

# Una Ponencia Del C.A.D.A.

Replantearse dialécticamente el fenómeno de la creatividad en un contexto como el nuestro, supone no sólo el cuestionamiento del lenguaje de una determinada práctica específica y de sus particulares modos de producción señaléticos, sino que lleva además necesariamente a revisar la estrategia que se define al ponerse en juego el concepto mismo de especificidad al referirse a los productos de arte.

Es así como marginados históricamente de los movimientos internacionales de arte y de su red distributiva, financiera, etc., cualquier fenómeno surgido desde estos lugares, aun cuando apele a las mismas denominaciones internacionales y se ampare bajo el mismo concepto de arte definido en las metrópolis, plantea el interrogante acerca de su propia naturaleza, sobre sus medios y el plan de sus objetivos, y cuya respuesta excede el campo de la axiomática semiológica, para ser abordada en cambio como una relación de conjunto con el terreno de luchas y desarrollos de nuestra realidad sociabilizada.

Por otra parte, la carencia de lo que podría denominarse en propiedad un "arte latinoamericano", que permitiese de acuerdo a parámetros de valorización propios, una lectura comparada de los diversos fenómenos o epifenómenos surgidos de manera aislada en este contexto; remiten directamente a los viejos interrogantes de la utilidad y del sentido, pero no de un académico sino como un rebasamiento del campo teórico para ser cuestión de vida o muerte donde se debate el asunto del arte (la radicalidad de algunas prácticas eximen de retórica a lo recién señalado).

Y es este concepto, el del arte, el que precisamente se pone entre paréntesis al abordar algunas prácticas en nuestro medio. Aquello que permite, en los países capitalistas desarrollados, distinguir entre distintas actividades como la política, la ciencia, el arte o la religión, y de ese modo definir objetivos específicos, estrategias propias, grados de desarrollo de los distintos sistemas, es exactamente lo que se pone en cuestión en estas otras realidades (dependencia, colonialismo, regímenes autoritarios) por el simple hecho de confrontar cualquier especificidad con el panorama global de nuestra situación.

Sin embargo, nuestra marginalidad de un "arte internacional", o mejor dicho, nuestra marginalidad de una historia denominada arte internacional, no es de por sí un terreno establecido, no constituye un paisaje inmutable. Por el contrario, trabajar de hecho en ese margen, implica un grado de pertenencia no necesariamente adquirido y que, inversamente, se establece como campo de lucha, como terreno de confrontación en los cuales los términos arte y vida se complementan y se desgarran.

Trabajar entonces en la marginalidad de una actividad de arte internacionalmente establecida, es dudar primero de los términos calificatorios. La premisa duchampiana de que es arte todo lo que el artista designa como tal, no es inmediatamente operable para aquellos cuya práctica define los términos de su supervivencia (y no referi-

mos a supervivencia en el sentido más concreto del término) y del destino de su entorno. Es así como, por ejemplo, prácticas de arte que estuvieron en boga hace 10 años como el body art, el land o las performances, y que implicaron en el arte internacional todo un grado de abertura hacia soportes de vida, constituyen —en nuestro paisaje realidades absolutamente cercanas, previas a su estandarización como arte, precisamente por el grado de dramatismo que conlleva nuestra cotidianeidad en el trato con esos soportes: cuerpos hambrientos, inmensas llanuras improproductivas, eriazos. Entonces, trabajar en esa realidad, sea cual sea el campo formal de desenvolvimiento de ese trabajo, implica un trabajo con su cambio, con el mudar de condición, en dos palabras: implica una práctica revolucionaria.

Porque al margen de cualquier manierismo, los logros de las trayectorias de arte en las metrópolis; la significación del cuerpo como soporte, del paisaje como escritura, constituyen para nosotros hechos demasiado familiares, salvo que esa familiaridad está ganada a costa de otro tipo de privaciones. No son los términos de un desarrollo del arte los que definen la escena sino más bien el trato con lo precario y lo doloroso, con el descampado de vidas concretas. Muy poco puede decirnos entonces un artista que define su trabajo como arte temporal o un artista del paisaje, casi nada si no es nuestra diferencia y que nos lleva, obligadamente, no sólo a resituar los marcos de nuestra propia creatividad, sino también a una crítica y revisión desde una perspectiva global, de lo que constituye la avanzada.

De allí la impugnación tanto de la autoreferencialidad del arte como del concepto de práctica específica, para prevalecer en cambio la interrelación, la suma que opera en cualquier puesta en escena que podamos establecer. No se trata de lanzar nuevos productos —ahora desde Sudamérica— al mercado del arte internacional, sino de establecer una práctica que pueda operar con las opciones de nuestra historia. En ese sentido, organizar un trabajo de estructuración de lo aleatorio e indeterminado, se revela hoy como una práctica de subversión de los modelos e imágenes establecidas, es decir, como subversión de la vida.

Y es en los términos concretos de desarrollos, opciones y desenvolvimientos de nuestra historia, donde el arte —definido en un contexto sudamericano— adquiere su particular dimensión. Allí, ineluctablemente lo que hagamos como tal refiere a su propia autoimpugnación, negándose como hecho de arte para ser acto político y refiriendo el acto político a su estructuración como arte, y donde el productor opera como resumen y sublimación, como blanco y negro de circuitos colectivos. El productor artístico es tanto escenario como escena, el hambre de producir realidad es idéntica al hambre de alimentos, o al menos, es de la misma naturaleza. Su cuerpo, en última instancia, es el hoyo negro donde van a encontrarse todos los pruritos de sentido y donde teoría y práctica devienen términos sinónimos. Es ese bipolararse del producto en el productor el que

antecede a las formalizaciones como corrientes de arte. Las urgencias hacen que cada hecho, cada paso este comprometido y comprometa el curso total de la acción y por ende ineludiblemente se enfrentan con los escenarios de la sociabilidad. Es ella la que define —no el artista— su propio grado de realidad a soportar.

Similarmente, la expectativa, catastrófica o esperanzada, de un cambio en el conjunto de las relaciones sociales, opera como espejo de su propia base material y es ese un rasgo característico del modo con que ha operado nuestra historia. En efecto, sujetos permanentes de los vaivanes de esa historia (de las dictaduras de derecha a las experiencias socialistas), la expectativa refuerza el carácter histórico que subyace en las prácticas creativas; el escenario no es sólo el presente sino también una determinada dimensión del futuro que aparece tanto en el modo de la fé (en el sentido religioso-cristiano del término) como en las posiciones políticas. Un futuro permanentemente negado, mudado, rehecho, y cuyos efectos visibles son la impugnación del pasado (en los programas socialistas) como la búsqueda en ese mismo pasado de los modelos de porvenir (propios de los gobiernos autoritarios); afirma en todo caso un entendimiento desgarrado con el presente. Precisamente el retrotraer hacia el presente la apuesta del porvenir es el campo de definición de las prácticas más consecuentes, ellas definen allí un modelo de acción. Ese modelo es la acción de arte.

Así, política y arte, conllevan un grado de intercambiabilidad que de ser asumida bajo la noción idealista de "obra de arte", redibuja los marcos con que se ha referido el hecho artístico. La acción política presupone necesariamente un proyecto, una imagen del futuro cuya concreción depende de la eficacia del operar en el presente tomando en cuenta las coordenadas del futuro. La frase: un revolucionario equivocado es más peligroso que un burgués, de Merleau-Ponty, es exacta en cuanto a la definición del debate político, de su desgarramiento interno y de los riesgos de la acción. La obra de arte, por el contrario, ha operado siempre en los términos de pasado, su eficacia y su valorización viene dada en la medida que recrea la ilusión de la eternidad, de inmutabilidad frente al tiempo, adquiriendo su máximo valor como bien en el mismo momento que logra expulsar de sí toda traza de contingencia, es decir: cuando pertenece al Museo. Así, la obra es valorada precisamente cuando adquiere su imagen de no alcanzable para ningún valor humano. Las modernas técnicas de reproducción, desde la litografía, a los videos, dependen a su vez de la medida del valor que adquiera el arte establecido, resguardándose la continuidad en la medida que esas mismas obras institucionalizadas, actúan como garantes de las nuevas producciones para quienes logran ser valorados como bienes que no se despreciarán. De allí el rasgo modélico de la acción de arte, su condición de praxis implica una imagen y una perspectiva de futuro y por ende una operatividad con la historia, es ese su carácter político. Su ruptura con los modelos pasados de arte se gana en el aquí y ahora y está sujeta a la acción.

Porque es esa expectativa de cambio y su estructuración en el campo de la actividad creativa, lo que diferencia en última instancia, lo que aquí se hace y produce de las corrientes del arte internacional. No es lo mismo el cuerpo como soporte de arte (arte corporal), que el cuerpo como vehículo de cambio, como agente revolucionario en la realidad. Tampoco es lo mismo el paisaje como soporte de arte (como lo fue la tela), que el paisaje como evidencia de la improproductividad. Es esa condición la que denuncia desde sus comienzos el carácter de colonizado que refleja la

cronografía del arte en Sudamérica. No es que se "copie" lo que sucede en las metrópolis, sino que aquello que las metrópolis han tematizado como arte, aquí está consumido como experiencia y por lo tanto, esa productividad está sopesada, pero como acto político, como acción. La copia se produce entonces por confrontación con la experiencia y no por la sola comparación con las obras originarias. Es eso lo que marca la disociación entre el arte producido y la colectividad, su esquizofrenia viene dada por un doble desencuentro: se pinta (se hace arte) unidimensionalmente, como frente a hechos consumados y los hechos a su vez niegan la evidencia de su trasvasaje pictórico. Así el arte sudamericano no interviene en la imagen del mundo, **no ha inventado la perspectiva**, porque ella es una óptica que no le regala el cuadro a la realidad, sino que es la realidad: el conjunto de las distintas relaciones de producción, la que revienta la perspectiva en el arte.

Y es ese establecerse en medio de la polidimensionalidad del conjunto de la realidad socializada lo que puede definir sintéticamente la perspectiva de trabajo de las prácticas creadoras más concientes en América Latina, su valor artístico no está dado por su eficacia en el rescate de las condiciones inmutables, ideológicas, que evidencian una situación social concreta, sino en la medida de su profundización en las contradicciones simbolizadas, mistificadas, con que el aparato dominante oculta las directrices de su acción.

Ahí se establece el lugar de emergencia de las prácticas creativas, en este caso; de las acciones de arte. Operar con el conjunto de la realidad socializada es operar en la base productora de esa realidad y en las condiciones concretas de su transformación, esto es, en la organización presente de su futuro. Entender desde allí el trabajo de arte y plantear su eficacia en la perspectiva general de construcción de un orden distinto es comprender **de hecho** el único ámbito en el cual es posible referirse al arte como una práctica específica y asumir en consecuencia su propia significancia: el trabajo de construcción de sus emociones.

Significar la emoción, ése es el programa crucial con que las acciones de arte podrán justificar o no las prácticas creativas en nuestro medio. La emoción establece el primer nivel de contacto con una realidad a primera vista inexpugnable. Constituye la prehistoria de la acción y en ese sentido es la matriz en la cual se va a desarrollar la práctica. El trabajo con la emoción deviene así en una operatoria con los contenidos a ganar en la práctica, su valor subyace en cualquier escritura e informa del significante de cualquier representación. De allí el enorme poder transgresor de la acción de arte y de la amplitud del campo por experimentar. De allí también el carácter extremo y radical con que muchos de los artistas y operadores culturales que trabajan en esta realidad, han enfrentado sus prácticas. Establecerse en ese campo primero de la significancia para referirlo en función de un modelo de presente como fin a que tiende la acción, desmontando de paso la noción maniqueísta del arte como alternancia de la vida, representa la subversión de las prácticas pasatistas en el arte para transformarlas en cambio en militancia.

Operar entonces en el trabajo de construcción de las emociones y en el fin de crear las marcas tangibles de una nueva emotividad, implica la creación de una programática que pluralice el significado de la acción creativa expandiendo la imagen de una realidad por ganar. En ese itinerario la acción de arte, enfrentada a sus propias condiciones de emergencia, traza la topología mental con que se habrá de acceder, en el aquí y en el ahora, a las condiciones de cambio necesarias. En otras palabras, esto significa operar con las condiciones reales de vida colocándolas en tensión con su historia, vale decir, con la necesidad de su devenir.

De ese modo la acción de arte y el acto político se distinguen más por una consecuencia de su terreno de acentuación, que por participar dualísticamente de órdenes distintos. Extraer de la inmediatez una imagen de futuro, y por ende crear su emotividad, define **hoy** el terreno de la acción de arte. Establecer la estrategia de la prác-

tica en función de una teoría del futuro, ésa es la acción política. No obstante esta distinción es también retórica. Esto se ve con mayor nitidez si observamos que ya algunos esfuerzos de la vanguardia latinoamericana estaría demostrando que es posible entender tanto los objetivos colectivos (una sociedad sin clases) como la militancia en dichos objetivos, como acciones de arte, es decir, como obras.

Y son estos esfuerzos entonces los que pueden ser referidos en propiedad como: "Arte de la Historia", no porque tematizen acontecimientos (como el Guernica de Picasso o el muralismo), sino **porque hacen del desarrollo histórico y del proceso dialéctico de sus contradicciones y síntesis, el objeto y el producto de arte**. Ese es el asunto capital y es allí donde el CADA se ha definido como una fuerza revolucionaria. Entender esto no resulta fácil, más aún cuando su concreción desnuda las contradicciones de aquellos que, pretendiendo reformular el espacio creativo, han sido absolutamente incapaces de cuestionar siquiera la galería de arte, como lo demostró no hace mucho una "crítica" que, prevaleciendo prácticas galeristas, no vaciló en cambio en postular frente al CADA nada menos que... la revolución permanente.

La postulación entonces de las acciones de arte como un "Arte de la historia" debe ser aprendido en todas sus consecuencias, su éxito o fracaso no es ajeno al éxito o fracaso de las perspectivas de alteración total del entorno y en última instancia, de la producción de una sociedad sin clases. La obra **la historia** y ello retrotrae cualquier acción al aquí y ahora en que esa producción se juega. Su antecedente más inmediato son las Brigadas Ramona Parra. La borrada de esos murales estaba ya contenida en el momento en que fueron pintados. El tiempo que Chile ha vivido desde entonces es parte de esa obra inconclusa.

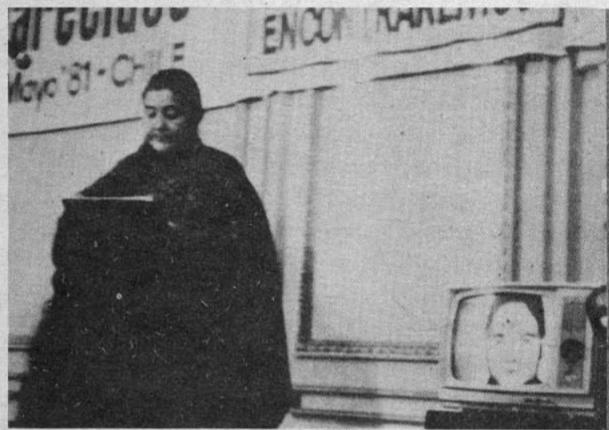
Al cerrar, vaya nuestro homenaje a ellos.

C.A.D.A.  
Mayo, 1982



# Acciones de Apoyo

Donoso Saavedra Parada, etc.



1. Registros video:  
Catedral de Santiago/Chile 1981.  
2. Intervención de un sistema comercial.



Intervención fotográfica en la vía pública.  
Febrero y junio de 1982.

## TEORIA

### ACCIONES DE APOYO

#### Antecedentes:

- Para no morir de hambre en el arte (C.A.D.A.) 1979.
- Operación de rescate de antecedentes de una determinada identidad cultural (Isla de Pascua 1972-1982).
- Obra 335 (truncada 1979).

#### Definición:

Acciones de Apoyo es una proposición teórica y práctica, proyectada desde el sistema arte, que permitiría a los artistas trabajar/ operar/ funcionar e influir en el terreno social con mejores resultados que los obtenidos por otros modos tradicionales de producir arte. Esta disciplina trabaja con una acepción del término creación que no tiene que ver con la inspiración sino que con la creación a partir del estudio, el razonamiento y la reflexión de situaciones nuevas, de espacios nuevos, formas de relacionar y unir a grupos sociales diferentes.

Esta proposición invita/ llama, a las personas en general, a actuar en apoyo de organismos sociales que estén afectados por situaciones injustas y/o de imperiosa/ necesaria solución.

#### “EL MODELO ACCIONES DE APOYO”

El modo de actuar propuesto aquí, está sintetizado en el Modelo Acciones de Apoyo, donde se señala un camino para lograr un apoyo más efectivo.

#### ETAPAS:

- Elección de una situación determinada y búsqueda del organismo que trata de darle término.
- Acercamiento y conexión con ese organismo:
  - a. Interiorización/ conocimiento del o los problemas que se deseen solucionar (acceso a la documentación existente al respecto).
  - b. Trabajo y estudio de esa información, en conjunto con los miembros que conforman ese organismo.
- Apoyo a la organización, con el objetivo de resolver-conjuntamente el problema. Creación-proyección-producción de nuevos e inusuales modos de actuar en la realidad social (utilización de uno o varios medios de comunicación y acción socioculturales: TV, impresos, videos, fotos, cine, grabaciones, otros).

#### LA OBRA EN ACCIONES DE APOYO

Si tuviéramos que hablar de cuál es la obra en “Acciones de Apoyo”, diríamos que ésta es la resultante de la suma de una determinada cantidad de modos de actuar en la realidad específica que se desee cambiar. ¿Porque una indeterminada cantidad de modos? Porque esa cantidad de modos dependerá a la magnitud del problema y de la efectividad de las acciones que se emprendan / desarrollen por las diferentes estructuras sociales (artistas, agrupaciones, intelectuales, personas en general) que participen en estas situaciones. De esto podemos deducir que la obra también es la suma de varios tiempos y espacios (tiempo que ocupa y espacio en que se desarrolla una acción).

Finalmente, diremos que, Acciones de Apoyo al estar estructurada en sus elementos básicos por seres humanos, (que son quienes realizan una acción) estamos ante una obra viva que

involucra/incluye vida, en síntesis un producto de arte que fusiona arte y vida.

#### LOS MEDIOS EN ACCIONES DE APOYO”

Los medios de comunicación en acciones de apoyo son el nexo necesario para materializar una acción. Si bien son indispensables para realizar-registrar-mostrar y/o difundir alguna acción o algún material teórico no son en sí mismos la obra (aunque la influencia de estos existe) sino elementos/ herramientas al servicio de la obra.

#### PRACTICA

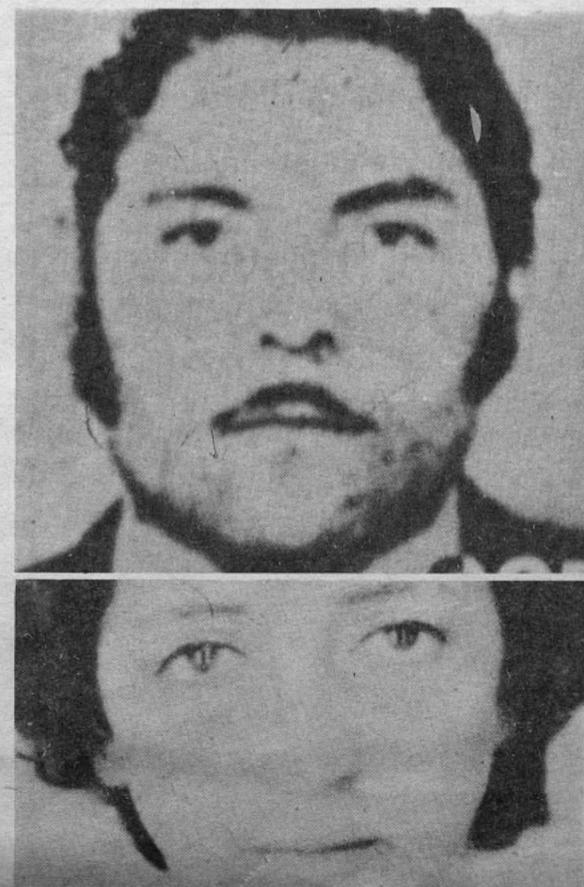
##### PROYECTO: ACCIONES DE APOYO I

##### ANTECEDENTE DIRECTO: PROPOSICION OBRABIERTA\*

##### Descripción

- Se eligió una situación específica. Se ubicó el organismo (Agrupación) que busca aclarar/ solucionar esta realidad.
- Se ha trabajado con este organismo, reelaborando/ ordenando parte de la documentación existente al respecto.
- Se han creado y proyectado las siguientes proposiciones:
  1. Ampliar y multiplicar registros fotográficos (rostros) desde formatos diferentes o formatos uniformes (hojas de oficio).  
*Objetivo:* la readecuación de éstos, para una posterior adecuación en lugares públicos.
  2. Traspasar rostros fotográficos a registros video.
  3. (En estudio). Estructurar una muestra informativa de la historia abierta del problema, con el fin de producir un modelo matriz con posibilidad de ser reproducido tantas veces como se desee y capaz de ser presentado en diferentes lugares al mismo tiempo.
  4. (En estudio). Rescatar la creatividad de una serie de acciones realizadas por esta agrupación.

\*La proposición Obrabierta DEDE contempla —en su estructura— la posibilidad de incluir toda acción destinada a solucionar el problema DEDE como parte de sí misma. A partir de esta proposición podemos unir/ conectar/ anexas el proyecto Acciones de Apoyo I, a esta primera y con ello crear/ producir un —doble— Sistema Continuo con capacidad (teórica y práctica) para asumir —abordar— influir y cambiar la trayectoria de ciertos acontecimientos sociales.



# Lucha Cultural y Política

José Joaquín Brunner

La recomposición de los ámbitos de sociabilidad comunitaria pública se identifican, en sentido lato, con la reconformación de una **cultura activa de masas**. Allí juega un papel decisivo, la reapropiación de la política por la sociedad.

En el campo cultural, en cambio, la lucha adopta un carácter casi permanente de "guerra de posiciones". Es lucha por crear y mantener, luego por ampliar, influencias; lucha, por tanto, por desplazar, a favor de las propias posiciones, esas relaciones de fuerza que tienen un decisivo efecto coyuntural; lucha por la disputa de las orientaciones centrales que se expresan a través de los principales aparatos comunicativos en la sociedad; lucha por generar, en suma, una concepción de mundo que por difundirla en la sociedad, transformándola en organización de la cultura o, al menos, por hacerla presente y activante en la organización existente.

Ningún efecto perdurable en el campo cultural puede lograrse por un golpe de mano, por un asalto rápido y audaz a las trincheras del "territorio enemigo". Ni siquiera ocurre así en las mejores condiciones, en las más favorables que se pueda uno imaginar. De allí que la nación de una "revolución cultural" sea tan difícil de asimilar y que aparezca tan escasamente en la historia, salvo para expresar **procesos largos**, por ejemplo, la emergencia del capitalismo y de la cultura burguesa; o del socialismo real con su propia cultura totalitaria; o el de una civilización postindustrial con sus específicas contradicciones culturales.

El campo cultural conserva y transforma lentamente las energías producidas en él; tiene largas fases de inercia, y funcionan en él mecanismos que hacen posible mantener por largos períodos las creaciones del pasado, y el trabajo cultural incorporado en el capital que se transmite de padres a hijos, por medio de la escuela y por la operación, del mercado simbólico.

Por lo anterior, la lucha cultural adopta también sus propias formas y descansa en ritmos que la voluntad colectiva no puede alterar. El neoliberalismo, fabricado y difundido a presión en nuestro país, pudo expandirse espectacularmente entre una cofradía de adeptos, especialistas con una formación homogénea, con un entrenamiento semejante y que funcionan como un estamento dentro de la sociedad. Pero no logra tan fácilmente, aun en estas condiciones, permeable el campo intelectual o ex-

tenderse más allá, hacia grupos significativos de la sociedad.

Del mismo modo, pueden apreciarse los efectos de corto plazo de un efectivo control ejercido, por ejemplo, sobre el pensamiento de izquierda o, más ampliamente, sobre la cultura socialista. Reducidas sus condiciones de comunicación y transmisión a un mínimo radio y, en el peor de los casos, al círculo familiar solamente, sin embargo, aun entonces, es posible constatar que ese pensamiento continúa vigente, también en el campo cultural. Sin embargo, es necesario constatar así mismo que un tipo tal de pervivencias es, por necesidad, **marginal**. Se mantiene y amplía **molecularmente**, a través de círculos al comienzo muy estrechos, de familias, de redes de amistad, de grupos informales, de organizaciones de varios tipos (académicos, culturales, directamente políticos, etc.). Por el contrario, la centralización cultural de ese pensamiento, su propuesta como "alternativa político-ideológica" y su fuerza pública de interpelación serán, durante este período, bajas.

Existe fuertemente la idea de que aquéllo que avanza molecularmente está detenido. La ausencia de efectos públicos notorios de esta lenta conformación de ideas y sociabilidades crea el espejismo de su inexistencia. Se reclama, por ende, acciones más consecuentes, una mayor rebeldía, formas más agudas de lucha y ritmos más rápidos de avance. A veces ello es imposible, sobre todo en el terreno de la recomposición de una sociabilidad comunitaria pública, muy particularmente cuando se trata de grupos sociales relativamente homogéneos que constituyen por sí una comunidad, como son ciertos enclaves obreros, sectores del movimiento sindical, grupos estudiantiles en una escuela o universidad, etc. En cambio, en el propio campo cultural, los ciclos mismos de producción son más largos y lentos, y los efectos buscados sólo emergen tardíamente. La configuración de una escuela de pensamiento, la maduración de un movimiento artístico, la propia conformación de públicos y la organización de medios aptos, son todos procesos de acumulación molecular.

Por lo demás, así lo muestran las diversas experiencias de autoritarismo-totalitario (en el estricto sentido empleado aquí). Salvando todas las enormes diferencias del caso, uno puede elegir por ejemplo la experiencia de la España franquista como referencia. Allí, durante cerca

de cuatro décadas y tras tres años de guerra civil "un régimen que había abolido la representación democrática y el sindicalismo obrero, intentó eliminar toda oposición política activa utilizando una represión extensa e intensa. Sin embargo, movimientos de oposición pudieron organizarse y consolidarse en la sociedad española, logrando alcanzar considerable fuerza en los años sesenta. Estos movimientos fueron particularmente importantes entre obreros y estudiantes". Se preguntará uno entonces, cómo lo hace el autor del estudio que estamos citando, qué factores pueden considerarse como relevantes si se quiere interpretar la persistencia y el desarrollo de la **oposición política**. Responde que ellos son tres principalmente. Primero, claro, los cambios de la economía, que trajeron consigo un capitalismo más competitivo a fines de los años cincuenta, acelerando el requebrajamiento del sistema de encuadramiento corporativista de la clase obrera que había sido establecido con el nuevo Estado. Segundo, la resistencia de algunas "comunidades y enclaves" a los controles de la dictadura, conservando en buena medida su autonomía ideológica o/organizativa tras 1939. Asociaciones obreras con tradición de militancia proletaria, familias y relaciones de amistad disidentes fueron, por ejemplo, instancias esenciales en la mantención de una subcultura política de oposición. Tercero, el papel desempeñado por las organizaciones políticas "en la larga y costosa reorganización de la oposición a la dictadura", especialmente como proveedores de concepciones estratégicas así como líderes, factores importantes ambos en el resurgimiento del movimiento sindical y del estudiantil. Tenemos pues aquí la clásica combinación entre los factores propios de una sociabilidad comunitaria y de su organización política como componentes de base que explican, también en el caso español, el resurgimiento de la oposición política. Se mezclan allí, al igual como está ocurriendo en Chile, la persistencia de elementos directamente legados del pasado (por ejemplo en la conducción de las organizaciones políticas) con elementos propios de la nueva situación (por ejemplo, dirigentes sindicales jóvenes elegidos bajo el imperio del Plan Laboral). Igualmente, se combinan los factores usualmente denominados de base material (cambios en las relaciones de producción) con los factores ideales, específicos por ejemplo de la evolución y de las transformaciones que experimenta el campo cultural.

Al final, es entonces en las condiciones concretas de organización de la vida cotidiana, y en las "salidas" que desde allí se encuentran por la vía de las formas de sociabilidad comunitarias hacia la creación de formas de protesta y de oposición política que se juega, en cada caso concreto, la posibilidad de incidir decisivamente en la sociedad y su transformación.

## El Collage Social

Juan Castillo

Si se quiere todo filme puede ser un comic, es decir no necesariamente fiel a nada, piensa te acuerdas cuando chico, nos impresionaban esos rostros, esos cuerpos, el ir y salir de la iglesia-nunca fuimos fieles.

Formas en tránsito, aquí sólo yuxtaposiciones de signos de distintos orígenes: El collage social, te fijas.

Aquí nada cielo, nada tierra, nada árbol, sólo tú y yo jugando en la nieve, te lo prometo, el agua era artificial, tenía el encanto de nuestras cabezas atentas sobre cualquier eriaz.

Aquí "yo artista", en auto a toda velocidad por los márgenes de estas ciudades, precaviendo y juntando a cualquier olvidado-perdido-amigo.

Darlo vuelta como catarsis estos continentes internos: escuelas de arte, teatros en tránsito a estudios de TV, talleres culturales, diarios, galerías, qué se yo.

Aquí hoy propuestos como muros paralelos, el gran graffiti.

Aquí hoy en día propuesto como negativos de una fachada satisfecha.

Como cierre de trabajo para "abrir la Provincia", estos distintos lugares, confrontándose al registro de esta foto o estas mismas palabras.

Serigrafía y offset para presentar distintos tiempos en distintos lugares.

Serigrafía y offset también para forzar la memoria.

Hay los "lugares comunes" donde "yo soy otro"—la gran volá curricular.



La vertical nace para fijar el paisaje de leves cocinas. La vertical nace como necesidad de los espacios abiertos transitados por el hombre.

El filme como la tierra prometida

El filme como el sueño

El filme como lo que podría ser y no fue

El eriaz como el reviente de la represión, lugares jamás consultados como diría Balbontín.

El eriaz como lo errante.

No sólo la noche, no sólo estos cuerpos carentes de sentido,

No sólo esos desgarros mediatizados por la TV

Es posible pensarse en otra línea-es forzarse en otras anarquías.

También la cordillera puede ser esa serie de polaroid. A la que acudimos en busca de alguna olvidada-encontrada-emoción.

Las animitas fijan en la memoria una determinada predisposición gráfica.

Los filmes fijan en la memoria una determinada predisposición escénica.

Los diarios fijan en la memoria una determinada predisposición a un orden.

Entonces no te extrañes, cuando todo provinciano, todo olvidado, todo marginal, te devuelve tu imagen.



## SOCAVADA DE SED

Diamela Eltit

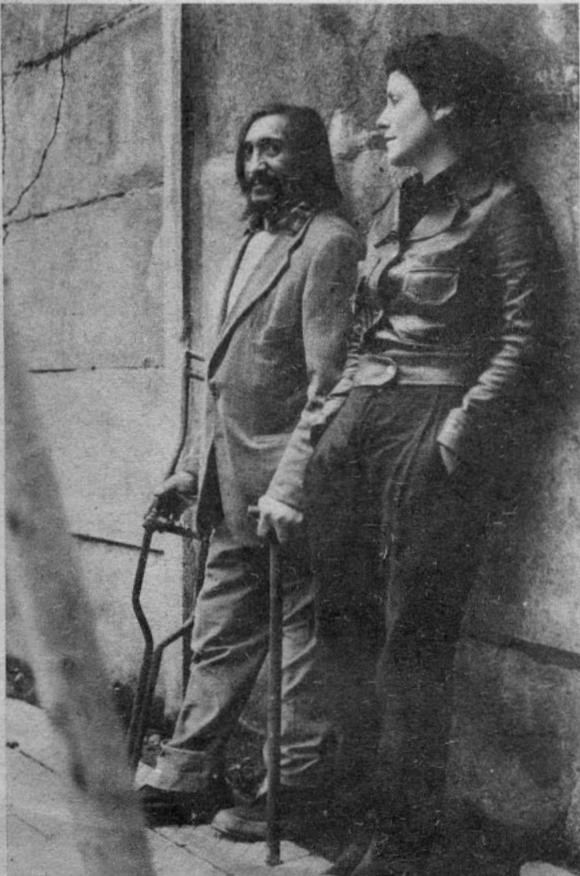
Si yo misma tuve una herida y hoy tengo y arrastro mi propia cicatriz.

Ya no me acuerdo cuánto ni cómo me dolía, pero por la cicatriz sé que me dolía.

Yo poso con mis cicatrices; como síntoma de exclusión, como ruptura del modelo.

Pero así me reconozco como un lugar otro, superponiendo al mismo cuerpo dañado, los signos propiciados por el sistema: ropa, maquillaje, etc., que puestos en contradicción, no resuelven sino evidencian la dicotomía que, para hablar en términos de identidad, articulan el cuerpo como irreverencia frente a la apariencia y a la sumisión al modelo.

Aunque digo, que éste no es asunto sólo de arte como lugar distinto y de privilegio, no es para obtener un discurso de arte que ejerzo mi gesto.



Fotografía: Inés Paulino

Como espectáculo, asumida en la vida, en la concreción de un pensamiento, más allá de los textos o de mis propias palabras, de cualquier verbalización posible; me abro al público permanentemente, desde el público que yo misma constituyo.

Mis mejores "performances" las he realizado en los espacios comunes, a través de gestos primarios o de complejas elaboraciones; como una caminata o el pestañeo perfecto, la levantada de una de mis manos, en la cruzada de mis piernas.

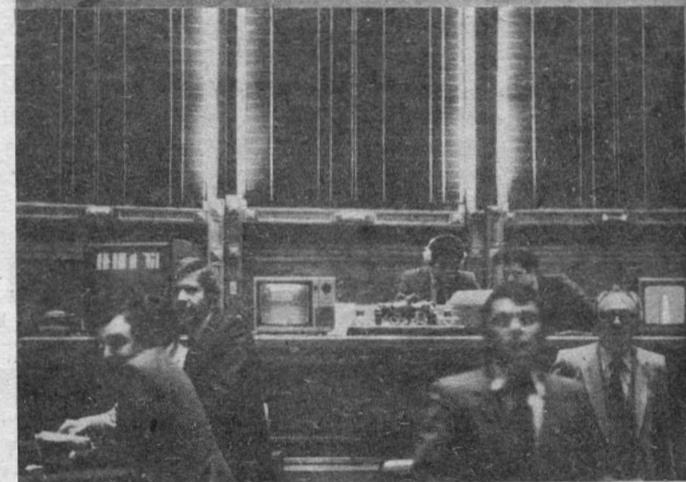
He llegado a ser una profesional a costa de innumerables errores, de sucesivas fallas, de rotundos éxitos, de tiempo de trabajo. Y si entendemos el arte como una instancia total de alejamiento y sumersión en un proceso de vida, privilegio mi radicalidad allí, por la productividad, por mi incesante quehacer. Gratificada de una manera otra por la complacencia del intercambio cuando, por ejemplo, acuso el cruce de una mirada, cuando sincronizo con otro la admiración.

Para eso he quemado y cortado mis brazos y mis piernas. No para el dolor sino que para el placer.

No como instancia teleológica sino inaugural, en el cuerpo que yo misma he transformado con mis propias manos en su diferencia, produciendo en mi carne los más audaces brillos.

Nada más real entonces contra la muerte que erigirse en otro frente al otro que yo tampoco soy. Erizada de sexualidad, en la misma disolución yo poso de otro modo entre hombres y mujeres que posan más allá de galerías, en una práctica que nadie me podrá desmentir por cuanto es mi forma de articulación, mi manera de vida: mi cabeza.

Trabajo de amor con los asilados de las hospederías, Santiago de Chile.



## Trazado de Cruces Sob

Lotty Rosenfeld

Trabajó en la alteración de los signos, develando su arbitrariedad. Para ello utilizó como modelo la intervención reiterada sobre un signo de tránsito (líneas que dividen las pistas de circulación), el cual deconstruyó mediante el cruzamiento de cada vertical por una horizontal.

Este trabajo se estructura a partir de la resistencia a un signo concreto de carácter visual, resistencia que se puede extender al cuestionamiento de todos los signos y por ende al código completo. Dentro de mi proyecto global, he realizado estas intervenciones en distintas áreas urbanas y carreteras interprovinciales a lo largo de Chile.

Así en junio de 1982, señalé un límite entre la ciudad de Washington D.C. y Chile, al realizar un trazado de cruces frente a la casa de gobierno norteamericana, entregando paralelamente documentación

# SOBRE ARTE Y POLITICA(1)

Gonzalo Muñoz. Junio 1982, Santiago.



Fotografía: Ana María López



## e el Pavimento

a los transeúntes y automovilistas que presenciaron la acción.

Con el procesamiento de este material, sobre la base de la alteración de la señalización de la ciudad y de la comunicación, es que el pasado 23 de julio, instalé en el interior de la Bolsa de Comercio, dos monitores de T.V. que pasaron por espacio de casi tres horas, la documentación obtenida en Washington y la grabación de un tramo de pavimento santiaguino, en los momentos en que se realizaban las transacciones comerciales propias de ese lugar.

Así es como mi participación en la Bolsa de Comercio la anuncié como la subversión a un mecanismo de circulación, que desde la visualidad como sistema operativo, ejerce un corte crítico en el centro generador del movimiento económico nacional.

**1**

DESDE ESTA MURALLA CHINA, DESDE ESTE ACORAZADO DE POTEMKIN, DESDE LA REVOLUCION CULTURAL DE MI IMPOSTURA

“HONOR Y GLORIA A LAS CONCLUSIONES DEL FORO DE YENAN”

**2**

“LA MEJOR CONTESTACION NO DA RESPUESTAS”



CABECILLA ABATIDO.— El pistolero argentino Anibal Israel Riverol Molina, uno de los cabecillas de la fuga de la Cárcel Pública ocurrida el 9 de agosto pasado y del atraco bancario de ayer, fue abatido a tiros por las fuerzas policiales.

“SE TRATA DE LA LUCHA FINAL POR EL TESORO EL GRAN ASALTO”

**3**

lumperio  
EL PROLETARIADO ARMADO  
NO TIENE PATRIA  
NO DA RESPUESTAS

SUS CABECILLAS TEMPLADAS EN LA TEORIA Y EN LA LUCHA, HACEN POSIBLES TODAS LAS FUGAS, ORGANIZAN, DIRIGEN Y DEFIENDEN CON SU VIDA:  
—LAS FUGAS DE TODOS NOSOTROS—

BUSCAN EN CADA FUGA UN NUEVO RASTRO DEL TESORO, SABEN QUE EL TIGRE SIEMPRE SERA DE PAPEL.

**4**

LOS CABECILLAS QUIEREN DAR EL GRAN (A)SALTO PARA TODOS NOSOTROS

MANTIENEN EL RIESGO COMO UN RETO, LA BELLEZA DE LA MUERTE SIEMPRE PRESENTE, EL SUICIDIO TRIUNFAL:

“SU CAIDA HABRA SIDO UTIL”

**5**

NO HABRA DERROTAS, VICTORIAS, DISCURSOS, NI PROFESIAS QUE LES BORREN LA ESTRELLA NEGRA DE LA MIRADA, Y MAS QUE BODY-ART, SERA:

“LA FUGA DEFINITIVA, EL GOLPE DE MANOS”.

**6**

DESDE ESTA HUELGA SALVAJE, DESDE ESTE ASALTO AL TREN CORREO, DESDE ESTE GRAN STALINGRADO, LA CITA DE UN CABECILLA CERCADO:

“SOMOS NUESTRO PROPIO FRANKESTEIN”.

# Juan Downey: Haciendo Señales

Soledad Fariña

## Para empezar, ¿cómo fue que te acercaste al video como medio de producción artística?

No creo que yo me haya acercado al video, sino que fue algo que se derivó de la pintura que yo hacía, que estaba basada en elementos mecánicos y anatómicos. Me intereso en la energía y en los intercambios de energía, de manera que para el año 65 ya construía ambientaciones audiovisuales. De allí empiezo a suceder al video, como uno de sus elementos, pero no se dio una situación en la que yo dijera: "Voy a hacer video". Tampoco hoy definiría así mi trabajo, yo hago arte, el video es un instrumento. Me interesa mucho el dibujo, la pintura y he vuelto a pintar ahora último, privadamente, también he vuelto a hacer grabado. Desde el punto de vista comercial el video es un desastre, ya que es imposible financiarlo. Yo me financio con ayuda de becas y grandes esfuerzos. De manera que aconsejaría a los jóvenes chilenos que se metan un poco dentro de ellos mismos y que hablen con fuerzas lo que tienen que decir. Si el video les es necesario, entonces que corran los riesgos económicos y lo hagan.

## Tu modo de trabajo, ¿partes de un tema que te interesa, de un conjunto de temas, de un conjunto de preocupaciones?

De una obsesión. Tomo una obsesión y ahí empiezo a construir, a conversar con gente. Siempre trabajo en grupo y a la vez comienzo a tratar de conseguir financiamiento, pero el problema mío es convencerme a mí mismo. Una vez que estoy completamente obsesionado todo avanza.

## ¿En tu trabajo utilizas un lenguaje particular del video, un código muy ajustado a las imágenes televisivas...?

Hay una sensibilidad electrónica, con la cual siempre me he entendido muy bien, y eso viene antes del video, es algo natural. A mí me interesa usar el tiempo de la T.V., parodiar ese tiempo comprimido. Antes al empezar a trabajar no sólo con el video, sino también con el sonido y con ambientaciones, me interesaba estudiar las percepciones y estudiar el tiempo real. En parte la razón por la que me interesa ahora el tiempo comprimido, es por usar los medios de comunicación masiva, donde es solamente ese tiempo sintético el que vale.

Tradicionalmente el video art fue una recreación del tiempo real pero han cambiado las cosas, pero pienso que ese tiempo real es una de las propiedades del video, porque el video permite retroalimentación, feed back y es obvio que la retroalimentación funciona con la manipulación del tiempo real. Exactamente de ahí vino mi interés por el video. Específicamente en el año 66 hice un trabajo que se llama *La voz humana* que exploraba la retroalimentación instantánea en sonido y cuando estaba comprando los equipos para hacerlo, me encontré con alguien por casualidad que me dijo: "el cine ha muerto". "Esas son palabras muy grandes, tomémosnos un café y conversemos ¿qué significa que el cine ha muerto? Entonces me explicó que había una nueva herramienta que se llamaba video y que en él el procesado de laboratorio había desaparecido. Y

eso es lo que quería decir con "el cine ha muerto" ya que se podía trabajar con retroalimentación instantáneamente. Entonces me fui a casa y diseñé mi primera instalación de video, esto fue el año 1967 pero me tomó dos años convencer a alguien que me diera dinero para comprar una cámara de video. La retroalimentación era un concepto que yo había derivado de la cibernética y de la teoría de la comunicación y me interesaba trabajarlo estéticamente. La electrónica me permitió eso.

## ¿Cuánto tiempo te tomó la realización del programa "A través del espejo"?

Un año, pero la obsesión tiene 20 años, empezó el 62 con las Meninas, cuando viví en España y en el año 75 produjo la primera cinta sobre las Meninas.

## En la temática del espejo hay un abanico de temas tratados con especialización. ¿Se trata de un trabajo en equipo?

En el texto de las Meninas trabajé con Leo Steinberg, un historiador de arte. En el primer video sobre las Meninas (75) usé un cuadro de Roser Bru y un texto de Michel Foucault de *Le mots et les choses*. Tú dices que hay en esa obra un abanico de temas, pero también hay un abanico de maneras de mostrar cultura en la televisión de manera que hay una parodia de la alta cultura televisada. Se trata de varios niveles, hay muchos juegos de dualidades, de acercar dos discursos diferentes. Por ejemplo el caso de la guía turística, aparece un close-up de zapatos y entonces es deliberada la explotación sexual de estas cosas. Pero hay otras dualidades más intelectuales cercanas a Barthes por ejemplo, como la que hago en Versailles entre espacio interior, espacio externo y espacio intermedio, en la cual retomo justamente un análisis de Barthes de una obra de teatro de Racine, en el que habla de un espacio exterior, que llama el espacio de la luz y de la acción, por oposición a un espacio interior, que llama de la oscuridad y del descanso, luego propone un espacio intermedio entre ambos. De allí yo pensé interponer el espacio de Versailles, oponer arquitectura, naturaleza y el espacio intermedio—jardines de Versailles— entre ambos y luego como cuarto término el espejo interior que refleja el jardín. De manera que va mucho más allá, el espejo es una reflexión de ese espacio intermedio. Este tipo de análisis ya lo había usado en *El Chabono Abandonado*, donde se pone también el edificio circular de los Yanomani y la naturaleza. La selva es la naturaleza y el edificio es la cultura, entre los dos hay un espacio intermedio, que para ellos es la nada que simbólicamente es donde botan las basuras. Es una especie de anillo en torno a la cultura, de manera que entre cultura y naturaleza hay la nada...

## ...o el desperdicio

... El desperdicio desde luego.

Hay otra posibilidad del video que me interesa, es el video-disc, que es una cosa que va a salir ahora y que va a permitir el acceso instantáneo a cualquier parte de un programa. Eso significa que el programa no se verá de manera lineal, sino que en cualquier orden. Entonces ya hay televi-

sión participativa. Lo encuentro fabulosamente interesante y ya estoy trabajando en eso con la mente. Contruyo mis programas de manera no lineal en pequeñas secuencias que pueden ser ordenables. Por ejemplo el programa *A través del Espejo*; su forma es un posible orden lineal de relaciones, pero esas relaciones son modificables en otras órdenes y transformaciones. Hay secuencias que tienen 30 segundos, hay otras que tienen 3 minutos, pero todas son bien definidas en cuanto a una obra de arte central, a una manera de entregar información artística. A cada una de esas secuencias le puse la fecha de la obra de arte principal dentro de esa secuencia y las reordené cronológicamente. Es un programa completamente diferente. El disc es una interacción entre la audiencia y el programa, que me parece muy positiva.

Con respecto a lo literario, me ha sido difícil imponer mi estilo en U.S.A. por el elemento narrativo, ya que el contenido de las artes visuales ha sido considerado una impureza, sobre todo se ha impuesto una especie de minimalismo, un análisis de las estructuras de las formas visuales como único valor en las obras de arte. A mí siempre me ha parecido que en las obras de artes visuales, el valor y la fuerza viene de una tensión entre estructura y contenido y darle importancia a uno de los dos, es realmente un límite demasiado fuerte; tiene más interés a mi juicio, que exista una paradoja entre contenido y estructura. Durante el período que viví con los yanomani hice un programa que llamé *El Shabono abandonado*, shabono es la vivienda circular comunitaria de los indígenas. El video presenta la vivienda circular como una intersección concreta entre la cosmología y el orden social. El tejido de la sociedad Yanomani es a menudo circular, en cuanto a lineaje al mismo tiempo ellos conciben el universo como un disco, de manera que la vivienda circular es un paradigma que se desplaza entre dos polos: la urdidumbre social y la cosmología. El círculo es el ideal, pero no hay ningún shabono exactamente circular, porque no hay ninguna sociedad perfecta.

## ¿Tienes perspectivas de seguir utilizando video?

Quizás mezclándolo con el cine y el video-disc, también y sobre todo con efectos digitales o gráficos hechos en computadoras, como los que usé al final de *A través del Espejo*.

Estoy trabajando en un programa que llamo mientras tanto *Haciendo señales* y que se refiere a los signos no verbales en la ciudad, específicamente en N. York, funcionamos con signos no verbales de mucha inteligencia, como por ejemplo los signos direccionales de caminos y carreteras.

De manera que estoy trabajando con un historiador del arte en detectar en la ciudad estos signos, para tratar de entender aquellos aspectos de la mente humana que se refieren a la simbolización abstracta.

A menudo hemos trazado o vamos a trazar históricamente hacia el pasado el origen de los signos. Por ejemplo en un baño, el signo de la mujer es con las piernas cerradas y el del hombre es con las piernas abiertas. Yo he tenido siempre confusiones con esto. Empezamos a buscar el origen y descubrimos que eso viene de la estatuaria egipcia donde el hombre a menudo es presentado desplazándose en una actividad de agresión y por lo tanto con las piernas separadas y la mujer es la que marca simbólicamente un punto fijo y la raíz. Al estudiar estas relaciones entre simbolización popular y alta cultura, descubrimos algo sobre la mente humana, ese proceso de simbolización tan querido entre otros por Piaget, y que lo estudia a partir de niño.

**¿Qué nuevos desarrollos se aprecian en la actividad plástica en U.S.A. Existe el relevo del minimal, del conceptual más radical, del land art?**

Entre las cosas nuevas, lo más importante a mí me parece el retorno a la pintura sobre todo de gente más joven. Hay un fuerte movimiento que se llama *New-Image* o de manera más popular se llama Punk y está conectado con los desarrollos del rock-Punk. En Inglaterra donde empezó, esos grupos son grupos obreros, son bastante politizados y violentos. En U.S.A., es la clase blanca, la burguesía blanca la que ha tomado esto, de manera que tiene connotaciones sociales y económicas diferentes, pero curiosamente una estética bastante parecida. Este tipo de pintura es muy ávido de color, y definitivamente temática, agresivamente narrativa y fabulosa. No creo que en los movimientos de video y performance, a los cuales yo pertencí en los años 60, existan nuevos desarrollos. Quizás hay mejores herramientas, quizás haya un desarrollo fuerte en cuanto a las imágenes generadas electrónicamente, quizás en eso habría un desarrollo, pero en cuanto a la conciencia de lo que puede ser el espacio y el tiempo del video, o de la performance, no me parece que se hayan dado cosas muy fuertes.

Richard, que anunció la muerte de la pintura, en el mismo momento en que en los países más desarrollados, todo el mundo, las generaciones jóvenes se dedicaban con furia a la pintura.

**¿Hay en este retorno a la pintura, la recuperación de elementos de la pintura anterior?**

Sí, pero de una manera regresiva y decadente, como se entendió en Chile a través de alguna gente de 30 o 40 años, que toman esos temas italianizantes como una masturbación romántica, decorativa y decadente a mi juicio.

**¿Hay algún condicionamiento geográfico de los temas o de los tratamientos artísticos, o tú piensas que una experiencia artística se puede llevar a cabo por igual en N. York o aquí?**

No, no se puede estar en el vacío, tienes que estar conectado en el contexto. En el año 80 hice un pequeño documental en Chiloé conectado con vivencias bastantes personales, pero por sobre todo conectado con el hecho de que mi madre nació en Chiloé, de manera que mientras nosotros crecíamos siempre había esa experiencia de nostalgia, del punto en el cual ni ella misma se acordaba muy bien, entonces tengo esta nostalgia hereditaria casi, pendiente con Chiloé.



No creo que se dé un arte bueno decontextualizado, no es posible. Esto es lo que se proponía oficialmente en U.S.A. un arte de estructuras puras.

**¿Dónde situas en definitiva tu trabajo?**

Lo sitúo en el vaivén. Allá aparece el trabajo de un extranjero tanto como aparece aquí por lo que te decía antes esa sobre valoración de la estructura que hay en U.S.A. el trabajo parece el trabajo de un sudamericano, y es por eso que te atrae, no es porque no lo parezca.

**¿Has visto trabajos de video hechos en Chile?**

Sí he visto algunas cosas muy buenas, por ejemplo he visto el trabajo de Eugenio Dittborn y me parece sensacional, muy específicamente el **Desastre del cerro Corona** donde hace una relación semiótica, entre tres medios, prensa amarilla, radioteatro y video, es un trabajo bastante fuerte, su trabajo gráfico también me parece muy bueno. En el caso de Dittborn, veo alguien que utiliza el video con sus propiedades mismas y de una manera inteligente, no es un arribista estético. Se ve una conexión en sus trabajos. Lo mismo me parece el trabajo de Diamela Eltit y

Lotty Rosenfeld, se ve una utilización del video que realmente tiene fuerza interior. Esas son las tres cosas que más me han interesado ahora último.

**...Con respecto a la plástica general, en Chile, has visto algo más?**

Bueno me preocupo de ver otras cosas. He visto trabajos de los alumnos de Vilches en la U. Católica, eso me pareció muy fuerte, incluso hay cosas que funcionarían en cualquier contexto estético sin perder fuerza. Vilches y sus alumnos han dado en el clavo, en algo que es no verbal, algo que realmente no puedo explicar.

**Por último, ¿qué visión tienes ahora del panorama del arte en Chile?**

Quizás una de las cosas más tristes en Chile es ver como los artistas se odian entre ellos. Y no es competencia, es neurosis de bajo nivel. Nunca lo había visto tanto como ahora, y realmente tienen que despertar. Los artistas en U.S.A. podremos tener diferencias pero cuando se trata de presentarnos frente a un museo o frente a un empresario las diferencias desaparecen. En Chile no desaparecen. Creo que tienen que madurar y aprender a superar esas diferencias e ir más allá. Porque el arte se hace en conjunto. Todos los artistas tienen problemas económicos aquí y en el extranjero. Yo he aprendido mucho en Francia y en U.S.A. a ver como se crea un contexto, dónde se puede hacer cultura por la comunidad artística, específicamente, dialogando, por ejemplo en U.S.A. hay un sistema en que las becas se da a artistas por artistas.

Yo formo parte de agrupaciones donde me consultan sobre cuales artistas son los que tienen valor y toda estas agrupaciones están constantemente cambiando, de manera que siempre se consulta a los artistas para determinar cual es el futuro de la cultura. Si esos artistas se mantuvieran en el nivel de la neurosis doméstica simplemente no habría cultura.

Santiago. Enero 1982



La artista Marcela Serrano, desde el año 1980 realiza un trabajo analógico entre el caso de Dora (análisis fragmentario de una histeria



1924, S. Freud) y su propio cuerpo como espacio de confluencia y desciframiento de los mecanismos de la histeria.

Fotografía: Sergio Marras

## Un Cuadro Clínico

Marcela Serrano

“Erase una vez una mujer, que no sabía qué significaba ser mujer para el deseo del hombre, y decidió acudir a preguntarlo a quien presuntamente podía saberlo: un médico. Le llevó su cuerpo sufriente. Dibujó en él una anatomía diferente. Recibió como respuesta la pintura de un cuadro clínico que debía organizar sus síntomas según un ordenamiento de lógica médica. Una estética de la muerte, cuando ella demandaba por una ética de vida. Deambuló por diagnósticos, pronósticos, tratamientos, denunciando constantemente la impotencia de un presunto saber. Como era su cuerpo el que gritaba, sólo un médico podía descifrar su pregunta... a condición de escucharla. Y de su encuentro con quien decidió poner en juego su odio, nació el Psicoanálisis. Elogio, entonces, de la histeria: es fundadora, pero a condición de descubrir luego su trampa”.

# Un Filme Subterráneo

*El presente trabajo se constituyó a partir de una invitación por parte del "El Círculo de la Mujer" a participar en un ampliado en que se conmemoraba "El Día Internacional de la Mujer". En esa ocasión propusimos la exhibición de un filme pornográfico que consistía en un triángulo configurado por una patrona, una sirvienta y un perro, y un texto de análisis sobre ese filme. Sin embargo debido a motivos comprensibles el filme no se exhibió en esa oportunidad sino dos meses más adelante.*

*Consideramos sin embargo publicar este trabajo, por cuanto implica una mirada sobre el problema de la mujer.*

## I. INTRODUCCION

Nuestra participación en EL CIRCULO DE LA MUJER, la enmarcamos en el ámbito de la indagación, a partir del reconocimiento del "problema de la mujer" que nos involucra, y que hoy, se complejiza incluso postergándose ante esta desmedrada situación general.

Más allá de referirnos a instancias laborales-matrimoniales-maternales específicas, queremos en un plano amplio insistir —a pesar de su obviedad— en señalar que cualquier aspecto de reivindicación femenina pasa y se articula en y con las condiciones de un país que propicie un ejercicio femenino no discriminatorio. Pero a su vez ese mismo país deberá producir internamente —como ganancia— su propia liberación. Postulamos así, que el cliché femenino objetual y lineal que se nos asigna a niveles oficiales (declaraciones, medios de comunicación, etc.) corresponde ideológicamente a todas las asignaciones ciudadanas en roles fijos y anacrónicos que tienden a la inmovilidad y al conformismo, en aras de supuestos "valores universales" que involucran tanto a hombres como a mujeres chilenos.

Efectivamente, residimos hoy en un país "ordenado", en la medida en que su funcionamiento descansa en el acatamiento y subordinación a órdenes y modelos de comportamiento. De acuerdo a esto y mediante un procedimiento analógico, diremos como hipótesis que hoy Chile sería un país "femenino", en cuanto a que su organicidad es análoga al modelo histórico femenino asignado en lo restringido de su participación, en lo admirativo de su fachada.

## II. UNA INSTANCIA DE APROXIMACION A PARTIR DE UN FILME

Intentaremos un análisis de un filme "subterráneo", que por ejemplificador puede ser extensivo a otras estructuras. Este análisis, sin embargo, es apenas indicial de problemas, sin ser categorizado de ningún modo como finito o completo. Este texto lo planteamos, entonces, como plataforma conversacional, a partir de una experiencia visual común.

Traemos un filme que hemos llamado "subterráneo" en el siguiente sentido; pertenece a la medidas Super 8, fuera de circuitos comerciales de distribución y por su contenido está prohibida su exhibición. Este filme que da cuenta de comportamientos sexuales es la prolongación del erotismo del cine comercial, su excedente exacerbado y su función sería de estimulación sexual a un público masculino.

Este filme específico, por sus características particulares, objetiva en relación a la mujer y a la sociedad en general, los mecanismos bajo los cuales se articulan tanto el placer como el deseo, al atraer en su escenificación las supuestas fantasías sexuales que, en la cotidianeidad, permanecen erráticas. Postulamos entonces que aquí se desenmascaran los prerequisites del placer y el deseo (más allá de lo puntualmente sexual), es decir el entorno de su satisfacción.

Por el carácter y contenido del filme llamado pornográfico, éste va a ratificar al espectador masculino en la clasificación sicopatológica de "voyeurista" (el que se complace en la mirada incesante de lo sexual). Nosotros como hipótesis a comprobar —a partir de nuestra propia experiencia restringida— diremos que en primera instancia rompemos como público femenino esa categoría al no complacernos en el espectáculo, y ello porque este cine no



está pensado para la mujer, resultando ésta objeto de lo sexual, no sujeto, al comparecer allí en una situación en la que la espectadora reconoce solo su estereotipo (todo lo que ella no es).

En este filme particular no aparecen hombres y su presencia resulta desplazada por un perro que, a su vez, es dirigido hacia la posesión por una mujer la que, dentro de la línea argumental del filme, presenta rasgos "masculinos" en su comportamiento y rol, pero que en última instancia —por su sexo mismo— recae en la humillación de ser poseída por un animal, purgando de esa manera su "masculinidad". A su vez esta mujer en la historia es la patrona (dominación económica) que autoriza a ésta su parte viril y "posee" a su vez utilizando a la criada, quien es la que conserva íntegramente su condición femenina de acuerdo al patrón cultural.

De allí, perro (hombre elíptico), patrona (masculino-femenino) y criada (femenino) se estructuran en una relación de poder, servilismo y humillación. Pero, sin embargo, ¿dónde está el hombre cuya presencia no deja de sentirse a lo largo de la película? Afirmamos que está en la superestructura, en lo no visible: lo encontramos en la cámara y dirección del filme que engloba, dirige y determina la cinta. Es decir, por una parte está materializada y controlada por hombres y por otra, y aquí entramos en la segunda dimensión de la presencia masculina, en la mirada del espectador cerrándose de ese modo la verdadera posesión. En resumen: con el pretexto de la "femenidad" este filme patentiza el verdadero circuito denotativo que enmascara toda organización social: el acto de penetración es únicamente entre hombres.

Entonces, proponemos este filme como el inconsciente de la mirada última sobre la mujer. En última instancia aquí él nos dice lo que se oculta tras todos los discursos asignados al rol femenino: la mujer es aquel ser para quien basta un "perro". Sin embargo quien nos lo dice se oculta de la secuencia visual de la cinta para aparecer en el ámbito de lo sobredeterminado, de lo "natural" (la dirección no es lo que se ve), del mismo modo como el verdadero papel que se asigna a la mujer se oculta tras la fraseología del cuerpo social: la maternidad. Es decir, se oculta en la ideología, se disfraza bajo el imperativo del "mandato divino".

## III. UNA OPCION

No obstante: ¿qué posibilita este discurso final sobre la mujer?, en otras palabras nos preguntamos acerca del substrato ideológico que determina y hace posible esa mirada. Como hipótesis, y para cerrar estas notas diremos que ella es la consecuencia de un sobreentendido que pasa por natural cuando no es más que ideológico: la diferenciación a partir de la sexualidad en las categorías de hombres y mujeres, es una categoría apropiada por lo masculino. De más está decir la dificultad para efectivamente lograr la comprensión de que "hombre" y "mujer" no son esencias irreductibles de la naturaleza, sino que solamente portan un carácter de modelo que con el fin de perpetuar el sistema dominante, siguiendo los mismos mecanismos ya estudiados para otros cuerpos ideológicos, se enmascara con el atributo del "per se", es decir, de lo que está establecido más allá de la práctica; esto es: de la naturaleza.

Afirmamos así que la "discriminación sexual" (laboral, de ocio, frente al sueño, etc.) es una mera consecuencia del modelo de la categorización sexual que evidentemente adquiere según cual sea el desarrollo y situación de cada marco social, características particulares. De ese modo podemos concluir provisoriamente que, junto con las luchas reivindicativas por los derechos de la mujer tan necesarias en un momento como el de hoy, el problema está en lograr trascender esa misma etapa reivindicativa para pasar a la lucha por la eliminación de las categorías sexuales y atentar así contra la noción misma de "masculino" y "femenino". El largo plazo de esta tarea no debe hacer olvidar su aquí y ahora, por cuanto creemos que solamente en la profundización y ahondamiento de esa lucidez; nuestro papel será efectivamente una contribución al movimiento de liberación global de la sociedad y del mundo que vivimos.

Diamela Eltit  
Lotty Rosenfeld  
Miembros C.A.D.A.  
25.01.82

# Ernesto Muñoz; The Last Star

Raúl Zurita

## INTRODUCCION

Para quienes se han preocupado desde hace años de la relación arte-vida, hay hechos, actitudes y figuras que resultan del todo ineludibles. Este es el caso para mí de Ernesto Muñoz. Probablemente el artista más lúcido del posicionamiento gay, es a la vez admirado y proscrito, acusado de las más diversas faltas y también el que evidencia más radicalmente una forma de compromiso que resulta difícilmente entendible.

Es posible que haya muchas razones (o quizás ninguna) para rechazar el personaje, no entramos en ello, pero lo que sí está demostrado fehacientemente que no se puede hacer es ignorarlo. Más aún si representa la más radical de una minoría cuyo potencial subversivo ha dado pruebas, en otros países, de su alcance y eficacia.

### Bueno partamos, ¿cuál es tu forma de relación con el medio?

E.M.: Es la ficción, uno juega todo el día. Por ejemplo va a ver a sus amigas y le dice principessa: que lindo tu vestido, tu té, tu castillo, pero a la vez es una burla, porque tú sabes de antemano que no hay principessa, ni té, ni vestido, ni castillo, ni nada.

### Conforme, pero es una actitud hipercruel, ¿o es todo lo contrario?

E.M.: No, pongámoslo de esta manera: una vez, en una rueda de prensa, le preguntaron a la Rita Hayworth cuando su estado físico era deplorable, que qué sentía ella, que fue una de las mujeres más linda del mundo al levantarse en las mañanas y verse cómo estaba. Ella contestó: "Yo nunca me levanto en las mañanas lindo".

¿Ves?, eso es solamente captable a plenitud desde una estética gay. Lo mismo pasa frente a las actuaciones de Judy Garland que, saliendo de un intento de suicidio, borracha perdida, ofrece una función. El no gay va solamente a captar su deterioro, en cambio para el gay es la afirmación de su agudeza, de su presencia. Para la estética gay ese deterioro es el esplendor de su última función.

### O sea, en tu actitud entonces habría un planteamiento estético otro, digámoslo, desde una plataforma gay...

E.M.: Si tú lo miras superficialmente podría ser. Pero yo soy un artista y eso me importa más que otras cosas y entonces desde allí, desde lo artístico yo estructuro incluso mi condición gay, le doy un sentido y lo valoro en cuanto a su potencial creativo y su poder transgresor. Para hacértelo más claro, fijate en el rechazo, por ejemplo. Mira: el mundo duda de nuestros amores y esa duda nos toca y hasta a nosotros mismos nos hace dudar. Pero yo no temo el rechazo y por eso no tengo ningún rencor y así me abro como persona y como amante. Y eso es posible porque soy un artista, es decir, sobre la estética gay o propia del gay yo reelaboro un modelo que contempla lo gay y lo no gay...

### Está bien, pero ya que hablaste del rechazo quiere concretar algo, ¿tú sabes que el medio no te quiere mucho...?

E.M.: Bueno, de partida yo no sería tan tajante, pero en fin: mira yo tengo culpas y asu-

mo mis responsabilidades, pero las acusaciones que hoy se me hacen son como político-morales y en su mayoría quienes las hacen son catedráticos en universidades intervenidas, bueno tú te podrás dar cuenta del peso que pueden tener, da risa, todas se basan en compromisos y en compromisos de compromisos, claro que en eso podemos llegar a Adán y Eva y el pie en que todos estamos parados es bastante frágil. Por eso yo sólo le daría cuenta a un dirigente político pero a éstas, no vale la pena están todos contaminados. Ahora mientras lo que me achachen no sea punible legalmente y no vaya a parar a una mazmorra. Lo que quieren lindo. Y si te refieres a lo de la Tercera donde las puse a todas opinando, bueno ya a estas alturas todos saben que todo era cierto.

### Claro, ¿pero eso tiene que ver con tu trabajo, digamos, con tu trabajo de arte?

E.M.: Mira, no sé, pero yo hace años le dije al Carlos que en el arte sólo hay dos posibilidades: o el escándalo o te vas al campo.

### Genial, pero siguiendo con lo mismo, ¿te importa el chileno, qué piensas de él?

E.M.: El soporte del arte en Chile es la conciliación total con el medio y el aval del arte en Chile es la falta de información...

### ¿Cómo así...?

E.M.: Claro, el aval del arte chileno es la falta de información y los vivos que se aprovechan de eso...

### ¿Tú has trabajado con el asunto gay?

E.M.: En mi obra por supuesto está la problemática gay, pero no sólo eso, a mí me interesa mucho la analogía social como fue el trabajo con Beuys, a propósito de cuando le echaron de la universidad. Ahora, con respecto a lo gay creo que ello se encuentra sobre todo en un afiche que coloqué en las estaciones del Metro: "The last star" y la obra con que participé en el encuentro de arte joven y que estaba centrada en una fotografía donde estoy mirándome con un tipo y esa es la médula de la situación gay chilena, no el travestismo...

### Una interrupción, ¿tú no has ocupado el travestismo como Dávila por ejemplo?

E.M.: No, no he trabajado con el travestismo. Mira, dentro de la compleja escala gay, el travesti representa a la prostituta. El hombre recurre a la prostituta para arrancar de su homosexualidad porque no tiene que afirmarse como macho y a la vez el travesti es el homosexual que se recubre y escapa de sí. Ya no es Pedro, ni Juan, si no que es la Roxana. Con el travesti es muy grande la verdad pero es mayor la mentira. Cuando trabajas en arte con el travesti no das una información correcta. Se crea una dificultad en el espectador, lo bloqueas. Yo no estoy contra el travesti pero a mí no me interesa.

### Conforme, tú no trabajas con el travestismo. Pero volviendo al cuadro de la pareja en el bar a mí me pareció que era precisamente la no pareja. Qué la fotografía sólo podía retratar el momento...

E.M.: Eso es exacto. pero frente a la situación de pareja yo no veo diferencia entre la pareja homosexual y la heterosexual en principio. Pero donde yo veo el problema es que si la pareja heterosexual está en crisis, los homosexuales entonces no deben repetir ese esquema que ya se ha demostrado históricamente como fracasado, es

demencial copiar lo que está fallando. Las estructuras familiares están diseñadas maléficamente porque impiden la actuación.

### ¿La actuación del deseo quieres decir?

E.M.: Eso es. Los deseos son infinitos y sobrevivir a los deseos es algo muy caro. En el amor lo que te entrega una persona frente a ti, es lo que cuenta, todo lo otro es literatura. Hoy día hablé con un tipo que me explicó una hora el fandango pero cuando entraba otra persona se callaba, o sea, era todo para mí. Eso es lo que cuenta, quedé inmensamente feliz y no importa que no lo vuelva a ver y tampoco me pasó ninguna película al respecto. En la medida que te juegas en el presente rompes con la trascendencia que es lo que se quiere imponer. Por el contrario, yo tengo un postulado: "yo compro mis deseos" y entonces el otro piensa que cuales son mis deseos y por el sólo hecho de pensarlo ya está comprometido.



### Ya, pero entonces, ¿dónde radica el compromiso con el otro?

E.M.: En la lealtad, no soporto la deslealtad. Esto es complejo porque a mí me encanta el chisme, lo encuentro fundamental en la vida pero también hay secretos que a mí me han contado y que yo nunca he repetido. La fidelidad está bien, tú puedes serle infiel a alguien, la lealtad es que el otro nunca lo sepa, ahí está todo. Eso es muy bello.

### Pero eso tiene que ver con una cierta dimensión de lo imposible.

E.M.: Ay sí, ojalá me enrede con alguien y me robe todo... esa fantasía trágica.

### Cerremos por ahora esta conversación: ¿cuál es tu proyecto, en qué trabajas ahora?

E.M.: Mira, para el trayecto gay la ciudad está diseñada de otra manera. El trayecto gay rompe la prisión de los barrios y al romperlo, traspasa y penetra todas las clases sociales. La ciudad tiene una rígida organización social que el gay quiebra porque puede estar con un banquero como en dos horas más con un lumpen o un obrero en otro sector y en ambos lugares con igual propiedad. Eso es lo tremendamente transgresor que tiene el desplazamiento gay: quiebra la realidad de la clase con el mapa de los deseos. A nivel más particular yo la veo como un fresco ciudadano. Cuando yo me siento al lado de alguien en el Metro yo puedo soñar por ejemplo como es, si tiene vellos, puedes vivir una situación y no exigir más que el momento. Lo más importante es la turbación sexual que puedes producir en el solitario, porque el paseo en la ciudad no es gratuito, la multitud puede entregar algo y se transforma así en lo conocido. La ciudad te permite siempre recomenzar. Yo pretendo trabajar en arte con mi experiencia en la ciudad. Yo me defino como un tercerista del tercer mundo y claro, estoy por la liberación.



Fotografía: Ana María López

## GRAFITIS EN EL CIELO

El 2 de junio pasado Raúl Zurita, realizó sobre la ciudad de Nueva York, un poema escrito en el cielo. Este poema, compuesto de 15 frases, fue ejecutado mediante 5 aviones que lo escribieron con letras de humo blanco a 6 kms. de

altura. Cada frase midió aproximadamente 8 kms. de largo y pudo ser vista desde grandes sectores. La frase de la fotografía corresponde a la última del poema.

Robert Dye N.Y. Junio 1982  
(traducción: Gail Grossman)

## Los Desafíos del Tiempo Fecundo

Reproducciones del fragmento del libro de Sergio Spoerer "Los desafíos del tiempo fecundo", Primer Premio Ensayo Siglo XXI.

**Sergio Spoerer**

El problema de la línea política —competente básico de cualquier qué hacer— no se resuelve por deducción a partir de un proyecto o formulación estratégica, como tampoco por inducción a partir de los datos dados y las coyunturas específicas, sino por tensión dialéctica entre ambas dimensiones. No es con la mano del "análisis concreto" que se traza todo el perfil de un proyecto histórico sino también con la lógica que da el escrutar las profundidades del "tiempo largo" con sus propias pulsiones y su propia discontinuidad. No hay línea sin opción —lo que se hace y lo que se deja hacer— y en alguna de sus partes ésta supone un salto hacia lo desconocido, hacia la esperanza, que sólo el curso de la acción demostrará si era insensatez o acertada intuición de futuro. En política no hay meta ni modelo que ordenen el camino y garanticen tránsito seguro y despejado: la ilusión del "camino correcto" no es sino una trasplantada variante de las ilusiones racionalistas del siglo XIX. Porque no hay avance sin crisis (condensación de contradicciones en momentos de ruptura), es imposible el camino

que se considere discreta acumulación de condiciones para el asalto del "gran día" o gradual y siempre irreversible marcha hacia un destino ineluctable. En situaciones de crisis todo es posible, salvo evitarlas; no está inscrito en ellas que deban necesariamente conducir a un equilibrio nuevo y cualitativamente superior: en esos momentos, derrotas considerables pueden decidir retrocesos que comprometen el tiempo de una generación (pues a largo plazo todos tenemos los siglos contados, según dijo alguien que mucho sabía de política).

Hablar de proyecto histórico cuando de lo que se trata es de saber qué hacer, supone la opción de situarse en otro nivel que el de la estrategia o el de la línea política. Es pretender dibujar los trazos gruesos de una imagen de sociedad que pueda funcionar como aspiración colectiva, como fuerza cultural, como atracción y convocatoria. Proyecto que no es un modelo (racional y cuantificado); menos que eso, es una imagen, el modo de existencia de una idea en cuanto ella se hace realidad en el movimiento de masas y en

Es una instancia inapelable. La escritura sobre el cielo del chileno Raúl Zurita, es la extensión límite de la palabra proyectada en toda su fugacidad y esplendor. Espectáculo de la letra presentada en su dimensión también espectacular, producida por la tecnología, difuminada y evaporada por las condiciones climáticas.

Se escribe en el cielo y se lo categoriza desmistificándolo al concretizarlo como soporte, y por ello mismo la escritura allí es la blasfemia del grafiti sobre la limpidez.

Así, en la metrópoli neoyorkina —repleta de extranjeros— una forma también extraña se instala desde un idioma no oficial, para conformar un ángulo de mirada, reordenando la tecnología, ensuciando el cielo.

No existe el no si se escribe "MI DIOS ES GHETTO" y los del ghetto dirán entonces: "ése es mi Dios".

cuanto ella se encarna en prácticas sociales que, al mismo tiempo que producen transformaciones reales, parciales, llevan al conjunto de la sociedad las repercusiones, el impacto simbólico de su dimensión profética.

Un proyecto histórico no es un teorema, no es una demostración, él tiene sus raíces en una realidad histórica dada, es decir que está marcado por un tiempo y un espacio, por la desagregación de un consenso, por formas de cuestionamiento colectivo de un sistema dado de relaciones sociales y por la —aunque difusa, siempre real— aspiración a "otra cosa". El proyecto no es ni un plan ni un programa. Plan es un "momento técnico" cuando las condiciones de poder están dadas y los objetivos y medios han sido determinados científicamente. Programa es uno de los muchos rostros que pueden adoptar provisionalmente, aquel perfil más difuso que es el proyecto; respuesta articulada a ¿qué hacer?, desde cada nivel de la acción política: estado, sistema político, sociedad Programa no, es por tanto, aquello que se hará si se "conquista el poder" o si "se ganan las elecciones", sino un conjunto coherente de objetivos y tareas a realizar en una fase determinada del desarrollo histórico; programa no es un conjunto de medidas "ofrecidas al pueblo" en una coyuntura electoral sino una estrategia de transformación social encarnada en actores precisos.