

Revista de cultura

PAPELMÁQUINA 14

Año 12 | N° 14
ISSN: 0718-6576
Octubre 2020
Santiago de Chile

Revista de cultura

14

Tal vez el retrato más apropiado que podría hacerse de *Papel Máquina. Revista de cultura*, sea aquel que Louis Althusser reservó para su amado materialista aleatorio. Así, podríamos decir que la edad de una revista no tiene ninguna importancia. Puede ser muy vieja o muy joven. Eso en última instancia es irrelevante para quienes hacen uso de ella. Lo esencial es que no sepa dónde está y que tenga ganas de ir a cualquier parte. Pues, como recuerda Althusser, lo importante siempre es tomar el tren en marcha. Como en los antiguos *westerns* americanos, la historia comienza tomando un tren en movimiento: “sin saber de dónde viene (origen) ni a donde va (fin)”. *Papel Máquina* quisiera ser esta máquina de pensamiento. Siempre en movimiento, siempre a la intemperie, siempre errante, siempre pasando a otra cosa. A medio camino entre la agitación y el estremecimiento, a medio camino entre la conmoción y el temblor, la revista quisiera ser ese vagón en marcha que sirve transitoriamente de morada y refugio a escrituras y pensamientos sin destino programado.

Portada/contraportada: *devengo coleóptero-como cualquier minoría* (2020), cgm.
Archivo: Colectivo MUSA. Mosaico roto de Pedro Lemebel, fotografía del 2020.
Santiago, Chile.

Revista de cultura

P A P E L M Á Q U I N A 14

Directora

Alejandra Castillo

Dirección Editorial

Cristián Gómez-Moya
Luis Gueneau de Mussy
Cristóbal Thayer
Miguel Valderrama

Consejo Editorial

Bruno Bosteels
Flavia Costa
Eduardo Cadava
Julio Ramos
Nelly Richard
Willy Thayer

Diseño y diagramación

cgm + elissetche | estudio

Registro

ISSN: 0718-6576
Año 12 | N° 14
Octubre 2020

Editorial Palinodia
www.palinodia.cl
editorial@palinodia.cl

Santiago de Chile



Nelly Richard

ÍNDICE

Editorial **Alejandra Castillo**
06

Estados alterados **Sergio Villalobos-Ruminott**
La escritura como hendidura en lo real
13

Fernanda Carvajal
Lecturas desviadas
29

Miguel Valderrama
¿Tiene sexo la lectura?
43

Campos de batalla **Nelly Richard**
La insurgencia feminista de mayo 2018 en Chile
67

Diálogos **Alejandra Castillo**
Feminismo, revuelta y pandemia.
Conversación con Nelly Richard
85

Corporalidades en viaje **Andrea Giunta**
Nelly Richard: Postales (o 22 hipótesis
para un glosario)
109

Luis Ignacio García
Nelly Richard, o el devenir mujer de la teoría
135

Ana Longoni
Esos ojos
159

Traslaciones **Jean-Louis Déotte**
La falsificación por los desaparecidos
169

Nelly Richard: Postales (o 22 hipótesis para un glosario)

Andrea Giunta*

* CONICET/
Universidad de
Buenos Aires

109 |

Escribo este texto al revés de lo que inicialmente pensaba. La pandemia cruzó los meses en los que había planificado encarar un estudio sistemático de la crucial contribución de Nelly Richard al pensamiento crítico y a la teoría sobre arte y la cultura en América Latina. El aislamiento alteró las lógicas que conocía sobre el tiempo. En lugar del plan analítico que anticipaba seguir voy a ordenar el texto a partir de algunos libros y de los momentos en los que accedí al pensamiento de esta crítica cuyas intervenciones agudas y radicales han pautado el escenario de la visualidad en la escena del arte chileno y del pensamiento sobre arte en América Latina durante cincuenta años, desde que Nelly Richard llegó, en 1970, a Santiago de Chile. Su escritura, tanto como la lectura de sus textos desencadenan un momento de conocimiento que involucra lo *afectivo*. Se trata de una escritura trabajada, compleja, en la que las yuxtaposiciones de las palabras producen la sensación ambigua de distancia y cercanía. El ritmo de la escritura, la complejidad de ciertas palabras, la extensión

de sus frases, van mutando con la lectura y revelan una tramada lógica en la que nada es azaroso, todo articula la complejidad del argumento. La escritura de Nelly es performance, con todos los aspectos transformativos que el término involucra. Ritmo, tiempo, repetición, contraposición, señalan los rasgos de las formas en las que se organizan los pensamientos que, cuando se asiste a la lectura, conforman un estado del cuerpo, un estado afectivo y de la atención que bifurca el pensamiento y lo vuelve atento al discernimiento del sentido, de los lugares críticos. No se trata sólo del abordaje analítico de un asunto, hay que captar el tono, los materiales rítmicos, los dobles de las palabras.

Existe una matriz consistente y recurrente en la forma en la que Nelly nos propone pensar críticamente la cultura. Propongo en este texto un camino para aproximarnos a algunos de sus componentes. Abordo, simultáneamente, dos aspectos. Uno de orden autobiográfico: fragmentos que reconstruyen como encontré la escritura de Nelly y en qué sentido impactó en mi propio trabajo. Otro analítico, que busca encontrar las palabras y las posiciones que proporcionan claves de su pensamiento crítico sobre la cultura. Este es el primer borrador de un trabajo que podría desarrollarse en el futuro, y que entiendo necesario: un glosario Richard.

1.

No recuerdo si fue 1988, 1990, fechas tentativas y probables, ya que en esos años escuché muchas mesas redondas y conferencia en el CAyC, durante las jornadas de la crítica. Lo he descrito otras veces, pero quiero aquí reponerlo. Se trataba de un encuentro internacional de críticos. Un conjunto de autores imprescindibles para reflexionar sobre el arte latinoamericano entraban en el universo de referencias de quien, después de los años de universidad durante la dictadura, comenzando a enseñar en la primera cátedra de arte latinoamericano recién fundada, buscaba acceder a conceptos críticos para analizar un arte que no integraba el programa de la carrera durante los años en los que había estudiado —recordemos que para la dictadura, todo aquello que invocaba la palabra Latinoamérica era peligroso. La crítica del arte latinoamericano contemporáneo, su horizonte histórico, sus problemas, no existían en la carrera que estudiamos en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Elsa Flores Ballesteros, que llegaba de años de exilio en Venezuela, fue quien por primera vez dirigió la cátedra de arte latinoamericano en esta facultad, cuando se creó, a partir del movimiento de

transformación de la curricula de la carrera que generó el movimiento de los estudiantes en la apertura democrática. Yo era su ayudante.

En tanto en ese encuentro en el CAyC los panelistas hablaban generalmente sentados, sin nada escrito, en el característico espíritu conversatorio y admonitorio de las mesas redondas, Nelly Richard se paró y leyó. Se paró delante de la mesa y quedó bajo el foco de luz mientras leía un texto escrito a máquina del que al comienzo no comprendí casi nada (el acento era otro, la escritura era compleja, el ritmo de la lectura replicaba y producía ecos de una palabra en la otra). Leyó un texto del que, mientras escuchaba, pude separar algunos conceptos. Las palabras eran nuevas, las ideas eran radicales. El texto me deslumbró. Nadie decía en Buenos Aires lo que ella colocaba en su escritura. Aquí el tono de las presentaciones era generalmente neutro, la gramática lineal, la crítica estaba ausente. El tránsito entre dictadura y democracia no encarnaba en escrituras críticas en la escena del arte. La semiótica, introducida como herramienta, entre otros, por Jorge Glusberg, dejaba en muchos textos las marcas de una complejidad acrítica. Nelly introducía un pensamiento deconstructivo, un torrente de conceptos políticos. Le pregunté si tenía una copia del texto, me dio la que había leído. Durante un tiempo ese fue mi lugar de encuentro con su escritura.

2.

Compré sus primeros libros en Buenos Aires. Leí *Masculinofemenino* el mismo año en el que se publicó y tuvo un efecto inmediato en los trabajos que escribí en 1993-1994 sobre la obra de Graciela Sacco y Alicia Herrero. Es muy probable que haya encontrado sus primeras publicaciones en la librería Prometeo, de la Avenida Corrientes, donde compré también las de Ticio Escobar, Mirko Lauer, Rita Eder. Raúl Carioli recorría América Latina y avisaba cuando abría las valijas con libros en el subsuelo de Prometeo. Pero algunas publicaciones de Richard que fueron fundamentales en mi biblioteca por su complejo estatuto entraron por azar. No recuerdo en qué año el artista argentino Héctor Giuffré me regaló *Cuerpo correccional* (1980), *Una mirada sobre el arte en Chile/octubre de 1981*, y una publicación fechada el martes 30 de junio de 1981, *INTER/MEDIOS*. Las tres publicaciones permiten seguir la puesta en escena de su escritura crítica.

3.

Cuerpo correccional da cuenta de un proyecto editorial en el que Nelly Richard tenía intervención. El concepto y la diagramación eran de ella y de Carlos Leppe. El sello editorial de Francisco Zegers, con quien Nelly publicaría muchos otros libros. Hasta la página 7 no se sabe de quién es la obra de la que trata el libro. Y aunque no es la única que escribe, el nombre de ella está impreso en el lomo de la publicación, no el del artista. Es un texto sobre la obra de Leppe entre 1973 y 1980. El texto se centra en el análisis crítico del cuerpo. El cuerpo y los exteriores sociales / el cuerpo humano en relación espacial a zonas de comparecencia pública; el cuerpo y la biografía / el cuerpo en relación temporal a los acontecimientos genéticos influyentes en el devenir simbólico del sujeto; el cuerpo y los signos de la cultura / el cuerpo en relación histórica y geográfica a los modelos de producción de signos y referentes culturales. *Promiscuidad, confiscación, contextualización, escenario, estatuto, función de castración, función materna, transgresión social* son algunos de los términos que en la lectura de textos posteriores identificamos como recurrentes. *Masculino y Femenino* “como términos ya no antagónicos –por mutua exclusión– sino ambos conciliables en el ritmo alternante y dialógico de una identidad sexual no unitaria, sino dialéctica”.¹ Ya está aquí presente, desde la referencia a Kristeva, la reflexión que va a continuar en *Masculino/femenino* de 1993. Semiótica y psicoanálisis. Y un programa de escritura que se afirma con la siguiente frase: “Influida por las consideraciones materialistas (dialéctica histórica) y consideraciones psicoanalíticas (dialéctica corporal) de la producción significativa, surge una nueva práctica de escritura cuya modalidad de enunciación rebasa el estatuto anterior del sujeto especulativo; sujeto ya no neutralizado por el orden lineal de los discursos estrictamente racionales, sujeto ya no anonimizado por la indiferenciación pronominal que generalmente lo ausentifica de cualquier exposición metalingüística, sujeto ya no evacuado del enunciado por el control objetivante y positivizante de la norma estrictamente lógica de los discursos científicos o norma teleologizante de los discursos historiográficos”.² El texto, la escritura, la individualización, se proponen contrarios al discurso cartesiano, científico. Las referencias a las distintas obras de Leppe se realizan desde la primera persona y se dirigen al “tú”; una modalidad de escritura “de análisis de

¹ Nelly Richard, *Cuerpo Correccional*, Santiago de Chile, V.I.S.U.A.L., 1980, p. 10.

² *Ibíd.*, p. 13.

la obra para energetizarse como modalidad poética de sensibilización y afectivación de la experiencia significativa: modalidad como tal atenta a la emergencia pulsional del sujeto de la escritura, y personalización del yo en el transcurso textual (transcurso subjetivo, vivencial)”.³ El texto se detiene sobre las obras de Leppe, siempre con minúsculas, con palabras separadas por barras, como notas fragmentarias en las que se da cuenta de una polinización del sentido que se activa desde el montaje. El libro conserva el estatuto del libro de arte. Aunque las ilustraciones son en blanco y negro (se realizan desde el lenguaje de la fotografía y contienen el registro de la performance en los años en los que Leppe realizó sus acciones), el papel es ilustración, el libro tiene colofón y solapas que replican el tamaño de la portada. V.I.S.U.A.L. En el índice de las fotografías se nombran los lugares en los que las performances sucedieron: Galería Carmen Waugh, Galería Cromo, Galería Cal, Galería Sur, los espacios en los que transcurrió desde el golpe el arte que se insubordinaba a los mandatos del Estado represivo.

4.

Una mirada sobre el arte en Chile/octubre de 1981 involucra otro dispositivo editorial. Los datos visuales de la escritura son los de la urgencia, el borrador, la necesidad de imprimir, la necesidad de la escritura —una emergencia que activa el registro de la represión, el registro censor, de lo clandestino, de la conspiración. Todo remite a lo precario, a la no disponibilidad técnica. Un papel cartulina gris, poroso, opaco, que se oxida. Una edición unida por un anillado de plástico negro (el anillado de plástico que se hacía en esos años). Una visualidad opaca, contraria a efecto de impresión, una intercepción constante sobre la idea de versión definitiva. Un borrador expuesto en su cocina escritural. Los números de las páginas escritos a mano, el texto con la tipografía de la máquina de escribir. Subrayados, tachaduras, correcciones, palabras sobreescritas, insertadas. Los títulos escritos a mano no son títulos, son notas (nota 1, nota 2...). Se suceden llaves y marcas que señalan párrafos. El texto introduce el concepto de “*escena de avanzada*”; entendida como una “escena de transformación de las mecánicas de producción y subversión de los códigos de comunicación cultural”,⁴ una presentación que se

³ *Ibid.*, p. 14.

⁴ Nelly Richard, *Una mirada sobre el arte en Chile/ oc-*

tubre de 1981, Santiago de Chile, mecanografiado, 1981, p. 3.

introduce como provisoria y no totalizadora, que busca “demorar la mirada (accidentarla)”. El texto se refiere a una escena primaria, marcada por una convergencia expositiva y editorial que comienza, escribe, en 1977. Dittborn, Altamirano, Leppe/Zurita, Eltit/Serrano, Rosenfeld, C.A.D.A. La fotografía, “el recurso fotográfico”,⁵ se integra en el impreso desde una estructura borrosa. Son fotografías de archivo, de grupo, de acciones, que respetan la condición analógica (prueba) respecto del momento que las generó, pero que al mismo tiempo interceptan su transparencia mediante la impresión borroneada, de tinta contrastada, que impregna la cartulina en forma despereja, contradiciendo aquello que la fotografía invoca: el retrato, el momento de visibilidad de la toma fotográfica. En la imagen de la tapa apenas se identifican los rostros. El texto es, en el sentido inaugural que la palabra invoca, un manifiesto. Y un borrador de *Márgenes e instituciones*.

5.

INTER/MEDIOS, reúne dos textos, uno de Richard y otro de Justo Pastor Mellado, que colocan en el título la palabra “margen”. El *margen* está representado, en Richard, por el lugar de la escritura crítica. Una escritura que no consiste en catalogar las obras en escuelas o tendencias dictadas por las historias del arte internacionales y por su academia. Una escritura que considera las condiciones críticas de producción. Una mirada opaca y fracturada que mutila la linealidad del transcurso homogéneo y vacío de la historia por la irrupción del “tiempo ahora”. Introduce aquí, entre paréntesis, el nombre de Walter Benjamin. Propone el desciframiento de la visualidad como operación de lectura. Y la visualidad está expuesta, en su productividad, desde la forma del texto. Las letras rojas, tipografía de máquina de escribir, se imprimen sobre cartulina celeste. Las páginas se unen con un anillado de plástico rojo. La publicación lleva inserta una separata de tres páginas abrochadas. Allí Richard retoma distintos campos semánticos de la palabra *margen*: el de la página escolar; el del tránsito escritural; el de toda ubicación liminar en la geografía del poder; toda condición de periferia que nos indisciplina como borde y nos deporta; todo espacio que resta; todo espacio de sustracción social; todo acto simbólico de transgresión de un código moral o social; la demencia, la locura, como márgenes de

⁵ *Ibíd.*, p. 13.

la normalidad; la delincuencia como margen de la sociabilidad, como instancia infractora de una ley; toda fracción minoritaria que cuestiona la totalidad; todo vértigo de la identidad; de la sexualidad; todo índice de mutación de un discurso de la historia; todo límite de una identidad; toda presión exterior que trabaje el interior de una clausura como su otro insumiso. Hasta aquí mis notas sobre este texto impreso, que parece un conjunto de papeles anillados para evitar que se dispersen, que se pierdan. Una puesta en escena, en un escenario de análisis y observación, de las operaciones de la escritura, de la distancia entre el borrador, las notas, el impreso final, el libro. Una política de la escritura que es performance de la urgencia del pensamiento crítico que disimula el carácter final y editorial del libro; una escritura que aunque no esté terminada y pulida se presenta desde los datos de la publicación. Aunque el texto parece un borrador, es urgente diseminarlo. La necesidad de la escritura en un país bajo vigilancia. Una escritura amenazada por la censura. Un impreso enmascarado: la publicación no parece un libro, apenas y con dificultad puede leerse. El rojo sobre el celeste confunde las letras, falta contraste, todos sus datos exponen fragilidad. Se trata de un material cuya arquitectura pasa desapercibida al ojo del censor del estado dictatorial. Sin embargo, se imprime, existe. En estos textos que no son libros se conserva la necesidad de una escritura crítica, capaz de producir sentido desde la disidencia.

6.

Nelly Richard se encontró en Buenos Aires con Alessandro Mendini, Managing Editor de la revista *Domus* de Milán. Es muy probable que haya sido en las terceras jornadas de la crítica realizadas en noviembre de 1980. Nelly le envía, junto a una nota breve, *Cuerpo correcional*. Pero Mendini, más que por el libro había quedado impactado por la palabra. Por lo que ella leyó o por lo que conversaron sobre esa escena del arte en Chile. Nelly sintetiza la importancia disidente del cuerpo en el arte chileno y le propone escribir un artículo. Alessandro le responde con referencias a ella, francesa, trabajando en el contexto chileno, a la existencia de pocos centros y muchas periferias. Alude a la dificultad de que emerja la identidad latinoamericana. Y refiere a la originalidad de lo que sucede en Chile, lo que hacen los artistas, lo que hace ella, con su “romanticismo semiológico”: “una attività autentica e necessaria, che può fare da modello a moti di noi del ‘centro’”. Para confirmar dicha centralidad *Domus* reprodujo la correspondencia con Richard, publicó

su artículo, y colocó en la tapa de la revista su retrato. Detrás la cordillera tomada de una foto de Leppe. Richard se impregna del aura de un ícono. Ella había llegado a Chile en 1970. En 1980 su escritura, que se refería a la identidad heterogénea del arte chileno, cruzada de referencias nacionales e internacionales, para formular un modo nuevo y específico de producción sobre arte en Chile, se imprimía en Italia. Escribía en Chile, probablemente por primera vez publicaba en Europa.

7.

Ella trabajaba en la galería Cromo. Actuaba como parte de un grupo, como teórica, como curadora. El envío chileno a la Bienal de París en 1982 le permitió insertar la escena de la que formaba parte en Francia. Nelly relata en una entrevista con Lucy Quezada en *Artishock* que la invitación provino de un encuentro con Georges Boudaille, entonces comisario de la Bienal de París, en las jornadas de la crítica realizadas en Buenos Aires en 1981. Él la invitó a una curaduría “alternativa”, fuera de la estructura estatal del Chile de la dictadura, con la que la bienal había cortado lazos. “¿Cómo hacerlo para que las obras fueran legibles no como un simple testimonio de la tragedia dictatorial sino como operadoras de una completa remodelación de los códigos artísticos y sociales, sin que este neoexperimentalismo vanguardista sacrificara nada de lo urgente y urgente de las condiciones de emergencia histórica, política y social que las determinaban?”, se pregunta en la entrevista. En las reuniones de planeamiento que tuvieron en el Taller de Artes Visuales que Francisco Brugnoli y Virginia Errázuriz mantenían vivo, resolvieron llevar un registro del arte de las prácticas de la “avanzada”. La revista *ArtPress* las analizó como un *déjà vu* de los años sesenta y setenta, del arte sociológico de Hervé Fisher, del arte conceptual norteamericano, del *body art* de los vieneses. En el texto que escribió en esa misma revista Nelly contestó a sus parámetros centralistas. La lectura desde los centros volvía urgente expedirse, “*refutar ese modelo centro/periferia basado en un esquema lineal y pasivo de transferencia original/copia que desatiende completamente los contextos de inscripción y traducción locales de los referentes internacionales*”: unos referentes cuya cita se encuentra siempre descalzada de su origen debido a las re-apropiaciones y contra-apropiaciones a través de las cuales cualquier localidad convulsionada bifurca y tergiversa los usos canónicos del repertorio metropolitano. Desde ya, la brillante performance “Prueba de artista” que realizó Carlos Leppe en esa misma Bienal de París ocupando, paródicamente, los baños del Museo como

escenario –rebajado– de una carnavalización (homo)sexual en la que lo latinoamericano era residuo, simulacro y reviente de citas gesticuladas y vomitadas por una corporalidad excesiva contenía, en su propio dispositivo de enunciación, la crítica que la revista *Art Press* se mostraba incapaz de comprender”.⁶ La otra Bienal para la que curó la representación chilena (otra representación no oficial) fue la de Sydney en 1984.

8.

Chile / Argentina. Me interesa seguir revisando en el futuro las relaciones entre estos países materializadas, fundamentalmente, a partir del CAyC, de la gestión de Jorge Glusberg, de las jornadas de la crítica. Investigadores de Chile y de Argentina avanzan en este sentido. Se planea reponer la exposición sobre el CAyC en el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile, curada por Sebastián Vidal y Mariana Marchesi. Para agregar datos en este sentido, fue en la II Bienal de Buenos Aires, realizada en el año 2002 por Jorge Glusberg en el Museo Nacional de Bellas Artes del que Glusberg era director, donde vi *Moción de orden* de Lotty Rosenfeld y una instalación de Juan Castillo. Los encuentros de Nelly Richard con la crítica internacional inscriben un capítulo específico en Buenos Aires. En el CAyC presentó, junto a Adriana Valdés y Justo Pastor Mellado, *Cuatro artistas chilenos: Gonzalo Díaz, Eugenio Dittborn, Alfredo Jaar, Carlos Leppe*.⁷

9.

Richard no es una *curadora full time*. La práctica de la curaduría es un campo táctico que instrumenta en determinadas oportunidades para intervenir en la escena pública. La escritura crítica es su campo de reflexión y pensamiento constante. La curaduría podría entenderse como uno de los brazos políticos desde los que introducir en la escena pública una concepción crítica de la cultura entendida como teoría (sospecha, duda) y como práctica (pronunciar intervenciones que dan cuenta de posicionamientos estéticos y políticos). Las publicaciones, los programas académicos, los proyectos de investigación grupales, la participación

117 |

⁶ Lucy Quezada, “Nelly Richard sobre su curaduría para la Bienal de Venecia”, *Artishock. Revista de arte contemporáneo*, 11-12-2014 [en línea].

⁷ Justo Pastor Mellado, Nelly Richard, Adriana Valdés,

Cuatro artistas chilenos: Gonzalo Díaz, Eugenio Dittborn, Alfredo Jaar, Carlos Leppe, Santiago de Chile, Francisco Zegers editor, 1985.

en seminarios internacionales, particularmente los realizados entre fines de los años noventa y comienzos del 2000 en el contexto de LASA, son algunos de los campos de prueba desde los que Nelly Richard cruza el pensamiento crítico con la intervención. La curaduría es la oportunidad de colocar un conjunto de hipótesis de trabajo, de tesis y posiciones ante la mirada y el debate públicos.

10.

La obra de lxs artistas permite a Nelly Richard poner en funcionamiento conceptos que se organizan desde palabras clave. En su texto en la publicación *Pinturas Postales* de Eugenio Dittborn editada por Francisco Zegers (1985) desarrolla el concepto de *pliegue* (papel doblado, marca de producción contraria a la productividad de la tela, a la de la superficie) y *desplegadura* (el acto de abrir, desdoblar la pintura, constatar la repetición, la repartición del espacio, deletrear el alfabeto y la sintaxis). Por su circulación, las pinturas aeropostales de Dittborn introducen las nociones de *migrante* y de *errancia*.

11.

Leí, como muchos, *Márgenes e Instituciones*, en fotocopias. Ahora tengo la reedición realizada por Sergio Parra y Paula Barría en Metales Pesados. Juan Dávila, quien estaba en Australia desde 1979, hizo posible la publicación en ese país, en *Art & Text*, en 1986. La edición era bilingüe. En la de Metales Pesados se publica sólo en español, forma de resistencia al lenguaje de la globalización. La avanzada chilena, que transcurría entonces en los márgenes de las instituciones, en el momento de la reedición se encuentra plenamente dentro de las instituciones. Me interesa rescatar la fuerza de la palabra “*avanzada*” porque en ella entra en una cierta colisión el término “*periferia*”. Como vimos por las palabras que Alessandro de Domus le escribe a Nelly, el problema de la periferia era un problema de los centros. El término “*avanzada*” significa no oficial, producción creativa que cruza las fronteras entre los géneros (artes visuales, literatura, poesía, video, cine, texto crítico), cuyo soporte es el cuerpo vivo y el de la ciudad tramadas en la estructura de la performance. Una apuesta por la imaginación crítica en un contexto de censura, arte y política tramados y activados en una relación no ilustrativa. Prácticas del estallido en el campo minado del lenguaje y la representación. “*Márgenes*” en este análisis significa muchas cosas, pero

especialmente márgenes respecto de la institucionalidad de la dictadura, descalces del sentido que se articula desde el campo de sentidos fragmentados por el golpe. La escena de avanzada es definida como “arte-situación”. “El “arte situación” de la “avanzada” quiso hacer estallar, a través del cuerpo y de la ciudad, el despliegue —antihistoricista— de lo efímero como poética del acontecimiento”.⁸ La definición nos aleja de la idea de un arte descentrado o periférico respecto de las vanguardias centrales, ya que no se define por rasgos estilísticos de escuelas trasladadas o copiadas para parecerse. Es, más exactamente, una escena fundacional, experimental, anti institucional, una escena de vanguardia, una vanguardia situada, simultánea. No una vanguardia periférica. Fotografía, escritura, el espacio público, las retóricas del cuerpo, la borradura de los límites de los soportes. Y el problema de la identidad latinoamericana respecto de la cual la escena de Avanzada productiviza la condición periférica al exhibir la heterogeneidad de los códigos que componen las irregulares sedimentaciones de la trama cultural latinoamericana. “Las obras de la “avanzada” declaran su pertenencia a una cultura del recorte mediante la sistematización del fragmento y de la cita”.⁹ Citas de Duchamp en Leppe; citas del mundo popular local en Dittborn. ¿Es la cita la condición de la periferia? En 1987 Nelly Richard había leído el libro de Hal Foster *Recordings*¹⁰ y citaba una frase en la que el autor se refiere a la invasión de la periferia por el centro y viceversa. Era el momento del debate de la posmodernidad, desde el que se debatía sobre la crisis del relato moderno. El término periferia involucra también la crítica al relato autocentrado y teleológico de la modernidad. Nueve años más tarde Foster publica en el número 37 de *October*, de 1994, el texto en el que revisa el concepto de repetición de las neo-vanguardias.¹¹ El debate en el campo de las artes visuales se coloca más en el término neo-vanguardias que en el de periferias. La tradición del término periferia se inscribe con fuerza en la tradición cultural latinoamericana durante los años ochenta. Su genealogía habría aun que establecerla con precisión. Una marca fundamental es el libro de Beatriz Sarlo, publicado en 1986, *Buenos Aires. Una vanguardia periférica*.¹² Ella considera los libros de Carl Schorske,

⁸ Nelly Richard, *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973*, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2007, p. 23.

⁹ *Ibíd.*, p. 105.

¹⁰ Hal Foster, *Recordings: Art, Spectacle, Cultural Politics*, New York, Buy Press, 1985.

¹¹ Hal Foster, “What’s New about the Neo-Avantgarde”, *October*, Vol 7, 1994, pp. 5-32.

¹² Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.

Viena fin de siglo,¹³ y de Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*.¹⁴ En 1989 Néstor García Canclini publicaba *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*.¹⁵ El concepto de neo-vanguardia Foster lo tomaba del libro de Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia* (1974), donde lo había utilizado para descalificar los movimientos de posguerra entendidos como mera repetición. Bürger concebía su teoría de la vanguardia en el contexto de crítica institucional post 68. La apropiación crítica y productiva del término periferia en América Latina no es la que éste adquiere en la escena internacional de la vanguardia o de la neo-vanguardia. La carta de Alessandro Mendini destaca el valor de la periferia, de la que propone que los centros aprendan. Pero el sistema global del arte, sus precios, la representación de las “periferias” en las colecciones de los grandes museos, de los museos corporaciones, dan cuenta de que el concepto no ha invertido los sistemas de valor, las jerarquías: el arte de los centros establece el canon, el de las periferias sus desvíos exóticos o deslucidos. En 1987 Nelly Richard escribía sobre la productividad del concepto de periferia: “La periferia latinoamericana es la franja de rebote de los patrones y modelos que no sólo penetran y condicionan, según la lógica unilateral del hábito dependentista, el imaginario regional, condenándolo a la reproducción pasiva o a la duplicación mimética, sino que son también generadores de *heterogeneidad* (de diversidad y de multiplicidad) en la medida que descomponen el imaginario previamente estratificado al modificar la superposición de sus capas, al alterar el equilibrio y la consistencia de su diseño, por los *calces y descalces* producidos entre fórmulas y aplicaciones. Materiales de traspasos que estimulan así la taticidad del receptor u operador periférico, motivando su habilidad para desplegar una creatividad casi enteramente basada en el reemplazo de materiales preexistentes (por ejemplo, los prefabricados por la industria de la cultura multinacional) e innovar respuestas ligadas a estrategias de *reocupación* de los fragmentos recortados por los aparatos transmisores y distribuidores”.¹⁶

¹³ Marshall Berman, *All That Is Solid Melts Into Air. The Experience of Modernity*, New York, Simon&Schuster, 1982.

¹⁴ Carl E. Schorske, *Fin-de-Siècle Vienna: Politics and Culture*, New York, Alfred A. Knopf, 1979.

¹⁵ Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrate-*

gias para entrar y salir de la modernidad, Ciudad de México, Grijalbo, 1990.

¹⁶ Nelly Richard, *La estratificación de los márgenes. Sobre arte, cultura y políticas*, Santiago de Chile, Francisco Zegers Editores, 1989, pp. 46-47

12.

En 1987 Nelly Richard, Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld curan la exposición *Mujer, Arte y Periferia* en Canadá, en The Floating curatorial Gallery at Women in Focus, Vancouver. El texto de Diamela marcaba la distancia respecto de dos totalidades excluyentes de lo femenino: el dominio patriarcal en el campo de la cultura y los sistemas artísticos metropolitanos. El de Nelly Richard señalaba la ubicación descentrada de 13 artistas chilenas cuyas obras (con sus *opacidades, contorsiones y sobregiros*) se lanzaban como *intercepciones y descalces* de tramas de hegemonías (las de los centros culturales). Obras situadas en Chile. *Gestos, fracturas, traiciones de los sentidos unidireccionales; formas de desprogramar los sentidos teleológicos con intersticios, quiebres, descentramientos; huecos como reservas de significación, prácticas de elisión*. Obras elaboradas por mujeres, con veladuras, *borroneamientos de identidades, opacidades, citas, repeticiones*. Fotos realizadas por fotógrafas agentes, en el acto de fotografiar en la escena urbana. Escritoras, fotógrafas, pintoras que descentran los modelos lineales, quiebran los modelos totalizadores. En este texto, en la intervención política que permite el formato de la exposición, con su participación en la curaduría, Nelly Richard refuerza el *lugar político de las prácticas simbólicas*. El mismo año, 1987, se realiza el Congreso de Literatura Femenina Latinoamericana en Santiago, y antes, en 1983, se realizaba el Taller en el Círculo de Estudios de la Mujer vinculado a la Academia de Humanismo Cristiano: allí percibió la tensión entre quienes, como ella, centran la acción en poéticas y estéticas que exploraban el arte o la escritura, y la lucha del feminismo entendido como movimiento social.¹⁷ Fueron estos lugares de lecturas, de encuentros, de intervenciones políticas.

121 |

13.

En 1989 Francisco Zegers editor publica *La estratificación de los márgenes. Sobre arte, cultura y políticas* que recoge ensayos y textos leídos desde 1987. Dos temas me interesa recuperar como zonas críticas que abordan los textos: cómo posicionarse desde América Latina ante el debate sobre la posmodernidad (el quiebre de la autoridad del discurso central), y cómo posicionarse ante el *debate feminista* en los años 80,

¹⁷ Nelly Richard, *Crítica y política*, Santiago de Chile, Palinodia, 2013, p. 100.

que inscribe con los términos de *neofeminismo* y *postfeminismo*. Dos citas dan cuenta de una forma de construir los argumentos que recorre los textos de Nelly Richard: cómo mantener una posición atenta y crítica frente a los términos que se gestan en el pensamiento metropolitano y cómo no desechar desde posturas cerradas el conjunto de estrategias críticas que pueden resultar instrumentales a la hora de desarmar estructuras de poder locales. Primera cita: “Como toda cultura secundaria, Latinoamérica ha estado desde siempre acostumbrada a relacionarse con los “originales” (tomados en el sentido de modelos de verdad y perfección) mediante traducciones vulgarizadoras o sustitutos rebajados: una cultura de la imitación –fatalizada como modalidad invalidante por el discurso latinoamericano de lo “propio”– que ha encontrado en el repertorio postmodernista un sorpresivo estímulo para desinhibirse frente al complejo plagario”. (...) Pero hace falta seguir averiguando hasta dónde esta glorificación postmodernista de lo descentrado llega a ser algo más que un mero subterfugio retórico, en circunstancias en que el Centro –aunque se valga de la figura del estallido para metaforizar su más reciente descomposición– sigue funcionando como *base de operaciones y puesto de control* del discurso internacional”.¹⁸ Segunda cita: “...la palabra teórica del postfeminismo –y el tramado internacional de referencias culturales que la intertextualizan– aparece aquí depositaria de un saber-poder cuyo manejo, juzgado prohibitivo, provoca rechazo entre las mismas mujeres a las que iba originariamente destinado a beneficiar. Una palabra liberadora que afuera se profiere contra el sistema de dominancia (masculinidad hegemónica y cultura institucional), es aquí juzgada colonizadora. (...) desaprovechar el aperturismo teórico de la confrontación de horizontes a la que conduce el intercambio de referencias, bajo sospecha de colonialismo, no sólo resulta autolimitante; mima también el gesto de clausura nacional. Confundir la crítica a las operaciones del saber-poder con una renuncia casi obligada a sus materiales, lleva a la paradoja de un reverso presuntamente antiautoritario pero igualmente silenciador, ahora cómplice del oscurantismo que defiende el pacto entre no saber (confiscación del sentido) y poder”.¹⁹

¹⁸ Nelly Richard, *La estratificación de los márgenes*, op. cit., pp. 56 y 58.

¹⁹ *Ibíd.*, pp. 71-72.

14.

En mayo de 1990, dos meses después del término de la dictadura y al comienzo del periodo en la historia de Chile al que se denomina transición (o concertación), Nelly Richard comienza a dirigir y publicar la *Revista de Crítica Cultural*. Se publicaron 36 números hasta diciembre de 2007. Me reencontré con Nelly en Ciudad de México, en el año 1993, cuando se celebraba el XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte en la ciudad de Zacatecas (Arte, Historia e Identidad en América. Visiones comparativas). Un coloquio desde el que Rita Eder, directora del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, puso en contacto a varias generaciones de intelectuales que en muchos casos no se conocían personalmente (los jóvenes habíamos leído a quienes ya habían publicado varios libros: Richard, Canclini, Eder, Lauer, Mosquera, en el mapa latinoamericano; Guilbaut, Crow, en el norteamericano). Los años de las dictaduras en América latina habían cortado lazos. Libros, lectores, personas, compartieron durante ese seminario presentaciones y debates. Allí fue cuando Nelly me obsequió los primeros números de la *Revista de Crítica Cultural*: el escenario crítico desde el que se reconfiguró la escena artística y cultural de Chile durante la posdictadura. Una publicación cuya aparición coincide con su fin, con el comienzo de la transición, pero también con los escenarios que señalaban el fin de la Guerra Fría, el consenso de Washington, la represión en Tiananmen, la emergencia de un nuevo momento de expansión del capitalismo global. Es una de las fechas que se coincide en señalar como el comienzo del arte “contemporáneo” —un comienzo que prefiero ubicar entre los años 60 y 80, cuando emergen muchos de sus rasgos: un mapa que coincide con los quiebres que la propia Nelly Richard señala desde los años setenta. La revista puede entenderse, en términos generales, como un posicionamiento, desde distintas voces, para erosionar las voces hegemónicas en la cultura durante la transición. La presencia de las artes visuales, la estética, la transdisciplinariedad (literatura, performance, fotografía), junto a un diseño vinculado a los procesos de edición de la imagen en relación con los textos que se habían puesto en escena con la estética de los catálogos desde los años setenta en Chile, dio a esta publicación un rasgo distintivo si se la compara con aquella otra con la que podría dialogar, *Punto de vista*, dirigida por Beatriz Sarlo desde Buenos Aires. En la primera se reconocen los rastros de la reformulación de la relación entre imagen y texto como una coexistencia de sentido que impregna y desmarca lo específico de cada uno. La *Revista de Crítica Cultural* dialogó intensamente con

los estudios culturales. Un registro performático intercepta las imágenes y los textos. Desde esta publicación Nelly Richard intervino, mapeó e interrogó los signos que emergían en la cultura durante la transición democrática, cuya cronología es objeto de disputa.²⁰

15.

En 1993 los argumentos de *La estratificación de los márgenes* se expanden en *Masculino/femenino. Prácticas de la diferencia y cultura democrática*, también publicado por Francisco Zegers. Cinco aspectos quisiera destacar: 1) el lugar asignado a la crítica cultural en tanto esta permite “sacar al descubierto la imbricación de las piezas y engranajes que hacen funcionar los mecanismos de discursos: en demostrar que son todas piezas movibles y cambiables, que las voces de estos discursos son alterables y reemplazables, contrariamente a lo que sentencia el peso inmovilista y desmovilizador de las tradiciones y convenciones amarradas a la defensa de la integridad del status quo”;²¹ 2) Se reitera en este libro el cuestionamiento a la izquierda tradicional y sus interpretaciones de la cultura (instrumentalización partidaria, reduccionismo ideológico en el campo del arte), así como a la nueva izquierda, que entiende la cultura como un suplemento simbólico sin protagonismo suficiente para desmontar y recodificar figuraciones y significaciones²²; 3) La propuesta de entender la crítica feminista como una fuerza desterritorializadora que altera la composición y repartición del saber académico, fuera del coto institucionalizado de “los estudios de la mujer”;²³ 4) La pregunta ¿en qué medida el feminismo subvierte la cultura de dominantes y opresores, que sistema de relaciones diferentes sugiere?;²⁴ 5) Más que de una escritura femenina (o un arte), cualquiera sea el sujeto biográfico que firma el texto, convendría hablar de una feminización de la escritura que se produce cada vez que una poética rebasa el marco de significación

²⁰ El comienzo y el fin de la transición son motivo de debate. Hay coincidencia en señalar el inicio con el plebiscito de 1988, pero sobre el final existen diferencias. Algunas fechas propuestas: 1991 con el Informe Rettig; 1998 con el arresto de Pinochet en Londres; 2004 con el Informe Valech; 2006 con la muerte de Pinochet. Pero ninguna de estas fechas es definitiva a la hora de considerar concluido o cerrado el periodo. Incluso la posibilidad del cambio de la Constitución a consecuencia del “Estallido social” de octubre de 2019 podría abrir a un futuro el final del periodo. Véase, para una revisión de estas discusiones, Sebastián Vidal

Valenzuela, *Pueblo chico, infierno grande: Artes visuales, publicidad y medios de comunicación de masas en los primeros años de la transición democrática en Chile (1988-1994)*, Santiago de Chile, Editorial Universidad Alberto Hurtado (en prensa).

²¹ Nelly Richard, *Masculino/femenino. Prácticas de la diferencia y cultura democrática*, Santiago de Chile, Francisco Zegers editor, 1993, p. 11.

²² *Ibid.*, p. 15.

²³ *Ibid.*, p. 21.

²⁴ *Ibid.*, p. 21.

masculina con sus excedentes rebeldes (cuerpo, libido, goce, heterogeneidad, multiplicidad).²⁵

Nelly Richard introduce en este libro una diferenciación operativa: *estética femenina* es aquella representativa de una femineidad universal o de una esencia de lo femenino que ilustre el universo de valores y sentidos que el reparto masculino-femenino ha tradicionalmente asignado a la mujer. *Arte feminista* sería aquel que busca corregir las imágenes estereotipadas de lo femenino que lo masculino-hegemónico ha ido rebajando y castigando. Una crítica de la ideología dominante.²⁶ No se trata de integrar las historias del arte existentes sino de desorganizar los mensajes culturales.²⁷ Ejemplo: Lotty Rosenfeld, sus cruces interfiriendo el orden del pavimento desarman la reglamentación social (masculina) del espacio, infringen la unidireccionalidad. Después del plebiscito sus signos se resignifican. En dictadura restan y dividen, en democracia multiplican la pluralidad.

En cada poética que analiza Richard pone en el ruedo una palabra clave que refiere a campos de transgresión. Catalina Parra, *cicatriz* (imagen); Lotty Rosenfeld, *infracción*, interferencia (gesto); Virginia Errázuriz, *descentramiento*, *discontinuidad* (mirada); Diamela Eltit, *fugas de la palabra*, *errar*, *trabajo callejero*.²⁸

La figura del travesti que explota bajo dictadura, socava el doble ordenamiento de la masculinidad y femineidad reglamentarias. Carlos Leppe y Juan Dávila, con sus citas del discurso de y sobre el inconsciente sexual. Estética gay, identidad sexual, represión social y el quiebre de la organización social que demarca (y desmarca) la ciudad por medio del ambular travesti que transita clases sociales. El rito travesti de la conversión sexual en las Yeguas del Apocalipsis. Pedro Lemebel, la persona periférica del travesti, que engaña el discurso falocrático al jugar con dobles y desdoblajes, representa un reto potencialmente subversivo al enfrentar las categorías unívocas de la identidad normativa.²⁹

²⁵ *Ibíd.*, p. 35.

²⁶ *Ibíd.*, p. 47.

²⁷ *Ibíd.*, pp. 48-49.

²⁸ *Ibíd.*, pp. 52-55.

²⁹ *Ibíd.*, p. 73.

En este libro se aborda la necesidad de un *feminismo táctico* que active el potencial crítico tanto del feminismo de la igualdad que propone avanzar en la lucha política y social que suprime las desigualdades, que no sacrifique la diferencialidad de lo femenino que subsume a la mujer en la categoría general de lo humano; evitar el separatismo de la “diferencia” que aísla la cultura de las mujeres como cultura aparte y reesencializa lo femenino absoluto confirmando identidades polares; juzgar tácticamente cada argumento a favor de la igualdad, la diferencia o las diferencias sin que esto suponga invocar “cualidades absolutas de las mujeres o de los hombres”.³⁰ La relativización de las categorías de hombre y mujer pensadas no como sustancias fijas sino como construcciones móviles, “es quizás una de las postulaciones teóricas del feminismo que mejor sincroniza con ciertos planteamientos postmodernistas: los relacionados con la pluralización del sentido, la fragmentación de la identidad y la diseminación del poder”.³¹

16.

En las entrevistas del libro *Crítica y política*, realizadas por Alejandra Castillo y Miguel Valderrama, Nelly Richard vuelve sobre este punto y destaca la *necesidad del feminismo* de “no renunciar a la movilidad táctica de dos argumentos –la universalidad de lo igual y la particularidad de lo diferente– que pueden ser usados alternativamente en distintos campos de enfrentamientos (teórico, político, jurídico, filosófico) (...) El feminismo contemporáneo ha aprendido a rechazar las falsas dicotomías que lo obligaría a pronunciarse a favor o en contra de una u otra de estas dos categorías”.³² Las “mujeres” como un significante táctico. Un “entre dos” deconstructivo que se mueve entre la *negatividad teórica* (dudar, sospechar) y la afirmación *crítico-política* (pronunciarse, tomar partido) como una zona de deslizamientos continuos a cuya tacticidad el feminismo no puede renunciar”.³³ Richard destaca también la productividad de poéticas y estéticas y no sólo de la acción pública y comunicativa del feminismo como movimiento social.³⁴

³⁰ *Ibíd.*, p. 85 [cita a Joan Scott en nota 17].

³¹ *Ibíd.*, p. 86.

³² Nelly Richard, *Crítica y política*, op. cit., p. 94.

³³ *Ibíd.*, p. 96.

³⁴ *Ibíd.*, p. 100.

17.

En 1994 publica (ahora por la editorial Cuarto Propio), *La Insubordinación de los Signos (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*. Inaugura en esta editorial la serie Debates. Los textos reunidos abordan la memoria y la discontinuidad en la cultura chilena desde el homenaje a la figura de Walter Benjamin. *Recuerdo, olvido, memoria* son términos clave. Los fragmentos de las imágenes, la impureza del recuerdo, el debate sobre la cuestión fotográfica (la obra de Dittborn –reviente de la trama, explosión del recuerdo–, de Ronald Kay, de Adriana Valdés). El golpe, activado desde las políticas y las poéticas de la memoria, se convoca y se fricciona como horizonte reflexivo desde el horizonte de la transición democrática. La gestión de la experiencia de completa dislocación del contexto de la dictadura pasa a ser abordado en un nuevo escenario que lo saca de la situación de censura y suspenso de los años de la dictadura. Quiero introducir aquí mi pequeña historia. Llegué a Santiago, por primera vez, en 1997, como becaria del proyecto Rockefeller que dirigía Nelly Richard. Llegué al hotel alrededor de las 11 de la noche y encendí el televisor. Un noticiero en tres bloques me puso en contacto con un contexto político paralizante, el de la dictadura, que imprimía en los cuerpos la experiencia de un terror que desde Argentina comenzábamos a sentir que se alejaba del presente. En el primero se abordó la situación financiera de la fundación Pinochet (supe ahí que tenía varias sedes en Chile, y supe que se organizaba la subasta pública de su bastón de mando para reunir fondos); en el segundo la discusión en el Congreso sobre la derogación del feriado nacional el 11 de septiembre, día del golpe de Estado: se decidió derogarlo, pero el próximo año, cuando se cumpliera el 25 aniversario; en el tercero se analizaba la paradoja de que el personal de custodia de los barrios privados de la ciudad estuviese integrado por ex carabineros. Esto es lo que recuerdo. El único objeto que conservo, y que funciona como indicio de qué representaba en ese momento el pasado dictatorial en Chile es una moneda que me dejaron en la mesa en la que tomé un café antes de entrar al seminario: una pequeña moneda en la que a cada lado de la imagen de una mujer rompiendo las cadenas sobre la palabra “libertad” se disponía la fecha 11-9-1973. Llegaba de Argentina, donde el juicio a las juntas militares señalaba un horizonte distinto en el debate sobre dictadura y postdictadura –aunque dicho horizonte ya se había clausurado (y a la vez exacerbado) con las leyes de Punto Final, de Obediencia Debida (1986-1987), y los indultos (1988-1990). Uno de los primeros gestos simbólicos que encara cada nuevo gobierno en la Argentina es el

cambio de las imágenes en el papel moneda. En el escenario de la post-dictadura una moneda que refrendaba que la libertad había comenzado con el golpe de Estado no imagino que hubiese podido permanecer circulando. El análisis es, sin embargo, limitado. Los contextos, tal como lo destaca y lo problematiza Nelly Richard, no pueden abordarse desde perspectivas estereotipadas, requieren analizar críticamente sus formas oblicuas. La obra de Dittborn, de Carlos Altamirano, de Gonzalo Díaz, de Lotty Rosenfeld proporciona casos para análisis críticos situados. Es también central en este libro la reconceptualización de la escena de la Avanzada como neo-vanguardia, desde el contexto crítico que provocó la publicación de la *Teoría de la vanguardia* de Peter Bürger al que ya me referí brevemente.

18.

Probablemente los campos más intensos de análisis que ocuparon en los años noventa la tarea crítica de Nelly Richard fueron los de la memoria, la postdictadura, el contexto de la transición. *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)* publicado por Cuarto Propio en 1998, da cuenta de la continuidad y expansión de una agenda que estaba planteando en los libros anteriores: la tensión entre memoria y olvido; lo popular y lo urbano; la fricción entre saberes académicos y los saberes cruzados que permiten la transdisciplina (y la indisciplina); polémicas en torno a lugar social y crítico del travestismo, el género, las subjetividades en zonas de peligro. Los análisis sobre obras (de las Yeguas del Apocalipsis, Paz Errázuriz, por mencionar tan solo algunas) o sobre los debates que en ocasiones provocaron (el Bolívar travesti de Juan Dávila) son algunos de los archivos visuales en los que se detiene para hacer estallar la crítica desde el caso situado.

Los ensayos reunidos en *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*, publicados por la editorial Siglo XXI (2007), en cuya selección tuve la inmensa alegría de colaborar, volvieron accesibles para el lector argentino, en el formato de un libro, los itinerarios de su pensamiento crítico sobre la cultura entre la dictadura y la transición. Los ensayos seleccionados se centran, principalmente, en el campo de las imágenes del arte. Este libro sostiene una relación fuerte con *Crítica de la memoria (1990-2000)*, publicado por la Universidad Diego Portales (2010), que indaga sobre memorias, sobre el giro testimonial, sobre pensamiento artístico, sobre museografías y sitios de la memoria (Villa Grimaldi,

el Cementerio General, el Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos). El libro recorre así el arco que va del trauma inaugural, el golpe de Estado, a la institucionalización de la memoria. Memoria batallante, memoria oficial, memorias insurrectas que emergen sobre los paisajes de la normalización. La escritura de Richard está atenta a los momentos insurreccionales, tambaleantes, a las formas inestables en las que el presente puede dar lugar a nuevas formaciones sociales, a focos simbólicos que constatan que la perspectiva crítica permite dar visibilidad a las zonas que no se normalizan, que no se domestican.

19.

Las empresas colectivas cruzan las prácticas del pensamiento crítico que Nelly Richard activa desde seminarios, grupos de lectura, participación en acciones que toman formas móviles colectivas: la *Revista de Crítica Cultural* a la que me referí, pero también la edición de volúmenes colectivos como el que co-edita con Alberto Moreiras, *Pensar en/la postdictadura*,³⁵ publicaciones en las que es palpable el debate de proyectos de investigación como el que llevó adelante con un subsidio de la Fundación Rockefeller, o desde el Magister en Estudios Culturales que dirigió en la Universidad ARCIS entre 2006 y 2013, o la organización de seminarios (como el épico seminario *Arte y Política* de 2004: nadie que haya asistido puede olvidar la intensidad de esos días, la participación masiva, los debates que allí se produjeron), las entrevistas a colegas con los que sostuvo intercambios y complicidades críticas y políticas (que llevó adelante desde la *Revista de crítica cultural* o con publicaciones como *Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte*).³⁶

En 2018 Nelly Richard edita (selecciona, organiza, documenta junto a jóvenes investigadores: Mariairis Flores, Diego Parra, Lucy Quezada) materiales críticos y teóricos sobre *Arte y política en Chile entre 2005-2015*, que fue precedido por un video que reúne un extenso e intenso archivo documental, imprescindible para activar esos repositorios desde las preguntas del presente. El volumen es una edición exquisita que permite acceder a las voces desde las que es posible reconstruir la dinámica de un seminario imaginario. La lectura de los textos permite representar

³⁵ Nelly Richard y Alberto Moreiras, *Pensar en/la postdictadura*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2001.

³⁶ Nelly Richard, *Diálogos latinoamericanos en las fron-*

teras del arte, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, 2014.

cómo esas voces, esas personas, seguirían conversando, después de cada jornada de presentaciones y debates, en el emblemático restaurant chino de Santiago.

20.

Su libro más reciente, *Abismos temporales. Feminismo, estéticas travestis y teoría queer*,³⁷ reúne textos presentados desde 1987 en seminarios y conferencias públicas. Rastrea, en tal sentido, una genealogía de conceptos y posicionamientos críticos que excava un recorrido de intervenciones que desmarcaron la linealidad del pensamiento sobre género y feminismo. En un sentido, pienso que el deseo de revisar su propia reflexión sobre estos temas estuvo marcado, al menos, por dos coyunturas contemporáneas: la radicalidad política y masiva con la que la agenda incumplida del feminismo llevó a las nuevas generaciones a las calles de muchas ciudades del mundo, notoriamente las latinoamericanas, y por la oportunidad de intervenir desde el escenario político de la exhibición cuando presentó su proyecto para curar la representación de Chile en la Bienal de Venecia de 2015. No creo que sea sencillo imaginar el gesto desmesurado de presentarse ante un jurado, con un proyecto, defenderlo, llevarlo a cabo, como si recién comenzara a involucrarse en estas arenas. Entre 1982, cuando cura en forma no oficial la representación chilena en la Bienal de París y 2015, cuando compete, en forma oficial, para seleccionar el envío de un país en democracia, durante el gobierno de Michelle Bachelet, se cubre el arco de un itinerario político que redobla pensamiento e intervención, análisis crítico desde la palabra y desde la ocupación del mejor espacio que era posible imaginar para instalar el pensamiento en el espacio: la bienal más antigua, la que conserva el foco de las miradas internacionales. Nelly interviene con dos artistas sobre las que escribió muchas veces: Lotty Rosenfeld y Paz Errázuriz. En la defensa de su propuesta empleó el siguiente argumento: resultaba impostergable que dos artistas mujeres que realizan su obra en Chile representasen al país. El criterio de selección ponía en evidencia dos cosas: la subrepresentación de artistas mujeres en los envíos nacionales a dicha bienal, en los que ocupaban, aproximadamente, el 20%, y el hecho de que los tres envíos anteriores habían estado representados por artistas chilenos que viven fuera de Chile. Asigna así a la exposición un lugar político

³⁷ Santiago de Chile, Metales Pesados, 2018.

capaz de corregir asimetrías constatables en la democracia. Una forma de enunciar con claridad que la disputa por los espacios de visibilidad (en este caso en el mundo del arte) es una lucha política. Una disputa que Nelly aborda, en forma insistente, desde la lectura crítica y política de la imagen. Cabe recordar aquí el carácter táctico desde el que aborda las agendas del feminismo y del género. Ella apunta a la necesidad de observar el escenario, las formas en las que se administran los espacios y las tramas del pensamiento crítico, para decidir en qué momento actuar desde las políticas de la igualdad o desde las de la diferencia –o, ¿por qué sostener que hay que elegir?: Richard trama argumentos que funden su potencial crítico.

Junto a estas consideraciones quiero aquí dejar en palabras la emoción profunda con la que recorrí las salas del Arsenale de Venecia. Las obras y el montaje, la fuerza conmovedora de las fotografías de Paz Errázuriz, que había visto tantas veces, pero que allí significaban infinitas nuevas cosas; el giro que Lotty Rosenfeld había logrado con el dispositivo mecánico que desplazaba las imágenes por el espacio de la sala: todo era allí la prueba de que la resistencia de la imagen se constataba hiperbólicamente cuando las mismas personas escribían sobre las mismas obras para expresar algo completamente inaugural. La palabra y el espacio activaban resonancias nuevas.

21.

Dos últimos textos, reunidos en *Abismos temporales*, permiten tejer una historia de sus intervenciones críticas. En los ensayos “Mujeres sin comillas y entre comillas” y “Los extravíos de la cita cultural” Nelly Richard interroga, como tantas veces lo hizo, la seducción y los obstáculos que plantean las modas académicas internacionales. “Queer” es la palabra que coloca en el centro de sus dudas. Vuelve a Judith Butler, vuelve a las agendas del feminismo de los ochenta, de los noventa, y busca despejar la fascinación que producen las palabras nuevas (como a fines de los noventa había sido el término “poscolonial”) cuando se las confronta con las genealogías locales. Lo nuevo no es nuevo, está presente y se materializó en momentos de la historia que ella aborda, la historia de Chile. En estos textos reconstruye situaciones (1987 y el encuentro de escritoras, la publicación de *Márgenes e instituciones*, 1990 y la publicación de *Gender Trouble* de Judith Butler, la realización de *Paris is Burning* de Jennie Livingston cuya copia –la que le había regalado Sergio Parra

en la Universidad de Duke en 1993– propuso proyectar en 1995 en la disco gay Naxos en el centro urbano marginal y lumpen de Santiago, en el subterráneo de Alameda 776). Los lugares, las situaciones, las lecturas, las articulaciones locales son los materiales desde los que interroga lo nuevo. Las preguntas –herramientas constantes de la mirada crítica– vuelven circulares las historias.

22.

Comencé este texto con la palabra afecto. El afecto no es lo mismo que el cariño. Este encuentra su archivo en los intercambios por email, en las cenas en los Chinos Gay (término con el que Pedro Lemebel bautizó a ese lugar de cenas en largas mesas), en las dedicatorias de los libros, en las tardes conversando en la parcela de La Florida (siento la luz y veo a Nelly a contraluz). Cuando digo afecto sitúo la palabra en una dimensión teórica. Aquella que involucra el conocimiento no solo con un estado mental, sino también emocional. Quizás la frase sea “sentirse atravesado”. La lectura de sus textos provoca tal estado de ánimo. El momento de un pasaje, que podría ser también el estallido que permite cruzar un pensamiento con otro. Un estado de mutación, de trasposición, el sentirse atravesado por una idea que convoca un lugar emocional, el de los ecos múltiples que estallan ante cada una de sus frases. No sé si pueda expresarlo con claridad; no sé si la teoría me ayude. Puedo abrir sus libros en cualquier página para encontrar ideas distintas que remiten a un núcleo inalterable (e invencible) cuya refracción se dispersa provocando un estado mental y emocional. Desde fines de los años ochenta estuve atenta y esperé sus libros. ¿Qué materiales, que cuestiones estará abordando en este momento? El núcleo constante de su escritura crítica quizás pueda comprenderse como la *sospecha* desde la que interroga los consensos y como la *certeza* desde la que sostiene que el arte no es un material accesorio y que en sus propuestas se procesan formas simbólicas que convocan la arena de lo político. Nelly traza genealogías situadas. Vuelve a ciertos artistas visuales, a ciertos escritores. Retoma momentos fundacionales. Traza así lecturas en las que los materiales del presente se traman con los momentos en los que ubica los quiebres de las representaciones en Chile: el golpe de Estado, la dictadura, la transición, las escrituras disidentes que se expresan desde las intervenciones críticas en el espacio urbano (la *res*, la cosa pública a la que el arte que le interesa nunca es ajeno) y desde los cuerpos: los cuerpos políticos de las disidencias de género, de los feminismos, de las estéticas gay, trans, *queer*.

No encuentro las palabras exactas que den cuenta del estado mental encendido que produce, que me produce su escritura. Una escritura del exceso modulado por la confianza deslumbrante en la necesidad crítica y en el poder de la palabra y de las representaciones simbólicas del arte y la cultura. Una escritura que fuga y que estalla, que es deseo y que es fulgor.

El presente número de
Papel Máquina se publicó en octubre
de 2020 en la ciudad de
Santiago de Chile.

Se utilizaron las tipografías
Adobe Garamond y Aspira.

Editorial

Alejandra Castillo

Estados alterados

Sergio Villalobos-Ruminott

Fernanda Carvajal

Miguel Valderrama

Campos de batalla

Nelly Richard

Diálogos

Alejandra Castillo

Nelly Richard

Corporalidades en viaje

Andrea Giunta

Luis Ignacio García

Ana Longoni

Traslaciones

Jean-Louis Déotte

Devengo coleóptero

- como cualquier minoría