

LAS COORDENADAS DE PRODUCCION CRITICA QUE SITUAN MI TRABAJO

Nelly Richard

1. Mi formación es más bien literaria; y para ser honesta, confieso de partida que mi preparación como crítica de arte ha sido completamente asistemática, y que me relaciono con las disciplinas tradicionales que suelen instruir dicha preparación (la historia del arte o la estética) de manera totalmente informal.

Tampoco el nexo al objeto de arte como estructurante de mi discurso crítico me llega a resultar definitivo; su motivación podría ser hasta transitoria o, al menos, *transitante*, ya que, a medida que las problemáticas inicialmente generadas en un determinado campo de creación o focalizadas en torno a un determinado núcleo de producción se van modificando en posiciones e intensidad, el mismo aparato crítico es —en mi caso— tentado de dejarse provocar e impulsar por ese movimiento de reubicación y por la nueva energética contenida en su desplazamiento.

Después de haber dedicado tiempo y atención casi exclusiva a lo ocurrido en el campo de las artes visuales chilenas en torno a la llamada “escena de avanzada”, resiento —por ejemplo— los efectos de un cierto aflojamiento interproductivo; me parece que dicha escena ha parcialmente dejado de funcionar como *polo de condensación* sociocultural de una serie de preguntas que —entre 1976 y 1983 aproximadamente— encontraron ahí su máxima dimensión crítica; que se ha ido despotencializando como escena (al menos, como frente gestador de proposiciones que recortaban e interconectaban entre sí diferentes espacios de pensamiento y crítica social) y que hoy, es quizás la escena de los textos —literarios y otros— la que se vuelve portadora de un nuevo coeficiente vital apto a reactivar el debate en torno a otro campo de interrogantes. Quiero decir con eso que los desplazamientos de fuerza e intensidad que rediseñan la composición o

el equilibrio del espacio de producción cultural, distribuyendo de manera siempre nueva, problemas, energías, intereses y conflictos, influyen —en mi caso— sobre el modo en que el discurso tensa o relaja su nexo al objeto crítico.

2. Mi campo de referencias (o más difusamente: de lectura) está compuesto por el personal ensamblaje de fragmentos de teoría principalmente derivados del contexto postestructuralista. Pienso que la red de pensadores que incluye a figuras como las de Foucault, Derrida, Lacan, Barthes, Kristeva, etc., articula las condiciones ya indispensables para enmarcar cualquier proyecto de trabajo crítico. Lo que principalmente recojo de su enseñanza, aunque traspasado de manera totalmente aprogramática, es —por ejemplo— lo siguiente:

—Su “antihumanismo” entendido como crisis del sujeto racionalista, trascendental o esencialista de la tradición filosófica o burguesa; desde la perspectiva postestructuralista, el “yo” deja de ser concebido como profundidad o interioridad. Pasa a ser la suma discontinua y plural de los *efectos* de subjetividad repartidos en el campo social.

A nivel de la creación, ese descentramiento de la noción idealista de “sujeto”, implica una radical puesta en cuestión de toda la mitología del artista ligada a la tradición romántica o contemplativa, y de las nociones —autárticas— en las que descansaba dicha tradición: expresividad, originalidad, genialidad, autenticidad, etc.

Dentro del contexto postestructuralista, el artista ya no expresa ninguna visión interior (ni original, ni profunda), ni transmite ninguna verdad superior. Es un “bricoleur” en el sentido de Levi Strauss, que trabaja so-

bre la base de materiales preexistentes (signos, imágenes, estilos, técnicas) que reensambla en una nueva solución-creación. Es un *manipulador de códigos*: un procesador de signos recolectados desde diferentes contextos de imágenes y combinados en una nueva retórica artísticovisual.

Es por lo mismo necesario —desde dicha perspectiva— abandonar todo programa interpretativo que implique remitir el sentido de la obra a las intenciones del autor postulado como *origen*, o como fuente expresiva de un sentido único cuya clave oculta deberá ser “develada” a través de una hermenéutica de la profundidad. Se asume a cambio la otra como campo abierto y plurisemántico en cuya superficie se entrecruzan múltiples registros de lectura, rompiéndose el paradigma autor/autoría/autoridad de la voz canónica o del significado trascendental.

De la misma manera, la atención está puesta no sobre la obra-resultado sino sobre la *obra-proceso*; ni sobre la forma reificada de una totalidad de sentido encerrada en sí misma, sino sobre el transcurso significante: nunca concluido, anterior al cierre cosificador de la obra-producto, abierto a múltiples dinámicas de producción “en acto”, es decir, en movimiento y transformación.

—También el pensamiento postestructuralista crea las exigencias de un análisis *materialista* de las construcciones de lenguaje escenificadas por las obras y de sus procesos técnicos de fabricación de la significación, con énfasis puesto no en los contenidos (imágenes o representaciones) sino en las operaciones formales y en sus dispositivos de signos: es decir, define una postura contraria a todo “idealismo del mensaje” o trascendencia del sentido. Una postura que rechaza la transparencia o instrumentalidad de la forma subordinada a una jerarquía de significado, y privilegia a cambio el juego horizontal y pluralizador de los significantes.

Desde ese contexto también, se nos hace posible formular la crítica a una cierta sociología del arte que reduce la obra a la traducción mecánica de cómo las determinantes sociales e históricas se reflejan en un soporte que las expresa *homológicamente*; es decir, la crítica a ese determinismo del contenido que lleva la obra a “ilustrar” simétricamente referentes totalizadores tales como “historia” o “sociedad” de manera simplemente

pasiva o reproductora. Pero también la crítica a la neutralidad de un cierto “formalismo” —incluso lingüístico o estructuralista— que postula la obra como entidad abstracta y autosignificante, encarnación programática de un modelo de cientificidad “pura” que suele recortar el significante de su campo de interreferencialidad social e histórica.

Desde ese mismo contexto, se nos hace a cambio imposible postular una “pragmática” de la obra, que incorpora a su análisis las variantes *contextuales* nacidas del juego entre enunciado/enunciación, emisor/receptor, producción/consumo, mensaje estético/formación social, etc...; es decir, la postulación de una sociosemiótica de la obra que integre a su reflexión a las condiciones de producción y circulación social e ideológica del sentido, y subraye como la obra recoge y transforma las dominantes de significación que tensan su campo cultural.

3. Pero más que insistir en lo que este conjunto de supuestos —derivados del postestructuralismo— tiene de prearmado, al estar apoyado en el prestigioso marco de referencias académicas de la cultura europea, me parece interesante comentar las circunstancias locales y específicas al medio chileno, que inevitablemente llegan aquí a *distorsionar* cualquier marco, exponiéndolo a una permanente inestabilidad y precariedad de operaciones.

Discutir, en suma, la manera que tiene una determinada práctica crítica de irse modelando como *respuesta* a las presiones ejercidas sobre ella por las condicionantes de producción que rigen su contexto.

4. Mi trabajo como crítica de arte ha estado desde un comienzo ligado a las aventuras de constitución de la llamada “escena de avanzada”, y de las obras que la articulan: en especial, las de Leppe, Dittborn, el CADA, Rosenfeld, Dávila.

Pienso que la emergencia de esta escena que busca reconceptualizar el sistema de producción artística y estructurar nuevas mecánicas de creación alternativas, en función de los nuevos parámetros socio-comunicativos que rigen las prácticas culturales post-golpe, propone, además, una nueva articulación entre creación artística y producción crítica, entre obra y discurso, que modifica por completo la tra-

dición oficial del comentario de arte chileno. Desde 1977 hacia adelante, se gestó por primera vez una secuencia de textualidad crítica (inaugurada por Ronald Kay) en la que teoría de arte y práctica de escritura ensayan mutuamente un gesto doblemente inédito y auto-exploratorio. Gesto que modifica las condiciones del formato-ensayo hasta entonces privilegiado dentro del ámbito universitario; y que renuncia a la neutralidad expositiva de los metalenguajes (incluso en el caso de incorporar ciencias como la semiología) para —a cambio— bordearse con lo poétic-literario, en un espacio más de experimentación *con* el sentido que de interpretación *del* sentido. A propósito, una cita de Roland Barthes, que dice: “Me pregunto si, en última instancia, no podría identificarse teoría y escritura. La escritura, en el sentido actual que puede concederse a la palabra, es una teoría. Tiene una dimensión teórica, y ninguna teoría debe rehusar la escritura, ninguna teoría debe moverse únicamente en el interior de una pura “escribanía”, es decir, desde una perspectiva puramente instrumental respecto al lenguaje que utiliza”

Esta nueva práctica de escritura crítica que, en Chile, emerge aproximadamente hacia 1977, ha permanecido durante todos estos años recluida a microcircuitos de comunicación, ya que los únicos soportes posibles de ocupar fueron los catálogos de exposiciones, precarios soportes fotocopiados y escasas publicaciones autoeditadas. Pienso que ese factor de confinamiento y reclusión de la palabra, ha tenido varias consecuencias respecto de la configuración misma de nuestro discurso crítico, y no sólo de sus modalidades de recepción social.

El confinamiento de estas escrituras (entre ellas, la mía) a soportes marginalizados, ha subrayado primero su coeficiente *minoritario*; coeficiente públicamente traducido en términos de elitismo o cripticismo, autorreferencialidad, etc. El brusco cambio de *registro* que operan esas escrituras en la linealidad de la tradición del comentario, sea impresionista (el comentario oficial), sea académico (el ensayo universitario), mediante las infracciones teórico-conceptuales de un léxico derivado del psicoanálisis o de la semiología, enfatizaron las señas de *ilegibilidad* que se les iba adjudicando como reproche. Pero una vez más, tras ese reproche que parecía estar sancionando

una voluntad de exclusión manifestada por los propios textos (y reconfirmada por la exigüidad de su red de circulación), lo que estaría verdaderamente en juego es una *ruptura de códigos*; ruptura o transgresión de códigos causada por la experimentalidad crítica de un nuevo dispositivo de operaciones, y el desconcierto ideológico cultural que causa a nivel de los hábitos preformados de lectura.

5. También el hecho que estas escrituras nuestras se hayan gestado en la cercanía de obras difíciles (en cuanto a la cantidad de reformulaciones críticas que su materialidad pone en juego) y, por lo mismo, *exigentes* respecto de la necesidad de un aparato conceptualizador suficientemente vigente para abarcar el significado de sus transformaciones, ha puesto esas escrituras en situación de tener que responder de manera igualmente provocativa al desafío lanzado por la incomodidad de las obras; las nuevas escrituras sobre arte tuvieron así que ejercerse en un espacio carente de las certezas o garantías que otorgan los conocimientos heredados o la familiaridad de obras repetidoras de convenciones o calzadoras de estereotipos.

Por otra parte, el hecho que esas escrituras se produzcan y circulen en espacios tan marginales, además de estar referidas a obras restadas del circuito comercial, las lleva a ser completamente independientes de cualquier requisito de mercado o de institución: libres de no tener que satisfacer demandas comprometidas ni con el gusto social dominante (encarnado en el circuito promocional de las galerías) ni con la programación ideológica de los bloques de recomposición política (ya que la “avanzada” y sus escrituras se gestan al margen de la cultura ortodoxa de la izquierda). El trabajo crítico de la “avanzada” no se sintió nunca presionado para cumplir con exigencias promocionales ni de orientación pedagógica, en ausencia de las tribunas que generarían tales exigencias. De ahí quizás, el carácter selectivo y hasta tendencioso (o incluso, militante) de escrituras *opcionalmente* comprometidas con la defensa de obras *cómplices*, sin crisis de responsabilidad. La misma producción y circulación de estas escrituras en redes completamente ajenas a la Universidad, suma otro rasgo que confirma una permanente condición de puesta a prueba. Puesta a prueba de un saber *desprotegido* porque jugado en el

afuera de todo límite de legitimación académica o institucional, y expuesto a la peligrosidad de la aventura de constitución de un pensamiento *vivo*, no fijado por la repetición de claves puramente bibliográficas; más bien, pensamiento *en acto*. Escrituras entonces las nuestras en permanente roce y fricción con la materialidad bruta de una trama documental; trama dispersa e inconclusa, que obliga a permanentes reajustes situacionales, a desplazamientos y tránsitos, a choques con una exterioridad social que, bajo el modo del conflicto, desritualiza toda noción más sedentaria o conservadora de un saber académico, cerrado sobre sí mismo y autosuficiente.

6. Pienso que un elemento crucial en cuanto a su manera de acentuar la *inestabilidad* de cualquier marco de referencias teórico-conceptuales que pretendamos dar por instalado o preconstruido, y de poner en duda su misma sistematicidad, es aquel relacionado con la problemática del traspaso de informaciones, modelos o teorías importadas desde el ámbito internacional, al contexto nacional de producción.

Pienso que debido al mismo corte biográfico que me ha hecho trasladarme de un país a otro, me he vuelto particularmente perceptiva a esa problemática de la transferencia cultural y de sus desequilibrios de identidad.

La precariedad del medio cultural chileno, el desabastecimiento de los procesos de lectura debido tanto a la escasez de materiales circulantes como a las inhibiciones que pesan sobre el destinatario desprovisto de claves de interpretación o limitado en su manejo, el atraso de conocimientos y el correspondiente desfase entre lo presupuestado en materia de saber por los corpus de referencias originales y lo aquí disponible en materia de operatorias críticas, subrayan la brutalidad del *descalce* que separa la riqueza de la matriz de discursos internacionales de la marginalidad y pobreza del "aquí y ahora" en el que se busca insertar la cita. Diría que ese *descalce* atraviesa de manera significativa, y a veces dramática, todo un conjunto de producción; y que, por mi parte he intentado problematizarlo mediante una reflexión atenta a la relación centro-periferia: es decir, al problema de la dependencia cultural, y al traspaso de las formas o lenguajes extractados del repertorio internacional que deberán ser reacondicionados en función de las

exigencias sociocontextuales que nacen de su campo local y específico de aplicación.

Si tuviera que definir una posible línea de fuerza o tensión como eje de mi proyecto de trabajo crítico, señalaría aquella que tiene que ver con ese problema de la relación entre cultura superior o dominante (productora de modelos) y subculturas dominadas (condenadas a la imitación o copia de esos modelos), aplicada tanto al mapa geográfico de las divisiones de poder —imperialismo o colonialismo— traducido a países o continentes, como al mapa sociosimbólico de las divisiones de sexo traducido a géneros de identidad; de ahí mi creciente interés por la problemática de la mujer y la teoría feminista, como otro campo desde el cual reflexionar sobre las condicionantes de la identidad, sobre las técnicas de posicionamiento ideológico de los sujetos (masculino/femenino, activo/pasivo, productor/reproductor, etc.), en la red de las representaciones socioculturales, y sobre el supuesto de "universalidad" construido desde la falsa jerarquía de categorías (lo masculino, lo europeo, etc.) que inferiorizan todo lo no incluido en su esfera de autorreferencia.

Como dirección preferencial de mi trabajo a futuro, estaría entonces el reflexionar sobre el diseño de posibles estrategias descolonizadoras susceptibles de ser generadas desde la subcategoría de lo femenino o desde la subcultura latinoamericana, en cuanto espacios ya no subyugados sino capaces de articular sus contra-respuestas frente a la imposición de los códigos, y de reconvertir las marcas de su subalternidad en signos de cuestionamiento a los modelos hegemónicos de la cultura dominante.

7. Me sigue pareciendo que la pregunta fundamental referida a una obra es aquella dirigida a saber de qué manera las interrelaciones de sentido generadas por esa obra *actúan* dentro del contexto social y cultural en el cual se inserta su lectura: subrayando cuales efectos, reafirmando o contestando cuales configuraciones de poder o dominancia, interpelando cuales discursos o ideologías, propiciando cuales respuestas frente al dogma de las instituciones. De ahí —para mí— la necesidad o el interés de una aproximación sociocontextual al fenómeno creativo, que integre a su lectura de la obra las coordenadas de significación social, cultural, ideológica, que rigen su entorno y que esa obra reprocessa. De ahí también mi

sospecha hacia la estética como “actividad desinteresada” en la tradición kantiana o neokantiana: esfera contemplativa gobernada por la sensibilidad, el gusto o el placer “puro”; esfera de aislamiento cortada de lo real y de sus conflictos de identidad (sexo, raza, clase) y enfrentamientos de poder. De ahí también mi desconfianza hacia una historia del arte concebida como totalidad autónoma de discurso, linealmente regida por una lógica de sucesión y evolución de los estilos con supuestos de “universalidad” En el caso de culturas marginales o periféricas cuya historia es marcada por el *desfase* de temporalidades heterogéneas y de referencias discontinuas, esos supuestos obligan al alineamiento uniforme de sus lenguajes en la continuación de un mismo eje de ordenamiento o racionalización histórica que les resulta ajeno y sobreimpuesto, y que por lo tanto oblitera la naturaleza específica y diferencial de cada fenómeno en emergencia según motivaciones locales.

Mi concepción del discurso crítico implicaría más bien remitir el proceso de producción creativa y la estructura de la obra, al complejo de discursos y representaciones so-

ciales y culturales que condicionan su significado a la vez que definen su contexto de operaciones; contexto modelado por las determinantes historicogeográficas, culturales, sociopolíticas, etc., que la obra coordina en su interior, reproduce o transforma, y que deben ser tomadas en cuenta para analizar el juego de desplazamiento o reformulación que esa obra practica a nivel de su totalidad interreferencial.

En ese sentido me resulta insuficiente una estética restringida a las componentes expresivo-formales de la obra sin considerar la interacción de los diferentes códigos de significación y de producción artística. Sobre todo en un medio como el chileno donde la violencia histórica, la desarticulación del cuerpo social y el quiebre del marco de referencias de identidad, los condicionamientos de la censura y de la autocensura, la marginalidad latinoamericana, configuran una situación-límite que sobreimprimen sus *marcas de enunciación* en cualquier obra o texto; marcas que la obra a veces oculta o exhibe, a veces disfraza, pero que siempre contiene a modo de claves socio-semióticas de su articulación a la coyuntura histórica.

