre Arte Contemporáneo y reflexión crítica pareciera inmediata y automática; no hay análisis de contexto, no hay análisis específico de obras sino el señalamiento de lo reflexivo-crítico directamente como “una de las características destacadas del arte contemporáneo” como si se tratase de un rasgo estilístico.

En efecto, y volviendo a Bürger (2000), se podría decir que una de las diferencias fundamentales que establece dicho autor entre vanguardias y neovanguardias, tal como se puede apreciar en la cita de más arriba, es que todos aquellos procedimientos que en la vanguardia aparecían como procedimientos críticos y contextuales al campo del arte y que apuntaban a la desarticulación del mismo, en las neovanguardias aparecerán como procedimientos estilísticos absolutos (sin contexto) que permiten identificar a las obras como pertenecientes o no a “lo contemporáneo” y que, finalmente, aseguran la especificidad, mantención y reproducción del campo artístico. De hecho, a partir de esta última cuestión cuya materialización está vinculada a la circulación y validación de las prácticas artísticas por parte de los agentes “oficiales” y tradicionales del campo artístico, otro de los aspectos significativos e influyentes de la “avanzada” serán sus lógicas de circulación e inserción en el campo del arte. Más allá de la intención explícita de la discursividad de la “avanzada” de:

operar una reformulación del cuerpo de la obra que la desadaptara de su rol de conformidad a las estructuras de producción artística dominantes, sea negando dicha obra a la oficialidad de las gestiones encargadas por la institución-Museo, sea sustrayéndola de la red de apropiaciones mercantiles de las galerías. (Richard, 2014, p. 89)

Lo cierto es que tanto su circulación como su validación se darán en el marco de galerías y museos. Por un lado, y en un primer momento, el circuito de la “avanzada” estará directamente vinculado con la instalación y expansión del galerismo privado de fines de los 70s y principios de los 80s²² y, posteriormente, con su instalación en los espacios institucionales del arte y la cultura tanto a nivel nacional como internacional. En efecto, se podría decir que la “avanzada” sostendrá gran parte de su

22- Nuevamente, si bien no tenemos espacio suficiente para desarrollar en este texto el lugar y la importancia del desarrollo galerístico para las artes visuales, al menos señalemos que si bien en la mayor parte de los casos el galerismo, sobre todo de los 70s, se desarrolla como un espacio de resistencia al régimen generando un “contracircuito” respecto de las instancias oficiales, al mismo tiempo se instala sí no en oposición al menos en contrapunto respecto de los intentos de resistencia cultural desde la activación poblacional y de las comunidades locales, estableciendo una clara estrategia de distinción cultural y de cierre, más que de apertura, del campo artístico a nivel discursivo y exhibitivo. En efecto, y más allá del contexto chileno, el desarrollo del galerismo podría verse como el momento de instalación del arte en las lógicas del mercado y de los criterios privados de distinción del campo.

reconocimiento por su capacidad de dialogar, en una lógica de igualdad y sincronía, con el contexto artístico museal y galerístico de Europa y Estados Unidos. La “avanzada”, programáticamente, quiere posicionarse en los espacios oficiales del arte y en el circuito internacional de museos y galerías. En este sentido, y si bien las acciones de la “avanzada” se desarrollaban en su mayor parte en el espacio público, dicho espacio funcionaba como otro de los recursos simbólicos o semióticos para la valoración posterior de las obras en los espacios especializados y profesionales del arte. Es decir, para la “avanzada” la calle era un recurso signifiante y no un circuito de circulación. Este último en realidad lo constituían las galerías y, posteriormente, los espacios oficiales para el arte que el propio régimen dictatorial desarrollaba y promovía. Nuevamente será la misma Richard la que explicita esta cuestión y dé cuenta, otra vez, de la fractura programática que significaba esto en el contexto de la izquierda cultural de la época:

Después del quiebre de 1977, se fueron consolidando diversas agrupaciones artísticas populares (de carácter gremial-político) encargadas de la coordinación y la difusión del trabajo plástico en centros poblacionales, sindicatos, escuelas o fábricas. Eran agrupaciones orgánicamente dependientes del militante combatiente de una izquierda contestataria que trabajaba en la semiclandestinidad y cuyo arte se dejó sobredeterminar por su referencia ilustrativa a la contingencia de las luchas nacionales. (...) Dichas agrupaciones (en especial, la APJ: Agrupación de Plásticos Jóvenes) desarrollaban un trabajo de gráfica popular y muralismo motivado por una estética del compromiso. Ese arte – de impulso agitado – no se topaba casi nunca con la producción de la “avanzada” porque las ocupaciones territoriales de cada sector eran completamente diferentes. Mientras que el arte popular de las organizaciones de masas ocupaba espacios comunitarios alternativos, las obras de la “avanzada” apostaban a que su crítica institucional ganara visibilidad pública en los espacios disponibles de exhibición para desafiar el poder y la censura desde una oblicua estrategia de pliegues e interferencias. (...) Durante el periodo de auge cultural y económico de las Bienales Universitarias, de los Concursos de la Colocadora Nacional de Valores y de las Becas de los Amigos del Arte (un periodo que se extiende entre 1977 y 1982), las obras de la “avanzada” fueron generalmente admitidas y hasta

premiadas por jurados que parecían haberse dejado influenciar por los criterios del arte internacional al manifestar su entusiasmo hacia las manifestaciones más experimentales del periodo. F. Smythe, E. Dittborn, C. Leppe, C. Altamirano, G. Mezza, L. Rosenfeld, D. Eltit, C. Gallardo, J. Castillo, J. Prieto, etc., son algunos de los artistas de la “avanzada” que fueron recompensados por premios de las instituciones oficiales. (Richard, 2014, pp. 27-28)

La incorporación de la “avanzada”, por esporádica que sea, al circuito oficial de la institucionalidad cultural de principios de los 80s da cuenta de dos cuestiones importantes relativas a la reorganización general del marco discursivo-cultural de la época; por un lado muestra que incluso para el discurso cultural oficial de la dictadura ya había perdido fuerza el eje de distinción entre una cultura de “izquierdas” y de “derechas” pues, más allá de las “elipsis y metáforas” de la “avanzada”, los agentes culturales del oficialismo conocían la postura política de los artistas vinculados a ella y, así y todo, eran programados en espacios oficiales y recibían premios por parte de instituciones representativas del modelo ideológico-cultural del régimen. Y, por otro lado, permite ver que la “avanzada” responde adecuadamente a uno de los aspectos centrales del marco ideológico-cultural oficial: la comprensión de la cultura y el arte como un espacio profesional de alta especialización desarrollado por *individuos-artistas* con un alto manejo en los “juegos de lenguaje” propio de dicho espacio profesional, siendo este último aspecto la cuestión determinante para establecer el “valor” de las prácticas y/u objetos exhibidos. Es decir, la posibilidad de calce de las prácticas de la “avanzada” con la idea de *Alta Cultura* bajo la cual las políticas de dictadura (y luego de la Concertación) operarán en dicho campo. De este modo la aceptación de las obras y prácticas de la “avanzada” por parte del circuito oficial del arte de la dictadura le permitirá a dicha dictadura legitimarse y “ponerse al día” respecto del circuito internacional del arte. Otra vez será la propia Richard (2014) quien lo señale:

Al difundir propuestas visuales que se declaraban innovadoras según las categorías de promoción del arte internacional, los Concursos y Bienales ofrecían una imagen de contemporaneidad artística que pretendía dar fe no sólo de la liberalidad de los jurados sino, también, del modernismo con el cual evolucionaba el modelo (entonces solvente) de la política económica del Gobierno. El tecnologismo multimedia de las obras de “avanzada” – cine y

video – servía de fachada para acreditar culturalmente la dinámica modernizadora de la época del boom consumista que duró hasta 1982. (Richard, 2014, p. 29)

Claramente será este índice de “contemporaneidad” el que funcione como amalgama simbólica y material que permita la sintonía entre la producción de la “avanzada” y el marco cultural de la dictadura. Sin duda esta sintonía será esporádica y dependerá absolutamente del censor o jurado de turno instalado en el espacio oficial. Pero lo interesante de esta dinámica es que ya hay una conciencia instalada en el marco cultural dictatorial (y por supuesto en Richard, quien nos hace ver esto) de la relación entre ciertas características formales y procedimentales del arte que, a nivel internacional, permitirían “acreditar culturalmente” el desarrollo económico y la expansión mercantil-consumista que estaba desarrollando el régimen. Desde esta perspectiva resulta extremadamente coherente que sea en los 90s, con los gobiernos concertacionistas, que esta sintonía llegue a su punto culminante y duradero con el establecimiento del discurso artístico-cultural “contemporanista” como eje central de las distinciones y tensiones de campo. Pero aquello ya sería materia de otro desarrollo.

“NO LO SABEN, PERO LO HACEN”

Hasta acá, más allá de las relaciones implícitas que es posible establecer, no hemos explicitado la manera en que estamos leyendo el vínculo ideológico entre el discurso cultural inaugurado por la “avanzada” y las lógicas de organización de mundo que abordamos brevemente respecto del “neoliberalismo”. Por ello, a modo de una breve conclusión, nos parece necesario explicitar este vínculo que, por lo demás, ha estado funcionando en gran parte del desarrollo que hemos hecho hasta este punto.

La primera cuestión que nos parece importante establecer es la comprensión del contexto ideológico como un proceso complejo que, muchas veces, implica un descalce entre las intenciones y contenidos de un discurso y sus efectos prácticos:

En consecuencia, las ideologías no serían sólo representaciones internalizables o internalizadas sino, además, operaciones que actúan sobre los sistemas de clasificación de representaciones y

sobre las modalidades de comunicación entre los individuos; por ejemplo, definiendo lo que es política y lo que no lo es, o lo que es arte y lo que no lo es. (Brunner, 2014, p.)

Desde esta perspectiva, el efecto ideológico en el campo del arte del discurso inaugurado por la “avanzada” (que, a nuestro juicio, es la base ideológica del campo cultural de los 90s en adelante) pasará, sobre todo, como ya lo señalábamos, por el reposicionamiento y resignificación de la noción de “alta cultura” a partir del lugar central ocupado por el individuo-artista en su dominio de los lenguajes del arte. Junto con esto, la relación descontextualizada que se establece entre procedimientos experimentales y procesos de reflexión crítica llevarán a una autopercepción del campo artístico en una permanente tensión con el contexto social pero desde la consideración del artista bajo parámetros muy similares a los del genio romántico burgués, es decir, el artista como un sujeto que ve lo que otros no ven, que hace lo que otros no pueden hacer y que nunca llega a ser completamente comprendido por su contexto social. En este sentido, esta reconfiguración de las lógicas de la “alta cultura” bajo los parámetros de lo crítico-experimental (o contemporáneo) instala a las prácticas culturales en un modo de concebir la relación entre el arte y la sociedad de manera unidireccional donde el arte produce una representación crítica sobre la sociedad, pero en donde, por un lado, la sociedad no puede devolverle nada al artista pues sólo los artistas pueden hablar de arte y, por otro lado, donde se pierde de vista cómo aquella sociedad produce al propio artista y a las lógicas de producción y circulación del arte que este realiza.

Por otra parte, el reposicionamiento de la figura del *individuo-artista* como figura central de la práctica cultural generará, a partir de los 90s, un desarrollo de campo altamente fragmentado y cuyo motor fundamental será la competitividad entre los diversos individuos-artistas. Como corolario de esta cuestión la resolución de dicha competitividad estará determinada, la mayor parte de las veces, por criterios exclusivamente individuales a los que, curiosamente, se les pueden aplicar las mismas lógicas de análisis que se aplicaban para la censura en dictadura. Por ejemplo, el siguiente pasaje de un texto de Brunner escrito el año 1982 podría servir perfectamente para describir las lógicas de selección de FONDART y todos sus derivados si tachamos las referencias al autoritarismo y la coacción de la censura dictatorial:

23- Las tachaduras son nuestras.

La privatización del Estado trae consigo una serie de consecuencias. Por ejemplo: la arbitrariedad de los poderes ejercidos en el autoritarismo. ¿A qué obedece? A su carácter privado y esencialmente coercitivo. Son poderes sin regularidad normativa, sin estabilidad de costumbres, (...) Más bien ellos actúan erráticamente (...) A esto se liga estrechamente su personalización. Se trata de poderes privados, por ende, relacionados con la idiosincrasia y la suerte de las personas. (...) La privatización implica, asimismo, la imposibilidad del control público de los poderes. Estos actúan secretamente, sometidos a las influencias de personas privadas. (Brunner, citado por Richard, 2014, p. 33)²³

Privatización en los criterios de enjuiciamiento y validación (solo los artistas pueden evaluar a los artistas), distinción y exclusión del campo a partir de niveles de dominio de capitales culturales especializados, individuación de las prácticas culturales, validación de las prácticas a partir de su instalación en el mercado (ojalá internacional) de galerías y bienales. Estos son algunos de los efectos generados a partir de la hegemonización del campo cultural por parte del discurso “contemporanista” de la “avanzada”. Por supuesto que no dejamos de tener presente que en la constitución de las cuestiones enumeradas más arriba hay influencias de múltiples aspectos económicos, políticos, sociales, etc. Pero, al mismo tiempo, resulta evidente que dichas cuestiones están directamente enlazadas con los criterios de valoración y validación discursiva desarrollados por Richard. De ahí es que nos es posible señalar que la deriva del discurso de la “avanzada” va de los márgenes a la institución para establecer una hegemonía cultural que reproduce los valores y prácticas del Chile neoliberal.

REFERENCIAS

ADORNO, T. (2004). *Teoría Estética*. Akal.

Apagón cultural. Opinan los jóvenes. (12 de junio de 1977). *El Mercurio*, 14-15.

APAGÓN INTELECTUAL. (19 de febrero de 1977). *La Tercera de la Hora*, 3.

BRUNNER, J. J. (2014). Campo artístico, escena de “avanzada” y autoritarismo en Chile. En N. Richard, *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973* (pp. 171-178). ediciones/metales pesados.

- BÜRGER, P. (2000). *Teoría de la Vanguardia* (J. García, Trad.; 3ª ed.). Ediciones Península.
- DENORD, F. (2001/2). Aux origines du néo-libéralisme en France. Louis Rougier et le Colloque Walter Lippmann de 1938. *Le Mouvement Social*, (195), 9-34.
- DONOSO, K. (2013). El “apagón cultural” en Chile: políticas culturales y censura en la dictadura de Pinochet 1973-1983. *Outros Tempos*, 10(16), 104-129. doi:<https://doi.org/10.18817/ot.v10i16>
- EDITORIAL. (1978). *Revista Araucaria de Chile*, (1), 5-7.
- FOUCAULT, M. (2007). *Nacimiento de la Biopolítica. Curso en el Collège de France (1978-1979)* (H. Pons, Trad.). Fondo de Cultura Económica.
- GUILLÉN, H. (2018). Los orígenes del neoliberalismo: del Coloquio Lippmann a la Sociedad Mont-Pèllerin. *ECONOMIA UNAM*, 15(43), 7-42
- MINCAP, MAC, VID Uchile. (2020). *Arte contemporáneo en Chile*. Mincap, MAC, VID Uchile.
- MOULIAN, T. (2002). *Chile actual. Anatomía de un mito* (3ª ed.). LOM.
- OFFE, C. (1987). The Utopia of the Zero-Option. Modernity and Modernization as normative political Criteria. *PRAXIS International*, 7(1), 1-24.
- R.P. (1978). Las luces se apagan. *Revista Araucaria de Chile*, (2), 200-2005.
- RICHARD, N. (1979). Dos enfoques de la plástica. *CAL*, (1), 11-12.
- RICHARD, N. (2014). *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973* (3ª ed.). ediciones/metales pesados.
- SORMAN, G. (2008). *La economía no miente*. Editorial Sudamericana.
- VERGARA, J. (2009). La concepción del hombre en Frederich Hayek. *Revista Filos*, 65, 161-176. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-43602009000100010>.
- Woman's Own. (23 de septiembre de 1987). *Margaret Thatcher Foundation*. <https://www.margaretthatcher.org/document/106689>

RECEPCIÓN: 03/07/2023

ACEPTACIÓN: 27/07/2023

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO:

Rossel, C., Villanueva y C., Olivares, P. (2023). De los márgenes a la institución: Discursividades contradictorias y hegemonías neoliberales en el campo artístico chileno de post-dictadura. *Teatro*, (9), 215-236.