

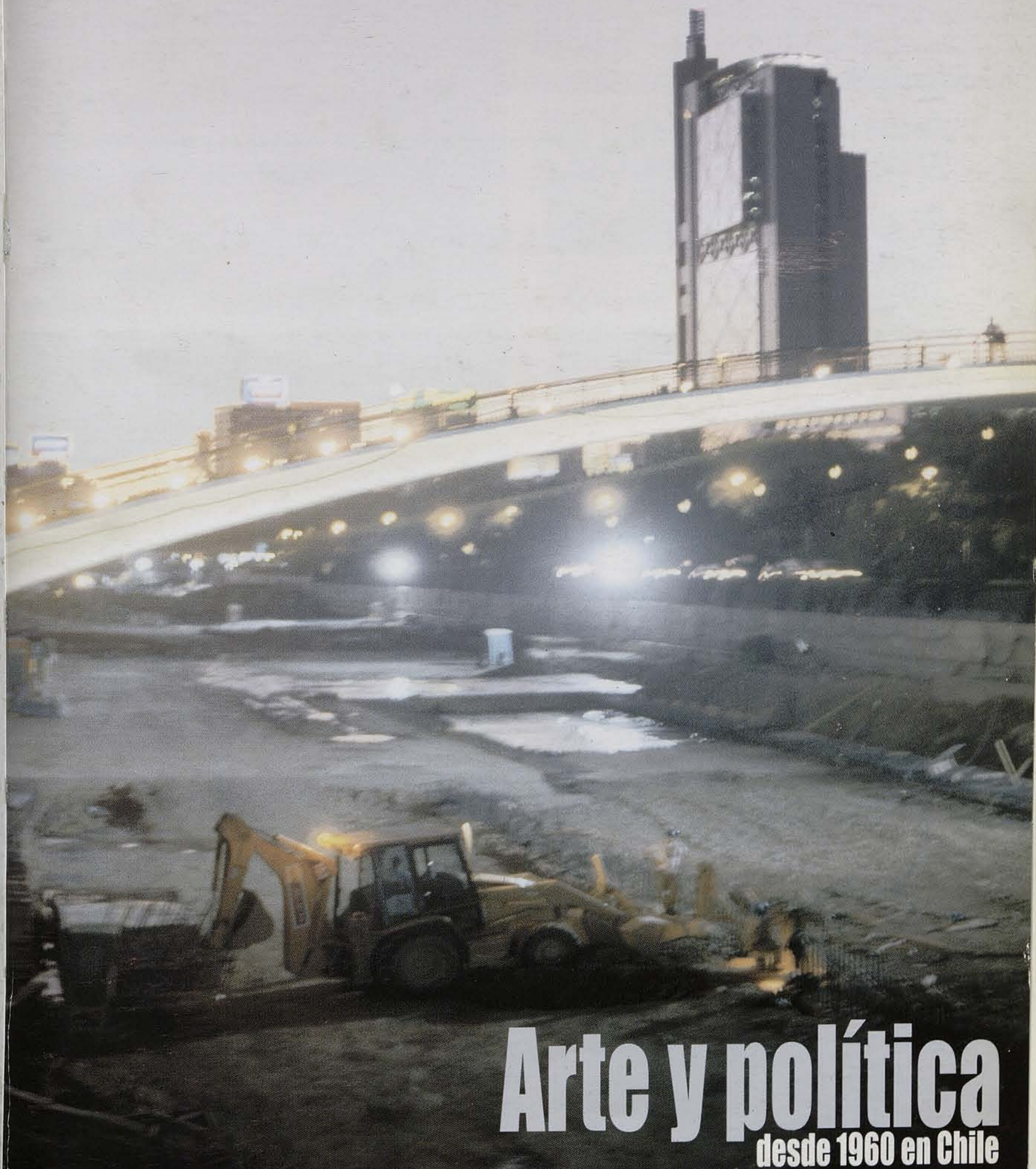
12(899 -)

REVISTA DE CRITICA CULTURAL

NOV. 2004

Nº 29 / 30

\$ 3.000



Arte y política

desde 1960 en Chile

NOMBRE: _____

DIRECCIÓN: _____

CIUDAD, PAÍS: _____

TEL: _____ E-MAIL: _____

Me suscribo por N°s:

Suscripción nacional: 2 años: 4 números (\$10.000)

Suscripción internacional: 2 años: 4 números (U\$ 60)

Extender cheque a nombre de: Nelly Richard

Revista de Crítica Cultural

Dirección: Casilla 50736, Correo Central, Santiago de Chile

**REVISTA
DE CRÍTICA
CULTURAL**

Este Número especial de la *Revista de Crítica Cultural* deriva del proyecto *Arte y Política*, co-organizado por la *Universidad ARCIS*, el *Consejo Nacional de la Cultura y las Artes* y la *Facultad de Artes de la Universidad de Chile*.

En la inauguración del Coloquio Internacional *Arte y Política* (Junio 2004, La Factoría, *Universidad ARCIS*), se exhibieron tres videos documentales: *Arte y Política I*, 1960-1973: Gaspar Galaz y Virginia Errázuriz (Realización: Paula Rodríguez y Lucas Robotham); *Arte y Política II*, 1973-1989: Nelly Richard (Realización: Guillermo Cifuentes y Enrique Ramírez); *Arte y Política III*, 1989-2004: Nury González, Guillermo Machuca y Willy Thayer (Realización: Jorge Cabieses y Paul Fermer).

La fase preparatoria de estos tres videos consistió en un trabajo de archivo realizado por una Comisión integrada por: Luis Alarcón, Gonzalo Arqueros, Francisco Brugnoli, Arturo Cariceo, Gonzalo Díaz, Virginia Errázuriz, Gaspar Galaz, Nury González, Guillermo Machuca, Soledad Novoa, Nelly Richard y Claudia Zaldívar. Este trabajo de archivo –coordinado por Luis Alarcón– le sirvió de (libre) fuente de inspiración y asociación a esta nueva selección de materiales vinculados al arte y la política desde 1960 en Chile.

Combinados desde un punto de vista crítico-editorial, las obras y los textos aquí documentados arman un determinado trayecto (un trayecto posible entre varios otros) que exhibe los desplazamientos de códigos con los que el arte interpreta sus relaciones de contexto bajo modos que van del diálogo a la confrontación, de la reticencia a la resistencia, de la interpelación al desmontaje.

La historia político-nacional, pero también los armados institucionales que sujetan las prácticas artísticas dentro del “sistema-arte”, son parte de lo que estas obras chilenas tematizan o deconstruyen. En su particular tensión entre los “contenidos” (la referencialidad social; los significados históricos) y la “forma” (la autoreflexividad significativa; las poéticas de la imagen), se arma la relación –de encaje o desencaje– entre el “arte” y la “política” pero, sobre todo, se resuelve la densidad crítica de *lo político en el arte*.

Nelly Richard, noviembre 2004

La publicación de este Número especial de la *Revista de Crítica Cultural* cuenta con el apoyo del Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes 2004



Directora: NELLY RICHARD

Consejo Consultivo: JUAN DÁVILA / DIAMELA ELTIT / FEDERICO GALENDE / CARLOS PÉREZ V. CARLOS OSSA / MARISOL VERA / WILLY THAYER

Casilla 50736, Correo Central, Santiago de Chile
www.revista-de-critica-cultural.cl

Publicidad y suscripciones: ANA MARÍA SAAVEDRA / LUIS ALARCÓN
Fono / Fax: (56-2) 563 0506 / E-mail: revista@entelchile.net

Diseño Gráfico: ROSANA ESPINO

Imprenta Salesianos S.A.



Prince Claus Fund for Culture and Development

Hoge Nieuwstraat 30
2514 EL Den Haag
The Netherlands

tel # 31.70.427.4303
fax # 31.70.427.4277
info@princeclausfund.nl
www.princeclausfund.nl

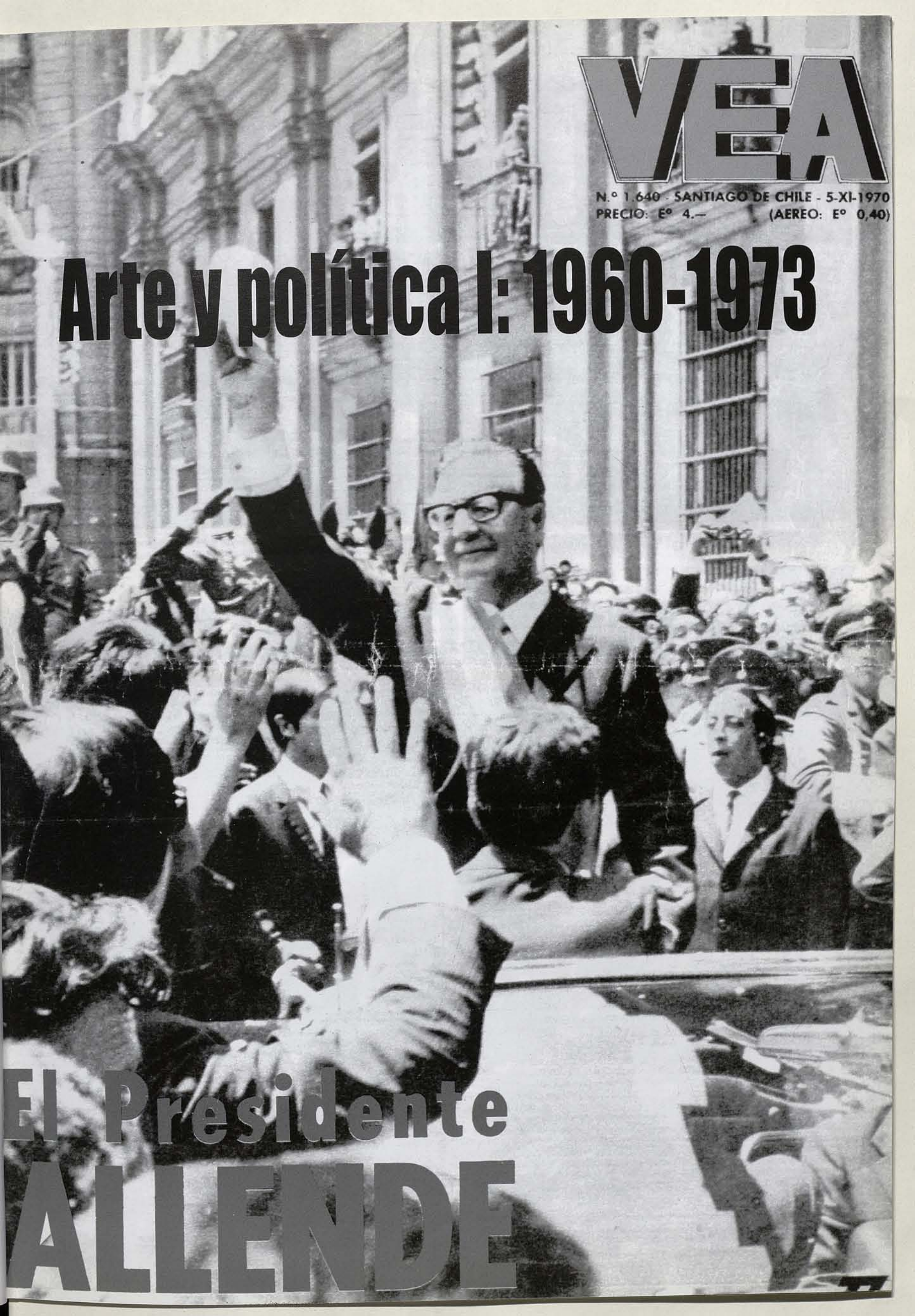
The Prince Claus Fund stimulates and supports activities in the field of culture and development by granting awards, funding and producing publications and by financing and promoting networks and innovative cultural activities. Support is given both to persons and to organisations in African, Asian, Latin American and Caribbean countries.

2013

The first part of the report is devoted to a general description of the situation in the country. It is followed by a detailed analysis of the economic situation, which is characterized by a high level of inflation and a significant decline in the value of the national currency. The report also discusses the social and political situation, which is marked by a high level of unemployment and a lack of political stability. The second part of the report is devoted to a detailed analysis of the economic situation, which is characterized by a high level of inflation and a significant decline in the value of the national currency. The report also discusses the social and political situation, which is marked by a high level of unemployment and a lack of political stability.

Table 1: Summary of the main findings of the report.

Table 1: Summary of the main findings of the report.	
1. Economic situation	High level of inflation and a significant decline in the value of the national currency.
2. Social situation	High level of unemployment and a lack of political stability.
3. Political situation	Lack of political stability and a high level of corruption.
4. Environmental situation	High level of pollution and a lack of environmental protection.
5. Cultural situation	Lack of cultural heritage and a high level of social inequality.



VEA

N.º 1.640 - SANTIAGO DE CHILE - 5-XI-1970
PRECIO: Eº 4.- (AEREO: Eº 0,40)

Arte y política I: 1960-1973

El Presidente
ALLENDE



Ernesto Saúl, Pintura social en Chile, Colección Nosotros los Chilenos, Santiago, Quimantú, 1972



El arte social y político en Chile no es una escuela ni un movimiento. Es, en un comienzo, nombres de artistas que se niegan a aislarse y se mezclan con el ciudadano común. José Venturelli, paseándose de niño entre los bohemos de la generación del 13 y luego dispuesto a enrolarse para luchar en la Guerra Civil española. Pedro Lobos, trasladando al papel a los hombres y mujeres que habitaron su infancia. Carlos Hermosilla, rescatando los rostros proletarios por un imperativo de clase. Gregorio de la Fuente, escribiendo la historia en enormes murales.

Luego un atisbo de movimiento en la generación del 50. José Balmes huyendo de una España en llamas y luego asediado por los conflictos de Santo Domingo, de Vietnam, de Cuba. Julio Escámez, encerrado en su ámbito natal, junto al Bio-Bío, nutriendose de personajes que viven la misma existencia que en la época de la Colonia. Guillermo Núñez y la denuncia de un hombre insólito, que se siente marginado de un mundo que no le pertenece. Rafael Ampuero, entregando en sus grabados al hombre del Sur altanero y rebelde. O las brigadas Ramona Parra, haciendo del mural un lenguaje simple, un silabario de imágenes políticas y plásticas.

Los protagonistas del arte social son hombres que vivieron y pintaron, que viven y pintan. Conocer su historia, directamente de ellos o a través de documentos, es también charlar o leer sobre la vida de un pueblo, nuestro pueblo. Lo que sigue es el testimonio de algunos de esos protagonistas.

JOSE VENTURELLI



Bohemios y verdugos

"Yo tuve cierta afición, cierta inclinación en la medida en que como niño tuve acceso a los elementos de la pintura. Fue una víctima de una creencia horrible en que recibíamos instrucción que no pasaba de los típicos de colores, unas horas de clases abundantes en que la gente cumplía sus deberes como quien realiza una tarea inevitable y desagradable. De niños recibimos la imagen de que el artista era un ser esencialmente antisocial. Recuerdo que siendo niño, a mediados de la década del 50, vivía en un barrio de Santiago donde circulaban algunos bohemos de la generación del 13. Yo conocí algunos. Unos tipos realmente malditos. Eran la imagen de lo que no había que ser, especialmente en nuestro barrio, en que había un núcleo social honorable y trabajador."



PEDRO LOBOS

"Pertenezco a la clase humilde de este pueblo y en las manos atormentadas, en la gran dignidad de la clase trabajadora, siempre estoy viendo el rostro de los míos. Cuando punto los temas populares me parece que estoy retratando retratos y retratos de una gran familia a la que amo profundamente y de la cual me siento cada vez más orgulloso. Mañana será de la costilla que del mar. Allí donde el hombre nace campesino y tiene alma de minero. Donde el galán, con las mismas opacas del trigo, atiende los contrastes conflictivos burocráticos que alguien habló y perdió en pocas horas. Patricio, camino de la Rincónada de Guzmán y el regreso."

Una entrevista de agosto, manuscrito de Pedro Lobos.



CARLOS HERMOSILLA

"Un hombre con cara de... La calle de ese nombre se compuso que continúa de los cerros que rodean Villa del Mar. En respuesta a mi llamado, Carlos Hermosilla, desciende con dificultad la larga escalera que conduce a su casa, a su taller. La recepción es cordial. Treinta años de docencia le han dado ese tono calido, pleno de interés. La vida del cerro le da aliento a la casa."

70



RAFAEL AMPUERO

"Yo desperté al interés artístico serio luego de haber sido dibujante de un diario de Concepción. En 1944, por tener por entonces dieciocho años, se realizó un Gran Salón. Fue mi primer encuentro con la pintura nacional. Me impactó y desde ese momento me involucro en los talleres y dejes de leer la tinta china, que diqué en forma exclusiva a pintar. Recibí algunas lecciones de un pintor suizo que se llama Elías Zúñiga, que fue alumno a su vez de Pedro Lina. Recuerdo que mis primeros cuadros acusaban la influencia de Lina a través de lo que me enseñó Zúñiga."

86



que estuve enfermo. En esa época publiqué y realicé ilustraciones, dibujos, grabados, incluso hice esculturas para teatro. Fue una época de trabajo gráfico, a que me obligó la enfermedad. Fue a esas limitaciones, también trabajo en murales. Recuerdo que existía una organización creada durante la Guerra Civil española que se llamaba 'Alianza de Intelectuales para la Defensa de la Cultura'. Era un organismo antifascista que tenía un local en la calle Conquistador, cerca de 'El Mercurio'. Allí pinté un mural en la sala de actos. Venía cerca de trescientos metros cuadrados de superficie. Se destruyó cuando demolieron el edificio. Por esa época también pinté un mural en la Universidad de Chile (local de la Librería Universitaria). Pero me sentía otra vez inquieto. Me propuse por...



a fin de fomentar sus estudios de grabado. En 1940 se le abrió camino al de la Escuela de Artes Gráficas. El crítico Víctor Caracazo recuerda el año de la escuela en esa época: 'Por sus pasillos se paseaban el pintor Armando Muñoz, llegado de Venezuela, Marco A. Bontá, con su elocuencia, genios, profesores y conocedores; Ana Cortés, como una mujer pedagógica entre los trabajos de publicidad visual, José Perotti, de rotundidad activa y placidez para la apreciación, circulando como un pequeño rubio por entre los proyectos en verso, poemas de colores para cuadros y caballos. Y así muchos. Pero estaban también los alumnos, los ayudantes y el personal de la Fomahua una comunidad. Pedro Lobos era alumno de la Escuela de Artes...

espaldas. Leo otro párrafo del documento: 'Toda obra de arte puede considerarse lograda cuando su calidad de fondo y forma trasciende el drama creador del artista'.

El drama. Apenas un año dura la ilusión de haber ganado. La enfermedad retorna y hace crisis. Debe sufrir la amputación de un brazo y una pierna. Lo que pudo ser un final es, sin embargo, un comienzo. Impedido de trabajar, se toma sus estudios y continúa dibujando. Sus primeros grabados datan de 1924, cuando trabajaba con el Grupo Litoral. Eran obras en madera y linóleo, cuya ejecución le demandaba un gran esfuerzo físico. En 1926 la familia regresa a Valparaíso. Hermosilla tiene veintidós años. El diálogo con los cerros se renueva. Pero ahora es un diálogo maduro, cargado de sentido. La necesidad de llevar al papel sus charlas con los escaleros y con los patos, con los hombres y mujeres que circulaban por ellos, lo obliga a regresar a Santiago. Necesita herramientas para hacer realidad esas conversaciones. Entra a estudiar a Bellas Artes y a la Escuela de Artes Aplicadas.

Para financiar sus estudios trabaja como enfermero nocturno en el Hospital San Juan de Dios. Las largas noches de vigilia se transforman en apuntes descañados. Y de pronto el mundo es apenas una sombra en los hechos que antes vigilaba. Una nueva crisis de su vida, enfermedad, lo obliga a permanecer un año y medio en cama. Sufrir y dibujar. No hay profesores que vayan hasta su lecho y precinde de ellos. La obra comienza a superarse, en la forma y en el fondo, el drama personal del artista.

El pueblo y el tiempo. Mientras Hermosilla busca un secreto escondido en busca de capítulos de su vida y de su vida, una frase de la apertada respuesta se destaca: 'Las vicisitudes de un artista pueden ser positivas o negativas, pueden considerarse negativas cuando esas vicisitudes conllevan los impulsos nobles del artista como intérprete de su pueblo y de su tiempo. Pueden ser positivas cuando son expresión de un espíritu individualista, introvertido, fíctico y fatal, sus conexiones con los impulsos sociales de su tiempo y de su pueblo y hasta opuesto a ellos'.

"Por entonces vivía en Tomé, con mis padres. Comencé a vincularme con gente de Concepción, especialmente de las actividades artísticas que en ese tiempo estaban despertando con bastante fuerza. Había grupos teatrales, conjuntos artísticos serios. Organizamos un grupo en Tomé, donde había gente de mucho talento. Creamos varias revistas que yo me encargaba de ilustrar. Fue una época muy activa."

"Todos esos años vividos en el Sur, en Ancud cuando era muy niño, luego Valdivia, más tarde Concepción y Tomé, han influido mucho en la temática de mis grabados. El hecho de haber vivido siempre en contacto con la naturaleza, con los seres humanos, con la gente sencilla, que tiene una manera especial de ser, indolentemente que ha marcado mi manera de expresarme. Me ha hecho siempre estar en contacto con gente de trabajo, con pescadores. Durante muchos años fui administrador de una empresa maderera. Me acostumbré a conocer a la gente de las montañas, a vivir con ellos, a conocer sus tragedias, sus pequeñas alegrías. Fue consciente del trabajo duro de ellos, de su explotación. Todo eso ha revisado a través de mi obra."

"En 1957 dejé de pintar y me fui al interior de Tomé, a las montañas, como administrador de una firma maderera, tal como le contaba. Fui así seis años que me olvidé del arte. Cuando me retiré de ese trabajo regresé a Tomé y me dedicé casi exclusivamente al grabado. Adquirí una casa, junto al mar, y volví a establecer mis antiguos contactos."

"Pero algo había cambiado en mí y en el medio en que me desenvolvía. Me sentía incomodo. Noté que Concepción no era el lugar adecuado para desarrollar mis actividades artísticas con un sentido más profesional. El medio era muy estrecho, habían surgido grupos muy cerrados, muy puristas, había un afán de hacer burocrático el arte que se proyectaba. Esas cosas me molestaban mucho. No me acomodaba a gusto. Siempre intentaba, intentaba con cierta gente."

"Además yo vivía exclusivamente de mi trabajo y tenía muchas dificultades para vender. Mi obra siempre ha sido en base a seres humanos, a trabajadores, a gente que no es agitada de ver, sino que es humana. Los compañeros prefieren colgar en su casa un paisaje. Me interesa más el hombre como un...

El Instituto de Arte Latinoamericano invita a todos los artistas a participar en el encuentro de plástica "América no invoco tu nombre en vano" que persigue las siguientes finalidades:

1) Seleccionar obras plásticas que tengan como tema un aspecto de la realidad latinoamericana. Sus problemas formales, raciales, humanos, políticos, económicos, culturales, tradición indígena, europea, negra, que signifique en definitiva una toma de conciencia de nuestra realidad y una expresión plástica de ella;

2) Buscar especialmente a través de esta temática definida, lo singular de América, aquello que la define frente a otros mundos y otras culturas;

3) Motivar a los artistas a expresar plásticamente nuestra realidad, ya sea a través de temática o de formas que reflejen nuestro mundo.

Este encuentro de plástica ha sido convocado bajo un doble signo: uno, en verso del "Canto General", otro, la imagen de una diosa pariendo: Tlazoltéotl, la madre de Dios, dando a luz al Dios del maíz Centéotl. El primero habla de nuestra contemporaneidad, el último apunta a nuestra raíces. Ambos aluden, sin embargo, al afán de creación.

Cuando recién fue concebida esta exposición, muchos artistas se preguntaban por el sentido del llamado. ¿Qué se pretende —preguntaban— con esta convocatoria? Básicamente, plantea la exposición el problema de América. Problema que debemos asumir y encarar en todos sus frentes: en lo político, económico-social, antropológico y cultural. Cuatro siglos hemos vivido bajo una dependencia asfixiante; primero, fue el peso de la política colonial, hoy el de un imperialismo económico y cultural. Siempre, sin embargo, hemos vivido el espejismo de ser libres. Durante la Colonia nos llamábamos "iguales ante el rey", después de la Independencia, nos declaramos "iguales ante la ley". Especialmente en Chile nos enorgullecemos de nuestras libertades sin darnos cuenta de que, en el hecho, percibimos nuestra realidad bajo los efectos de una especie de marihuana democrática. Sólo la revolución puede otorgar esa verdadera libertad.

Pero... ¿Cuál es el sentido de esta revolución?, ¿cómo hemos de definirlo? Sobre ella todavía no logramos aunar criterios. Hay algo, sin embargo que, para muchos, está claro: la revolución implica una revolución cultural, implica la necesidad de proponer una nueva escala de valores, de crear una cultura. Una cultura de la cual todos seamos partícipes, que no sea sólo la forma de entenderse de una élite, sino que llegue a todos, sea compartida por todos y sea a la vez expresión íntima de nuestro ser histórico. Una cultura que sea integradora, que por encima de mezquinas diferencias, abarque nuestra realidad histórica como totalidad: una cultura latinoamericana...

¿Puede realmente hablarse en estos momentos de un arte latinoamericano? ¿Especialmente ahora que las comunicaciones son tan rápidas que permiten expandir la información sobre arte y difundir un estilo que podríamos llamar internacional? Se plantea aquí el problema de un estilo regional latinoamericano frente a un estilo internacional. Pese a toda la difusión y las semejanzas superficiales que pueden existir entre productos del así llamado estilo regional, el que corresponde a lo que podríamos llamar una región cultural. En cada una de estas regiones la sensibilidad aparece en forma distinta que en otras. Un estilo cultural es consecuencia de una serie de factores que crean una determinada sensibilidad de la cual un artista sólo muy difícilmente puede escapar. Estos factores son de todo orden, económicos, sociales, psicológicos, políticos, etc. A su vez un estilo internacional como podría ser el cubismo o el surrealismo, surgen como consecuencia del juego dialéctico entre acción y reacción en la historia del arte. Este acunamiento de formas estilísticas se difunde por todo el mundo; pero, en cada región se encuentra con las sensibilidades locales adquiriendo una fisonomía singular. Así, por ejemplo, el barroco español cuando se encuentra con la cultura indígena y con la sensibilidad indígena adquiere una fisonomía especial. El estilo internacional dura mucho menos que la sensibilidad regional y de ahí resulta el gran peligro, pues cuando éste se impone en forma superficial a los artistas por la rapidez de los medios de difusión sin que éstos alcancen a elaborar las formas, sino que simplemente lo adoptan sin apropiárselo, su arte se convierte entonces en una forma vacía, en un «afán de forma», en un arte dependiente y eminentemente superficial. Esto se advierte, sobre todo, cuando el desarrollo del arte exige otros supuestos como una tecnología de alto nivel, la que a menudo no existe en los países subdesarrollados. Es por ello que vemos a menudo, como un arte que requiere una alta tecnología logra realizaciones muy débiles en países pobres. Así, pues, en la medida que aceptemos este estilo internacional sin transmutarlo a través de nuestra sensibilidad regional, nuestro país será cada vez más servil.

Es necesario crear. Toda revolución es creación. Para crear es necesario buscar profundamente en lo que somos. Nuestra expresión artística debe ser expresión de nuestro ser, en caso contrario se ahondará cada vez más la brecha que separa nuestra infraestructura de nuestra superestructura; pues, mientras la una corresponde a un mundo subdesarrollado, la otra se nutre de modelos que vienen de sociedades técnicamente más evolucionadas. Cuando el artista busca expresar su ser desde su propia realidad, el arte es creador. Cuando el artista, en cambio, aspira sólo a elegir y combinar formas ya existentes, el arte es mera cuestión de gusto. Debemos luchar porque nuestro arte sea creación. Toda creación emana de una investigación, de una investigación en nuestra propia realidad. Primero seguramente reconoceremos nuestra realidad por el tema, pero es preciso continuar esta investigación hasta llegar a una síntesis que defina un estilo. Hasta que la forma se defina por sí misma, más allá de la contingencia del tema. Así como el más humilde objeto pintado por un pintor chino, lo reconocemos como arte chino, porque su obra está saturada de esa cultura, así también debemos crear una forma que sea plena expresión de nuestro ser.

Este concurso es un primer paso, un llamado a tomar conciencia, una proposición de nuevos valores, un pequeño paso, pero un paso que imprescindiblemente hay que dar.

ANALES DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE, ABRIL-JUNIO 1971

américa
no invoco
tu nombre
en vano

universidad
mayo
1970
de Chile

museo de arte
contemporáneo
quinta normal

facultad de bellas artes - facultad
de ciencias y artes musicales y es-
cénicas - teatro técnico, universidad
técnica del estado - cineteca univer-
sitaria - conjuntos y artistas invita-
dos.

América no invoco tu nombre en vano,
Invitación Exposición, mayo 1970

AMERICA
NO INVOCO TU NOMBRE EN VANO

AMERICA
NO INVOCO TU NOMBRE EN VANO

AMERICA
NO INVOCO TU NOMBRE EN VANO

AMERICA
NO INVOCO TU NOMBRE EN VANO

AMERICA
NO INVOCO TU NOMBRE EN VANO

AMERICA
NO INVOCO TU NOMBRE EN VANO

AMERICA
NO INVOCO TU NOMBRE EN VANO

Declaración de La Habana

Suscrita por la Casa de Las Américas —en representación del gobierno de Cuba— y por el Instituto de Arte Latinoamericano, para citar a un encuentro de plástica latinoamericana (1971)

“En este encuentro se propone un desafío que todo artista con conciencia revolucionaria debe asumir: la necesidad de crear nuevos valores para configurar un nuevo arte que sea patrimonio de todos y que sea, a la vez, expresión íntima de nuestra mente. Frente a

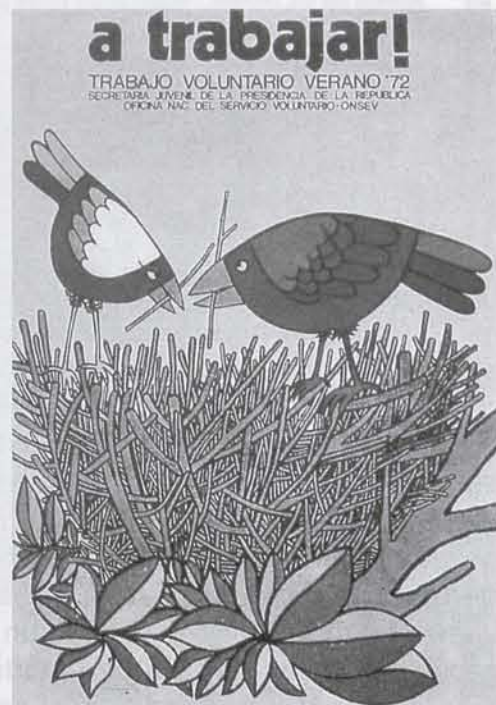


Fidel Castro, Primer Ministro. — LA HABANA, 17. — Fidel Castro, en revolución en Cuba, firma el acta del cargo de Primer Ministro, en esta capital. Castro reemplaza en el cargo Cardona, al centro. A la izquierda, se encuentra el Presidente, Manuel Urrutia. Wirephoto de The Associated Press.

un arte manejado por la burguesía, y dirigido por las necesidades que plantea la sociedad de consumo, nos proponemos un arte que sea expresión de las necesidades de un pueblo de definirse como cultura y que signifique un reencuentro del artista con el pueblo. Como dice la Declaración de Principios del Consejo Nacional de Educación y Cultura de La Habana, la revolución libera al arte y la literatura de los férreos mecanismos de la oferta y la demanda imperantes en la sociedad burguesa. El arte y la literatura dejan de ser mercancías y se crean todas las posibilidades para la expresión y experimentación estéticas, en sus más diversas manifestaciones, sobre la base del rigor ideológico y la alta calificación técnica. En consecuencia, nos enfrentamos con este evento a los mecanismos que maneja el imperialismo

para defender su política colonial. No creemos que exista, como lo plantea la sociedad capitalista, un arte desprovisto de contenido político. Todo arte es político, aunque ello no se exprese en forma evidente. El arte que es un puro juego formal, así como el que plantea problemas que no son nuestros, están en el fondo defendiendo y afirmando los valores de la cultura dominante y sirviendo a la penetración cultural, en la medida en que coloniza con sus formas a los países dependientes. Así mismo, crea una dicotomía cultural, separando el artista de las masas y creando un arte de elite que afirma valores foráneos. Por otra parte, en la medida que el artista, aún cuando se plantea en su obra como revolucionario, está adscrito a la sociedad de consumo, su obra, por ser un valor de cambio, afirma su status capitalista y, de esta suerte, sirve para mantener el prestigio de la clase dominante.

Es necesario que el artista asuma su responsabilidad y vuelva a ocupar su posición en el pueblo. Sólo así se puede ser creador. Toda creación emana de una investigación, pero de una investigación en la propia realidad. De esa forma el artista asume su papel dentro de la sociedad y se incorpora a la revolución. La lucha contra el imperialismo y la dependencia no propone modelos rígidos a los que deban subordinarse toda forma de hacer. Afirma así que la condición de intelectual no otorga privilegios: su responsabilidad es coayudar a la conciencia crítica de la sociedad que es el pueblo mismo, y en primer lugar a la clase obrera. De este modo la auténtica creación sólo puede surgir del compromiso social del artista con su pueblo y de su conciencia auténticamente revolucionaria”.



PARA LEER AL PATO DONALD;

comunicación de masa y colonialismo

...Tal como la burguesía chilena, a través de sus magazines, fotografía los últimos modelos hiper-sofisticados en un medio rústico, ambientando minifaldas, maxis, hot-pants, botas brillantes, en la "naturalidad" de la provincia rural (Colchagua, Chiloé) o -ya el colmo ¡por qué no los dejan en paz, exterminadores!- entre los indios alacalufes, de la misma manera la historieta, nacida en EE. UU., siente la obsesión de volver a un tipo de organización social que ha sido arrasada por la civilización urbana. Disneylandia es el conquistador que se purifica y justifica la reiteración de su conquista pasada y futura.

Pero, ¿cómo es posible que esta superestructura, que representa los intereses de la metrópoli y corresponde tan de cerca a las contradicciones del desarrollo de sus fuerzas productivas, pueda influir en los países subdesarrollados, y aún más, pueda ser tan popular? En definitiva, ¿por qué Disney es una amenaza?

Ante todo, este producto de Disneylandia, exigido y posibilitado por un gran avance industrial capitalista, es importado, junto con tantos otros

objetos de consumo, al país dependiente, que precisamente se caracteriza por *depende* de estas formas surgidas económica e intelectualmente en otra realidad, la central del poder. Nuestros países se caracterizan justamente por ser exportadores de materias primas e importadores de factores superestructurales, por el monocultivo y el plurifacetismo urbano.

Mandamos cobre, nos llega máquinas para sacar cobre y, claro, Coca-Cola. Detrás de la Coca-Cola está toda una estructura de aspiraciones, pautas de comportamiento, por lo tanto de un tipo de sociedad presente y futura, y una interpretación del pretérito. Al importar el producto que se concibe, se envasa, se etiqueta (y cuyos beneficios económicos retornan al tío), afuera se importa también las formas culturales de esta sociedad, pero nunca su contenido, vale decir, los factores que permitieron su crecimiento industrial. Está históricamente comprobado que los países dependientes han sido mantenidos en esta condición por la división internacional del trabajo que los condena a coartar todo desarrollo que pudiera darle independencia económica.

Este desfasaje entre la base económico-social en que vive cada individuo y el estado de las representaciones colectivas, es precisamente la que asegura la eficacia de Disney y su poder de penetración en la mentalidad comunitaria, en los países dependientes. Esto significa que los intelectuales de nuestros países, desde sus orígenes, se han tenido que valer de estas representaciones foráneas para expresar, deformada y a veces certeramente, la realidad que los rodea, y que corresponde a otro estado histórico: es la ambigüedad, lo que se ha llamado el barroquismo de la cultura americana, que no tiene otras armas con las cuales descubrir la realidad a medida que la encubre. Pero justamente la gran mayoría de la población debe aceptar pasivamente vivir este desfasaje en su subexistencia cotidiana: es la pobladora incitada a la compra del último modelo del refrigerador o lavomática; es el obrero industrial que vive bombardeado por imágenes de la Fiat 125; es el pequeño propietario agrícola sin tractor pero que cultiva la tierra al lado del aeropuerto; es el sin casa que está encandilado por la posibilidad de conseguir un hueco en los bloques departamentales en que la burguesía lo quiere enjaular...

Ariel Dorfman - Armand Mattelart
México, Siglo Veintiuno Editores, 1972





GRACIA BARRIOS, *América no invoco tu nombre en vano*, 1970

...El hombre tiene que darse cuenta de que vive en un mundo donde existe la sociedad y la política, las desigualdades sociales y la miseria, que vive en una América que pugna por autodefinirse libremente. Los destinos de los seres humanos están dirigidos por estos problemas, por lo tanto es una evasión y un contrasentido no asumir la responsabilidad de pensar y de tomar conciencia de qué es lo que puede ser mejor para nosotros.

La obra del artista siempre lo refleja fielmente, incluso a pesar de él. A mí por ejemplo, no me nace pintar una armonía de color o un equilibrio de formas. Al menos, no lo haría en un cuadro, aun cuando lo pudiera hacer para diseñar un vestido o tejer un choapino... Un amigo, pintor concreto, decía en cierta oportunidad: "Me pueden afectar las cosas que están pasando, pero ¿por qué voy a expresar el desorden?". "Yo prefiero expresar el orden a que debería llegar nuestra sociedad". Hablaba así pensando en una integración de las artes. Para mí, esta actitud resulta una evasión, que no se sostiene frente a lo angustioso de la sociedad que vivimos. No puedo pintar esa belleza que existe a pesar de nosotros; en cambio, lo que sí puedo hacer es denunciar aquella tragedia humana que nosotros mismos contribuimos a generar...

Gracia Barrios, *Anales de la Universidad de Chile N° 137*, enero- marzo 1966

GRACIA BARRIOS, *Pobladoras*, 1972





JOSÉ BALMES, *Santo Domingo Mayo del '65, 1965*

...Lo primero que pinté con un carácter políticamente bien definido fue una exposición que se llamó "Santo Domingo, mayo de 1965". (Ese año se produce una rebelión constitucionalista en la República Dominicana, que es aplastada con el desembarque de fuerzas de la marinería norteamericana, con un saldo de varios miles de muertos). Luego pinté una serie sobre la guerra de Vietnam y otra sobre la muerte de Ernesto Che Guevara. Esos cuadros sobre Santo Domingo eran como grandes collages con leyendas alusivas e incluso diarios de la época que contenían información sobre los hechos. Todo esto, trabajos han tenido conexión con una problemática política y social.

José Balmes en: Ernesto Saúl, *Pintura social en Chile*, Santiago, Quimantú, 1972

JOSÉ BALMES, *No*, 1972



José Balmes: Esta es una pintura-afiche. Tiene la urgencia del cartel que responde a los momentos que estábamos viviendo. Se exhibió en la Sala de Exposiciones de la Universidad de Chile, un día 29 de agosto del 73 y el 11 de septiembre, se clausuró la exposición.

(Video *Arte y Política I*, 2004)



FRANCISCO BRUGNOLI, *No se confíe*, 1965

Gaspar Galaz: A mediados de los años 60 ustedes incorporan la realidad en su trabajo. Esos objetos, esa objetualidad del mundo cotidiano, ¿de qué manera la integran a la obra?

Francisco Brugnoli: Lo especial de este proceso consistió en el traslado a los soportes de arte (como los cuadros) de los objetos mismos o de los hechos de vida, sin implicar esto una traducción que pasara por la pintura u otra forma reconocible dentro del arte más tradicional.

La industria nacional había desarrollado, por primera vez, una cantidad enorme de envases desechables en plástico que, una vez botados, curiosamente eran coleccionados, guardados, retenidos por los usuarios como algo especial. Nos interesaban los modos de producción de estos objetos que eran seriados. El año 65, nosotros ya habíamos producido una serie de artefactos que involucraban el gesto de recoger objetos de la vida cotidiana e instalarlos en los espacios de arte. De alguna manera estábamos avizorando, desde la crítica a la representación pictórica, la crítica de todo proceso de representación, también de representación política.

Gaspar Galaz: Parece que la propia dinámica de los trabajos que ustedes realizan después de mediados de los años 60, va a imponer otra forma de enseñanza. ¿Es a partir de esta experiencia artística cuando ustedes comienzan a proponer nuevos planes de estudio para la visualidad chilena?

Francisco Brugnoli: Esta escuela era el eje polémico en torno a las artes visuales del país. Allí tomamos la determinación con Virginia de generar algo que realmente fuera una vuelta de tuerca, inspirado en nuestras experiencias con el objeto cotidiano.

Nos dimos cuenta de la limitación del campo operacional al interior de la escuela y empezamos a exigir una mayor amplitud en los contenidos que desarrollaban los programas de estudio.

Aparecieron ahí dos materias, dos asignaturas nuevas demandadas por nosotros, por los estudiantes, como fueron Filosofía y Fotografía. Al mismo tiempo, empezamos a plantear la necesidad de un taller integral de arte y arquitectura, de arte y urbanismo. La reforma universitaria fue un gran eje de interactividad.

(Video *Arte y Política I*, 2004)



FRANCISCO BRUGNOLI, *Siempre gana público*, 1966

Un debate en el Instituto de Arte Latinoamericano (1971)

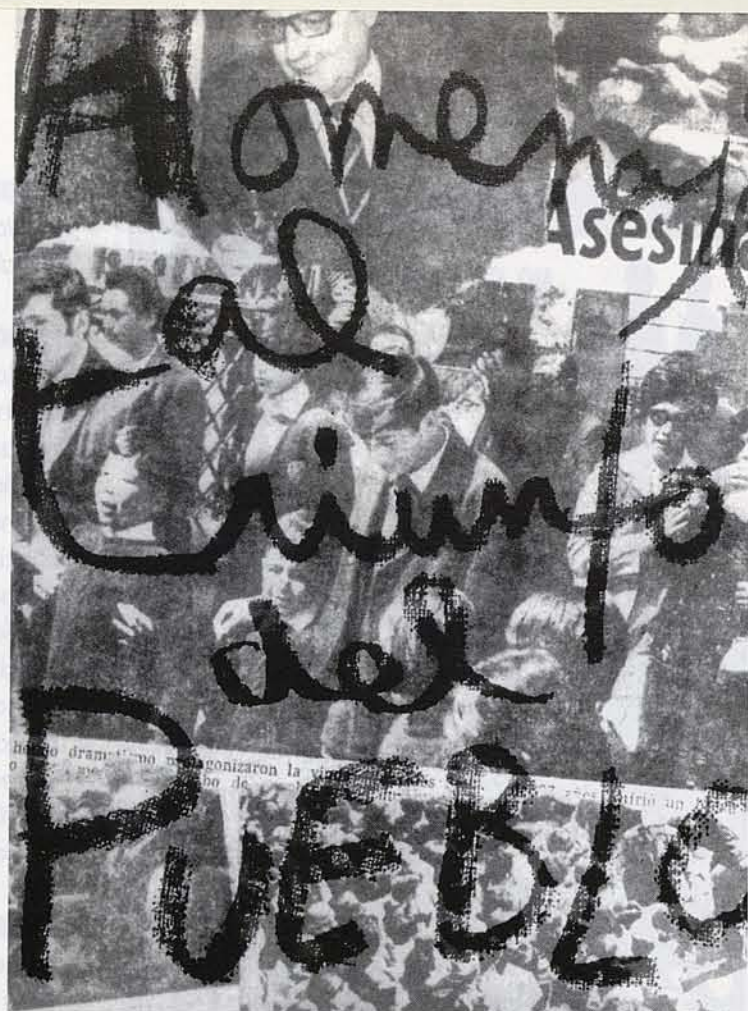
Ernesto Saúl: Se habla de dos cosas diferentes. Una, que "tenemos que luchar en todos los sentidos para que el creador produzca para el pueblo, y el pueblo, a su vez eleve su nivel cultural a fin de acercarse también a los creadores". Pero la otra cosa es "comenzar a descubrir en el pueblo los talentos y convertir al pueblo actor en creador, porque en definitiva el pueblo es el gran creador"... Hay que entender que en la Revolución Cubana, después de 12 años, recién han venido a darse cuenta de que necesitan extraer cultura del pueblo y, entonces, en la declaración de principios del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura en 1971, se dice: "El desarrollo de las actividades artísticas y literarias en nuestro país debe fundarse en la consolidación e impulso del movimiento de aficionados, con un criterio de amplio desarrollo cultural en las masas, contrario a las tendencias de elite". Eso es lo que hay que hacer. Hasta ahora seguimos haciendo un arte burgués, un arte de elite. Tenemos que traer el arte del pueblo. Existe una cultura popular, existe una estética mínima, aunque se diga lo contrario. Los artistas que han ido a las poblaciones lo saben: hay una estética mínima, y en base a ella tenemos que construir no sólo lo plástico, sino que un teatro, una música, un ballet, un folclor. Esa es, en mi concepto, la política cultural que está haciendo falta en este momento...

Pero ahora yo me pregunto, conocemos, los artistas plásticos, los críticos, los que estamos en esto, ¿conocemos al pueblo?

¿Sabemos realmente en qué condiciones vive? Yo les invitaría a que fuéramos a La Victoria. Una población donde hay dos clandestinos por cuadra, donde la gente no puede caminar por las calles porque hay barro; donde toda esta sub-cultura que ha sido entregada a través de la fotonovela, de la revista de niños, de la televisión y de la radio, ha convencido, le ha dado a esta gente ciertas ideas que son muy difíciles de modificar, de extraer. Además, esta gente tiene años de engaño. Engaño no deliberado, desgraciadamente gente de buena intención que cree que yendo un domingo a hacer algo a una población está haciendo una labor revolucionaria. Pero el pueblo es reactivo, no acepta cosas. Para convencerlo hay que vivir con él, estar con él, conocerlo a fondo: y esa no es una tarea de un día ni de un mes ni de un año, es una tarea de años.

Carlos Matamala: Yo pienso que indudablemente, como decía recién el compañero, deberíamos acelerar el funeral del arte de elite. El arte debe ser un medio de comunicación de masas, y para ello debe tomar en cuenta la crítica cultural; como medio de comunicación de masas debe ser el puente entre el artista y el pueblo, entre la cultura y el pueblo, entre la gente y el pueblo. Los conocimientos que tiene una tradición funcionaria del arte del país han sido, hasta ahora, capitalizados por los centros tradicionales. De este modo, las masas han seguido sumidas en una dependencia denigrante...

Público: Hay que entender tres puntos: un populismo, un arte para las masas, un arte del pueblo. Además pienso, ¿cuál es la utilidad de todo este arte que él habla? Se habla de un arte que a mí no me convence mucho. Parece que habría que inspirarse en las formas tradicionales, o de arte popular, y luego hacer exposiciones como modelo para las 40 medidas del Gobierno de la Unidad Popular y enviar la gente a pintar. A mí esto me parece una cosa absolutamente antigua como está planteada. Me parece de mucho más utilidad organizar a la gente en la comunidad para que realice otras cosas que no tengan que ver con este arte, sino que pinte casas, que haga plantas, que



Portada Catálogo, Homenaje al triunfo del pueblo, 1970

pavimente... esa es otra manera de realizar cosas que me parecen absolutamente más que artísticas...

Público: Hasta ahora he oído hablar del pueblo como si fuera una cosa ajena a nosotros. Y yo creo, personalmente, que el pueblo es el Presidente de la República hasta el último de los rincones del hombre que vive allá en Aysén o en el Estrecho de Magallanes. Porque si nos ponemos a hacer una separación del pueblo... Yo creo que todos somos pueblo. Así que no me gustaría que se siga cometiendo el error de hablar del pueblo como si fuera una cosa ajena a nosotros...

Iván Vial: Por ejemplo, a mí me quedó pendiente una contradicción clara: el compañero Saúl habla de que nosotros los artistas, que es una posibilidad pero que yo no creo que sea el camino, debemos ir al pueblo e identificarnos con el pueblo, así sea cual sea nuestro desarrollo anterior a este momento revolucionario que estamos viviendo. Pero además habla de una mínima cultura que se da en el pueblo: pero, sin embargo, él antes advierte que el pueblo está enajenado, que está corrompido. El señala una cosa que es cierta, relativa a la dependencia cultural a través de los medios de comunicación masivos de la estructura pseudo-capitalista que tenemos. Es decir, nuestra estructura es reflejo de sociedades capitalistas. Entonces, si ese pueblo está enajenado con esa sub-cultura, ¿dónde está esa mínima cultura que él encuentra en el pueblo y dónde se borra la contradicción que él plantea anteriormente?...

Mario Carreño: ...En la Revolución Cubana vemos que los artistas, los pintores, han seguido haciendo exactamente la misma pintura que hacían antes de la Revolución. Pero se dieron cuenta de una cosa muy importante: que en ciertos momentos de emergencia, hay que "ponerle el hombro" a la situación, hay que hacer lo que más conviene en esos momentos. Los artistas cubanos se dieron cuenta que lo más adecuado para esos momentos eran las artes gráficas, los afiches, las vallas anunciadoras, porque lo que necesita la Revolución Cubana para dar a conocer sus postulados y sus ideas al pueblo. Porque, en un momento revolucionario, lo más importante es la claridad del mensaje al pueblo, lo demás es tontería.

Carmelo Carrá: ...Lo que yo noto es una gran incoherencia en los pintores cubanos, en cierto sentido. Hacer afiches al servicio del pueblo, me parece perfecto. Incluso, detrás del afiche está la propaganda que también me parece perfecto, y la información. Pero después hay una incoherencia en ese artista que, cuando va a su taller, hace arte conceptual o abstracción. Entonces quiere decir que está haciendo un arte, en su taller, para una elite: una elite cultural y estética. Es un artista de doble personalidad. Quiere decir que su principio no está de acuerdo con el principio del pueblo. ¿Por qué no dirige su claridad al pueblo con la abstracción que está produciendo en su taller?

Aldo Pellegrini: ...Uno de los malentendidos es considerar que una sociedad de cambio rompe radicalmente con el arte que se ha hecho hasta ahora, para crear un arte nuevo totalmente distinto. Una sociedad socialista no puede dejar de incorporar los elementos culturales del pasado. El artista, en un momento de cambio, toma, aparentemente, dos actitudes contradictorias pero que no son en realidad contradictorias. En una de ellas, sigue incorporada la tradición cultural, que es una constante del hombre; y en la otra, como revolucionario, se pone al servicio de la revolución, poniendo al servicio de la revolución sus elementos técnicos, sus elementos de oficio, para que el mensaje al alcance del pueblo tenga la claridad de la que hablaba Carreño. De modo que hay una serie de elementos complejos en una sociedad de cambio que hay que tenerlos en cuenta, pero ninguno de esos elementos quiere decir que se hace tabla con la tradición cultural y se empieza una cosa totalmente nueva, que además nadie sabe lo que es, que algunos creen que hay que preguntárselo al pueblo, cosa completamente absurda, porque el pueblo está marginado completamente de la cultura, y ese es uno de los problemas de la sociedad socialista. La sociedad socialista tiene que incorporar al pueblo a la cultura, y no marginar toda la cultura para estar al nivel del pueblo...

Miguel Rojas-Mix (moderador): Si ustedes me permiten, yo quisiera, muy brevemente, intervenir también en este diálogo y referirme globalmente a las intervenciones. Mario Pedrosa planteó, desde luego, una contradicción inherente a la sociedad en que estamos viviendo: la contradicción que existe entre la constitucionalidad del pluralismo democrático y la constitucionalidad del socialismo. Evidentemente que ambas constitucionalidades no pueden coexistir: en algún momento las exigencias del socialismo van a hacer romper con la pluralidad democrática, salvo, no cierto, que queramos quedarnos en los antiguos moldes. Ahora, el problema concreto es de qué manera esta relación dialéctica se expresa y advierte en el arte. Frente a eso se ha planteado la posición del artista en relación con la revolución y la actitud que el artista debe tender; se plantea la necesidad de hacer una revolución cultural, y como que ella es propia del socialismo. Se dice que el socialismo libera al hombre; ahora, esta liberación del hombre, que es real, hay que entenderla dentro de su significado natural y propio. El hombre, en la sociedad socialista, va a ser liberado de todo lo que son las necesidades de consumo y de todo lo que significa la enajenación del trabajo. Pero eso no implica necesariamente que desaparezca la enajenación cultural con el socialismo. Ahí hay una cosa que es concreta: los artistas deben seguir luchando contra esta enajenación cultural que existe tanto para el pueblo como para los artistas, como para toda la sociedad. Frente a lo planteado por el compañero Saúl, que ve tres caminos para una cultura popular, que habla de populismo, arte para el pueblo y arte del pueblo, yo tengo algunas observaciones que hacer. En primer lugar, yo no creo en las recetas, no creo que estemos en condiciones de decir los caminos que vamos a seguir para hacer un arte del pueblo. Creo que debemos proponer acciones. De esas acciones, en la medida en que ellas sean



ARTE Y POLÍTICA
El foro sobre la exposición "América, no invoca tu nombre en vano", se centró sobre la ingenuidad y la política en el arte. EN LA FOTO, los participantes en el foro, de izquierda a derecha: Miguel Rojas-Mix, Nemesio Antón, José Balmes, Mario Céspedes, Ana Helphand, Carlos Maldonado y Ramón Vergara Grez.

FORO EN EL MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO

"ARTE Y POLÍTICA NO PUEDEN SEPARARSE"

"El arte pertenece al hombre y la política es parte fundamental del hombre. Actualmente, la política es denunciar, y eso es lo que está expresado en el arte. En que se desigue de la política parece como tal".

"El artista, quiera o no, al manifestar su hacer artístico, entrará su posición frente a un orden de cosas, y eso es político".

"Arte y política están, dentro del contexto de la vida. No pueden separarse. ¿Será este el momento de pintar rositas, cuando gran parte de la población de América Latina se está muriendo de hambre?"

Así respondieron los asistentes y participantes en un foro sobre la exposición "América, no invoca tu nombre en vano", las críticas acudidas desde el "Diario Ilustrado" y el "Mercurio", que han tildado la muestra de netamente política, de mostrar la realidad descarnada de la América Latina.

Ana Helphand, una de las participantes, llegó hasta calificar a "obsceno" un cuadro que representa un parto. Miguel Ro-

jas Mix, Director del Centro de Estudios del Arte Latinoamericano respondió a esto: "En el arte no puede haber obscenidad. Un parto no puede ser obsceno, sino por el contrario, algo magístico".

Participantes y asistentes coincidieron en considerar que esta muestra, sin ser extraordinaria, es la primera que muestra verdaderamente nuestra realidad, y la primera que muestra visiblemente el subdesarrollo y la dependencia de Latinoamérica.

Miguel Rojas dijo: "No puede esperarse que el público que se enfrenta con una realidad tan descarnada, como la que le han presentado, estos artistas, llegue a aplaudir. Tampoco puede mirarse este arte con el viejo concepto de arte comercializado, cuando se pensaba que el objeto artístico había que colgarlo en alguna parte".

José Balmes reconoció que de un tiempo a esta parte, los artistas se han dado cuenta de la realidad en que están viviendo, y la transmiten en sus obras. Esta es una actitud general, dijo Balmes, "De otro modo no se expli-

ca la similitud entre esta exposición y la de los cubanos en París, hace un tiempo, que no creo que los artistas de esta muestra hayan conocido".

Ante algunas interrogantes del público acerca de si la gran masa comprende este arte, los artistas reconocieron que la pintura y cultura tienen que buscar la comunicación con las masas, como lo hacen ahora la radio, prensa y TV. "No creemos, que, así, al arte, las exposiciones deberían haberse al aire libre, donde fuera más fácil el acceso para el público".

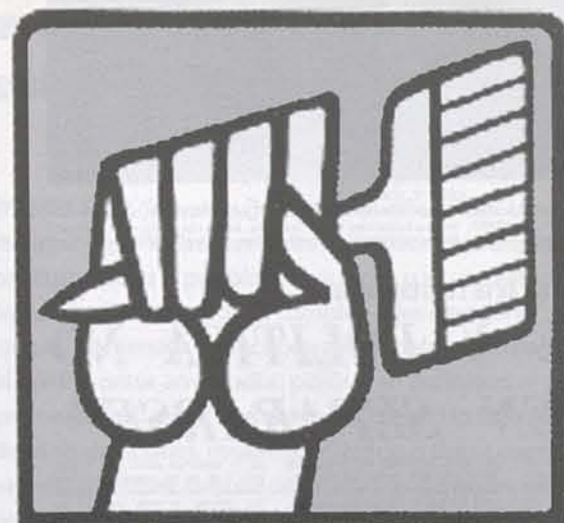
Se recordó también que en esta muestra hay artistas cubanos representados, lo que da un índice de lo que serán en el futuro estas exposiciones, con artistas de muchos países latinoamericanos.

La discusión estuvo dirigida por Mario Céspedes y participaron en ella Ramón Vergara Grez, Ana Helphand, Nemesio Antón, Carlos Maldonado, José Balmes y Miguel Rojas.

Este último en su intervención resumó, dijo: "Los objetivos principales de esta exposición no están dentro de ella, sino que van más allá, hacia lograr una América Latina unida".

creadoras, irá surgiendo un nuevo arte. Ese arte tendrá que nacer de una identificación total con el pueblo, pero proponer vías de antemano me parece peligroso. Porque el populismo, que es la búsqueda de lo popular, fue uno de los predicados que utilizó el nazismo para mantener a una sociedad ligada a sus proposiciones. Y el arte popular puede ser profundamente reaccionario, en la medida en que gran parte del pueblo está alienado. Y si en este momento nosotros nos planteamos una exposición de arte popular, yo les aseguro a ustedes que la cantidad de supermanes, de ratones Mickey y de patos Donald que van a aparecer va a ser bastante grande, porque es la imagen con la que el pueblo convive. Ahora, arte para el pueblo y arte del pueblo, me parecen a mí también conceptos que llevan una connotación paternalista: hacer arte para el pueblo es, de alguna manera, pretender darle algo al pueblo que el pueblo tiene que digerir. El problema, yo creo, es más complejo y yo no le tengo miedo a la dicotomía. Por una parte hay una labor creadora; por otra parte, hay una labor educativa del arte. El arte puede cumplir ambas funciones, de la misma manera que un médico puede ser un científico que trabaja en un laboratorio investigando, y puedo luego salir a las poblaciones a atender a los pacientes que ahí se le presentan. De la misma manera, es posible que un artista trabaje en su creación y luego utilice este lenguaje que está creando como un medio de comunicación y como una forma de transmitir un mensaje a la masa. Así pues, no son irreconciliables las actitudes. Yo creo que existe entre ambas una relación dialéctica, entre la acción creadora y la acción educadora. Pero creo que en este momento plantearse simplemente la actividad del artista en relación con el mensaje que debe transmitir al pueblo, implica una serie de consideraciones peligrosas. Por una parte implica que, estando el pueblo alienado, el artista tiene que recurrir al lenguaje de la alineación para comunicarse con el pueblo y que, en estos momentos, a nosotros nos interesa sobre todo luchar contra la dependencia cultural. Y es por eso que la labor nuestra debe ser en esta doble vertiente, en la medida en que debemos no sólo entregar un mensaje al pueblo sino crear nuevas formas y debemos luchar por una cultura que se identifique con Latinoamérica, una conciencia que ha surgido con gran vigor y con gran violencia entre todos nosotros...

Transcrito y publicado en Cuadernos de la Escuela de Arte N° 4, Escuela de Arte de la P. Universidad Católica, 1997



BRP
JUVENTUDES
COMUNISTAS DE CHILE



BRIGADAS RAMONA PARRA JUVENTUDES COMUNISTAS DE CHILE

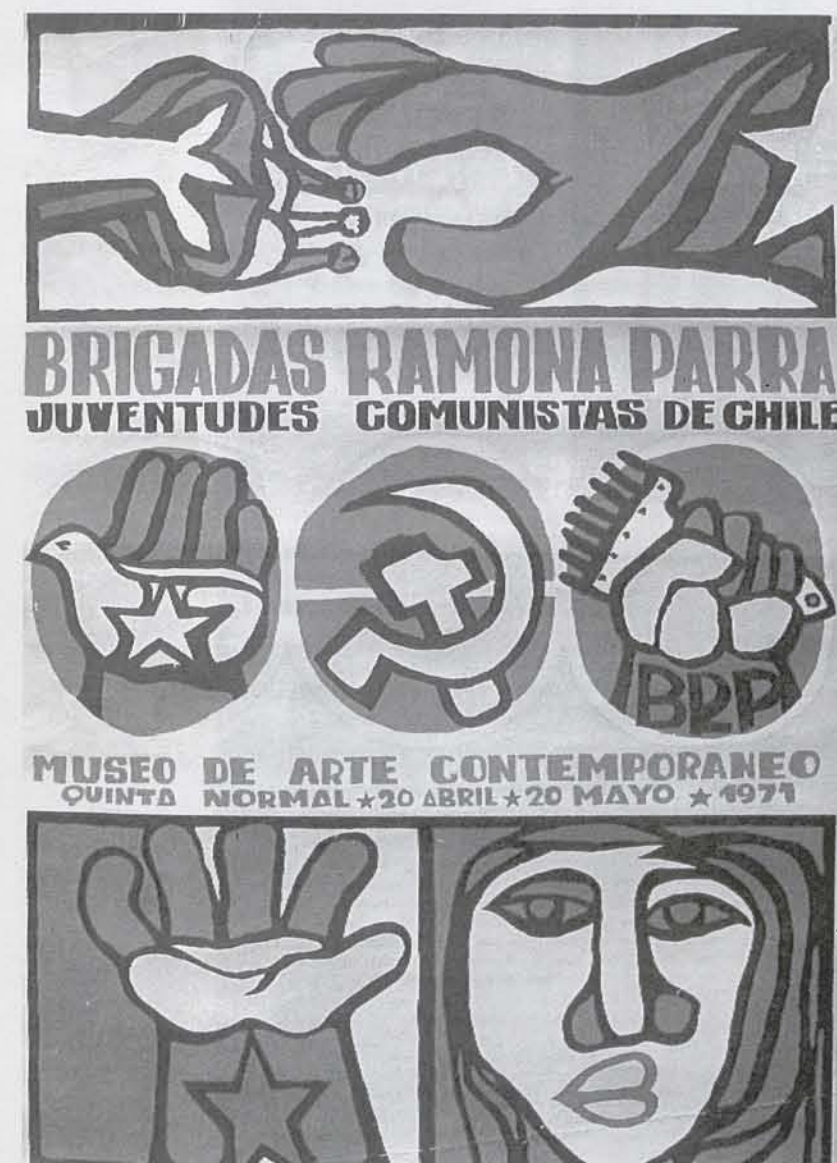
...Los murales callejeros de las brigadas no se hicieron como algo premeditado; fueron producto de una necesidad contingente y latente de expresar nuestra historia utilizando como vías de comunicación los muros de la calle. La técnica y la metodología del trabajo surgió de los tradicionales procedimientos de la lucha popular durante la campaña presidencial de Salvador Allende y aplicada, después de la victoria, en hermostrar y limpiar nuestras ciudades; los objetivos eran educar política, cultural y estéticamente a nuestro pueblo. El trabajo fue evolucionando a medida que el color, la forma y el aprovechamiento del muro han expresado en imágenes artísticas el contenido político que anima las consignas.

En el sistema capitalista el arte es para una élite, donde el trabajo creador es un objeto, una mercancía valorada desde el punto de vista de cambios y no importa su uso. Para el sistema capitalista hay un valor desigual entre lo material y lo artístico. Los murales de las brigadas no son un fenómeno de minoría; sino un patrimonio engendrado por las mayorías. La idea del arte para el pueblo proviene del pueblo mismo, de su avanzada en la lucha social contra el capitalismo. Se le da un uso pretendiendo educar por medio del color, la forma, concientizando por medio de valores nacionales. Motivaciones e inquietudes que el pueblo toma como estandarte haciendo de los muros barricadas combatientes, alertas y vitales. Los murales de las brigadas en primera instancia nacen del pueblo, son realizados por estudiantes, campesinos, obre-



ros y cesantes; la realización de los murales tiene su base en nuestra lucha, en nuestra vida, en nuestro arte popular. Se invita a los artistas al trabajo de las brigadas; ya no son los artistas los que se "incorporan" al pueblo sino que es el pueblo el que "incorpora" a los artistas a sus expresiones en el muro; esta unión es con la finalidad de comprometer y ligar políticamente al artista con el proceso social, plantearles nuevas posibilidades de trabajo al mismo tiempo que los brigadistas reciben de ellos una preparación técnica y estética más completa para satisfacer y elevar a un mayor nivel la calidad de los murales. El mural de los brigadistas convierte el arte en fuerza eficiente y participante, viva en la transformación de la sociedad; impulsa el abandono de una élite privilegiada para albergarse en las entrañas mismas de la vida popular proyectándola en una actividad político-cultural a través del trabajo de masas...

Anales de la Universidad de Chile, mayo-junio de 1971





EL PARTIDO: VANGUARDIA DEL PROLETARIADO

MARTA HARNECKER
GABRIELA URIBE



Este cuaderno es el producto
del esfuerzo de los trabajadores
de Quimantú, dirigido
a todos los trabajadores de Chile.

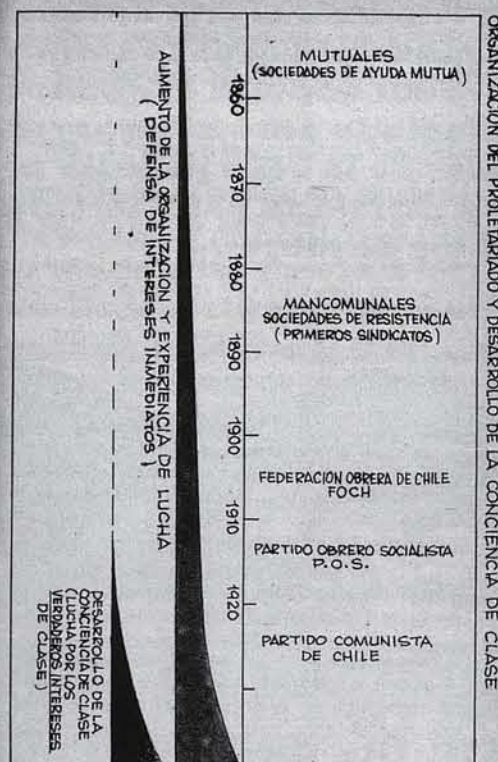
te gran avance, no logra ser aún un partido revolucionario debido a que se limita a defender los intereses económicos de la clase obrera y no se plantea la destrucción del sistema capitalista como única forma de terminar con la explotación.

Esto sólo ocurre cuando, bajo la influencia de la Revolución Rusa que Recabarren conoció personalmente, el POS se transforma en el Partido Comunista de Chile. Nace así en 1922 el primer partido revolucionario de la clase obrera que dirige sus luchas con el objetivo último de terminar con la explotación, implantando un régimen social dirigido por los trabajadores para construir la nueva sociedad comunista.

Hemos dado este largo ejemplo del movimiento obrero en Chile y nos hemos detenido en este momento histórico porque ello nos ayuda a desarrollar las ideas fundamentales acerca del partido revolucionario de la clase obrera. En este Cuaderno y en el próximo estudiaremos: cómo un partido revolucionario surge del movimiento obrero; cuáles son las condiciones necesarias que debe reunir para llevar a cabo los verdaderos intereses de la clase obrera, y cómo debe organizarse para dirigir con éxito sus luchas. Veremos que un partido revolucionario se distingue de los otros partidos que existen en la sociedad capitalista. Además de plantear sus objetivos y su lucha a partir de un análisis científico de la realidad, un partido revolucionario tiene las siguientes características:

1. Es el único partido que afirma abiertamente estar al servicio de los intereses de una clase determinada de la sociedad, a diferencia de los partidos burgueses, que pretenden estar al servicio de todos los miembros de la sociedad, pero sólo defienden sus propios intereses y privilegios.
2. Es un partido que reúne sólo a los sectores más avanzados de la clase obrera, única clase revolucionaria hasta el fin, es decir, única clase dispuesta a suprimir todas las causas de la explotación.
3. Es un partido que debe abandonar las formas

16



17



mejorar su organización y ampliar su unión para poder lograr lo que pedían. Pero, a la vez, fueron adquiriendo conciencia de ser una clase explotada y que para terminar con esta situación era necesario destruir el sistema capitalista, causa de su explotación.

De la organización sindical, la clase obrera pasa a la organización política, que lucha por sustituir el régimen capitalista y crear una sociedad en que no exista la explotación.

Así ocurrió en Chile.

Ya a mediados del siglo pasado empiezan a formarse las **mutuales** entre los obreros tipógrafos (1853). Estas sociedades de ayuda mutua se extienden rápidamente a los artesanos, los obreros marítimos, etc.

Las condiciones de trabajo eran miserables en aquella época, en que no existía el Código del Trabajo. En las minas del cobre y salitre, por ejemplo, se trabajaba de 12 a 14 horas diarias; se pagaba en fichas con las que los obreros sólo podían comprar en las pulperías o almacenes de la mina; se empleaba a mujeres y niños, que recibían salarios aun más bajos que los hombres. La crisis mundial de los años 1870-1890 empeora más todavía esta situación y se producen en forma espontánea numerosas huelgas que son reprimidas en forma sangrienta por la policía y el ejército al servicio de los gobiernos que defendían los intereses de los dueños de las minas, las fábricas y las tierras.

La organización de los obreros aumenta y se perfecciona. Hay intentos de unificar las mutuales en una central de trabajadores; los obreros comienzan a militar políticamente en un partido que, aunque no es de la clase obrera, reúne las tendencias más liberales de la época: el Partido Demócrata, fundado en 1887.

Es a partir de los primeros años de este siglo que la organización de la clase obrera comienza a tomar una orientación distinta como resultado de su experiencia de lucha. Ya no se trata sólo de asociaciones de ayuda mutua, sino de organizaciones de defensa de sus reivindicaciones económicas frente

11



en un comienzo sólo agrupa a los ferroviarios, se crea la FOCH en 1909, que es la primera organización que consigue unir a todos los obreros chilenos. Ella comienza a organizar y dirigir importantes huelgas y desarrollar en todas partes la formación de sindicatos.

A la vez, la experiencia de lucha acumulada y el grado de conciencia de clase que ella produce, hacen que los obreros más avanzados, con Recabarren³ a la cabeza, creen en 1912 el primer partido independiente de la clase obrera: el Partido Obrero Socialista (POS). Este núcleo fundador se separa del Partido Demócrata porque considera que ese partido tiene más interés en hacer pactos con los partidos de la "clase capitalista" que en organizar y educar a los trabajadores y defender sus reivindicaciones.

El POS da un gran impulso a la organización sindical de los obreros, a su educación política y a la toma de conciencia de los obreros de su condición de clase explotada. Publica un periódico: *El Despertar*, y varios semanarios. Pero, a pesar de es-

³Luis Emilio Recabarren: Nació el 6 de julio de 1876 en Valparaíso. Obrero tipógrafo. Miembro del Partido Demócrata, del que llegó a ser Secretario General. Disiente con esta organización y funda en 1912 el Partido Obrero Socialista. A consecuencia del impacto moral de la Revolución Rusa, el POS deviene en 1921, por iniciativa suya, en el Partido Comunista de Chile. Fundador de la prensa obrera chilena: *Democracia*; *El Trabajo*; *La Reforma*; *El Grito Popular*; *El Despertar de los Trabajadores*; *El Socialista*; *La Federación Obrera*; *Justicia*, etc. El año 1906 es despojado de su cargo de diputado, no obstante haber sido legítimamente elegido. Vuelve en 1921 como parlamentario por un período de tres años. Internacionalista, miembro del movimiento obrero argentino. Participa en la formación de los Partidos Comunistas de Argentina y de Uruguay. Actúa en sus primeros años de vida pública en el mutualismo y durante un tiempo colabora en la transformación sindical de la FOCH. Escribe diversos opúsculos: *Ricos y Pobres*, *La Materia Eterna e Inteligente*, *El Socialismo*, etc., para divulgar su ideario socialista. De relevantes condiciones morales y personales, se suicida el 19 de diciembre de 1924, perdiendo el país su más esclarecido líder obrero. (Jorge Barria: *El Movimiento Obrero en Chile*, Ediciones de la U.T.E., 1971.)

15

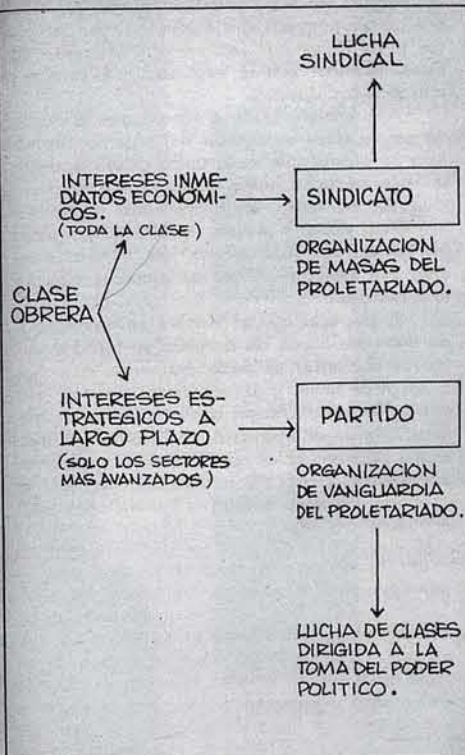
minantes; cómo incluso el régimen burgués más democrático funciona como la dictadura de una minoría: la burguesía y sus aliados, contra una mayoría: el pueblo.

En esta forma, a través de la lucha económica, ideológica y política, el partido va guiando a las masas, unificándolas alrededor de los postulados del proletariado. Por medio de la acción y de la lucha ideológica plantea la necesidad que tiene el proletariado de adueñarse del poder político como único medio de llevar a cabo sus intereses de clase.

El partido es la organización que debe dirigir la lucha de clases en todos los terrenos y debe determinar en cada nueva situación cuál es el tipo de lucha dominante y de qué manera deben subordinarse los demás tipos a ella.

La lucha por mejorar sus condiciones de trabajo y de vida surge espontáneamente en los obreros que se organizan para este fin en sindicatos. En cambio mientras exista el efecto deformador de la ideología burguesa, será muy difícil que todo el proletariado llegue a comprender su situación de explotación. Por ello, la necesidad de la **lucha organizada para conquistar el poder político** es algo que en un comienzo sólo es comprendido por un número muy reducido de la clase obrera. En consecuencia, el partido, que es quien guía al proletariado a tomar este camino, es una organización que agrupa sólo a un sector reducido de los obreros: al sector más lúcido y de mayor conciencia. El partido de la clase obrera no es, por lo tanto, toda la clase organizada, sino

40



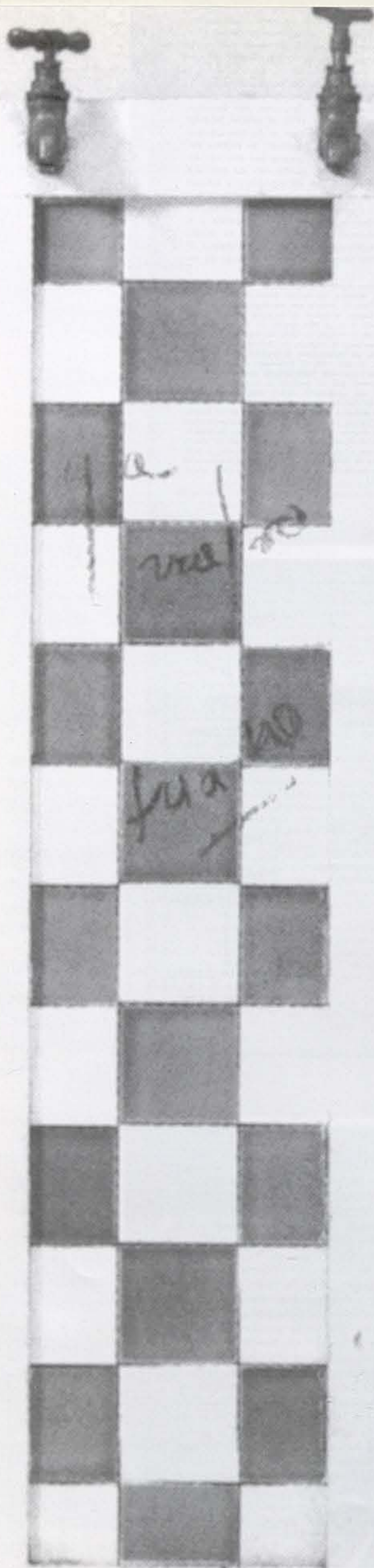
41



tiempo que se va debilitando al enemigo. En un momento determinado, la lucha de clases entra en un período crítico: ella se concentra enteramente en el nivel de lo político, y está dirigida a la toma del poder político.

Resumiendo: El partido del proletariado debe impulsar la lucha económica y la creación de sindicatos, ya que es la forma en que los obreros en su conjunto adquieren conciencia de la necesidad de la unión y la organización para luchar por sus intereses, aunque sólo sean sus intereses inmediatos. Sin embargo, el partido que lucha por los verdaderos intereses de la clase no puede limitarse a esta lucha reivindicativa. Por medio de una lucha ideológica permanente, usando la teoría marxista, debe dejar en claro lo limitada que es la lucha económica y mostrar el camino para terminar con la explotación. Pero no es sólo a partir de la lucha económica que el partido desarrolla la lucha de clases. El partido debe denunciar también todas las arbitrariedades del régimen político, dirigiendo las luchas de los distintos sectores para aumentar y desarrollar las libertades y los derechos del pueblo. Al mismo tiempo, debe mostrar cómo el Estado burgués está al servicio de las clases do-

⁴Como hemos visto, los intereses espontáneos inmediatos son aquellos que se dirigen a obtener un mejoramiento de la situación económica o de trabajo de los obreros. En cambio, los intereses a largo plazo, o verdaderos intereses de clase, son aquellos que se dirigen a destruir los causas de la situación de explotación en que se encuentran los obreros, y que sólo se logran cuando se suprime la propiedad privada sobre los medios de producción, y se establece una nueva sociedad. Ver CEP N.º 4: *Lucha de Clases*, Vol. I, págs. 49-53.



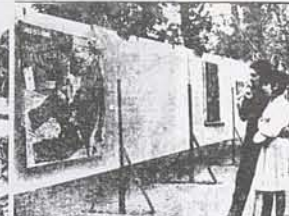
Las Últimas Noticias

Diario Masivo de Santiago para toda Chile
Fundado el 18 de Septiembre de 1833
Precio 100 pesos
Circulación 100.000 ejemplares



**Pop
Polémico
En el
Forestal**

Elaborados que han debido ser retirados, reemplazados por otros que se han considerado más adecuados para la exposición. En la foto superior se ve a un artista en un bosque, en la inferior a un artista en un bosque.



Colombia se Corre una Fija

**Chile Entra
Sin Cambios**

Tras el triunfo por el candidato del centro, Chile y Colombia se enfrentan en la final de la Copa Libertadores.

paisaje/errazuriz/1983

...La exposición tiene sus antecedentes públicos en 1964, en una muestra de alumnos del taller Balmes, hall de la antigua escuela de Bellas Artes. Virginia Errázuriz presentó dos telas en las que se alternaban recortes de papel con planos pintados y colores magenta, amarillo, verde nilo, violeta, y algunos objetos cotidianos como tapas de bebidas, Coca-Cola. Y un radiador viejo de automóvil al que se adherían diversos objetos, varios de ellos producto de la emergente industria del plástico Shyf. Otra obra consistía en un viejo soporte de cholgúan pintado en verde nilo muy claro al que se adherían cajas de huevo, tapones eléctricos, cable, un interruptor y una ampolleta, y en algún lugar en forma más o menos casual una mariposa recortada en papel lustre, de colores magenta y amarillo.

Poco después en el mismo hall de la Escuela de Bellas Artes, con ocasión de un salón de alumnos, Virginia Errázuriz presentaba una serie de objetos compuestos por remolinos de viento, de una factura muy especial y pintados a mano, que habíamos comprado un domingo en la Quinta Normal, sobre unos cubos de colores con letras, de esos que usan los niños para aprender a leer. En nuestra indagación de un arte popular recorríamos ya las diversas calles de Santiago: San Pablo, Independencia, San Diego, Franklin, el barrio Estación Central, los domingos la Quinta Normal, el cerro San Cristóbal, también La Vega y el Mercado Persa. Este recorrido se transformaba en otra Escuela y cuando asumí plenamente la docencia, lo primero que hice fue ejercitar en ese recorrido a los estudiantes en un afán de encuentro con la realidad. La adición de remolinos de viento-arte popular-objetos cotidianos iniciaban el proceso adecuado de la necesidad de lenguaje y de comenzar operaciones fuera de los códigos...

Francisco Brugnoli, "Antecedentes Públicos" en el Catálogo de Paisaje, Galería Sur, 1983

VIRGINIA ERRÁZURIZ, *Ya vuelvo*, 1965

EL CHACAL DE NAHUELTORO

MIGUEL LITTIN



MIGUEL LITTÍN: ¿Qué es lo que sucede con una noticia de un fusilamiento? No pasa de ser un hecho policial, como miles de otros, más o menos sensacional. En algunos casos hay más muertos; en otros, menos. Nosotros tomamos a "José del Carmen Valenzuela Torres, José Sandoval Espinoza, Jorge Castillo Torres..." —es por eso el título de la película— "alias el Campaño, el Trucha, el Canaca, el Chacal de Nahueltoro", porque hasta el momento en que cometió el crimen de seis personas, no pasa de ser un campesino común y corriente. La misma vida, la misma resignación, la misma violencia cotidiana en que el hombre permanece casi indiferente a las cosas más increíbles y a su propia vida. Y de pronto, llevado por un impulso de autodestrucción inconsciente, que lleva adentro cada chileno o toda la gente de los pueblos subdesarrollados, es impulsado a cometer, borracho, este crimen. Si el Chacal hubiese cometido un solo asesinato, no hubiera sido fusilado, pero cometió seis y en circunstancias muy especiales, se convirtió en un personaje de la crónica roja. Sin embargo, antes de eso, era un campesino cualquiera. En la película intentamos enfrentar, no al Chacal personaje de la crónica roja, sino a José del Carmen Valenzuela Torres o a José Sandoval Espinoza o a cualquier campesino que vive marginado de la organización del sistema... Entonces, a través de José del Carmen Valenzuela Torres, se ha querido ejemplarizar el caso de un campesino analfabeto, chileno, como hay miles; sin posibilidades de tierras, sin ni siquiera conciencia de que esas tierras deberían ser suyas. Ahora bien, no hay ninguna demostración explícita de esto. Ningún personaje sale a decir: "¡qué pobres estamos, qué desgraciados somos!", "¡somos marginados, no tenemos tierras!". Ningún personaje proclama: "¡Vamos a hacer la revolución en Chile!". Lo que realmente se ve en la película es subdesarrollo, es miseria, es un ser marginado en confrontación con funcionarios, con la estructura de un sistema que cierra todas las puertas y no abre ninguna y, si las abre, las abre para la muerte. Hay que notar, eso sí, que rechazamos —y con justa razón— un paternalismo que invalida toda obra, incluida la obra de arte. Esta obra no es paternalista porque las conclusiones las saca el público... Además, pienso que la película no se completa sin la discusión. Ella es un pretexto para la discusión de la tenencia de la tierra en Chile, de la Reforma Agraria, de los marginados, de la aplicación de la justicia, de los valores morales que rigen la educación nacional y, por fin, de la libertad.

Miguel Littin, Cristián Santa María,
El Chacal de Nahueltoro,
Santiago, Zig-Zag - Edic. Nueva Universidad, 1970

La imagen del hombre

Muestra de escultura neofigurativa chilena

Miguel Rojas Mix

Hace aproximadamente tres años surgió en Chile un movimiento escultórico neofigurativo de extraordinaria importancia. De manera independiente comienza a trabajar un grupo de artistas, tomando como problemática central la figura humana. Las afinidades que existen entre ellos en la temática, centrada en el problema humano o en la circunstancia social, la utilización de medios nuevos como son los materiales perecibles, así como la renuncia a trabajar con elementos definitivos y a estimar el valor de una obra por la técnica o por el material del cual ella está hecha, es lo que nos ha llevado a organizar esta muestra.

La preocupación fundamental de estos artistas es la búsqueda de una gran autenticidad. Se desinteresan por "la belleza" en sentido clásico y ponen como primer valor la búsqueda de la verdad. Rompen así con las concepciones estéticas tradicionales. Es también común a ellos la idea de lo contingente. Sus obras, por el mismo material de que están construidas, no están hechas para durar, son obras que se arman en el momento mismo en que han de enfrentar al espectador como las de Víctor Hugo Núñez, o que se deshacen al poco tiempo si no son renovadas en su modelado como las mallas de Ricardo Mesa. Por otra parte, su afán no se restringe sólo a dar una imagen plástica, gran número de ellos trata de establecer una relación entre la plástica, la música, la danza, el teatro, incluso la literatura. Víctor Hugo Núñez monta un verdadero escenario, en el que hace participar elementos de ballet y teatro. Acompañado de música, reparte poemas e introduce al propio espectador dentro del "acontecimiento". En su intento de aproximarse cada vez más a la realidad, procura mantener la imagen como un proceso vivo de participación, abordar al espectador por todos los flancos.

Casi el noventa por ciento de todas las esculturas han

tenido como tema la forma humana. H. Read afirma que la representación del hombre es consecuencia del desarrollo de la conciencia humana, de la conciencia de sí mismo. El hombre necesitaba la escultura como una forma de establecer el sentido de su existencia real. En las sociedades primitivas utiliza la representación de partes del cuerpo en los ritos mágicos y de fertilidad. Sólo apropiándose de una imagen del cuerpo, puede ubicarse la idea de nosotros mismos en el mundo exterior. Este sentido primitivo de la escultura se manifiesta en todos los participantes en esta muestra. Todos buscan a través de la figuración precisar la idea de sí mismo en el mundo exterior. Lo que los diferencia de este sentido primitivo es la contemporaneidad con que asumen su situación en el mundo. En la mayoría se advierte un doble compromiso: consigo mismo y con la sociedad, correlato de una conciencia social que se encuentra firmemente sustentada en un afán de autenticidad individual. Esta apetencia de autorrepresentación comienza con una visión muy selectiva, comienza por idealizar el cuerpo humano. Esta idealización, fundamental para el desarrollo de la escultura, se polariza en dos tendencias: la clásica, en que el deseo se sublima, y el realismo, en que el deseo es mantenido en tensión. Por otra parte, como tendencia opuesta a la idealización, aparece el sadismo o nihilismo que busca destruir la imagen del cuerpo como objeto de deseo. Nihilista podríamos, por ejemplo, llamar las figuras de Hugo Marín. Esta distinción clásica, es la que establece Worringer en *Abstraktion und Einfühlung* (Abstracción y Empathía). Entre la sensibilidad que prefiere las formas orgánicas y naturalistas. Evidentemente nuestros artistas son de esta segunda línea, pues buscan una identificación total con el tema. Entre estos escultores no hay tipo alguno de evasión, ninguno de ellos trata de escapar a la actualidad de la vida, sino más bien de enfrentarla. A diferencia de los geométricos que buscan crear un orden paralelo, ellos tratan de penetrar en el orden real; en el orden de la existencia cotidiana.

Algunos críticos han calificado superficialmente la obra de nuestros escultores como *pop-art* y han querido asimilarla a las tendencias neofigurativas de Estados Unidos. Existen, sin embargo, diferencias muy profundas entre ambas.

Hacia 1960 aparece en Estados Unidos una nueva imagen del hombre: una figura despersonalizada y cliché, intacta y auténtica en su realidad fenoménica. Esta imagen surge como una reacción a la representación humana de la primera mitad del siglo, durante el cual toda forma era una metáfora, una protesta del artista contra la "cosificación" del hombre. La conciencia de vivir en un mundo de un barbarismo técnico tan grande como para crear Buchenwald e Hiroshima informaba toda creación. Era la época de Germaine Richier, Julio González, Henry Moore y Giacometti, quienes enseñaban la figura del hombre en su forma destruida, deshumanizada y manipulada. El cambio de ruta lo marcó la exposición de 1959 "New Images of Man", abierta en el Museo de Arte Moderno de Nueva York; la última que se hizo enseñando la presión de esas tensiones dramáticas. A partir de entonces la imagen deja de ser una alegoría. La nueva generación: Segal, Kienholz, Frank Gallo, Marisol, abandona todo expresionismo, todo tropo de guerra y destrucción y tratan de crear una imagen del hombre como presencia cotidiana, tal como se le observa en la vida de todos los días: en la televisión, en los réclames, en los avisos de propaganda, de revistas, etc. Esta nueva representación, que es esencialmente urbana, busca sólo dejar constancia de la presencia del hombre, como una

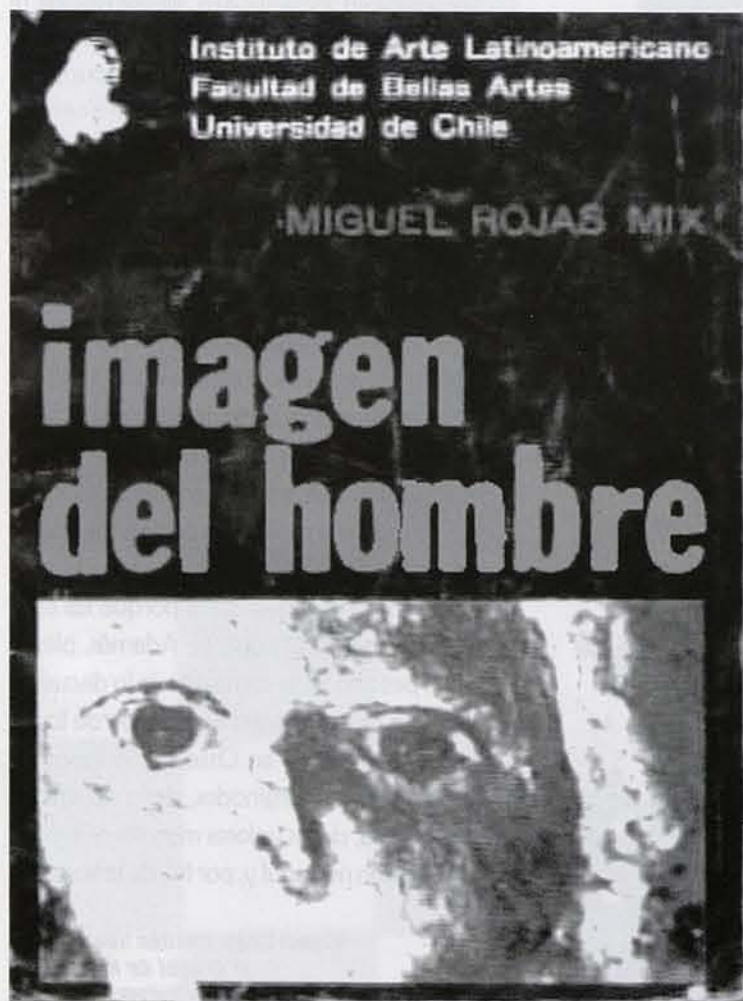


Imagen del Hombre, Muestra de escultura neofigurativa chilena. Separata de los anales de la Universidad de Chile, abril-junio, 1971

"cosa" más, en un mundo de cosas. No es la idea del "ser" frente a algo, sino la de "estar" —sin reacción alguna— en algo. De este modo los americanos realizan una labor documental, preocupándose sólo del hecho de la existencia corporal. El artista prueba despersonalizar la figura, convirtiéndola en verdaderos arquetipos. Este afán de hacer un arte documental se aprecia muy bien en el caso de Segal, cuyas esculturas son vaciados de modelos humanos ubicados en un medio ambiente real. Es la incorporación pasiva e indiferente frente al mundo. Lo que importa no es la relación dialéctica hombre-mundo, sino simplemente la "situación" sin connotación alguna. El hombre se hace un objeto dentro del contexto. Hasta el punto que algunos como Kienholz cambian sus cabezas por relojes, u otros como Trova sus extremidades por ruedas y volantes. Las notas sintetizadoras de este nuevo estilo que ha sido bautizado como "New Cool" (Nuevo Estilo Frío), son: el anonimato del hombre, el rechazo del ideal, una erótica sin sensualidad y una emoción sin sentimiento. Incluso en los casos en que la obra plantea una crítica social, se advierte que es una crítica documental; es decir, los acontecimientos se recogen en forma fría e impersonal. Es un arte del entendimiento y no del sentimiento. Esta "cosificación" de lo humano, esta neutralidad frente a la situación, es una de las diferencias más profundas entre el *pop* americano y la neofiguración chilena.

En algo, sin embargo, ambas tendencias presentan características semejantes. Ambas desindividualizan la imagen, ambas procuran tener una acción inmediata, pues la escultura chilena, aun presentándose como una escultura de significado, rechaza el antiguo arte de significado que exigía una larga y cuidadosa contemplación, y busca lo evidente, lo directo, el sentido que se capta inmediatamente. El arte chileno también es documental; pero en un sentido distinto, no enseña lo trivial, sino aquello que provoca una reacción en el espectador, produciéndole un cuestionamiento de sus valores. Ambas vanguardias reaccionan contra la utilización del arte como reserva para las emociones privadas, o como obra de consumo exclusivo. Por último ambos rompen con el mito de los materiales; pues, como decía Aragón "el material no tiene importancia sentimental, la invención lo es todo".

La mayor diferencia es el carácter "banal" del arte *pop*; "la banalidad" es su nota más señalada. Los nuestros por el contrario buscan, casi siempre, ser trascendentes. Nuestro mundo todavía no ha superado los problemas de su infraestructura. Entre nosotros, la influencia de la intención está casi siempre presente en la representación de lo humano. En las esculturas aquí expuestas, la intención social, dramática, religiosa, irónica o demoníaca genera una *imagen-mensaje* en que las formas buscan su plenitud en una convención de sentido, donde todos los impulsos vitales están subordinados a los valores simbólicos. El deseo de significación lleva a los artistas a una doble elaboración de la forma: por una parte simplifican; por otra, enfatizan en la medida que todos tratan de suprimir lo contingente para insistir críticamente en las líneas y en los volúmenes significantes. Así se logra la inteligibilidad de la imagen. El lenguaje es un lenguaje simbólico, no narrativo, salvo en el caso más complejo de Víctor Hugo Núñez; pues él procura dar una imagen narrativa al incorporar una verdadera coreografía de actuación y participación en su obra. La forma, pues no es sólo un problema de "arbitrariedad creadora", sino que está condicionada por consideraciones conceptuales: religiosas, sociales, etc., que se modifican en la medida que cambia la ideología que las inspira como consecuen-



CARLOS PETERS, *Hombre*, figura recortada, 1971

cia de las transformaciones sociales y económicas.

Muchas personas podrán asombrarse por algunas imágenes a veces dolorosas y violentas que se presentan en esta muestra. Refiriéndose a una exposición pasada afirmaban algunos críticos que no es necesario ver estos horrores, que perfectamente se podría dar una imagen más amable, más graciosa de la vida. A ellos se podría responder con el espíritu de un filósofo: No soy yo, sino tú quien ha creado las condiciones que impulsan a la imaginación a crear imágenes de terror y desesperación. Tu ciencia, tu política, tu modo de vida son responsables por la deshumanización de la vida misma.

Lo que interesa a estos artistas es que su obra sea expresión de la verdad, de suerte que cuando juzguemos el valor de ellas midámoslo según la vitalidad de esta verdad y no según criterios esteticistas que hablan de un concepto de belleza que a menudo resulta bastante abstracto y relativo. Está claro que el objetivo del "arte nuevo" no es el placer y si lo produce, sólo incidentalmente. La tarea del artista es participar en el desarrollo constante de la conciencia, de la necesaria y progresiva aprehensión y comprensión que debe hacer el hombre de su mundo. En el paso de un siglo a otro han caído los grandes cánones que guiaron durante varias centurias la labor del artista, se ha abandonado la búsqueda de la belleza por la búsqueda de la verdad, se ha abandonado el idealismo por el realismo y se ha desechado el equilibrio por la vitalidad.

Como lo señalamos al principio, hace tres años la escultura chilena sufrió una transformación profunda. Nadie niega que en ella interviene la influencia venida desde fuera; pero fundamentalmente ha sido la modificación de las condiciones políticas y sociales las que han producido este cambio. Hace cinco años, los alumnos nos pedían, en la Universidad, que les enseñáramos aquello que les fuera útil para ser profesionales de éxito; es decir, para ocupar un alto "status" en una sociedad que aceptaban sin crítica. Ahora en cambio, nos piden que los formemos para poder contribuir a la transformación de una sociedad que consideran injusta. Frente a un arte que surgía de la autosatisfacción de una sociedad que parecía estable, todo ha cambiado: la lucha de ideas se ha activado, los estudiantes inactivos se han convertido en activos. Luchando contra un sistema establecido, el sistema de valores se ha transformado, planteando un nuevo estilo de vida que pone la honradez en lugar de la mojigatería, el amor en lugar de la guerra, la revolución en lugar del conformismo.

Cuerpos blandos

...Existe el hábito de ver los pedestales soportando esculturas. Pero, si por un acto creativo, separo la escultura de su base y muestro, por un lado, la escultura directamente sustentada en el suelo y, por otro, el pedestal sólo como otra escultura, se crea una situación conflictiva al observador al trastocar su manera habitual de observar...

...Cada acto creativo se ubica en un límite que involucra la ruptura de una situación habitual, corriente, y frente a dicha creación el hombre se siente desprovisto, confundido. El acto de separar la escultura de su pedestal y hacer con ello dos esculturas es un acto creativo...

Todas las obras de arte (arte como contribución histórica y aporte al pensamiento de un medio) han producido un conflicto con lo habitual (lo anterior)... lo que sucede es que el tiempo y la cultura terminan incorporando sus formas e ideas a su hábito...

...¿Qué dificultad puede haber en aceptar pedestales (con la misma forma que los pedestales habituales) contruidos de plumavit o género y hacerlos livianos, despedazándolos sobre ruedas y que su base pueda abrirse como la tapa de un sarcófago y el interior sea hueco y oscuro?... Simplemente actos de libertad frente a un objeto.

Un acto de liberación de todo prejuicio sobre el arte, sin pretensión plástica alguna y sin intención pública (al rellenar largas bolsas, rollos de polietileno con papel de diario; sin prejuicios, sin preformas).

La idea del trabajo colectivo, industrial, impersonal, contra la "factura" personalista del arte tradicional (la recolección de diarios, el relleno de las bolsas, el envoltorio de polietileno).

El oficio no me interesa, la idea puede ser ejecutada por otros.

Lo importante está en la acción, que por sí sola acumuló en el tiempo cuerpos similares que constituyeron, en definitiva, la obra.

El resultado de mi acción no tiene valor como objeto de arte, sino como expresión de un concepto.

Acción antes que elaboración de objetos.

La "señalización" y/o la "desubicación" de un objeto habitual, es un acto inhabitual y pasa a ser un acto de conciencia de él.

Al acto público, por el impacto urbano (magnitud y ubicación de la obra).

La exposición misma (intervención del público en las posiciones y la forma del objeto) es el acto de "comunicación".

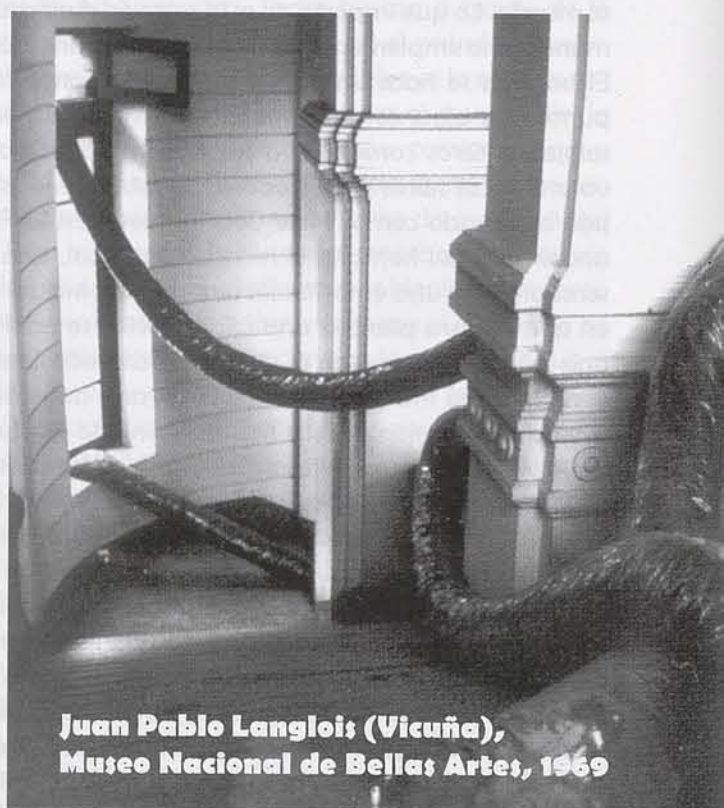
La obra material no es trascendente. Forma cambiante según las circunstancias de lugar y público.

Destino perecible en corto plazo (materiales perecibles), hecho para durar mientras las circunstancias lo reciban.

El tiempo posterior ya no interesa a nadie (objetos inútiles, incómodos, fuera de la conservación, fuera del negocio)...

Vicuña, "1968-1983 Dieciséis años" en:

Chile, arte actual (Ediciones Universitarias de Valparaíso / Universidad Católica de Valparaíso, 1988) de Milan Ivelic y Gaspar Galaz



**Juan Pablo Langlois (Vicuña),
Museo Nacional de Bellas Artes, 1969**



Lenin

En 1967, Cecilia Vicuña tiene 19 años, y ese mismo año “bautiza” a sus amigos más próximos como “Tribu No”...

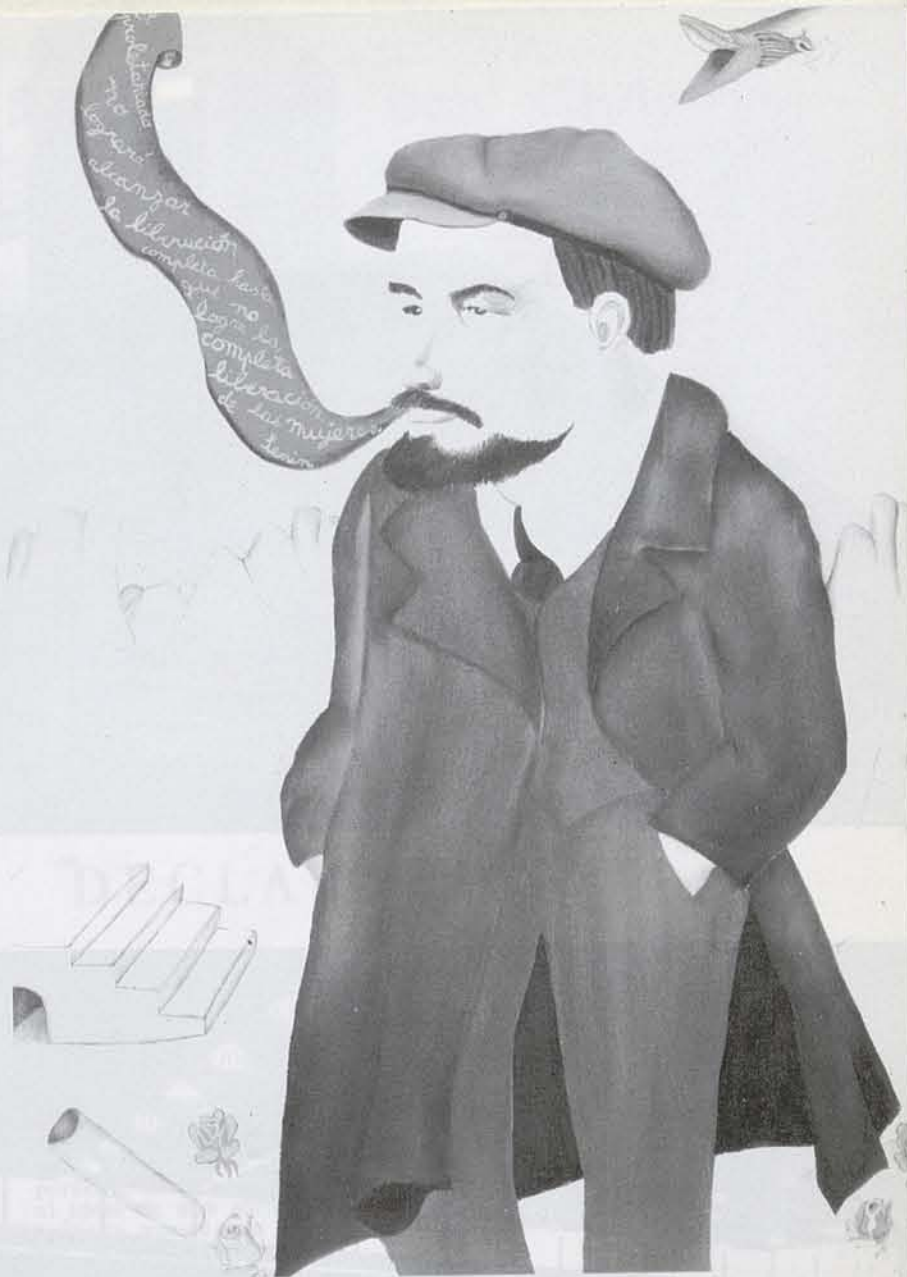
Suicidio de Violeta Parra, Cantinflas llega a Chile. Frei deroga la *ley mordaza*. Reanudación de clases en la Universidad Católica de Valparaíso. Frei condena la declaración de la Organización Latinoamericana de Solidaridad. Allende dirige la OLAS. OLAS y la lucha armada. Guerra de los seis días entre Israel y sus vecinos árabes. Se firma nuevo decreto de Reforma Agraria: crea asentamientos campesinos, acentuando el proceso comenzado por Alessandri. Los chilenos Mimos de Noisvander triunfan en Moscú. Se establecen relaciones diplomáticas con la URSS. Película experimental de Andy Warhol dura veinticinco horas. Partieron mil y llegaron ocho mil: Santiago saluda gesta de la juventud chilena que marchó por Vietnam. Fueron destuidas y violadas cartas en huelga de correos. Isabel y Angel Parra parten al “Encuentro de la canción protesta” en La Habana, junto a Rolando Alarcón y Patricio Manns. Senado impide a Frei viajar a U.S.A.; vocea la “vidriera irrespetuosa” de los quioscos de diarios.

Y en 1967, el mismo año en que una selección de poemas de Cecilia Vicuña y Claudio Bertoni es publicada en el N. 22 de la anglo-mexicana *El corno emplumado*, las melodías del Pollo Fuentes, Los Iracundos, Los Beatles, Palito Ortega, acompañan a otros jóvenes que ocupan la Casa Central de la Universidad Católica de Santiago, desencadenando así una serie de movimientos de reforma en las diversas universidades chilenas.

Corrían aires de optimismo y esperanza en esos años de iniciales trasplantes de corazón, cuando ni la muerte del Che Guevara logra acallar los ímpetus: *El entusiasmo* de Antonio Skármeta, no es sólo el buen título de un primer libro de cuentos, editado también en 1967. Para la “Tribu No” eran inseparables el arte y la vida, y ésta debía cambiar si se aspiraba a variar la sociedad. Así lo demostraron en actitudes, acciones y escritos, de los que el propio Skármeta fue un admirador entusiasta, después de verlos recitar en enero de 1970, dentro del espectáculo *Museo 70*, cuando ya se iban los “sexy sesenta” (según la calificación de *El Mercurio*).

La “Tribu No” obedece y responde a este momento. Confiada y con desenvoltura, como la época, Cecilia Vicuña finalizaba una entrevista con el lema “¡Luz o muerte, venceremos!”. Pero esa “etapa gozosa”, que para ella engloba, asimismo, la existencia de la “Tribu”, se prolongará hasta 1972, cuando ésta pierde su coherencia.

...Papel de envolver y reutilizado sirve de soporte a reproducciones fotográficas de pequeños *objetos* realizados como un conjunto, entre el 24 de junio y el 27 de agosto de 1973, para apoyar el gobierno de Allende. Elementos modestos, consecuentes con labores anteriores de Cecilia Vicuña, como ese “Salón de Otoño” que, en junio de 1971, ocupó por tres días con otoñales hojas la “Sala Forestal” del Museo de Bellas Artes, cuya génesis y realización aparecen transcritas en *Sabor a mí*, libro con algunas secciones precederas, por obedecer y responder con inmediatez a la contingencia del instante. Materiales *precarios*, buscados y rescatados momentáneamente por la artista, que no teme a la



CECILIA VICUÑA, *Lenin*, 1972

fugacidad de esa “escultura viviente”, ni de otras pasajeras obras construidas, con frecuencia, en ambientes naturales, con trozos de madera, plumas, cordeles y restos abandonados por el mal, los pájaros o la civilización, y cuyas escasas huellas fotográficas pueden captarse en *Precario*, libro que reúne “metáforas espaciales” (el término es de Cecilia Vicuña), realizadas entre 1966 y 1981. En ellas interesa la concepción, la actitud y gestualidad de su productora pues, además, en su mayoría son hechas como un rito, como una ofrenda. Es casi seguro que fueron muestras primeras de arte conceptual y de *land art* en Chile. El trabajo con desechos continúa y, en la actualidad, las *basuritas chilenas*, tal vez más ligadas con el “arte mínimo”, se siguen juntando; para el espectador aparecen como la imagen de una ciudad después de la (última) explosión.

Otro de los materiales situados en el origen de *Sabor a mí* es la pintura, con algunos cuadros de Cecilia Vicuña, pintados entre 1969 y 1973. En casi todas estas pinturas se cuenta historias o se esbozan destellos narrativos; algunas, incluso, incorporan el texto —tal es el caso de un “Lenin”, de junio de 1972, que opina muy seriamente, dentro de una burbuja, como aquéllas de las historietas: “El proletariado no logrará alcanzar la liberación completa hasta que logre la completa liberación de las mujeres”.

Soledad Bianchi, *Poesía chilena (miradas, enfoques, apuntes)*, Santiago, Documentas/Cesoc, 1990



... En 1972, siendo un escolar de 14 años, me enrolé en los trabajos voluntarios para levantar contra el tiempo este edificio que serviría de sede a los invitados de la UNCTAD III. Allende mismo nos alentaba a no desmayar en el esfuerzo, en jornadas de 12 horas con un litro de leche y dos sandwichs por cabeza para alimentarse mientras trabajábamos. Es el primer recuerdo que tengo de este edificio: obreros y estudiantes metidos en la faena de sol a sombra, durante semanas, hasta dejar listo el edificio. Era una utopía terminarlo en cuatro semanas, pero lo hicimos; y me acuerdo que Allende inauguró la reunión pero a mí no me invitaron y escuché el discurso por radio. Ese día Allende se puso a llorar. No porque no estuviésemos entre el público los voluntarios que habíamos levantado ese estrado desde el cual el Presidente te hablaba. Nada de eso. Allende lloraba porque el proceso se estaba yendo literalmente al carajo ese año '72. Y probablemente tuviese razones más que suficientes para lagrimear en público. Y con esto se me viene a la memoria una segunda instantánea de esos años: fue durante un recital del Quilapayún. Era de noche y entre la batea y la muralla, con unos amigos que ya no están nos pusimos a fumar un piticlín de yerba en un rincón del auditorio, pero el olor a pasto era tan fuerte que atrajo rápidamente a unos guardias de las Juventudes Comunistas o del Movimiento de Izquierda Revolucionaria, para el caso daba lo mismo, porque aquella fue la primera pateadura colectiva que recibí en mi vida: seis o siete guardias revolucionarios echando a patadas del edificio de la UNCTAD a un grupito de quinceañeros buenos para la marihuana y para hacer trabajos voluntarios allí donde los llamaran...

ROBERTO BRODSKY

Utopía(s) 1973-2003: revisar el pasado, criticar el presente, imaginar el futuro. Santiago, Editorial ARCIS, 2004

Hoy se inaugura Museo de Solidaridad con Chile

En una conferencia de prensa efectuada mañana, del Museo de Solidaridad, que constituye un más famoso obra de solidaridad con Chile, de a su vez la inauguración, que se

Jose Antonio, Mario Pedrosa y Miguel Rojas, se felicitan que la muestra tendrá lugar en el Museo de Arte Contemporáneo, pero que oportunamente se trasladará al local que ahora ocupa la UPR.

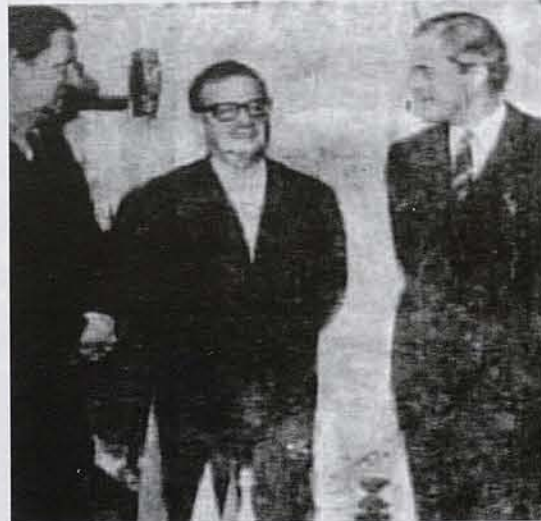
Hasta el momento, se han recibido numerosas obras y se espera contar con más de mil.

Todas estas obras —explica Mario Pedrosa— muestran el compromiso político de los artistas del mundo con Chile y su promesa hacia el socialismo.

Entre los artistas que exponen en el Museo de Solidaridad, figuran Juan Miró, Pablo Picasso y una serie de figuras de América Latina y Europa.

Todas las muestras —dice de su lado— fueron donadas por los propios artistas y muchos de ellos crearon expresamente para cumplir esta labor.

Por otra parte —continúa— la obra de Juan Miró fue recibida el 16 de marzo y los grupos artísticos se pagen, Chile, los grupos de exiliados. Por primera vez en el mundo, un museo se llama de la manera.



DECLARACION

- 1.— La formación del C.I.S.A.C se funda en el hecho de que artistas plásticos de renombre mundial hicieron llegar al Presidente Allende su deseo de ofrecerle obras suyas como señal de simpatía por las reformas revolucionarias que su Gobierno realiza en Chile. El Comité confía que el gesto de estos artistas no es un gesto aislado de algunos, sino más bien corresponde a un rasgo común a la colectividad artística contemporánea. Esa comunidad está dedicada en su íntimo al ideal de una sociedad más justa, más libre y más humana que la que prevalece actualmente en la mayor parte del mundo.
- 2.— Los artistas jamás escondieron sus simpatías por los diversos movimientos de emancipación social que se han desarrollado en el curso de la historia, y cada vez con mayor frecuencia a partir del Siglo XIX. En su esencia, el socialismo no es sólo la bandera natural de las clases proletarias, sino también la de artistas, científicos, intelectuales, quienes más intensamente que en cualquier otra época sienten en la sociedad actual que aquello que producen o crean es de algún modo desvirtuado en su espíritu y esencia, como cuando para su difusión y circulación es incorporado como mercancía en el mercado capitalista.
- 3.— Los artistas no pueden mirar con indiferencia que sus pinturas, sus esculturas, sus creaciones sean monopolizadas para el goce estético de coleccionistas privilegiados que las pueden comprar; al contrario, aspiran a que estén allí donde su acceso al público sea el más amplio y las condiciones de apreciación, las más fáciles. Aspiran también a que sus obras no se queden confinadas en el área metropolitana de los países ricos y adelantados del hemisferio noroccidental, sino que en profusión lleguen a las grandes áreas desprivilegiadas del Tercer Mundo. Chile es representativo de todo ese mundo subdesarrollado, y en su sagrada revolución contra la sumisión pretende ofrecer las mejores condiciones para tornarse en un centro cultural auténtico al servicio de su pueblo y de los pueblos hermanos de Latinoamérica.
- 4.— Los trabajadores de la cultura de casi todos los países vuelven por eso mismo hacia el Chile de hoy lleno de esperanzas. "La vía chilena del socialismo", tal como fue definida por el Presidente Allende, es lo que mueve a la mayoría de ellos a ofrecer al pueblo de Chile los mejores frutos de su poder creativo. Y lo hacen sin ninguna opción de partidismo político o sectario. Si hay política en su acción, es política en el más alto sentido del vocablo, es decir, en un sentido eminentemente ético, humanista y libertario.
- 5.— El C.I.S.A.C. al tomar la iniciativa de la presente Declaración lo hace por su cuenta, movido por profundos sentimientos de gratitud y respeto por los artistas que ahora, en su dominio específico, solidarizan con Chile. Y ese sentimiento el Comité lo expresa precisamente cuando intenta traducir simplemente en palabras lo que ellos hacen sencillamente por sus actos: sus obras.

MESA DEL COMITE EJECUTIVO
MARIO PEDROSA
Presidente
DANILO TRELLES
Secretario

Enero de 1972.



museo de la solidaridad chile

MAYO 1972

"Al 11 de septiembre del 73 quedaron en el Museo de Arte Contemporáneo alrededor de 500 obras. Las obras permanecieron 17 años guardados en los sótanos del museo. A partir del 74, 75, se crearon en distintos países del mundo, comités con artistas y muchos chilenos que estaban en el exilio para continuar con la idea del Museo de la Solidaridad. Este museo se llamó Museo de la Resistencia Salvador Allende en un comienzo y finalmente terminamos como Museo Salvador Allende. En 1990, ya en democracia, se empezaron a hacer las gestiones para traer estas obras de los distintos países. Suecia, España, Francia, fueron los tres primeros países que enviaron las obras que llegaron aquí el 91, con las cuales hicimos una exposición en el Museo de Bellas Artes. Se juntaron el Museo de la Solidaridad y el Museo Salvador Allende y por eso el museo se llama ahora Museo de la Solidaridad Salvador Allende. Ambos museos conservan alrededor de dos mil obras".

Carmen Waugh, Video Arte y Política I, 2004

9:10 A.M. RADIO MAGALLANES

Seguramente, ésta será la última oportunidad en que pueda dirigirme a ustedes. La Fuerza Aérea ha bombardeado las antenas de radio Magallanes. Mis palabras no tienen amargura sino decepción. Que sean ellas un castigo moral para quienes han traicionado su juramento: soldados de Chile, comandantes en jefe titulares, el almirante Merino, que se ha autodesignado comandante de la Armada, más el señor Mendoza, general rastrero que sólo ayer manifestara su fidelidad y lealtad al Gobierno, y que también se ha autodenominado Director general de carabineros. Ante estos hechos sólo me cabe decir a los trabajadores: ¡No voy a renunciar! Colocado en un tránsito histórico, pagaré con mi vida la lealtad al pueblo. Y les digo que tengo la certeza de que la semilla que hemos entregado a la conciencia digna de miles y miles de chilenos, no podrá ser segada definitivamente.

Tienen la fuerza, podrán avasallarnos, pero no se detienen los procesos sociales ni con el crimen ni con la fuerza.

La historia es nuestra y la hacen los pueblos.

Trabajadores de mi patria: quiero agradecerles la lealtad que siempre tuvieron, la confianza que depositaron en un hombre que sólo fue intérprete de grandes anhelos de justicia, que empeñó su palabra en que respetaría la Constitución y la ley, y así lo hizo. En este momento definitivo, el último en que yo pueda dirigirme a ustedes, quiero que aprovechen la lección: el capital foráneo, el imperialismo, unidos a la reacción crearon el clima para que las Fuerzas Armadas rompieran su tradición, la que les enseñara el general Schneider y reafirmara el comandante Araya, víctimas del mismo sector social que hoy estará esperando con mano ajena, reconquistar el poder para seguir defendiendo sus granjerías y sus privilegios.

Me dirijo a ustedes, sobre todo a la modesta mujer de nuestra tierra, a la campesina

que creyó en nosotros, a la madre que supo de nuestra preocupación por los niños. Me dirijo a los profesionales de la patria, a los profesionales patriotas que siguieron trabajando contra la sedición auspiciada por los

colegios profesionales, colegios clasistas que defendieron también las ventajas de una sociedad capitalista. Me dirijo a la juventud, a aquellos que cantaron y entregaron su alegría y su espíritu de lucha. Me dirijo al hombre de Chile, al obrero, al campesino, al intelectual, a aquellos que serán perseguidos, porque en nuestro país el fascismo ya estuvo hace muchas horas presente; en los atentados terroristas, volando los puentes, cortando las vías férreas, destruyendo los oleoductos y los gaseoductos, frente al silencio de quienes tenían la obligación de proceder. Estaban comprometidos. La historia los juzgará.



Seguramente Radio Magallanes será acallada y el metal tranquilo de mi voz ya no llegará a ustedes. No importa. La seguirán oyendo. Siempre estaré junto a ustedes. Por lo menos mi recuerdo será el de un hombre digno que fue leal con la patria. El pueblo debe defenderse, pero no sacrificarse. El pueblo no debe dejarse arrasar ni acribillar, pero tampoco puede humillarse. Trabajadores de mi patria, tengo fe en Chile y su destino. Superarán otros hombres este momento gris y amargo en el que la traición pretende imponerse. Sigan ustedes sabiendo que, mucho más temprano que tarde, de nuevo se abrirán las grandes alamedas por donde pase el hombre libre, para construir una sociedad mejor.

¡Viva Chile! ¡Viva el pueblo! ¡Vivan los trabajadores!

Estas son mis últimas palabras y tengo la certeza de que mi sacrificio no será en vano, tengo la certeza de que, por lo menos, será una lección moral que castigará la felonía, la cobardía y la traición.

SALVADOR ALLENDE



Arte y política II: 1973-1989

N° d'enregistrement 522

Bénéficiaire
de la
Convention de Genève
1951

Signature du Membre

CERTIFICAT

que M. NUNEZ ENRIQUE est Chilien
demeurant à BOBIGNY (S.S.T. Paris)
né (e) le 27 Janvier 1930
à ANTIAGO (CHILI)
fils (e) de Luis Guillermo
et de María
est réfugié (e) Chilien
et qu'il (elle) est placé (e) sous la protection
juridique et administrative de l'OFFICE

Ce certificat est valable
du 20/7/1978 au 19/7/1981
Paris le 20 Juillet 1978
le Directeur

P. BARDON

Valable. Ce document ne dispense pas de la
procédure de l'Office

CERTIFICADO

En Santiago, a nueve de Octubre de mil novecientos treinta y cuatro, certifico que con esta fecha ha sido dejada en libertad condicional, con la obligación de concurrir a firmar el libro de reso exarcedo de la Fiscalía de Aviación, Ministerio de Defensa Nacional y bajo el recibimiento de que en caso contrario se despachara orden de aprehensión en su contra, LUIS GUILLERMO NUÑEZ, procesado por la Fiscalía de Aviación en Tiempo de Guerra, caso N.º 10.000.

+

Ascanio Cavallo, Manuel Salazar y Oscar Sepúlveda, *La historia oculta del régimen militar. Memoria de una época, 1979-1989*, Santiago, Grijalbo, 1999





ASOCIACION DE PINTORES JOVENES, Mural Población La Victoria

Política, Arte y Solidaridad

Son ya de sobra conocidos los principales efectos que tuvo sobre las condiciones de vida y trabajo de los sectores populares, el advenimiento y consolidación del régimen militar. Al terror y la inseguridad generalizada, producto de la represión política, se le sumó la pauperización y la cesantía producidas por la implantación del nuevo modelo económico y la sistemática desarticulación de toda instancia de reunión, expresión y participación públicas de parte de los sectores afectados.

Ante esta situación crítica, la reacción de los sectores populares, en particular de aquellos núcleos más comprometidos en la acción político-social anterior al 73, que pudieron escapar a la prisión y al exilio, fue buscar un espacio donde re-encontrarse. La profundidad de la avalancha autoritaria hizo que, en un primer momento, este espacio no se encontrara sino en la actividad artístico-cultural. Surgieron entonces, casi por instinto de supervivencia, diversas manifestaciones artísticas... que respondían más que nada a un momento de aguda crisis vital, de ruptura de los destinos personales y colectivos provocada por la violenta descomposición del proyecto y el sujeto histórico constituidos en torno a los procesos de cambio político-social anteriores a 1973. ...De esta manera, el canto, la música, la poesía, la plástica, las artesanías, el teatro, fueron convirtiéndose en la principal instancia de congregación y de inter-comunicación para estos "hijos de la derrota"...

Rotas tal vez como nunca las especializaciones profesionalizantes que mantenían a ambas dimensiones de la vida social en sus respectivas áreas formales de competencia, sostenidas a su vez por agentes calificados, aparatos de producción, circuitos de difusión y lenguajes más o menos cristalizados y autónomos, arte y política comenzaron, de aquí en adelante, a coexistir en un mismo espacio social y a querer compartir simila-

res, si no idénticos propósitos. Esto es, reanimar la vigencia de un proyecto y un sujeto histórico capaces de revertir el proceso autoritario en curso. Ellos al interior del espacio solidario, único que a la fecha posibilitaba el encuentro "mediado ideológica y orgánicamente por la Iglesia Católica" entre unos agentes políticos despojados de su antigua función de representación y liderazgo, y unos sectores sociales constituidos tradicionalmente como sus bases de apoyo (trabajadores, pobladores, estudiantes)...

Esto fundamentalmente a través de la programación de representaciones o eventos artísticos en relación al "calendario político" que ha ido estructurando con los años la oposición. Esto es, la celebración de efemérides históricas (Día Internacional del Trabajo, de la Mujer, de la Declaración Universal de los Derechos Humanos; nacimiento o muerte de ciertas figuras como Pablo Neruda, Salvador Allende, Violeta Parra o Víctor Jara, etc.). Y la organización de Campañas Solidarias con diversos sectores (de la Agrupación de Detenidos-Desaparecidos, de prisioneros y renegados políticos, estudiantes sancionados, obreros en huelga, etc.).

Carlos Ochsenius, Agrupaciones culturales populares bajo el autoritarismo, Documento CENECA, junio 1983

LA VICTORIA

30 OCT 1957 - 1984





"La dictadura significa para la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile la pérdida de un 60 % de su plantel docente-estudiante. En el exterior de la Universidad, el reagrupamiento es difícil. En 1974, se funda el Taller Bellavista, llamado después Taller de Artes Visuales, que se quiere espacio alternativo de universitarios exonerados;" (F. Brugnoli)

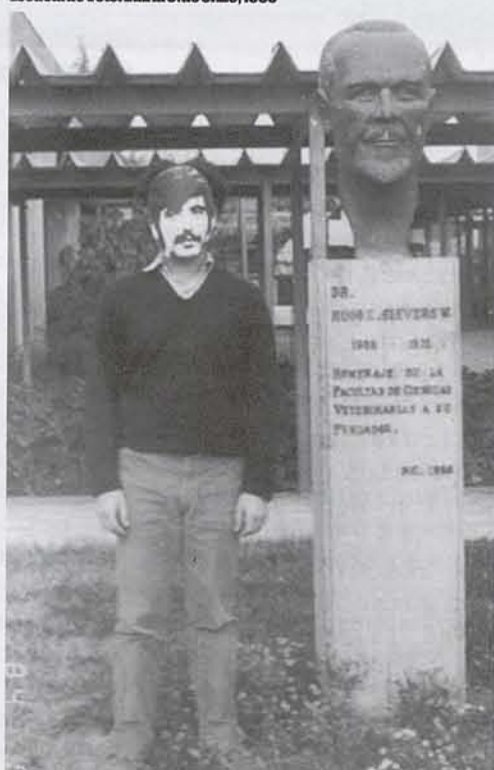
TALLER ARTES VISUALES 1980

HERNÁN PARADA, Intervenciones Performativas

Paseo Ahumada, 1980



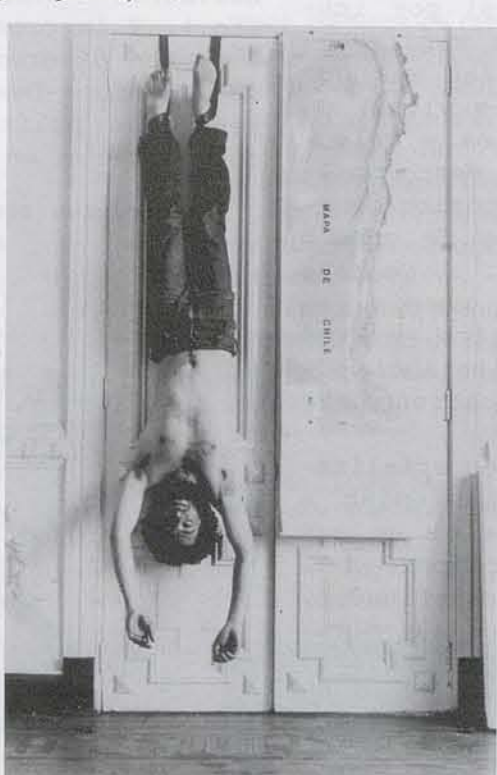
Escuela de Veterinaria U. de Chile, 1983



Plaza de Armas, 1984



ELÍAS ADASME, Intervención corporal en un espacio público, 1979





ROSER BRU, *Kafka - Milena*, 1977

El efecto "Auschwitz"

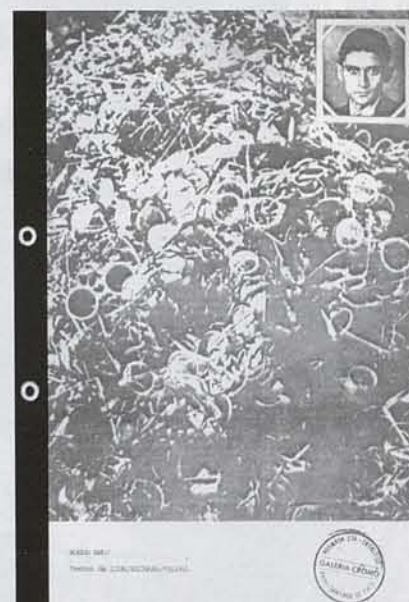
Las cartas de Kafka a Milena, un Kafka par lui-même y su repertorio de viejas fotografías impregnadas del aura Kafkiana, la lectura de Kafka y la impresión de encierro, de invalidez y desnudez que ello produce -el de un infans contradictorio que escribe como si rayara los muros- la infancia emparedada, Ana Frank. De todo esto está hecha la serie de Roser. De esa especie de ironía en bruto que implanta el azar histórico. La correspondencia de Kafka y Milena Jesenská es como un quiasmo: el azar retorcido. Kafka murió en 1924, poco antes de que el nazismo inaugurara "Auschwitz", en el campo de concentración de su literatura. Pues su vida fue la de un recluso en la escritura letal pero eufórica de *La Metamorfosis*, *El Castillo* o *La Colonia Penitenciaria*. Milena -que no era judía- murió, en cambio, en un verdadero campo de exterminio, por defender en Praga a los judíos, de palabra y de obra, como periodista y como activista de la emigración clandestina. Es esta una relación paradigmática. La del que debía morir bajo el nazismo que prefiguró en sus textos y la que podía no haber muerto en el campo de concentración. La relación de unos destinos intercambiables bajo la "lógica de Auschwitz".

Milena murió primero en la "vida" de Kafka, una vida agostada, reducida a cero por el campo de concentración de la obra Kafkiana. Milena se fantasmagorizó en *El Castillo* antes de ganarse, por los excesos de su vitalidad heroica, el campo de concentración real. La una por el otro, la igualación de los opuestos en un mismo fin donde lo real y lo imaginario se confunden. Kafka que no murió en "Auschwitz" y Milena que murió "allí" son en cierto sentido una misma persona: el yo que está presente en el tú. Kafka hizo de "Auschwitz" un largo y minucioso recuerdo del futuro desde el centro de una escritura de concentración punto menos que imposible como arte de la palabra, por su negatividad y su separación de la vida y casi, pues, del arte.

La presencia de Ana Frank en este complejo, en este trauma histórico, es una presencia estructural y no sólo elemento contingente unido por metonimia a la crónica negra del nazismo. Ana Frank es la infancia en que se recibe el shock, la defensa en el shock de la psique que se escuda del horror acogiéndolo en el inconsciente y reprimiéndolo por obra y gracia de una pasión artística por la vida, la que puede oponer una niña dota da al horror de la vida, al vértigo de "Auschwitz". Con esa imposibilidad de concebir el nazismo desde el punto de vista de la vida se instala en o casi en el campo de concentración la casa de Ana, la niña emparedada. Roser se proyecta en esa imagen que pudo ser la suya según el orden del azar bestial, y que es el emblema de su propio modo de denegar el horror al revelarlo bajo la especie del arte que la liga a la vida y la separa del objeto evocado: el campo. Roser se ve a sí misma y ve a su amiga Lea Klei ner, emigrante, como las niñas que eran cuando el nazismo y como los pequeños fantasmas que podrían haber sido ahora, de haber corrido la suerte de Ana y otra parecida. En Ana, Roser es Kafka que no murió en el campo y Milena que murió en él, a la edad en que les habría tocado morir, la de Ana, como Ana quizá reprimiendo la idea Auschwitz "en nombre" de la vida por la que Milena murió. Y en Ana Roser tiene la edad de la infancia, de la experiencia traumática, la edad que a partir de un trauma individual o colectivo, neurótico o sociótico, se tiene para toda la vida.

Enrique Lihn

ROSER BRU, Catálogo, Textos de Lihn, Richard, Valdés. Galería Cromo, 1977

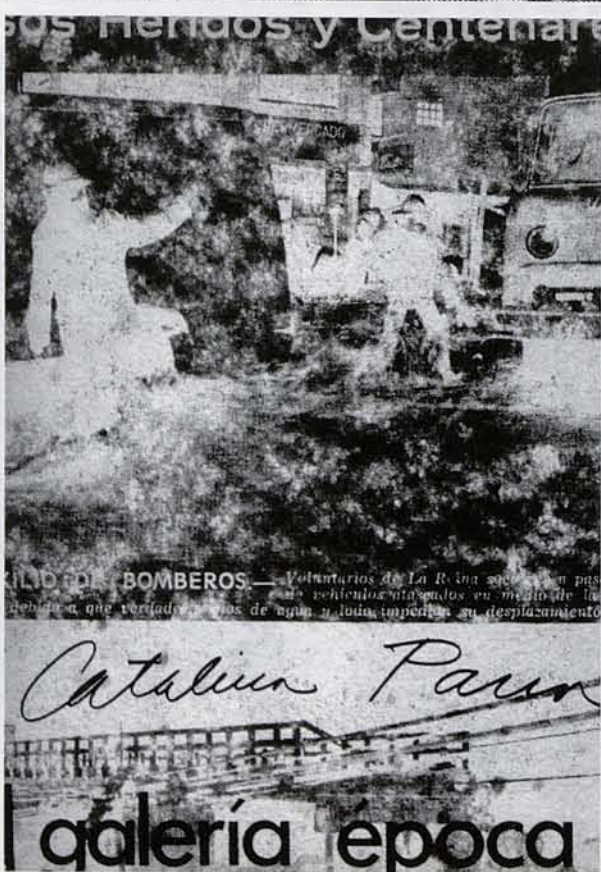
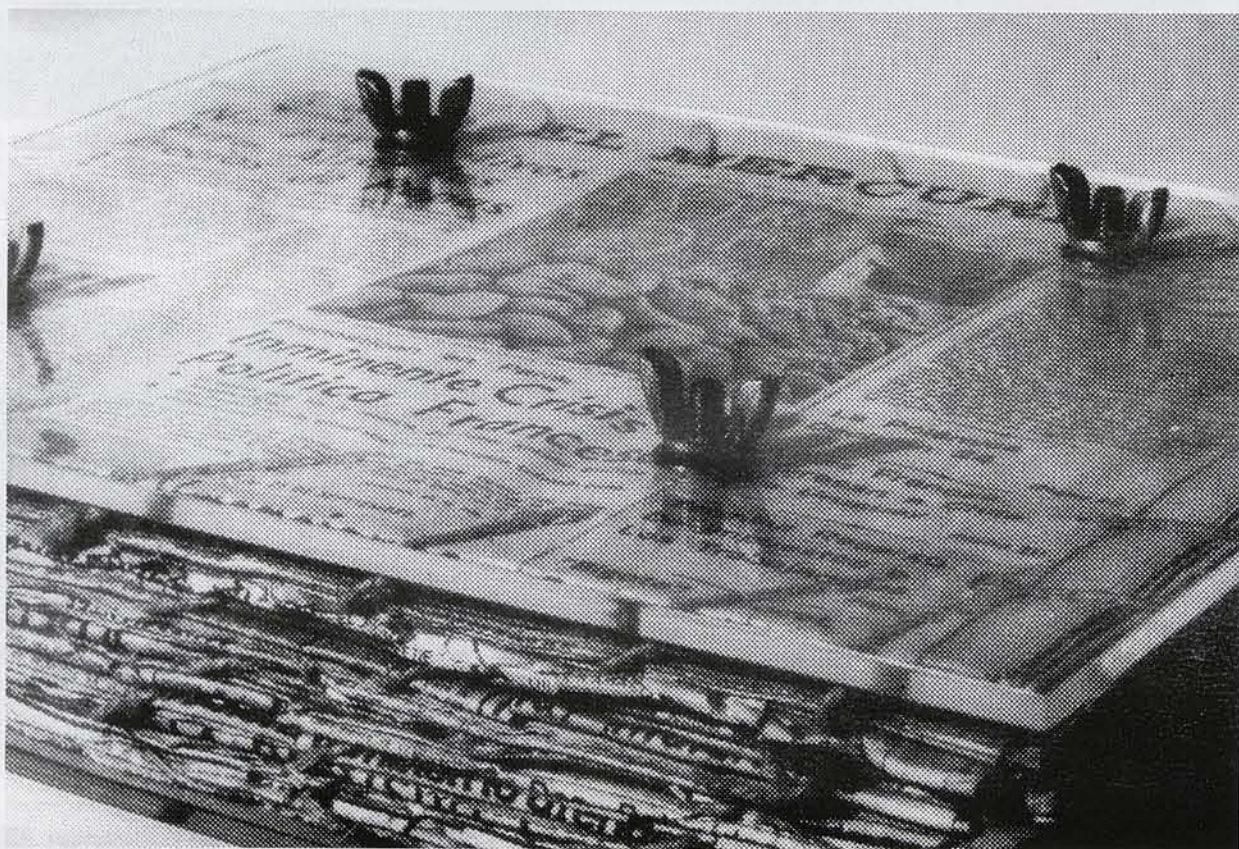




EN EL CRUCE de y su cicatriz remodelada

Una lesión

Unir con hilo de
Cualquier clase



CATALINA PARRA, *Imbunches*, 1977

EL MERC

Santiago de Chile, Domingo 29 de M

EL TIEMPO — Hora: Periodo: Tiempo de ayer: Máxima: 14.4
Grados C. a las 14.30 hrs. Mínima: 4.8 grados C. a las 5 hrs.

PAGINA 21



AMPLIADA POR UN AÑO
Designación
Para Contratar
Mano de Obra

Se recibirán todos los empleadores d
cepto las empresas fiscales

..... Materias de
Lieno Contrario



0 fotografía: sn. diego esq. tarapacá
vista: norte - sur 23 agosto 1977
12.30 hrs.

smythe

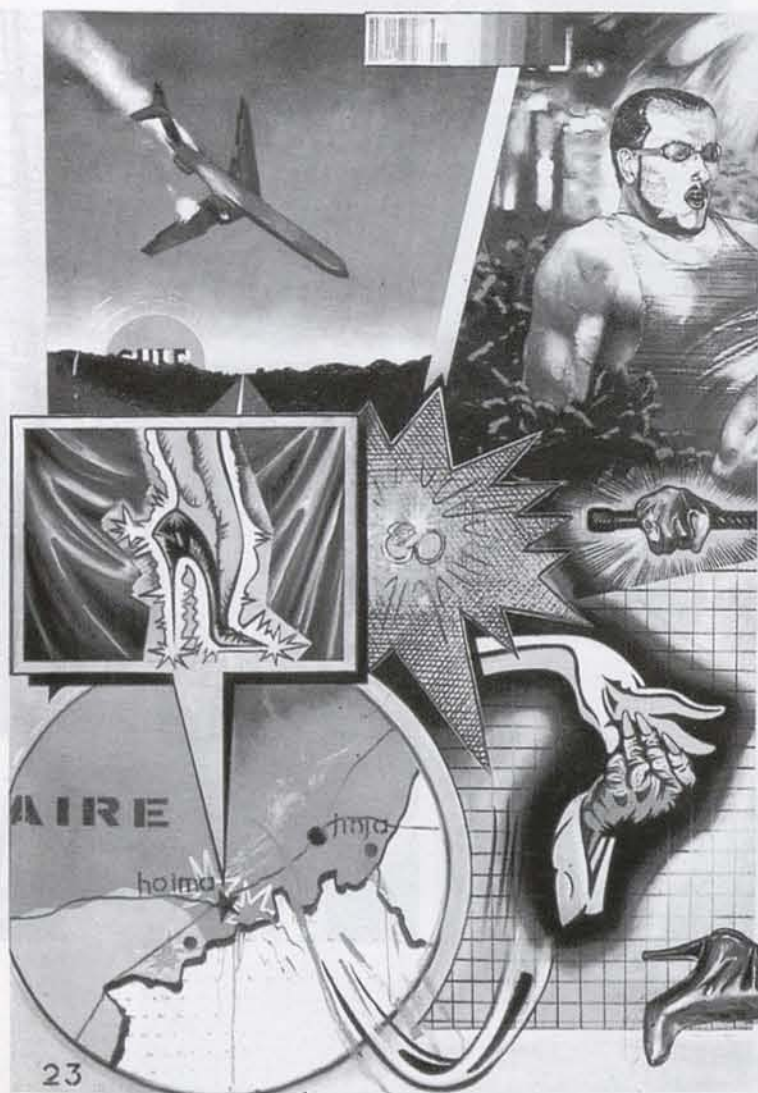


sajes. pasajes cubiertos.
interiores e interiores exteriores)
ubicación: san diego entre alonso ovalle y tarapacá.
fecha: 1976



calle.
ubicación: calle san diego
fecha: día festivo 15.30 h
diferentes tomas.





JUAN DÁVILA, *Emergency Exit*, 1979



...Un caso de arte irreductible y, por lo tanto, especialmente atacado en estos días, es el de la pintura de Juan Domingo Dávila, exhibida entre el 7 y el 20 de noviembre en la Galería CAL.

Con Dávila estamos lejos del arte predeterminado teóricamente. La profusión y la violencia de sus imágenes, eróticas o perversas, constituyen un universo cargado de sentidos que autorizan la liberación de cualquier fantasía, tanto como las lecturas teóricas más diversas (sicoanalíticas, lingüística, sociológicas), o las respuestas inmediatas y directamente corporales como la de Raúl Zurita. (La acción de Zurita, un comportamiento sexual y autoexpiatorio, ilustrado fotográficamente y presentado junto a un texto en el foro de la pintura sobre Dávila en la Galería CAL, nos recuerdan el destino final de todo arte y de toda lectura de arte. Zurita, poeta, devuelve su amplitud al lenguaje como gesto del cuerpo y recuerdo del cuerpo que su naturaleza previa al *sapiens* es el animal. El desafío a la "decencia" es, en este caso, un acto de ruptura con la ideología espontánea que organiza nuestras miradas y a través de éstas, nuestras vidas).

La obra de Dávila constituye una reivindicación espectacular de la fuerza subversiva de la pintura; intuitiva sin ser inocente, ilusionista sin ser mistificadora. Sus imágenes son fuertes (a pesar de la reiteración y de ser por sí mismas habituales y normalizadas como lugar común pornográfico) por el modo en que se articulan en la obra y la obra en el espacio artístico chileno. La violencia de los cuerpos, rígidos e inestables, fragmentados o descoloridos, ordena relatos múltiples en su confrontación a la tela, al

color o la fotografía pintada, entre otros mecanismos de su gestación y situación culpable. Parodia pictórica de imágenes pornográficas tanto como del oficio del pintor. Distanciamento y contemporización que se organiza en torno a citas pictóricas adulteradas y descontextualizadas. Citas de imágenes consagradas del arte internacional contemporáneo (*pop art* en especial) que, intervenidas y resituadas en el anecdotario simbólico de Dávila y mostradas en Chile, adquieren otra vida, otra eficacia, otros destinos.

Se puede discutir, en abstracto, si la presentación de imágenes -como constatación de situaciones desagradables- contribuye a denunciarlas o afirmarlas. Esta cuestión, planteada a propósito de la obra de Dávila, pero extensiva a todas aquellas producciones que no son inmediatamente reductibles o consumibles como propaganda, depende, en el caso actual de Chile, de la propia violencia del contexto. Violencia que asigna, muchas veces, los sentidos, y que dota de radicalidad subversiva a imágenes que, en otros lugares, pudieran parecer como anodinas. En el caso de Dávila, sus figuras se nos exhiben como una afirmación autoritaria e insolente de su liberalidad, como desafío a la represión del cuerpo y, en última instancia, de cualquier otra forma de represión. Imágenes extranjeras, textos en inglés (*Emergency Exit, Santiago Hotel Room*), la ironía y la ferocidad de Dávila se ofrecen a la paradoja de una vigencia, una eficacia e, incluso, una aceptación que la instalan en la pintura chilena como fenómeno mayor...

Fernando Balcells, "Juan Domingo Dávila: la ofensiva liberalidad" en Revista *La Bicicleta* N° 6, marzo-abril 1980



JUAN DÁVILA, *Relax Dear*, 1979

Robert Neustadt: *En 1979, te quemaste la cara e interviniste en una mesa redonda sobre la obra de Juan Domingo Dávila, en la Galería CAL, con una foto de tu cara mojada con tu propio semen. ¿Fue una acción de arte?*

Raúl Zurita: Bueno, son dos cosas completamente distintas. En mayo de 1975, me quemé la cara encerrado en un baño con un fierro al rojo, en la soledad más absoluta. Después entendí un poco que allí había comenzado algo nuevo. Desde allí se comienza a erigir *Purgatorio*, *Anteparaíso* y *La Vida nueva*. Fue un acto de amor y desesperación. La portada de la primera edición de *Purgatorio* es la foto de mi mejilla quemada, tomada un par de años después. Al final, terminé marcando el cielo y el desierto, no mi cara, pero entonces no sabía.

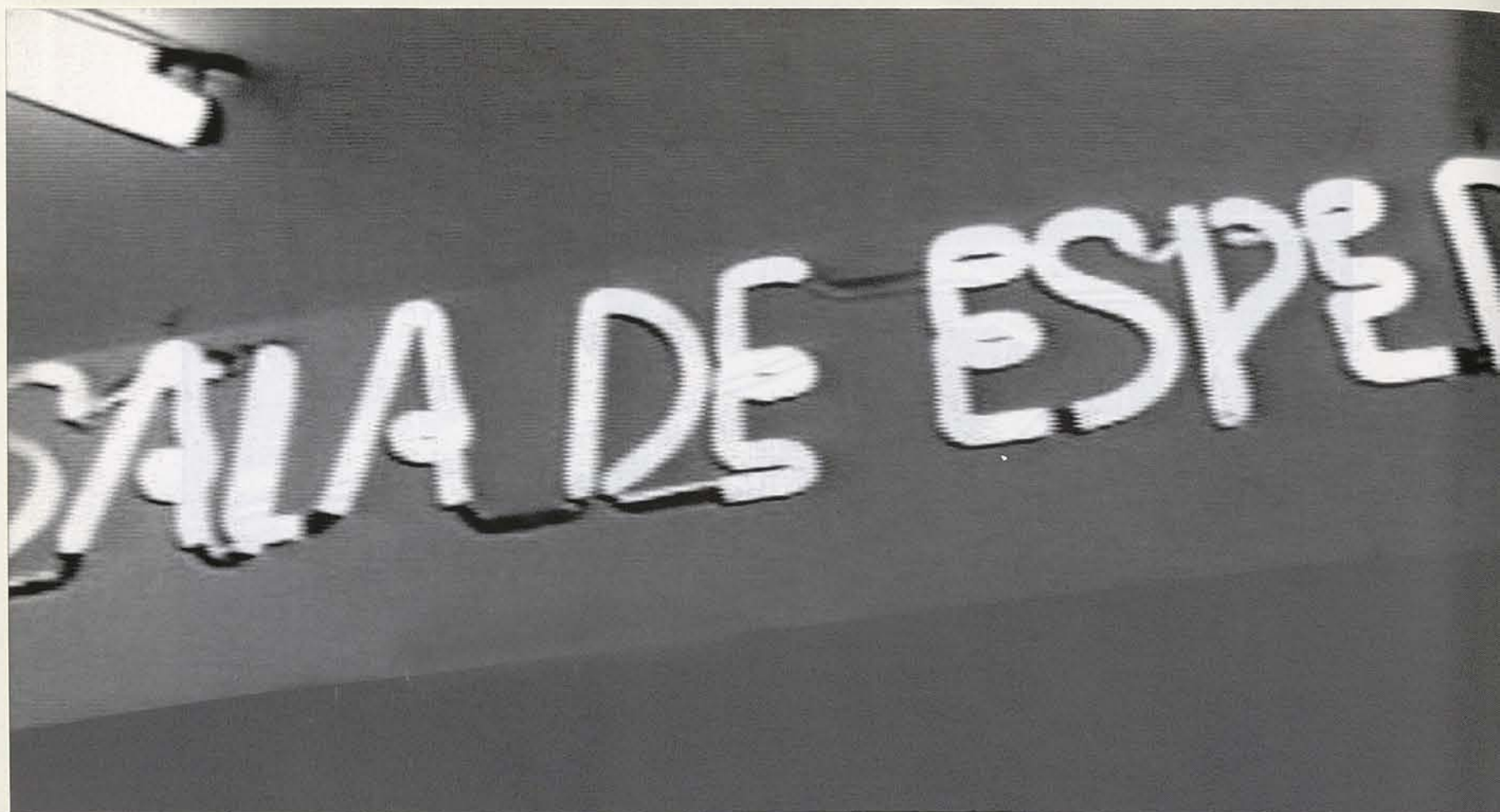
Lo que sucedió frente a la obra de Dávila fue otra cosa. Llamémosla una acción de arte, y he tenido bastante tiempo como para considerarlo un acto radicalmente fallido que no debí realizar. Éramos un círculo de diez personas reunidas para discutir sobre la obra de un pintor que ya era un gran pintor. En ese momento la obra de Dávila era impresionante, era eróticamente impresionante, de una enorme fuerza subversiva, nada de lo que he visto después creo ha igualado esa exposición en la Galería CAL, en 1979. Los tipos que participaban eran los típicos intelectuales snobs y pedantes con sus Freud, Lacan, Derrida, Kristeva, etc. Pensé entonces que esos cuadros contenían o, mejor dicho, provocaban una respuesta ya no teórica sino gestual que, multiplicada colectivamente, significaría el derrumbe, la subversión de todo. Por eso respondí con una masturbación y un tajo en la cara.

...Uno de los que estaba ahí, sin embargo, tomó una de las fotografías que había sacado Lotty Rosenfeld y la llevó a un diario. Debería haber supuesto que iba a pasar... Fin de mundo. Yo trabajaba -esquizofrénicamente- como vendedor de computadoras de la Olivetti, y me echaron de inmediato. También fui acusado por una periodista de espectáculos, Yolanda Montecinos, en el noticiario central de Televisión Nacional para que me apresara la Brigada de delitos sexuales. En fin, cosas así... "Un poeta se masturba en exposición porno": esos fueron más o menos los titulares en plena dictadura... El sentido era completamente otro: fue una equivocación y me arrepiento de ellos. Todo terminó bastante mal. ¿Arte-vida? Bueno, esa es la vida.

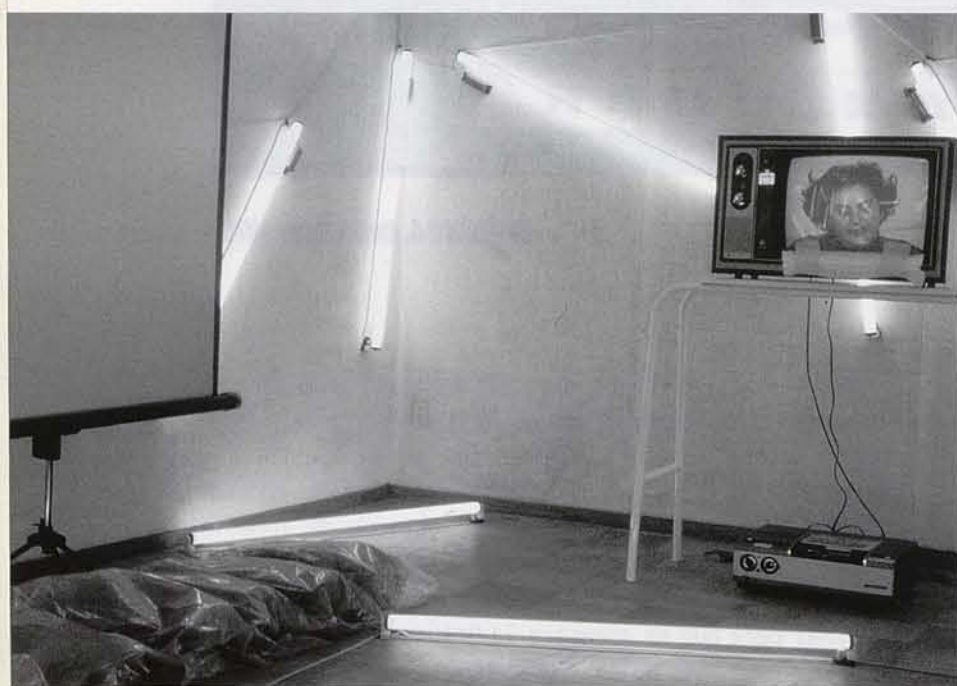
Raúl Zurita en *CADA día; la creación de un arte social* de Robert Neustadt, Santiago, Cuarto Propio, 2001

JUAN DÁVILA, *Liberación del deseo = Liberación social*, 1982



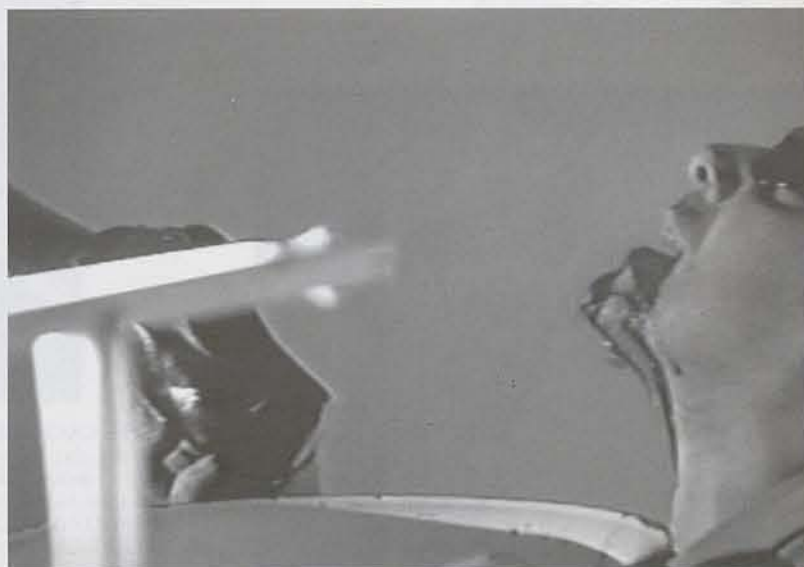


CARLOS LEPPE, Instalación-video, *Sala de espera*, Galería Sur, 1980





Carlos Leppe, Performance en Chile Vive, Madrid, 1987



CARLOS LEPPE, Performance *Siete acuarelas*, Madrid, 1987



Performance (Dávila, Leppe, Cárdenas), Bienal de París, 1982

MATERIALES DE CONSTRUCCION

Documentos fotográficos usados por Eugenio Dittborn



LUIS CACERES HERNANDEZ, o Luis Castro Fernández (a) "El Viejo".—P. 46238. Chileno, nacido 1898, moreno medio, cabellos castaños oscuros, ojos castaños medio, estatura 1.64. Ind. dac. E3333-13222. ESPECIALIDAD: Montero, opera con ganzúa. ANTECEDENTES: Delinque desde 1924, tiene detenciones por hurtos y robos. NOTA: Se encarga al personal su detención, por robos reiterados cometidos en Santiago, 1936.



DEL ESPACIO DE ACA, Ronald Kay, v.i.s.u.a.l., 1980

Bild 95. Bemalung der Frauen beim Kewanix-Spiel.



Bild 96. Bemalung der Frauen beim Kewanix-Spiel.

ción en el Campeonato de Baloncesto
ario Valenzuela (69); Sócrates Mon
64); Ildefonso Sánchez (62); Erasmo
11; y A. Partella (66).



Lección de fotografía

La prensa amarilla y la noticia policial son las únicas bocas, eso sí, bajo la sola alternativa de los titulares del crimen, del drama pasional o del suicidio, por donde pueden hacerse públicas ciertas emociones insoportables de insociales, ansiedades de puro privadas incontenibles, depresiones por descorazonantes incommunicables, sentimientos por reprimidos inabarcables, desalientos por desamparados insostenibles, hasta hacerse, de la noche a la mañana, vertiginosamente incontrolables en su urgencia de descarga, en su deseo de participarse, en su imperio por publicarse, para desembocar en el orgasmo de la sangre, en el campo santo del homicidio.

No hay más conducto regular que el marco estrecho de la crónica roja que oficie la aparición de los portadores de las bajas pasiones (o de las víctimas en que fueron consumadas).

DEL ESPACIO DE ACA, Ronald Kay, v.i.s.u.a.l., 1980



SU CONDICION
DE MEMORIA COMUN
FORZADA A LA MUERTE
Y AL OLVIDO

SU CONDICION
DE ESTEREOTIPO FRAGIL
FORZADO AL ENCUADRE
Y A LA TRAMA

SU CONDICION
DE ANIMA EN PENA
FORZADA A LA SUPERFICIE
Y A LA VISIBILIDAD

SU CONDICION
DE FOTOGRAFADO IMPRESO
FORZADO A LA CIRCULACION
Y AL TRASPAPELAMIENTO

Su condicion: 190 x 270 cm
Impresión serigráfica, letra de molde, lubricante quemado
y tinta kores sobre 25 módulos de cartón gris. 1978.



SU CONDICION
DE ANIMA EN PENA
FORZADA A LA DISPOSICION
Y A LA LEGIBILIDAD

SU CONDICION
DE TRANSEUNTE ANONIMO
FORZADO AL EXTRAVIO
Y A LA PERDICION

SU CONDICION
DE ANIMA EN PENA
FORZADA A LA TINTA
Y A LA LETRA

SU CONDICION
DE TRANSFUGA TEMPORAL
FORZADO A LA SOBREVIVENCIA
Y AL ANACRONISMO

CHILENO FOSFORUS CHILENO



ICIO COMPANIA CHILENA DE PRODUCTO COMPANIA

FLACSO
Francisco Zegers Editor
VISUALA EVENTOS
SEMINARIO ARTE EN CHILE DESDE 1973
en ocasión de la publicación del libro
MARGINS AND INSTITUTIONS
de Nelly Richard.
AGOSTO 23, 24 1986 SANTIAGO DE CHILE

...La subversión que Nelly Richard visualiza en la Escena de Avanzada corresponde a lo que Beatriz Sarlo denomina "mirada política"... Tanto Nelly Richard como Beatriz Sarlo hacen hincapié en el arte como subversión del status quo. Ambas suponen un orden social relativamente homogéneo, unificado, estable. ¿Habrá rasgos más profundos que los que distinguen dictadura y democracia? En realidad, pienso que existen tales tendencias más generales, pero que apuntan a una dirección distinta a la que presumen Richard y Sarlo.

Presumo que, bajo las formas del autoritarismo, tiene lugar otro proceso, vinculado a transformaciones del capitalismo a escala mundial. También en Chile vivimos una acelerada, casi caótica diferenciación social; ya es un lugar común hablar de la fragmentación del tejido social. Este se hace visible con el régimen autoritario, pero no es exclusivo de él y, por tanto, tampoco desaparecerá con él. Recalcando lo dicho: estamos enfrentados a una progresiva complejidad que ya no está englobada por una metateoría omnicompreensiva. Para bien y para mal, no tenemos una noción de totalidad. En estas circunstancias, la sospecha respecto a la razón totalizante, sospecha que alimentaba el arte moderno y su radical desestructuración de los límites establecidos, pierde su impulso. A mi entender, el tema de actualidad no consiste tanto en el cuestionamiento de los límites impuestos como en la erosión de toda delimitación. Visto así, la contraposición "márgenes e instituciones" sería inadecuada, pues no existiría esa institucionalidad unidimensional que se pretende subvertir.

Planteo esta objeción para llamar la atención sobre el mérito de *Márgenes e instituciones*: el intento de articular las diferencias. Y en esta perspectiva sitúo el esfuerzo de Nelly Richard buscando relacionar la producción artística con las condiciones de su producción. Aún más: veo precisamente en la elaboración de tales articulaciones una temática que, a su vez, puede articular *indagación artística y reflexión política*.

La producción artística como toda producción intelectual no sólo tiene que constituir su objeto, sino también su público: el lector. En esta constitución de "lo social", Nelly Richard subvalora el mercado. Vivimos un proceso de modernización capitalista (por heterogénea que sea) que implica una profesionalización del artista en tanto rol especializado. Pero además y sobre todo, implica la capitaliza-

ción de la producción cultural: en el mercado, la obra de arte es una mercancía y el artista un competidor respecto a los otros artistas. Que hablemos de "producción" y "consumo" culturales, señala que no podemos analizar la relación de arte y sociedad sin referirnos a la racionalidad del mercado y los circuitos comerciales.

Denominar "Escena de Avanzada" a la tendencia que aquí nos interesa me parece equívoco, justamente porque la interpretación de Nelly Richard nos permite apreciar el esfuerzo de un arte conceptual. Se trata de una tendencia que no reproduce el orden establecido ni se limita a denunciarlo. Apela a la razón crítica. Considerando el poder del mercado y el peso de la moda, hay que tener coraje para emprender y solicitar un esfuerzo de reflexión. De hecho, sólo así la creación artística contribuye a reformular un horizonte de sentidos que la racionalidad formal (mercado, burocracia) no logra producir...

Norbert Lechner, "Desmontaje y recomposición"

...No es difícil encontrar obras y posiciones de la Escena de Avanzada que recubren tanto el llamado a la tradición, la mirada hacia el futuro o la parodia del presente. Por ejemplo, "Para no morir de hambre en el arte" del grupo CADA es una reafirmación de valores culturales propuestos durante la Unidad Popular: el medio litro de leche, la llegada de artistas a las poblaciones, el trabajo con los talleres culturales, significaban una simbiosis entre lo nuevo y lo antes deseado, un intento de resemantizar categorías antiguas válidas desde nociones producidas en el *aquí y ahora* de la dictadura. De allí el intento, desde ese presente, de manipular los sistemas de signos imperantes en Chile, de escribirlos a su favor en vez de rechazarlos (el video, los contactos con empresas privadas, ciertos mimetismos, convocatorias equívocas, etc.).

Tengo mi duda si esta acción cumplió sus objetivos o si fuera enteramente entendida por sus diversos receptores o si logró modificar, aunque fuera por minutos, el paisaje urbano. Si queda claro que es una actividad más bien excéntrica del grupo de la Avanzada y que, en general, la actividad central de estos artistas está más enlazada con las utopías y muy especialmente con la deconstrucción de lo establecido. Al respecto, el libro de Nelly Richard toma partido. Adelanto el único comentario de carácter negativo que hago al libro y/o a la Avanzada: el vivir su alternativa apostando a la exclusión de otras alternativas que también critican el orden vigente; el de vivir la diferencia con el semejante de un modo antagónico.

Márgenes e instituciones es la recreación escritural no sólo de la Avanzada sino también de una década. Cualquier objeción que se le haga queda eclipsada ante el siguiente hecho: se habla aquí de la fragmentación de un sujeto histórico y de la aventura fallida de su recomposición; se narra la historia de este acto fallido, en cuyo tránsito el sujeto esboza débiles marcas que componen una escena en germen, que puede significar o no. La Avanzada lo vive: experimenta conscientemente con este sujeto y es capaz de articularlo bajo el signo equívoco del agonizante. Pienso que la escritura de Adriana Valdés, Ronald Kay y Patricio Marchant, junto a otras, dan cuenta de este paisaje que *existió*; y que Nelly Richard lo legitima, analizando y sintetizando de un modo ejemplar la condición *censurada* que inaugura todo arte y toda literatura. Sus comentarios sobre la censura postulados en el capítulo "Elipsis y metáforas" me parecen trascendentales.

Una de las cualidades de esta revisión, de esta mirada sobre la Avanzada, es el de incluir las críticas hechas a este grupo —su tono autoritario, su carácter elitista y extranjerizante—, procesándolas como malos entendidos en el juego de la recepción en una sociedad marcada por el aislamiento y la anomia. El texto de Nelly Richard es muy generoso. Lo poco o mucho que cada uno aportó, está ahí consignado; todas las críticas al grupo también están; pero, sobre todo están el riesgo y la pasión de una escritura ineludible, de una aventura crítica, de una ética.

Rodrigo Cánovas, "Llamado a la tradición, mirada hacia el futuro o parodia del presente"

Sería erróneo pensar que el mapa y las condiciones de constitución del discurso sobre arte en Chile, descansan únicamente en factores exógenos vinculados al autoritarismo. En el caso de *Márgenes e instituciones*, por ejemplo, muchos de sus rasgos peculiares obedecen a las necesidades internas de productividad del propio discurso.

Digamos, en primer lugar, que se trata de un discurso de tendencia, y que por lo tanto se propone no sólo hacer inteligible a un sector de la producción artística (la neovanguardia o Escena de Avanzada) sino que también articular y poner en escena su supremacía dentro de la década. En ello descansan precisamente las razones íntimas del tenso espíritu de rigor y del tono crispado que caracterizan a la nomenclatura y al léxico semiológico-gramsciano escogidos. Ello explica también la consistencia en el punto de vista en que se ubica el texto en relación a otros discursos reales o posibles en juego. Se trata de un discurso que habla desde lo herético frente a lo consagrado, desde la heterodoxia frente a la ortodoxia, desde lo auroral y rupturista frente a lo tradicional, desde el espacio victimado frente al que se integra y legitima el poder. Literalmente entonces, el discurso productiviza este punto de vista. O, si se quiere, *productiviza con afán de utopía*—tal como la hecho siempre la vanguardia—su *arbitrariedad*.

Por supuesto, a los logros de esa misma coherencia obedece que el texto ofrezca varios flancos en caso de que se asuma un punto de vista otro.

Sin embargo, las brechas que desde un punto de vista *otro* puedan percibirse en *Márgenes e instituciones* en nada minimiza su realce dentro del mapa de la crítica en Chile. Por lo demás, la historia del arte y del discurso nos indica que la dinamización y la contribución a un campo determinado tiene a menudo más que ver con la ceñida articulación a un punto de vista (aún cuando sea arbitrario), y con la puesta en escena y productivización de esa focalidad, que con la mayor o menor correspondencia “científica” con la realidad. Desde ese ángulo cabe valorar en el libro de Nelly Richard su voluntad de composición y su coherencia focal, en un vector que apunta desde el margen a la utopía...

Bernardo Subercaseaux, “Algunas observaciones sobre la crítica de arte en Chile”

...¿Qué ocurre con lo que se ha llamado la Escena de Avanzada? Mi hipótesis es que, a diferencia de las ciencias sociales “disidentes” o independientes, la Escena de Avanzada no logra re-insertarse socialmente en el campo cultural; permanece allí como una manifestación de vanguardia, estrictamente sujeta a un público “orgánico”, minoritaria y con patrones de consumo altamente resonantes con aquellos que priman entre los propios productores de la Escena de Avanzada. Extremando las cosas, podría decirse que la Escena de Avanzada es exclusivamente un circuito de producción.

...Por su propia dinámica interna, la Escena de Avanzada aparece con posterioridad al 73 como un movimiento de ruptura con las tradiciones imperantes en el campo artístico, lo que le impide invocar la legitimidad del campo y aparecer, cosa que en cambio logran las instituciones de ciencias sociales independientes, como la continuidad de una empresa que allí tiene su centro. En la práctica, la Escena de Avanzada debe seguir operando en el campo oficial, pues sólo desde esa posición puede aspirar a cierto reconocimiento. Fuera de él, no logra darse su propia institucionalidad relativamente estable, como muestran las frustradas experiencias de grupos, revistas, galerías y movimientos.

Además, la Escena de Avanzada no logra redefinir para sus propias actividades un espacio desde el cual encontrar un punto de salida hacia nuevos públicos, a pesar del esfuerzo por redefinir sus prácticas y alterar la relación existente entre representación y arte y entre arte y existencia. ... El discurso que la propia Escena de Avanzada elabora sobre sí misma contribuye a este efecto de alienación / marginación, al introducir unos patrones de entendimiento y percepción de las obras que, por un lado, tiene referentes no-locales (en general, simplificando, el postmodernismo) y, por el otro, referentes sub-locales (digamos, pertenecientes a una cultura de resistencia o alternativa, en todo caso marginal). De cualquier modo, ambos tipos de referentes colocan a la Escena de Avanzada en una relación de externalidad (y rechazo) del mercado, la represión y la televisión.

La Escena de Avanzada se piensa a sí misma, al menos en el libro de Nelly Richard, como un espacio productivo “marcado” por las huellas de la represión (censura, prohibiciones, vigilancias, etc. por un lado; por el otro, contestación, desmontaje, contra-institucionalidad oficial, etc.). Creo que el análisis muestra hasta donde esta afirmación es válida. En cambio, me parece que se ha reflexionado menos sobre el hecho que la represión actúa *también* induciendo o reforzando efectos ideológicos de marginalidad. En el límite, la repre-

sión (lato senso) triunfa cuando, además de excluir, internaliza una glorificación de los márgenes. Una cosa son las metáforas que “nombran” la represión, des-cubriéndola; y otra cosa es la celebración de la represión practicada como rito de los márgenes, cautiverio feliz de los excluidos, que no nombra ya la represión sino que la actúa...

José Joaquín Brunner, “Campo artístico, Escena de Avanzada y autoritarismo en Chile”

...En el seminario dedicado a discutir el libro de Nelly Richard, *Márgenes e instituciones*, lo que más me atrajo la atención fue la resistencia, por parte de varios artistas que forman parte de la Escena de Avanzada, a las conceptualizaciones que los sociólogos hicieron sobre el arte en Chile. En cierto sentido, esta tensión registrada por el seminario es sintomática de lo que el libro mismo dice respecto de los integrantes (¿desintegrantes?) de la Escena de Avanzada: se trata de artistas cuya política no es sólo resistir las estrategias represivas más obvias, sino también patentizar el uso del poder en otro tipo de prácticas institucionalizadas: los códigos de interpretación de la realidad, los lenguajes demarcadores y totalizadores, la domesticación de los cuerpos y la neutralización del deseo mediante su integración a un discurso especulativo...

El discurso científico aspira a lo claro y a lo inequívoco. Eso no lo hace necesariamente represivo, si bien todo discurso de represión es también intransigente con la ambigüedad. Las reacciones de algunos contra el discurso “articulado” de otros (sociólogos) en el seminario sobre el libro de Nelly Richard, se remite a una resistencia de parte de la Escena de Avanzada a toda lectura fácil y unívoca. Así, contra un orden de lectura constituida o que busca ligar su objeto a la “familiaridad” de ciertos conceptos, se trataría entonces de crear un lector indómito, irreductible, des-gregarizado.

Aparentemente, la apuesta podría consistir en sustituir la totalización sociológica por una suerte de *hermenéutica de lo sintomático*, Nietzsche mediante. En parte, creo que Nelly Richard apunta en esta dirección. Entender la obra como resistencia es también entenderla como síntoma, vale decir, como el signo visible de una tensión irresuelta. Si el cuerpo y la acción se vuelven, en la producción artística, el sitio hacia el cual ha de apuntar la lectura, se hace problemático (o inviable) cualquier pretensión teórica de taxonomizar la obra, de integrarla a una nomenclatura preconcebida, de disolverla o rescatarla mediante una clasificación de funciones o roles. La propia resistencia de estos artistas a la definición sociológica se agrega, como un nuevo registro, al haz de resistencias que ya portan: es otro síntoma, otra manera de metamorfosear la “sustancia” en “acto”, el sustantivo en verbo. Y un poco más todavía. La resistencia a la totalización forma parte de una estrategia de lo fragmentario. Aquí coincide la resistencia a lo totalizador con la estética del postmodernismo. Frente a la compacta articulación de la represión, y frente a la razón instrumental y a cualquier “totalidad totalitaria”, el arte es la trinchera de la discontinuidad, del pedazo, de la acción relámpago y singular, de lo precario y, por qué no, de lo rudimentario. Lo fragmentario se vuelve resistencia y victimización, cuerpo desenterrado y cuerpo despedazado. (¡Por favor, cientistas sociales, no insistan en homogeneizar lo que sólo cobra sentido cuando permanece heterogéneo!).

Resumiendo: parece necesario desarrollar una hermenéutica de lo sintomático, una lectura corporal de un universo expresivo que se quiere corporal, una sustitución del análisis de funciones y roles por otro de las acciones, y una combinación del análisis de contenidos con uno de materiales y procesos. En lugar de totalización, genealogía. En lugar de taxonomía, reconstrucción de una somatología. Hasta aquí coincido con la actitud que trasunta el libro de Nelly Richard. ¡Pero cuidado! No para contribuir a mistificar a quienes, en principio, parecen lanzados a desmistificar. Ignoro si la Escena de Avanzada tiene la pretensión de constituirse en vanguardia estética, portadora de una verdad —o de un estilo— que se supone aún no revelada al resto de la sociedad. Ignoro si se ve a sí misma como embrión fragmentario de un futuro redentor. Contra esta pretensión —omnibulante, reproductora de las matrices que rigen la “modernidad”— habría que oponer una exacerbada conciencia crítica frente a la propia práctica...

Martín Hopenhayn.
“¿Qué tienen contra los sociólogos?”

Cuaderno N° 46 FLACSO, *Arte en Chile desde 1973. Escena de Avanzada y Sociedad*, 1987

PARA NO MORIR DE HAMBRE EN EL ARTE CADA (Fernando Balcells, Juan Castillo, Diamela Eltit, Lotty Rosenfeld, Raúl Zurita): acciones de arte, 1979



Imaginar esta página completamente blanca.

Imaginar esta página blanca
accediendo a todos los rincones de Chile
como la leche diaria a consumir.

Imaginar cada rincón de Chile
privado del consumo diario de leche
como páginas blancas por llenar.

b.-Ocupación de una página de la revista Hoy
con un texto de arte



c.- Ocho camiones lecheros recorren la ciudad alineados,
y se estacionan frente al Museo Nacional de Bellas Artes.



mientras los artistas tapan la entrada al Museo
con un lienzo blanco



d.-Sellado de una caja de acrílico con 100 bolsas de leche
iniciando su proceso de descomposición

Robert Neustadt: *¿Por qué no empieza narrándome lo que se ve en esta foto de la primera acción de arte del CADA, "Para no morir de hambre en el arte"?*

Lotty Rosenfeld: Aquí se puede ver como un grupo de artistas está repartiendo leche en una población de extrema pobreza en Santiago. Compramos 100 litros; venía envasada en bolsas plásticas y le imprimimos en una de sus caras "1/2 litro".

R. N.: *¿Por qué estamparon las bolsas con esta leyenda del "1/2 litro de leche"?*

L. R.: "1/2 litro de leche" fue una campaña que se realizó durante el gobierno de la Unidad Popular. Salvador Allende se propuso que cada niño de Chile recibiera diariamente 1/2 litro de leche. El CADA pensó que hacer memoria, citar esa consigna sería una buena "carta de presentación" para entrar en la población debido a que, especialmente en esos sectores, toda persona extraña circulando era inquietante, producía temor. Por esa misma razón, invitamos a artistas poblacionales a participar junto con nosotros en esa acción. Recuerdo que el cura de la población -de nacionalidad belga- espontáneamente se nos sumó y con gran entusiasmo, lo cual también sin duda ayudó.

R. N.: *¿Cuáles eran los otros componentes de la obra "Para no morir de hambre en el arte"?*

L. R.: Ese mismo día 3 de octubre, se realizaron cuatro acciones simultáneas, siempre operando con la leche como elemento de integración y lectura de las intervenciones. Además de lo realizado en el sector poblacional, ocupamos una página como información de arte en un medio de comunicación masiva, la revista *Hoy*. En el exterior de un organismo internacional (la CEPAL), emitimos por altoparlante el discurso "No es una aldea", en los cinco idiomas oficiales de las Naciones Unidas. Finalmente, nos dirigimos a un Centro de Arte donde procedimos a sellar una caja de acrílico que contenía varias bolsas de leche, la revista *Hoy* y la cinta de audio con el discurso. Esto se llevó a cabo en presencia de pobladores, artistas visuales, escritores, actores, etc., a quienes, a continuación, invitamos a trabajar con los envases de leche que habíamos recuperado de la población. La idea era que estos trabajos volvieran a la población pero no fue posible, debido a que a los pocos días de nuestra acción, militantes del MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria) se apropiaron de un camión de leche de la empresa Soprole y la repartieron en una población vecina...

R. N.: *¿Fue difícil conseguir la página en la revista Hoy?*

L. R.: En realidad no. La revista *Hoy* era el único semanario de oposición que circulaba en esos tiempos, con problemas claro porque a veces le requisaban ediciones completas. Era habitual que artistas e intelectuales protestaran por estas arbitrariedades. En esa oportunidad, nosotros como colectivo de arte, le solicitamos a su director, Guillermo Blanco, que apoyara nuestro proyecto.

R. N.: *¿Qué hicieron en "Inversión de escena"?*

L. R.: Lo que hicimos fue llevar 8 camiones lecheros desde una industria productora de leche hasta el Museo de Bellas Artes. Al llegar, se estacionaron alineados en el frontis y a continuación levantamos un gran lienzo blanco que clausuró la entrada al Museo. Todo esto ocurrió un día de semana, a una hora de mucho tráfico. Era necesario para nosotros tachar este lugar como símbolo del oficialismo cultural de la época.

R. N.: *¿Ustedes hablaron con los choferes sobre el significado y la crítica de la obra?*

L. R.: Cuando partimos de la industria sólo sabían que tenían que hacer el recorrido y mantenerse a cómo diera lugar uno detrás de otro e, incluso, si era necesario, pasar las luces rojas como en un cortejo fúnebre. Esa era la orden que recibieron del propio gerente de Soprole. Los camiones fueron prestados por el gerente de marketing de Soprole con mucho entusiasmo porque Diamela Eltit y yo, en una entrevista, le dijimos que proyectábamos celebrar los 100 años del Museo Nacional de Bellas Artes con la leche como metáfora de la pureza, etc.

R. N.: *¿Quedó satisfecho el gerente con la obra?*

L. R.: Una semana después que se realizó el trabajo, un abogado de Soprole nos llamó por teléfono con el propósito de comprar las grabaciones que teníamos en video. Nosotros le dijimos que no se vendían. Luego amenazó con demandarnos. Al cabo de un mes, toda la flota de camiones de Soprole fue repintada.

R. N.: *¿Cuáles complicaciones surgieron cuando iban a clausurar la entrada al Museo con el lienzo blanco?*

L. R.: Lo más complicado fue bajar la bandera chilena que estaba a media asta en uno de los mástiles existentes en la fachada del Museo, porque nosotros teníamos contemplado izar nuestro lienzo blanco haciendo uso de estos mástiles. La noche anterior había muerto un General y, por lo tanto, todos los edificios públicos amanecieron embanderados. El no acatar el duelo oficial era penado por la ley. Hubo que seguir adelante haciendo caso omiso del criterio de los guardias del Museo, insistiendo en que teníamos autorización de la Directora para festejar los cien años de existencia del Museo y que lo nuestro no duraría mucho, que era sólo un "saludo a la bandera"...

Robert Neustadt, *CADA día: la creación de un arte social*
Santiago, Cuarto Propio, 2001

AY SUDAMERICA

Robert Nuestadt: *Hablando de fugas de signos, cuéntame sobre "¡Ay Sudamérica!", cuando dejaron caer 400.000 volantes sobre Santiago desde aviones que sobrevolaron la ciudad?*

Diamela Eltit: En ese momento era bastante complicado sacar las avionetas. Nosotros pensamos el trabajo de los aviones en varios sentidos. Estábamos entre el 79 y el 80, en dictadura, a un plazo muy cercano del golpe de estado. Entonces nosotros teníamos muy presente el bombardeo de la Moneda. Nosotros quisimos citar, activar la memoria de ese bombardeo con estas avionetas: citar y revertir a la vez el bombardeo del golpe. Es una metáfora débil, pero era lo que nosotros podíamos hacer en ese momento. Claro, sacar seis avionetas cuesta mucho trabajo. En esa época no volaba ningún avión ni avioneta sin permiso de la Fuerza Aérea, la FACH. Para lanzar panfletos, teníamos que pedir permiso a todas las municipalidades que forman el Gran Santiago. Eso sí que era difícil, bien difícil conseguir ese permiso. Es muy distinto sacar camiones a la calle (como fue el caso de "Inversión de escena") que sacar aviones a volar, para lanzar una proclama cuyo texto, aunque cifrado, era antidictatorial, con el permiso de las propias autoridades. Era casi impensable conseguir ese permiso y sin embargo lo conseguimos, manteniendo conversaciones alucinantes con alcaldes, encargados de alcaldías, para convencerlos de que sí, de que se trataba de una obra de arte. Sólo importa finalmente que estos aviones hayan volado (esto es, para nosotros, lo más subversivo), con los permisos dentro de ellos, y con pilotos que volaron gratuitamente. Aunque los pilotos, obviamente, no sabían de que se trataba, fue extraordinario que estos pilotos cumplieran nuestro deseo de volar en una bandada, sin que aflojaran nunca esa formación.

R. N.: *¿Cuál fue el momento más difícil en esta acción: el acto de pedir permiso, el momento de subirse a las avionetas o el hecho de tirar los panfletos?*

D.E.: Eran paquetes de panfletos de, aproximadamente, 2.000 hojas, que iban unidas por una cinta de papel. Con la ley de gravedad, debía romperse la cinta al dejar caer los paquetes. Pero uno de esos paquetes no se rompió y, por la altura, cayó como una verdadera piedra, o sea, como un arma. Y como las cosas tienen una rigurosa exactitud, ¡el paquete cayó encima de una comisaría! Pese a que era un paquete relativamente pequeño, le hicimos un hoyo grande al techo. Es decir, ¡tiramos nuestra propia bomba a una comisaría! Cuando nos bajamos de las avionetas, nos estaban esperando varios furgones de carabineros que nos habían identificado perfectamente y detectado nuestro recorrido. Pensamos que era el fin, que nos iban a tomar presos, etc. Pero, en realidad, todo resultó tragicómico. Lo único que querían los carabineros era que les pagáramos los daños para reparar el hoyo en el techo. Era tal nuestro terror que pagamos inmediatamente...

Robert Neustadt, CADA día: la creación de un arte social, Santiago, Cuarto Propio, 2001

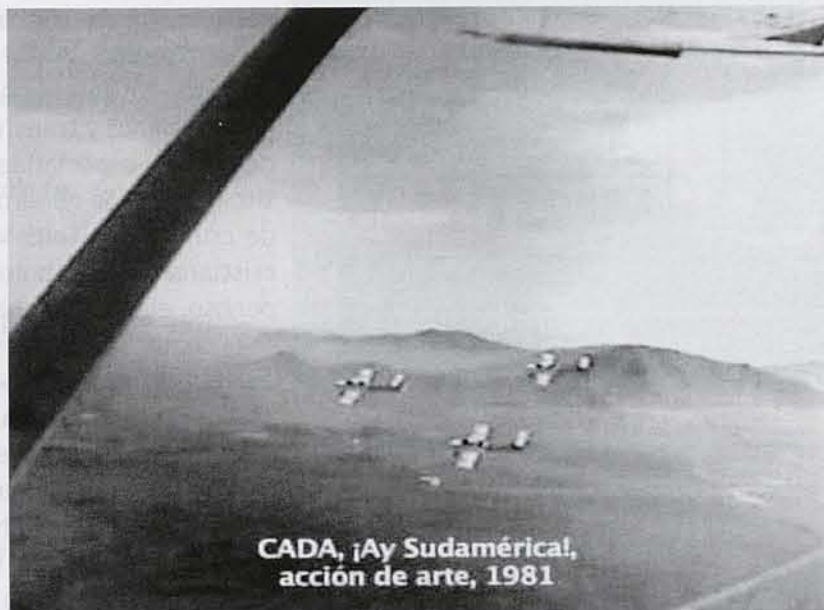
CUANDO USTED CAMINA ATRAVESANDO ESTOS LUGARES Y MIRA EL CIELO Y BAJO EL LAS CUMBRES NEVADAS RECONOCE EN ESTE SITIO EL ESPACIO DE NUESTRAS VIDAS: EL COLOR PIEL MORENA, ESTATURA Y LENGUA, PENSAMIENTO.

Y ASI DISTRIBUIMOS NUESTRA ESTADIA Y NUESTROS DIVERSOS OFICIOS: SOMOS LO QUE SOMOS; HOMBRE DE LA CIUDAD Y DEL CAMPO, ANDINO EN LAS ALTURAS PERO SIEMPRE POBLANDO ESTOS PARAJES. Y SIN EMBARGO DECIMOS, PROPONEMOS HOY, PENSARNOS EN OTRA PERSPECTIVA, NO SOLO COMO TECNICOS O CIENTIFICOS, NO SOLO COMO TRABAJADORES MANUALES, NO SOLO COMO ARTISTAS DEL CUADRO O DEL MONTAJE, NO SOLO COMO CINEASTAS, NO SOLAMENTE COMO LABRADORES DE LA TIERRA.

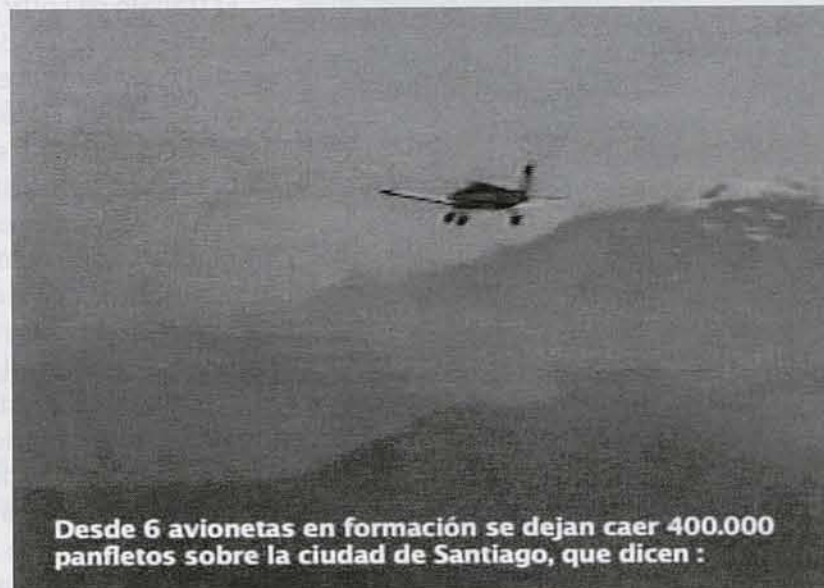
POR ESO HOY PROPONEMOS PARA CADA HOMBRE UN TRABAJO EN LA FELICIDAD, QUE POR OTRA PARTE ES LA UNICA GRAN ASPIRACION COLECTIVA/SU UNICO DESGARRO/UN TRABAJO EN LA FELICIDAD, ESO ES. "NOSOTROS SOMOS ARTISTAS, PERO CADA HOMBRE QUE TRABAJA POR LA AMPLIACION, AUNQUE SEA MENTAL, DE SUS ESPACIOS DE VIDA ES UN ARTISTA." LO QUE SIGNIFICA QUE DIGAMOS EL TRABAJO EN LA VIDA COMO UNICA FORMA CREATIVA Y QUE DIGAMOS, COMO ARTISTAS, NO A LA FICCION EN LA FICCION.

DECIMOS POR LO TANTO QUE EL TRABAJO DE AMPLIACION DE LOS NIVELES HABITUALES DE LA VIDA ES EL UNICO MONTAJE DE ARTE VALIDO/LA UNICA EXPOSICION/LA UNICA OBRA DE ARTE QUE VIVE. NOSOTROS SOMOS ARTISTAS Y NOS SENTIMOS PARTICIPANDO DE LAS GRANDES ASPIRACIONES DE TODOS, PRE-SUMIENDO HOY CON AMOR SUDAMERICANO EL DESLIZARSE DE SUS OJOS SOBRE ESTAS LINEAS. AY SUDAMERICA. ASI CONJUNTAMENTE CONSTRUIMOS EL INICIO DE LA OBRA: UN RECONOCIMIENTO EN NUESTRAS MENTES: BORRANDO LOS OFICIOS: LA VIDA COMO UN ACTO CREATIVO... ESE ES EL ARTE/LA OBRA/ESTE ES EL TRABAJO DE ARTE QUE NOS PROPONEMOS.

COLECTIVO ACCIONES DE ARTE
JULIO 1981 C.A.D.A.



CADA, ¡Ay Sudamérica!, acción de arte, 1981



Desde 6 avionetas en formación se dejan caer 400.000 panfletos sobre la ciudad de Santiago, que dicen :



"Nosotros somos artistas, pero cada hombre que trabaja por la ampliación, aunque sea mental, de sus espacios de vida, es un artista."



Intervención a las líneas divisorias de las pistas de circulación de una avenida de la ciudad



La Moneda, Casa de Gobierno, Santiago de Chile



Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile



Cárcel Pública, Santiago de Chile



Casa Blanca, EE.UU.

Las acciones de arte

En diciembre del año 1979, Lotty Rosenfeld, integrante del grupo CADA, llevó a cabo un trabajo de intervención en un área urbana de Santiago. Este trabajo consistió en la alteración de un signo del tránsito -las líneas divisorias de pistas en el pavimento- mediante el uso de tiras de género blanco que cortaba ese signo ubicándose perpendicularmente a él. De ese modo, el signo alterado originaba el surgimiento de un nuevo signo, equivalente tanto a la forma de una *cruz*, como también al *más* de la suma matemática. El trabajo abarcó aproximadamente una distancia de 1700 mts. a lo largo del camino...

El carácter transgresor de esta acción de arte se refiere a la ocupación de un signo del tránsito, signo codificado socialmente y reconocible por cualquiera, incorporado como eterno a la vida del ciudadano común, permanentemente atacado por el automovilista. Es necesario destacar la intencionalidad masiva del trabajo referido. En efecto, esa intención se manifiesta al hacer público el trabajo "para cualquiera", "hipotéticamente", "para todos", apelando a una misma actitud receptora tanto en el público habitualmente consumidor de arte, como al transeúnte u automovilista que se ve enfrentado involuntariamente con la obra presentada en plena vía pública. De esa manera, al menos de un modo modélico, se expande la realidad del público de arte hacia aquella masividad que habitualmente se encuentra ajena a él, enfatizando con ello el carácter cada vez más ritual y privado que va teniendo el arte en nuestro medio...

Lotty Rosenfeld construye su obra alrededor de la alteración de un solo tipo de signos y transformando, por esto, tan sólo un tramo, un subconjunto de nuestra espacialidad común. Al cruzar sobre las líneas divisorias del tránsito una tira de género blanco pegada al pavimento, se establece un camino de cruces que, leído de este modo, remite necesariamente a la tradición cristiana de la simbología de la cruz y su implicancia del dolor en un trayecto penoso, el vía crucis hacia el sacrificio, para al final, cambiar sustancialmente la condición en una vida distinta y permanente. Pero también es un camino que puede ser visto como una acumulación del signo "más", y en ese sentido alude a la suma, a la adición matemática, a un camino en progresión en que a cada tramo se refiere un dato nuevo, un acontecimiento. Es así entonces un camino en progreso, una serie, en espera de un resultado por la acumulación de sus miembros. Dicho de otro modo: se presenta un proceso dinámico en que cada signo es una información a procesar, y donde solamente su término es el que vislumbra un resultado exacto.

El trabajo de Lotty Rosenfeld no da ese resultado, pero sí muestra la mecánica de producción del proceso y evidencia por ende el carácter intencionalmente "construido" de cada signo, es decir, patentiza su ideología, evidencia su no sacralidad. Su acción es un llamado de atención sobre estas señales, hasta hacer del nuevo signo un elemento reconocible en nuestros trayectos en una intención de modificación a la vez paisajística y mental. Porque a partir de la transgresión de un signo de tránsito, se puede pensar por extensión en la transgresión de todos los signos que, en suma, es lo que constituye el paso de una etapa social a otra. En este caso, esta transgresión sintomatiza una sociedad particular, transitoria en el proceso de sus luchas internas y toma partido en esa lucha al repensar los elementos de su constitución, sus "pruebas" visibles. El cuestionamiento de nuestros signos es, necesariamente, una lucha por el cambio.

De ese modo, uno de los elementos a considerar es la intención de participación en esa realidad en lo que se refiere a las normas de imposición que la sustentan (el signo de tránsito ha dejado ya, en este caso, de ser inocente: es, de una u otra forma, un elemento de poder, de ideologización). Se patentiza así un desacato concreto de la situación pasiva en la que se nos asigna. El signo de tránsito, extendido a todos los signos de regulación, es puesto entre paréntesis: es *desobedecido*.

Por el momento, este trabajo debe ser pensado junto a otros que van a conformar la producción de un nuevo espacio cultural que altere y critique los mecanismos de percepción ciudadanos. Y todo cuestionamiento hoy, es un cuestionamiento de la totalidad.

Diamela Eltit, "Sobre las acciones de arte: un nuevo espacio crítico",
Revista *Umbral*, Santiago, 1980

ZONAS DE DOLOR

Remanentes Infinitos

Biografías/ Consumaciones.

R, Iluminada explicitada = el dolor objetivado como referente en el transcurso ciudadano.

Distintas líneas de pensamiento.

Una búsqueda desesperada para salvar la vida: la reivindicación de frente —no discutida.

Una ofrenda mística que se tiene que leer en el cemento que piso y del que igualmente participas.

Como cuerpo los lugares públicos por los que se define Santiago/ el máximo misticismo.

Ofertorio de un pensamiento/ nada más.

Privaciones:

Toma mi historia particular, mis copulaciones a cambio de este covento.

POR LA PATRIA/ mi claustro consciente, rescate del lugar que me hace anónimo para construir un proceso invertido: Arco de paso de los muertos.

Para la otra vida que me espera: un texto sacrificado.

—construcciones de conventos impersonales/ presente urbano.

1. La imagen en la literatura = la imagen en la literatura y su fin.

La Castrada

que se cubre aterida.

La Perfumada/ girada.

La Piadosa.

Integrada voluntaria deviene víctima.

LA DOLOROSA MATER = LA EVANGELISTA marginada de su contemplación.

Todo el soñar levantado hasta ese tope erguido rindiendo idolatría a la metáfora.

2. ENTONCES

Bajo el rótulo de «POR LA PATRIA» inmensos letreros de neón nominando Zona de Dolor.

Para la formulación de una imagen en la literatura nominando Zonas de Dolor extensas comunas de Santiago.

Letreros de neón nominando Zonas de Dolor como una imagen que en la literatura ordena este texto CLAUSTRO COLECTIVO.

Donde esa da vuelta la cabeza con regularidad monótona hasta constituir en la imagen unos ojos que aburridos de seguirla se dan vueltas empañados.

R, Iluminada, toda ella frotándose la imagen en la literatura.

Para ese nuevo amanecer de una imagen en la literatura en todos aquellos lugares en que nuestros ojos se hayan podido cruzar con la misma desolada vacuidad.

Diamela Eltit, "POR LA PATRIA, novela en proceso", Revista CAL, N° 3, 1979



Diamela Eltit, Zona de dolor I, video performance, 1980



Proyección de la novela en un prostíbulo de la calle Maipú, seguido del lavado de la vereda



DIAMELA ELTIT, Zonas de Dolor I, Performance, 1980

Viudas...

Balance de una Acción de Arte

RECONOCER SU PROPIA CARA



VIUDA

Trasnos, entonces, a componer una cara humana, cuya fuerza de identidad se resquebraja del drama de su propia vida. En un territorio donde sus rostros más queridos han estado. Mirar su gesto extremo y popular. Prestar atención a su viudez y sobrevivencia. Entender a un pueblo.

Y la cara humana compo-
nido. Los rostros de comu-
nicación personal, públicos,
el rostro y la forma que sus-
tenta esta vida. Rostro anóni-
mo, la vida de un individuo
muerto durante una de las
protestas de 1983. Una de
esas muertes accidentales, per-
didas, porque esa persona
estaba en la puerta de su casa
y le llegó un balazo. El rostro
de la vida, esa foto al dar vuelta
una página de una de esas re-
vistas. ¿Qué papel al rostro?
¿De qué modo lo impactó la
palabra "viuda"? ¿Cuánto an-
tenido de las frases inmensas
que, en cierta forma, empu-
san la foto, le dan un sentido
vago?

La invención de la foto y el
texto reproducidos fueron
parte de una Acción de Arte
del grupo CADA (Colectivo
de Acciones de Arte) que in-
tegraban Juan Carlos Rodríguez
y María Elini. Participaron as-
tados en este trabajo, la fotó-
grafo Pao Elini, autora
del retrato de la viuda, y la
Agencia de "Mujeres por la
Vida". Para obtener una re-
puesta a las preguntas for-
muladas en esta obra, el grupo
conformó un comité de in-
vestigación en un cen-
tro de comunicación, cuyo
objetivo no era transmitir
información, sino generar
información, es decir, un
espacio de diálogo y de
interacción. El resultado
fue un texto que se publicó
en la revista "Viuda", la
cual se encuentra en la
página 18 de esta edición.
El texto, que se publicó en
la revista "Viuda", la cual
se encuentra en la página
18 de esta edición, es el
resultado de un proceso de
investigación y de diálogo
entre los miembros del
grupo CADA y la Agencia
de "Mujeres por la Vida".
El texto, que se publicó en
la revista "Viuda", la cual
se encuentra en la página
18 de esta edición, es el
resultado de un proceso de
investigación y de diálogo
entre los miembros del
grupo CADA y la Agencia
de "Mujeres por la Vida".

La invención de la foto y el
texto reproducidos fueron
parte de una Acción de Arte
del grupo CADA (Colectivo
de Acciones de Arte) que in-
tegraban Juan Carlos Rodríguez
y María Elini. Participaron as-
tados en este trabajo, la fotó-
grafo Pao Elini, autora
del retrato de la viuda, y la
Agencia de "Mujeres por la
Vida". Para obtener una re-
puesta a las preguntas for-
muladas en esta obra, el grupo
conformó un comité de in-
vestigación en un cen-
tro de comunicación, cuyo
objetivo no era transmitir
información, sino generar
información, es decir, un
espacio de diálogo y de
interacción. El resultado
fue un texto que se publicó
en la revista "Viuda", la
cual se encuentra en la
página 18 de esta edición.
El texto, que se publicó en
la revista "Viuda", la cual
se encuentra en la página
18 de esta edición, es el
resultado de un proceso de
investigación y de diálogo
entre los miembros del
grupo CADA y la Agencia
de "Mujeres por la Vida".
El texto, que se publicó en
la revista "Viuda", la cual
se encuentra en la página
18 de esta edición, es el
resultado de un proceso de
investigación y de diálogo
entre los miembros del
grupo CADA y la Agencia
de "Mujeres por la Vida".

La invención de la foto y el
texto reproducidos fueron
parte de una Acción de Arte
del grupo CADA (Colectivo
de Acciones de Arte) que in-
tegraban Juan Carlos Rodríguez
y María Elini. Participaron as-
tados en este trabajo, la fotó-
grafo Pao Elini, autora
del retrato de la viuda, y la
Agencia de "Mujeres por la
Vida". Para obtener una re-
puesta a las preguntas for-
muladas en esta obra, el grupo
conformó un comité de in-
vestigación en un cen-
tro de comunicación, cuyo
objetivo no era transmitir
información, sino generar
información, es decir, un
espacio de diálogo y de
interacción. El resultado
fue un texto que se publicó
en la revista "Viuda", la
cual se encuentra en la
página 18 de esta edición.
El texto, que se publicó en
la revista "Viuda", la cual
se encuentra en la página
18 de esta edición, es el
resultado de un proceso de
investigación y de diálogo
entre los miembros del
grupo CADA y la Agencia
de "Mujeres por la Vida".
El texto, que se publicó en
la revista "Viuda", la cual
se encuentra en la página
18 de esta edición, es el
resultado de un proceso de
investigación y de diálogo
entre los miembros del
grupo CADA y la Agencia
de "Mujeres por la Vida".

La invención de la foto y el
texto reproducidos fueron
parte de una Acción de Arte
del grupo CADA (Colectivo
de Acciones de Arte) que in-
tegraban Juan Carlos Rodríguez
y María Elini. Participaron as-
tados en este trabajo, la fotó-
grafo Pao Elini, autora
del retrato de la viuda, y la
Agencia de "Mujeres por la
Vida". Para obtener una re-
puesta a las preguntas for-
muladas en esta obra, el grupo
conformó un comité de in-
vestigación en un cen-
tro de comunicación, cuyo
objetivo no era transmitir
información, sino generar
información, es decir, un
espacio de diálogo y de
interacción. El resultado
fue un texto que se publicó
en la revista "Viuda", la
cual se encuentra en la
página 18 de esta edición.
El texto, que se publicó en
la revista "Viuda", la cual
se encuentra en la página
18 de esta edición, es el
resultado de un proceso de
investigación y de diálogo
entre los miembros del
grupo CADA y la Agencia
de "Mujeres por la Vida".
El texto, que se publicó en
la revista "Viuda", la cual
se encuentra en la página
18 de esta edición, es el
resultado de un proceso de
investigación y de diálogo
entre los miembros del
grupo CADA y la Agencia
de "Mujeres por la Vida".

La invención de la foto y el
texto reproducidos fueron
parte de una Acción de Arte
del grupo CADA (Colectivo
de Acciones de Arte) que in-
tegraban Juan Carlos Rodríguez
y María Elini. Participaron as-
tados en este trabajo, la fotó-
grafo Pao Elini, autora
del retrato de la viuda, y la
Agencia de "Mujeres por la
Vida". Para obtener una re-
puesta a las preguntas for-
muladas en esta obra, el grupo
conformó un comité de in-
vestigación en un cen-
tro de comunicación, cuyo
objetivo no era transmitir
información, sino generar
información, es decir, un
espacio de diálogo y de
interacción. El resultado
fue un texto que se publicó
en la revista "Viuda", la
cual se encuentra en la
página 18 de esta edición.
El texto, que se publicó en
la revista "Viuda", la cual
se encuentra en la página
18 de esta edición, es el
resultado de un proceso de
investigación y de diálogo
entre los miembros del
grupo CADA y la Agencia
de "Mujeres por la Vida".
El texto, que se publicó en
la revista "Viuda", la cual
se encuentra en la página
18 de esta edición, es el
resultado de un proceso de
investigación y de diálogo
entre los miembros del
grupo CADA y la Agencia
de "Mujeres por la Vida".

La invención de la foto y el
texto reproducidos fueron
parte de una Acción de Arte
del grupo CADA (Colectivo
de Acciones de Arte) que in-
tegraban Juan Carlos Rodríguez
y María Elini. Participaron as-
tados en este trabajo, la fotó-
grafo Pao Elini, autora
del retrato de la viuda, y la
Agencia de "Mujeres por la
Vida". Para obtener una re-
puesta a las preguntas for-
muladas en esta obra, el grupo
conformó un comité de in-
vestigación en un cen-
tro de comunicación, cuyo
objetivo no era transmitir
información, sino generar
información, es decir, un
espacio de diálogo y de
interacción. El resultado
fue un texto que se publicó
en la revista "Viuda", la
cual se encuentra en la
página 18 de esta edición.
El texto, que se publicó en
la revista "Viuda", la cual
se encuentra en la página
18 de esta edición, es el
resultado de un proceso de
investigación y de diálogo
entre los miembros del
grupo CADA y la Agencia
de "Mujeres por la Vida".
El texto, que se publicó en
la revista "Viuda", la cual
se encuentra en la página
18 de esta edición, es el
resultado de un proceso de
investigación y de diálogo
entre los miembros del
grupo CADA y la Agencia
de "Mujeres por la Vida".

La invención de la foto y el
texto reproducidos fueron
parte de una Acción de Arte
del grupo CADA (Colectivo
de Acciones de Arte) que in-
tegraban Juan Carlos Rodríguez
y María Elini. Participaron as-
tados en este trabajo, la fotó-
grafo Pao Elini, autora
del retrato de la viuda, y la
Agencia de "Mujeres por la
Vida". Para obtener una re-
puesta a las preguntas for-
muladas en esta obra, el grupo
conformó un comité de in-
vestigación en un cen-
tro de comunicación, cuyo
objetivo no era transmitir
información, sino generar
información, es decir, un
espacio de diálogo y de
interacción. El resultado
fue un texto que se publicó
en la revista "Viuda", la
cual se encuentra en la
página 18 de esta edición.
El texto, que se publicó en
la revista "Viuda", la cual
se encuentra en la página
18 de esta edición, es el
resultado de un proceso de
investigación y de diálogo
entre los miembros del
grupo CADA y la Agencia
de "Mujeres por la Vida".
El texto, que se publicó en
la revista "Viuda", la cual
se encuentra en la página
18 de esta edición, es el
resultado de un proceso de
investigación y de diálogo
entre los miembros del
grupo CADA y la Agencia
de "Mujeres por la Vida".

La invención de la foto y el
texto reproducidos fueron
parte de una Acción de Arte
del grupo CADA (Colectivo
de Acciones de Arte) que in-
tegraban Juan Carlos Rodríguez
y María Elini. Participaron as-
tados en este trabajo, la fotó-
grafo Pao Elini, autora
del retrato de la viuda, y la
Agencia de "Mujeres por la
Vida". Para obtener una re-
puesta a las preguntas for-
muladas en esta obra, el grupo
conformó un comité de in-
vestigación en un cen-
tro de comunicación, cuyo
objetivo no era transmitir
información, sino generar
información, es decir, un
espacio de diálogo y de
interacción. El resultado
fue un texto que se publicó
en la revista "Viuda", la
cual se encuentra en la
página 18 de esta edición.
El texto, que se publicó en
la revista "Viuda", la cual
se encuentra en la página
18 de esta edición, es el
resultado de un proceso de
investigación y de diálogo
entre los miembros del
grupo CADA y la Agencia
de "Mujeres por la Vida".
El texto, que se publicó en
la revista "Viuda", la cual
se encuentra en la página
18 de esta edición, es el
resultado de un proceso de
investigación y de diálogo
entre los miembros del
grupo CADA y la Agencia
de "Mujeres por la Vida".

La invención de la foto y el
texto reproducidos fueron
parte de una Acción de Arte
del grupo CADA (Colectivo
de Acciones de Arte) que in-
tegraban Juan Carlos Rodríguez
y María Elini. Participaron as-
tados en este trabajo, la fotó-
grafo Pao Elini, autora
del retrato de la viuda, y la
Agencia de "Mujeres por la
Vida". Para obtener una re-
puesta a las preguntas for-
muladas en esta obra, el grupo
conformó un comité de in-
vestigación en un cen-
tro de comunicación, cuyo
objetivo no era transmitir
información, sino generar
información, es decir, un
espacio de diálogo y de
interacción. El resultado
fue un texto que se publicó
en la revista "Viuda", la
cual se encuentra en la
página 18 de esta edición.
El texto, que se publicó en
la revista "Viuda", la cual
se encuentra en la página
18 de esta edición, es el
resultado de un proceso de
investigación y de diálogo
entre los miembros del
grupo CADA y la Agencia
de "Mujeres por la Vida".
El texto, que se publicó en
la revista "Viuda", la cual
se encuentra en la página
18 de esta edición, es el
resultado de un proceso de
investigación y de diálogo
entre los miembros del
grupo CADA y la Agencia
de "Mujeres por la Vida".

La invención de la foto y el
texto reproducidos fueron
parte de una Acción de Arte
del grupo CADA (Colectivo
de Acciones de Arte) que in-
tegraban Juan Carlos Rodríguez
y María Elini. Participaron as-
tados en este trabajo, la fotó-
grafo Pao Elini, autora
del retrato de la viuda, y la
Agencia de "Mujeres por la
Vida". Para obtener una re-
puesta a las preguntas for-
muladas en esta obra, el grupo
conformó un comité de in-
vestigación en un cen-
tro de comunicación, cuyo
objetivo no era transmitir
información, sino generar
información, es decir, un
espacio de diálogo y de
interacción. El resultado
fue un texto que se publicó
en la revista "Viuda", la
cual se encuentra en la
página 18 de esta edición.
El texto, que se publicó en
la revista "Viuda", la cual
se encuentra en la página
18 de esta edición, es el
resultado de un proceso de
investigación y de diálogo
entre los miembros del
grupo CADA y la Agencia
de "Mujeres por la Vida".
El texto, que se publicó en
la revista "Viuda", la cual
se encuentra en la página
18 de esta edición, es el
resultado de un proceso de
investigación y de diálogo
entre los miembros del
grupo CADA y la Agencia
de "Mujeres por la Vida".

La invención de la foto y el
texto reproducidos fueron
parte de una Acción de Arte
del grupo CADA (Colectivo
de Acciones de Arte) que in-
tegraban Juan Carlos Rodríguez
y María Elini. Participaron as-
tados en este trabajo, la fotó-
grafo Pao Elini, autora
del retrato de la viuda, y la
Agencia de "Mujeres por la
Vida". Para obtener una re-
puesta a las preguntas for-
muladas en esta obra, el grupo
conformó un comité de in-
vestigación en un cen-
tro de comunicación, cuyo
objetivo no era transmitir
información, sino generar
información, es decir, un
espacio de diálogo y de
interacción. El resultado
fue un texto que se publicó
en la revista "Viuda", la
cual se encuentra en la
página 18 de esta edición.
El texto, que se publicó en
la revista "Viuda", la cual
se encuentra en la página
18 de esta edición, es el
resultado de un proceso de
investigación y de diálogo
entre los miembros del
grupo CADA y la Agencia
de "Mujeres por la Vida".
El texto, que se publicó en
la revista "Viuda", la cual
se encuentra en la página
18 de esta edición, es el
resultado de un proceso de
investigación y de diálogo
entre los miembros del
grupo CADA y la Agencia
de "Mujeres por la Vida".

La invención de la foto y el
texto reproducidos fueron
parte de una Acción de Arte
del grupo CADA (Colectivo
de Acciones de Arte) que in-
tegraban Juan Carlos Rodríguez
y María Elini. Participaron as-
tados en este trabajo, la fotó-
grafo Pao Elini, autora
del retrato de la viuda, y la
Agencia de "Mujeres por la
Vida". Para obtener una re-
puesta a las preguntas for-
muladas en esta obra, el grupo
conformó un comité de in-
vestigación en un cen-
tro de comunicación, cuyo
objetivo no era transmitir
información, sino generar
información, es decir, un
espacio de diálogo y de
interacción. El resultado
fue un texto que se publicó
en la revista "Viuda", la
cual se encuentra en la
página 18 de esta edición.
El texto, que se publicó en
la revista "Viuda", la cual
se encuentra en la página
18 de esta edición, es el
resultado de un proceso de
investigación y de diálogo
entre los miembros del
grupo CADA y la Agencia
de "Mujeres por la Vida".
El texto, que se publicó en
la revista "Viuda", la cual
se encuentra en la página
18 de esta edición, es el
resultado de un proceso de
investigación y de diálogo
entre los miembros del
grupo CADA y la Agencia
de "Mujeres por la Vida".

La invención de la foto y el
texto reproducidos fueron
parte de una Acción de Arte
del grupo CADA (Colectivo
de Acciones de Arte) que in-
tegraban Juan Carlos Rodríguez
y María Elini. Participaron as-
tados en este trabajo, la fotó-
grafo Pao Elini, autora
del retrato de la viuda, y la
Agencia de "Mujeres por la
Vida". Para obtener una re-
puesta a las preguntas for-
muladas en esta obra, el grupo
conformó un comité de in-
vestigación en un cen-
tro de comunicación, cuyo
objetivo no era transmitir
información, sino generar
información, es decir, un
espacio de diálogo y de
interacción. El resultado
fue un texto que se publicó
en la revista "Viuda", la
cual se encuentra en la
página 18 de esta edición.
El texto, que se publicó en
la revista "Viuda", la cual
se encuentra en la página
18 de esta edición, es el
resultado de un proceso de
investigación y de diálogo
entre los miembros del
grupo CADA y la Agencia
de "Mujeres por la Vida".
El texto, que se publicó en
la revista "Viuda", la cual
se encuentra en la página
18 de esta edición, es el
resultado de un proceso de
investigación y de diálogo
entre los miembros del
grupo CADA y la Agencia
de "Mujeres por la Vida".

La invención de la foto y el
texto reproducidos fueron
parte de una Acción de Arte
del grupo CADA (Colectivo
de Acciones de Arte) que in-
tegraban Juan Carlos Rodríguez
y María Elini. Participaron as-
tados en este trabajo, la fotó-
grafo Pao Elini, autora
del retrato de la viuda, y la
Agencia de "Mujeres por la
Vida". Para obtener una re-
puesta a las preguntas for-
muladas en esta obra, el grupo
conformó un comité de in-
vestigación en un cen-
tro de comunicación, cuyo
objetivo no era transmitir
información, sino generar
información, es decir, un
espacio de diálogo y de
interacción. El resultado
fue un texto que se publicó
en la revista "Viuda", la
cual se encuentra en la
página 18 de esta edición.
El texto, que se publicó en
la revista "Viuda", la cual
se encuentra en la página
18 de esta edición, es el
resultado de un proceso de
investigación y de diálogo
entre los miembros del
grupo CADA y la Agencia
de "Mujeres por la Vida".
El texto, que se publicó en
la revista "Viuda", la cual
se encuentra en la página
18 de esta edición, es el
resultado de un proceso de
investigación y de diálogo
entre los miembros del
grupo CADA y la Agencia
de "Mujeres por la Vida".

La invención de la foto y el
texto reproducidos fueron
parte de una Acción de Arte
del grupo CADA (Colectivo
de Acciones de Arte) que in-
tegraban Juan Carlos Rodríguez
y María Elini. Participaron as-
tados en este trabajo, la fotó-
grafo Pao Elini, autora
del retrato de la viuda, y la
Agencia de "Mujeres por la
Vida". Para obtener una re-
puesta a las preguntas for-
muladas en esta obra, el grupo
conformó un comité de in-
vestigación en un cen-
tro de comunicación, cuyo
objetivo no era transmitir
información, sino generar
información, es decir, un
espacio de diálogo y de
interacción. El resultado
fue un texto que se publicó
en la revista "Viuda", la
cual se encuentra en la
página 18 de esta edición.
El texto, que se publicó en
la revista "Viuda", la cual
se encuentra en la página
18 de esta edición, es el
resultado de un proceso de
investigación y de diálogo
entre los miembros del
grupo CADA y la Agencia
de "Mujeres por la Vida".
El texto, que se publicó en
la revista "Viuda", la cual
se encuentra en la página
18 de esta edición, es el
resultado de un proceso de
investigación y de diálogo
entre los miembros del
grupo CADA y la Agencia
de "Mujeres por la Vida".

La invención de la foto y el
texto reproducidos fueron
parte de una Acción de Arte
del grupo CADA (Colectivo
de Acciones de Arte) que in-
tegraban Juan Carlos Rodríguez
y María Elini. Participaron as-
tados en este trabajo, la fotó-
grafo Pao Elini, autora
del retrato de la viuda, y la
Agencia de "Mujeres por la
Vida". Para obtener una re-
puesta a las preguntas for-
muladas en esta obra, el grupo
conformó un comité de in-
vestigación en un cen-
tro de comunicación, cuyo
objetivo no era transmitir
información, sino generar
información, es decir, un
espacio de diálogo y de
interacción. El resultado
fue un texto que se publicó
en la revista "Viuda", la
cual se encuentra en la
página 18 de esta edición.
El texto, que se publicó en
la revista "Viuda", la cual
se encuentra en la página
18 de esta edición, es el
resultado de un proceso de
investigación y de diálogo
entre los miembros del
grupo CADA y la Agencia
de "Mujeres por la Vida".
El texto, que se publicó en
la revista "Viuda", la cual
se encuentra en la página
18 de esta edición, es el
resultado de un proceso de
investigación y de diálogo
entre los miembros del
grupo CADA y la Agencia
de "Mujeres por la Vida".

La invención de la foto y el
texto reproducidos fueron
parte de una Acción de Arte
del grupo CADA (Colectivo
de Acciones de Arte) que in-
tegraban Juan Carlos Rodríguez
y María Elini. Participaron as-
tados en este trabajo, la fotó-
grafo Pao Elini, autora
del retrato de la viuda, y la
Agencia de "Mujeres por la
Vida". Para obtener una re-
puesta a las preguntas for-
muladas en esta obra, el grupo
conformó un comité de in-
vestigación en un cen-
tro de comunicación, cuyo
objetivo no era transmitir
información, sino generar
información, es decir, un
espacio de diálogo y de
interacción. El resultado
fue un texto que se publicó
en la revista "Viuda", la
cual se encuentra en la
página 18 de esta edición.
El texto, que se publicó en
la revista "Viuda", la cual
se encuentra en la página
18 de esta edición, es el
resultado de un proceso de
investigación y de diálogo
entre los miembros del
grupo CADA y la Agencia
de "Mujeres por la Vida".
El texto, que se publicó en
la revista "Viuda", la cual
se encuentra en la página
18 de esta edición, es el
resultado de un proceso de
investigación y de diálogo
entre los miembros del
grupo CADA y la Agencia
de "Mujeres por la Vida".

La invención de la foto y el
texto reproducidos fueron
parte de una Acción de Arte
del grupo CADA (Colectivo
de Acciones de Arte) que in-
tegraban Juan Carlos Rodríguez
y María Elini. Participaron as-
tados en este trabajo, la fotó-
grafo Pao Elini, autora
del retrato de la viuda, y la
Agencia de "Mujeres por la
Vida". Para obtener una re-
puesta a las preguntas for-
muladas en esta obra, el grupo
conformó un comité de in-
vestigación en un cen-
tro de comunicación, cuyo
objetivo no era transmitir
información, sino generar
información, es decir, un
espacio de diálogo y de
interacción. El resultado
fue un texto que se publicó
en la revista "Viuda", la
cual se encuentra en la
página 18 de esta edición.
El texto, que se publicó en
la revista "Viuda", la cual
se encuentra en la página
18 de esta edición, es el
resultado de un proceso de
investigación y de diálogo
entre los miembros del
grupo CADA y la Agencia
de "Mujeres por la Vida".
El texto, que se publicó en
la revista "Viuda", la cual
se encuentra en la página
18 de esta edición, es el
resultado de un proceso de
investigación y de diálogo
entre los miembros del
grupo CADA y la Agencia
de "Mujeres por la Vida".

La invención de la foto y el
texto reproducidos fueron
parte de una Acción de Arte
del grupo CADA (Colectivo
de Acciones de Arte) que in-
tegraban Juan Carlos Rodríguez
y María Elini. Participaron as-
tados en este trabajo, la fotó-
grafo Pao Elini, autora
del retrato de la viuda, y la
Agencia de "Mujeres por la
Vida". Para obtener una re-
puesta a las preguntas for-
muladas en esta obra, el grupo
conformó un comité de in-
vestigación en un cen-
tro de comunicación, cuyo
objetivo no era transmitir
información, sino generar
información, es decir, un
espacio de diálogo y de
interacción. El resultado
fue un texto que se publicó
en la revista "Viuda", la
cual se encuentra en la
página 18 de esta edición.
El texto, que se publicó en
la revista "Viuda", la cual
se encuentra en la página
18 de esta edición, es el
resultado de un proceso de
investigación y de diálogo
entre los miembros del
grupo CADA y la Agencia
de "Mujeres por la Vida".
El texto, que se publicó en
la revista "Viuda", la cual
se encuentra en la página
18 de esta edición, es el
resultado de un proceso de
investigación y de diálogo
entre los miembros del
grupo CADA y la Agencia
de "Mujeres por la Vida".

...No es difícil constatar de qué manera se le cortó la cabeza a los principales movimientos sociales y políticos de izquierda y/o susceptibles de oponer una resistencia a la dictadura que se estaba implantando, haciendo desaparecer sus dirigentes. Sin embargo, por decir las cosas crudamente, el "candidato a la desaparición" no era obligatoriamente un alto dirigente político. Su valor estratégico no dependía exclusivamente de su lugar en un partido, un sindicato o una federación. Para llevar a cabo el desmantelamiento de organizaciones sociales era necesaria la intervención de muchos que manejaban información, direcciones, "chapas", lugares de encuentro, etc. Aquél que manejaba informaciones era importante. Pero, a su vez, era importante el romper, a través de la traición, los lazos que existían entre militantes, entre compañeros: terminar con el sentido mismo de esa palabra "compañero". Para esto no bastaba "simplemente" con asesinar. Eran necesarios esos lugares específicos de tormento, ocultos, donde el poder fue ejercido de manera absoluta. Estos lugares no fueron sólo sitios de exterminio sino también centros, focos de poder, desde donde se iba elaborando un mensaje mudo dirigido a la sociedad entera.

La opción por hacer desaparecer personas pasaba fundamen- talmente por el disuadir a los demás de erigirse en opositores. Se contó con un tercero, con el otro, con el que iba a constatar la desaparición, con el que le daba un sentido. El mensaje decía: no te metas, mira lo que te puede pasar..., con esa particularidad que lo que había que ver era un vacío. Por eso, algunos e incluso muchos que no tenían militancia política, también desaparecieron; no fue- ron inútiles al poder porque creaban la ficción de que cualquiera podía desaparecer. De esa ficción se nutría el miedo. El blanco de la desaparición es siempre un individuo y su entorno: es más que un cuerpo, es una relación existente que se busca romper. La desaparición ataca lo que la sociología se complace en llamar "redes sociales".

...Me detengo en sólo dos mecanismos de la desaparición que me parecen relevantes: el primero es la duda, la incertidumbre. Pero la duda no es la nada: se sabe que algo pasó, se sabe en mu- chos casos que hubo detención, lo que no se sabe es lo que ocurrió luego: el itinerario del detenido se desvanece en algún momento, cuando ya no hay testigo para comunicar informaciones. La insta- lación de la duda supone un procedimiento complejo; supone ocul- tación, desinformación, pero ni el ocultamiento ni la desinforma- ción son totales. El segundo mecanismo con el que cuenta la des- aparición es la (in)discreción, no el secreto propiamente tal. El poder, que hace desaparecer, permite que haya indiscreciones. Así, mientras algunos cuerpos se esconden, otros se muestran con gran publicidad (caso de Lumi Videla, 1974); así, mientras se niega pú- blicamente los asesinatos cometidos se monta una operación como la de las listas de los 119. No se busca realmente credibilidad, sino difundir miedo, sino demostrar que no hay recurso posible en contra de un poder que sustrae a las miradas de la mayoría sus actos de violencia más sangrientos. Por esto, la desaparición no sólo elimina, la desaparición penetra los imaginarios, cuenta con los imaginarios mediante los cuales se extiende el campo de inter- vención de ese poder que quiere ser absoluto mucho más allá de los límites de los centros clandestinos, de las cárceles, de los cam- pos de concentración. Todos pueden imaginar lo que ocurre con los detenidos-desaparecidos. Nadie puede probarlo. De este modo, la desaparición deja huellas impalpables que nunca pueden con- vertirse en pruebas (en el sentido jurídico de la palabra) de un crimen que parecería estar siempre por cometerse...

Antonia García, "Por un análisis político de la desaparición forzada", en Políticas y estéticas de la memoria, Santiago, Cuarto Propio, 2000

CADA, Viuda, Intervención gráfica de varios medios de prensa de oposición, 1983

NACIONAL

GOBIERNO CONTRA ANALISIS:

¿Otra batalla perdida?

• Magistrados cerraron los sumarios sin encarar reos a los requeridos por estimar que no se había cometido delito alguno. El gobierno apeló.

Hasta el momento se podría decir que el Gobierno ha perdi- do los más importantes rounds en este nuevo requeri- miento contra ANALISIS. De diez, ya perdió a los menos cinco y sus únicas posibilidades de ganar serían con K.O., vale decir un supremacía. En el caso de empate, vuelve a ganar el campeón invitado, es decir, ANALISIS.

Así interpretó el abogado Jaime Ha- les las resoluciones de los ministros Alberto Novoa y Luis Correa Bala, quienes la semana pasada cerraron los sumarios respectivos -por presuntas infracciones a la Ley de Seguridad Interior y a la Ley sobre Estados de Ex- cepción- sin encarar reos a los ocho periodistas requeridos ni a los cerca de 15 entrevistados y articulistas tam- bién requeridos indirectamente por el Régimen.

Los magistrados adoptaron sus re- resoluciones por considerar que no se habían reunido los antecedentes que per- mitieron establecer la existencia de delitos. Como expresó el abogado Ha- les al cierre de los sumarios "era el curso obvio que tenían que tomar re- querimientos tan ajenos a la realidad. Los jueces han cumplido con su deber y han frenado el carro de guerra que puso el Gobierno contra ANALISIS. Nuestro criterio ha sido que no ha ha- bido delito en ningún número de la Revista y parece que los magistrados comparten este criterio".

En la medida en que los periodistas, entrevistados y articulistas fueron in- terrogados por los jueces, sobre los p- rrafos marcados por el Gobierno de las distintas ediciones de la Revista, todo parecía indicar que se trataría de "otro proceso sin destino". Ello, por- que resultaba irrealista pensar que se estaba atentando contra la Ley de Se- guridad Interior del Estado, al seña- larse semanas antes de conocerse el fallo Cánovas, que todos los indici- os apuntaban a Carabineros o por indi- carse que el Movimiento Sebastián Acovedo salió a las calles durante el Estado de Sitio a interpelar al Gobie- rno para que cese de torturar, a por- que el obispo de Punta Arenas, Tomás González declaró que "para recon- struir una sociedad en pedazos, como la chilena, se necesita que vuelva a fun- cionar una verdadera justicia. Que ha- ya verdad sobre los hechos".

Tras el cierre de los dos sumarios, el Ministro del Interior insistió en su pe- tición de encarceración de reos, la que fue rechazada por ambos ministros. Ante esta negativa el Gobierno pidió la reposición -que los ministros recti-

ficaran sus resoluciones- y en sube- dido apelaron ante la Corte de Ape- laciones, una de cuyas salas deberá pronunciarse al respecto en el curso de los próximos días.

A la luz de la actitud que ha mante- nido el Poder Judicial frente a la li- bertad de expresión desde antes del Estado de Sitio, todo hace pensar, que ANALISIS por cuarta vez podría ser sobrepasado. En el último tiempo, los tribunales se han pronunciado siste- máticamente en contra de las medidas del Gobierno tendientes a censurar y acallar a los medios de comunicación. Como señaló en su oportunidad el Presidente del Colegio de Periodistas, Ignacio González existe confianza en que el Poder Judicial "no se dejara utilizar como un mecanismo de re- presión contra la información en Chile".

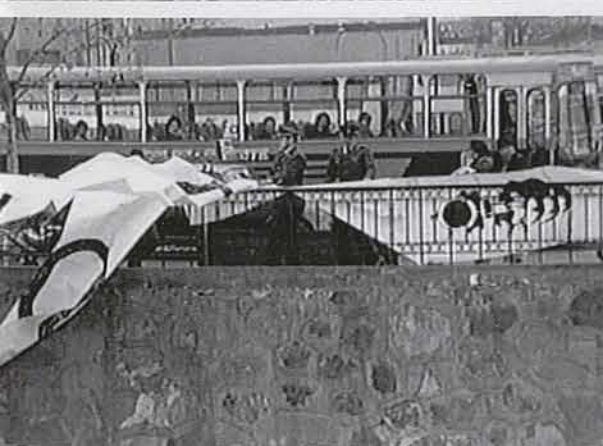
a
M.J.L.

Mirar su gesto extremo y popular.
Prestar atención a su viudez y sobrevivencia.
Entender a un pueblo.

VIUDA

Mujeres por la Vida
C.A.D.A.
CHILE/SEPTIEMBRE 1985





...Un par de semanas antes del 11 de septiembre de 1983 –a diez años del golpe militar–, el Colectivo de Acciones de Arte (CADA) se reúne a proyectar una convocatoria a los artistas. Se trata de marcar la fecha sobre el soporte urbano.

De esa reunión surge un signo a multiplicar a lo largo de paredes, muros, calles, etc. Este signo es lo suficientemente abierto e interactivo como para posibilitar su reapropiación, en primer lugar por los otros artistas, en segundo lugar por los habitantes del territorio. Se trata de un signo plural: de ninguna manera, un sistema cerrado de significación. Se trata de un articulador de espacios y gestos simbólicos, no de un símbolo. Un dispositivo que expresa un deseo que no está completamente articulado, que no está enunciado del todo. Este signo, el NO +, puede desencadenar, a juicio del CADA, un proceso dinámico que transforme las relaciones del encuadre represivo. Días después, se cita a una reunión ampliada de artistas y se proclama la convocatoria a multiplicar este signo por toda la ciudad en forma de graffiti, mural, afiche, etc.

Un mes después, el signo comienza a circular como un signo errante, perdido de su origen, modelado de acuerdo a miles de deseos anónimos y diferenciales: No + hambre, No + dictadura, No + tortura, No + miedo, etc. El signo se multiplica y se multiplican sus acentos, reforzando mediante su pluralidad la básica articulación resistente al encuadre.

Se trata, quizás, del más audaz, ambicioso y límite –en el sentido de su disolución total en la pluralidad pública– de los trabajos de arte que la Escena de Avanzada ha producido. También, de un callejón sin salida. Un estallido.

Gonzalo Muñoz, "El gesto del otro" en: *Cirugía plástica*, Berlín, NGBK, 1989



Ambas candidaturas desean sumar a los sectores indígenas dentro de sus fuerzas.



El reino de la censura

...Pinochet decidió cancelar formalmente los últimos vestigios de la apertura. Hablando en Viña del Mar, el lunes 29 de octubre de 1984 anunció que la Constitución no sería modificada, que no habría diálogo con la oposición, que la ley de partidos se dictaría después de las otras leyes políticas y que se podría implantar el estado de sitio si las cosas seguían así.

El 30 de octubre, 239 personas capturadas en allanamientos masivos a algunas poblaciones y calificadas como “delincuentes comunes” fueron relegadas a Pisagua.

Ese día, el paro desoló la capital y desató la violencia en la periferia. Nueve personas murieron. Baleadas también. Y baleadas como siempre: desde autos sin patente, por sujetos de civil, en disparos a mansalva.

El viernes 2 se conoció el IPC del mes: 8,2 por ciento, el más alto del año.

La cifra había sido conocida el miércoles 31 en palacio. Y Pinochet había estallado ante su sola mención. En ese momento se había sabido que el destino de los ministros del área económica podía estar sellado. Tal vez había llegado la hora de hacer cirugía mayor.

Sólo se hizo efectiva esa tarde la dilatada renuncia del ministro Gálvez.

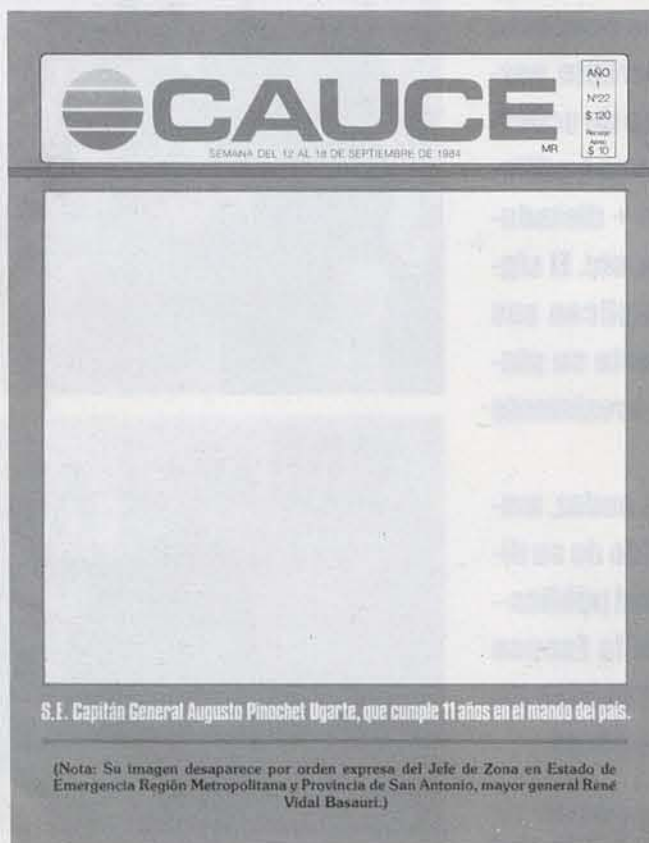
Para sustituirlo se nombró a Alfonso Márquez de la Plata, que dejó vacante la Secretaría General de Gobierno. En ese cargo, para el que fueron propuestos los nombres de Gustavo Cuevas Farren y Roberto Méndez, asumió un joven profesor y funcionario del equipo de Sergio Rillón: Francisco Javier Cuadra.

Un informe reservado de la embajada de Estados Unidos, analizando los cambios en la cúpula ministerial, se refería a estas nuevas destinaciones como “dos ministros menores”. Pero Cuadra no iba a eso. Su función no estaba prevista como menor, ni nada que se le pareciera.

Al día siguiente, el 7, se decretó el estado de sitio y el toque de queda en la capital... Y esa noche, Cuadra leyó ante los directores de medios de comunicación al decreto 1217, por el cual se restringieron todas las informaciones de “carácter, relevancia o alcance político”, se suspendió la edición de las revistas *Apsi*, *Cauce*, *Análisis*, *Pluma* y *Pincel*, *La Bicicleta* y *Fortín Mapocho* y se impuso censura previa a la revista *Hoy*.

El estado de sitio cayó con todo su peso sobre el país...

Ascanio Cavallo, Manuel Salazar y Óscar Sepúlveda,
La historia oculta del régimen militar. Memoria de una época, 1979-1989,
Santiago, Grijalbo, 1999





VIRGINIA ERRÁZURIZ, *Paisaje*, Galería Sur, 1983

“El gobierno, a partir de esta fecha, podrá hacer uso de las siguientes facultades:

1. trasladar a las personas de un punto a otro del territorio nacional;
2. arrestar personas, en sus propias casas o en lugares que no sean cárceles ni otros que estén destinados a la detención o prisión de reos comunes;
3. expulsar del territorio nacional a determinadas personas;
4. restringir la libertad de locomoción;
5. prohibir a determinadas personas la entrada o salida del territorio nacional;
6. suspender o restringir el ejercicio del derecho de reunión;
7. suspender o restringir la libertad de información y de opinión; restringir el ejercicio de los derechos de asociación y de sindicación;
8. y, por último, imponer censura a la correspondencia y a las comunicaciones.

Se debe hacer presente que, en virtud de lo establecido en el Artículo 40 de la Constitución Política, complementada por la Ley N°18.415, que regula los estados de excepción constitucional, publicada en el Diario Oficial el 14 de Junio, del año 1985, son fundamentos para la declaración del Estado de Sitio, la situación de conmoción interna o de guerra interna.”

Gobiernistas y opositores se culpan de todo

LAGRIMAS Y SANGRE DEJO LA PROTESTA

BALANCE DEL TERROR:

19 MUERTOS
115 HERIDOS
1.000 DETENIDOS

ESTREMecedor RELATO DE LOS TESTIGOS
(Anécdotas, informaciones y fotos en páginas 2, 3, 4, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13 y última)

las últimas noticias

DIARIO POPULAR E INDEPENDIENTE
\$ 20
AÑO XLVIII - N° 15.181 - Sábado 15 de Agosto de 1983
Hoy: San Víctor - MALLANA: San Alberto
Sábado: L. A. N. y 10 Seguros, 80
LA MAYOR CIRCULACION DE CHILE

DOS NUEVOS MUERTOS EN VIOLENTOS INCIDENTES

hecho en Chile

paísaje/errázuriz/13.08.1983



"Trozos de cráneos amarillentos, con huellas de cuero cabelludo; pelos sueltos, negros; ropas desgarradas en las que se reconoce un blue jeans, un chaleco de hombre".

Estas son las palabras del subdirector de la revista Hoy, Abraham Santibáñez, al describir los restos humanos de 15 campesinos encontrados en los hornos de Lonquén, en 1978.

Sólo después de diez años de retención metabólica, de mirar lo que ocultan esas fauces fotográficas de medio punto –arquitectura adecuada a la magnitud de una masacre– se me ha hecho posible enfrentar directamente el Via Crucis de este pavoroso asunto. Lonquén, el punctum pestilente que aflora con porfía desde la ciénaga espesa del monótono discurso oficial, revelando su exacta contradicción. Un ejemplo que, desgraciadamente, ha multiplicado sus manifestaciones y que resume en cada piedra de escándalo de sus oscuros arcos, todos los lugares y fosas comunes del régimen. El paradigma que soporta y condiciona todos sus éxitos...

Quizás diez años sea poco tiempo para restaurar y restaurarnos de lo que hemos destruido en esta década y media de vandalismo público y desenfreno estatal. Distorsión que el arte apenas puede nombrar, indicándolo.

Única condición para poner el dedo del arte en la llaga de la política: una extrema delicadeza que haga de esta usura una construcción soportable, delicadeza que ha demorado diez años en tejerse, distancia y peso suficiente para habilitar una relación inesperada: la actividad del sueño y el ejercicio sacramental de la confesión. Confesamos nuestros crímenes como soñamos nuestros deseos. Algo sale a luz, a nuestro entendimiento y a la luz pública, un conocimiento, un expreso secreto, un dato suficiente, materiales para un signo concreto.

Oscuridades fragmentadas que hilvanamos para iluminar un hecho, un lugar exacto, un episodio, una escena nocturna de puro horror...

Gonzalo Díaz, Catálogo Lonquén 10 años, Galería Ojo de Buey, 1989



Revista Ojo de Buey: ¿Cómo articulas la preocupación arte y política?:

a) desde una puesta en escena de datos, hechos, eventos, personajes?
b) desde la presentación o simulación de escenas reconstruidas o soñadas? ¿lo personal y la historia se encuentran en ese espacio o se desarticulan?);

c) erótica y política: la relación al cuerpo.

Gonzalo Díaz: Entiendo toda la ocupación del arte como preocupación política, o dicho más exactamente, todos los nutrientes que alimentan la producción artística, cualquiera sea su naturaleza, se invierten al interior de la manipulación artística, en cuestiones puramente políticas... Una especie de acción en cadena, un principio de metaforización permanente. Los significantes se disuelven en pura energía, que se acumula o se dispendia "haciendo andar" cualquier máquina de sentido. Esto dicho de una manera muy general, puesto que en arte, al igual que en la técnica, hay combustibles específicos y mejores unos que otros, adecuados a ciertas máquinas diseñadas según el comportamiento de su energía. Los objetos significantes, sean piedras, cúmulos de pigmentos, pinturas, palos o vasos con agua, se transforman por la manipulación —es decir, por su ordenamiento y disposición intelectual— en energía pura, en pura significación elocuente. Eso es hacer política, producirla. Elocuencia y visibilidad.

En "Lonquén 10 años", Lonquén termina por ser la palabra que la nombra, economía discursiva que adecúa los términos para nombrar el *lugar geométrico* por donde pasan todas las líneas que tensan el trabajo. Aquí la palabra *Lonquén* con todo lo que ella acarrea, funciona como acelerante, al lado de otros signos cuya función es de acumulación (neón azul) o retardamiento (vaso con agua). Se podrá borrar ese nombre o ser cambiado por otra denominación: el lugar geométrico será el mismo, pero resultará más incómoda su percepción, porque en el fondo, "Lonquén" tampoco es solamente Lonquén, es ante todo, "todo Lonquén". En este sentido se podrá hablar de "deslonquenizar la gestión del Estado" o "de la política", o de "lonquenizar los cuerpos sociales", manera de erotizar la política. Entonces, los asuntos que la muestra trata son al mismo tiempo cómo los trata y podrán ser abordados por medio del marco del caso Lonquén, instancia de traspaso desde la sociología, desde la historia, desde la jurisprudencia, desde la teología, etc., al arte, es decir, a la producción política, a un discurso de significación verdaderamente útil por lo utilizable en lo que es capaz de relacionar y de poner en percepción.

...Aquí, en la retención en "Lonquén 10 años" —ya se ha dicho de diversas y muy inteligentes maneras— no hay representación de cuerpo, no hay cuerpo más que por sustitución; sólo se han indicado los lugares —centros de gravitación cromática— donde esos cuerpos debieran estar: el campo frenado de lija negra, hoyo negro, grado cero de la pintura, que ocupa la totalidad del formato en los cuadros, formatos señalados de manera excesiva también: una moldura neoclásica rectangular que sostiene un vaso con agua mediante una repisa de igual brillo y color ensamblada en su borde inferior izquierdo; una lamparilla de bronce de la cual emana la luz cálida de su aura —materialización *in situ* de una contradicción, dada la exacta similitud catorce veces repetida por la mecanización de su fábrica, contradicción que, a su vez, se contradice, al repetirse otras tantas veces en cada lámpara, ese si(g)no de lo individual—; números romanos de bronce, única diferenciación para denotar que la repetición exacta de cada cuadro no disuelve la unicidad original de cada uno, su nombre. Todo para indicar que en ese doble cercamiento —marco y aura de luz— debiéramos encontrar, si no la representación acabada de la pintura, al menos una ilustración satisfactoria de los cuerpos. Como mala recompensa, lo único que allí vemos es la alteración de una frase en el roce mínimo de calidades de brillo y de referencias. Hay en estos cuadros una desestabilización planeada de las condiciones mínimas de sobrevivencia pictórica. Ante esa proximidad de la muerte, "Eros Cromatikon" se erotiza al máximo, alojando sus despojos *entre* la lija y el vidrio, *entre* el vidrio y la moldura, *entre* el vaso de vidrio y el vidrio del agua, *entre* la frase impresa en negro y el negro contra el cual se contrasta, o exactamente, *entre* la frase impresa en negro en el detrás del vidrio y la frase escrita por Freud a su amigo Fliess (siendo éste su "negro" de contraste), en fin, *entre* el neón y el palo, *entre* piedra y piedra, o *entre* el sistema Vía Crucis de los 14 cuadros y la acumulación contenida de palo y piedras numeradas. Energía depositada entonces en el abismo de las relaciones, lo que en música se llama intervalo. Lonquén sería un intervalo de 7ma, el anhelo de la incompletud. "Lonquén 10 años" será un acorde de 7ma, el género de la muestra lo señala.

Gonzalo Díaz, enero 1989, catálogo *Sueños privados, ritos públicos* (en ocasión de la muestra *LONGUEN 10 AÑOS*), con textos de Justo Pastor Mellado

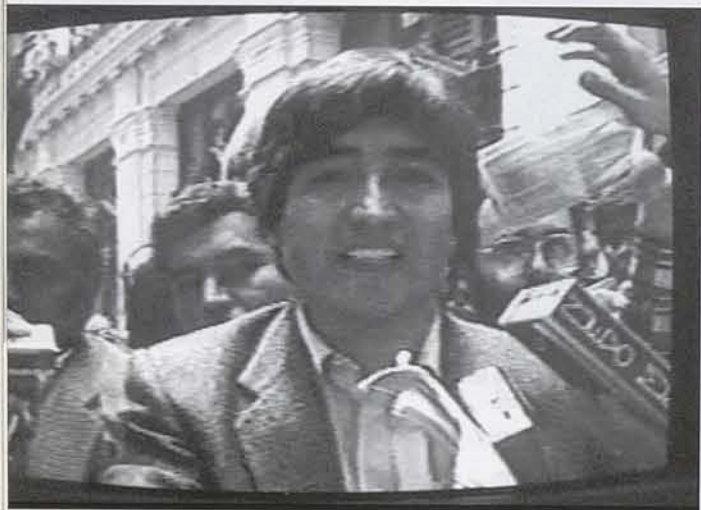


GONZALO DÍAZ, *Lonquén, 10 años*, Instalación, Galería Ojo de Buey, 1989





Manuel Bustos,
Presidente de la Central Unitaria de Trabajadores (CUT)



La Franja del NO

...Para comprender el efecto inusitado de la franja de propaganda política del NO en la televisión durante los días previos al plebiscito, hay que recurrir a la *lógica de lo intersticial*. Para ello, pienso en una analogía entre dos tipos de operaciones realizadas por las fuerzas de oposición en Chile. La primera de ellas, más política, fue jugársela, al menos mayoritariamente, por el escenario del plebiscito. Después de muchas dudas, el grueso de la oposición decidió entrar en un juego político cuyas reglas y cuyo terreno lo delimitó la oposición. La idea que primó fue que desde ese intersticio, y una vez dentro del juego previamente codificado por el oponente, era posible subvertirlo y usarlo en la dirección contraria a aquella para la cual fue diseñada por Pinochet. La apuesta consistió, pues, en dar la lucha en el espacio del otro, o en otras palabras, en "suicidar" al adversario.

Análogamente, la segunda operación intersticial la encontramos en la franja televisiva ocupada por el NO, y se relaciona más estrechamente con una racionalidad comunicacional o expresiva que con una de tipo político. Para dimensionar esta lógica es preciso recordar que la televisión ha constituido en Chile, a lo largo de los últimos quince años, lo que Adorno llamaba el "profeta irrefutable de la realidad", a saber, esa especie de ventana al mundo puesto por el gobierno para imponer una lectura única de los acontecimientos. La inflexible resistencia del gobierno a aceptar voces disidentes en el medio televisivo durante la dictadura (a diferencia de lo ocurrido en la radio y en la prensa) obedece a una capacidad de la televisión para imponer discursos. Esto no sólo en términos de lo que se dice y se deja de decir sobre Chile en la televisión, sino también por el tipo de símbolos, patrones de consumo y estilo de vida que este medio ha promovido. Como tal, no sólo ha sido un refuerzo estratégico en la continuidad política de la dictadura, sino también en la afirmación de un patrón cultural de desarrollo.

La aparición repentina (de un día para otro) y sorpresiva (a pesar de lo esperado) de la franja del NO en la televisión, rompe un universo de discurso cuyo eje fue, durante 15 años, su absoluta homogeneidad. De allí que la inserción de 15 minutos de NO en 15 años de SI resultaba muy difícil de imaginar o anticipar. La franja se inyecta dentro de un *continuum* televisivo absolutamente adverso. Opera, en tanto *franja*, como una *ruptura intersticial*: franja intensa en su color, reducida en su anchura (15 minutos diarios durante menos de un mes, contra 15 años de TV.).

...El hecho de que el SI cuente con todo el espacio deseado y el NO tenga que restringirse sólo a 15 minutos no anula sino, por el contrario, fortalece la franja opositora. Porque pone en evidencia la desproporción, lo desmesurado, lo absurdo de lo que se pretende ofrecer al público como "competencia equitativa". La franja del No, al explicitar, por su mera ubicación periférica en la TV. esta desproporción, hace que cada vez que habla el SI, asome allí un contramensaje. Esta desproporción hace que la voz del SI esté continuamente negándose a sí misma en su pretensión de convencer políticamente. La mera presencia "aplastada y segregada" del No torna inviable todo esfuerzo del SI por convencer respecto de lo suyo. Esto explica que el SI haya sido progresivamente llevado a un plano puramente reactivo, vale decir, a legitimarse por medio de la sistemática descalificación del NO.

El gobierno militar ha dispuesto a destajo de la TV para promocionar sus logros e impugnar a la oposición. Disponer de 15 minutos diarios en la recta final del plebiscito no agrega a lo ya dicho y repetido por el gobierno. Su propia presencia permanente en la TV., con noticiarios claramente propagandísticos, agotó hace mucho su capacidad de sorpresa y novedad. El NO, en cambio, lo dice todo por primera vez construyendo su discurso sobre un fondo de total ausencia. Dado que el SI no puede generar utilidad en su franja (pues nada nuevo tiene para ofrecer), se ve forzado a intentar anular la enorme utilidad marginal de que dispone el NO, deslegitimando la propaganda del NO. Nuevamente, el poder de lo intersticial para romper la unidad molar, homogénea y uniforme, del discurso televisivo se vuelve insospechado...

Martín Hopenhayn, "Intersticio y ruptura: la lógica de la franja del NO" en *Revista Ojo de Buey* N° 3 (primer semestre 1989)

- 27.3.1984
- No enviando a sus hijos al colegio.
 - No comprando.
 - No haciendo trámites en oficinas públicas ni privadas.
 - Acudiendo a los paseos del centro en la mañana.
 - Deteniéndose a las 12:00 horas, durante 5 minutos en el lugar que se encuentre, ya sea peatón o conductor.
 - Tocando sus cacerolas, bocinas, pitos, música, etc., entre las 20:00 y 20:30 horas.
 - Realizando asambleas sindicales a la hora de colación para debatir la Asamblea Nacional del 14 de abril y la convocatoria a un paro nacional.
 - Efectuando asambleas y reuniones por barrios y poblaciones para elaborar reivindicaciones del sector y hacerlas llegar al Comando.
 - Realizando asambleas estudiantiles en todas las escuelas universitarias en las que se discuta la realidad nacional y la situación universitaria.
 - A los trabajadores de la locomoción colectiva: adhiriendo desde las primeras horas del día.

CHILE EXIGE! DEMOCRACIA AHORA

COMANDO NACIONAL POR LA PROTESTA



**el pueblo
lo ajusticiará.**



el cochero de la muerte

soldado:



**EL TIRANO
TE CONVIERTE
EN CRIMINAL**

**NO CUMPLAS
SUS
ORDENES**

**AUN ES TIEMPO
Unete al pueblo**

PDMP

**INDIGNACION NACIONAL
CARABINEROS SON
LOS ASESINOS
PINOCHET CULPABLE
PRINCIPAL
CHILE EXIGE CASTIGO**



**¡¡ EL PUEBLO VENCERA
DEMOCRACIA AHORA !!**



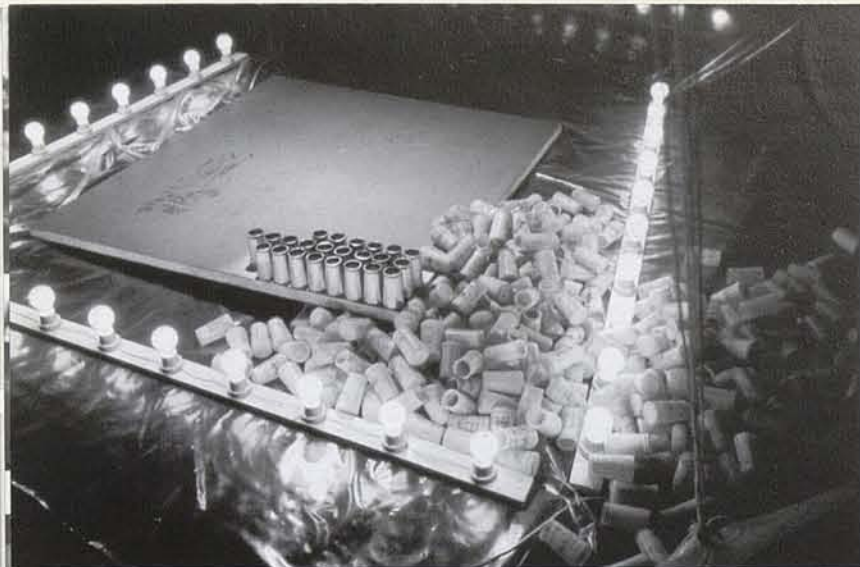
**ASAMBLEA NACIONAL
MOVIMIENTO DEMOCRATICO POPULAR**



**Pinochet
Manchó la Historia**



Juventud Rebelde Miguel Enríquez



FRANCISCO BRUGNOLI, *Cadáver Exquisito*, Galería Ojo de buey, Enero de 1990

¿Qué relación existe entre arte y política?

Toda y ninguna. En todo caso ésta es una cuestión sistemáticamente eludida, al menos en nuestro contexto. Sin duda hay un peligroso lado moral si pensamos la política como fábrica de utopías. Esto es inconcebible desde el concepto de necesidad del arte. El arte es anterior y va más allá de la política, obedece a necesidades más profundas y expresa deseos más complejos que los formulables en un programa. Pero resulta absurdo que la política no estudie en el ejercicio del arte la formulación de los posibles. Más bien parece interesada en una provisión de emblemas, con la que reduce el importante trabajo de estructuración simbólica. Sin embargo, el actual escepticismo frente al sentido, que se manifiesta en la decepción de las propuestas políticas existentes, y en una incredulidad de su capacidad de proyecto, podría en realidad significar una profunda necesidad de sentidos diversos, y por esto una posibilidad otra, en la medida que esta necesidad sólo se puede resolver a partir de los miles de pequeños deseos de un colectivo terriblemente fragmentado.

Francisco Brugnoli
Revista Punto de fuga N° 1, Santiago, julio 1991

JOSÉ BALMES, *En tierra (A 50 años de Winnipeg)*,
Portada Catálogo, Galería Ojo de buey, 1989



Exhumaciones

...A un año de "Lonquén, 10 años", exposición de G.Díaz, y a meses de "En tierra", muestra de J.Balmes con motivo de los 50 años de la llegada del Winnipeg a Valparaíso, Francisco Brugnoli en la misma sala, inaugura el año 1990 –el primero que se abre, después de 16, a un porvenir sin dictadura– con una instalación que exhuma (según se informa en la ficha de producción) un trabajo de 1973, cuyo destino era la Bienal de La Habana y que el golpe militar dejó sin conclusión y sin efecto. Hablamos de «exhumar» y esta palabra conviene sin duda al título de este trabajo: "cadáver exquisito". Conviene a este título, pero conviene también a la exposición de Díaz, que recordaba una patética exhumación, y, en parte, conviene también a la muestra de Balmes que, con su «En tierra», desenterraba, es decir, exhumaba (ex: fuera de; *humus*: tierra) la memoria de una gesta sin gloria. Brugnoli exhuma, justo un año después de que Díaz recordara las siniestras exhumaciones de Lonquén, un cadáver exquisito. Desentierra, le quita el polvo y reinstala un escombros, un vestigio, un resto (lo que queda de un cuerpo después de muerto) dejado por la intervención brutal de los militares en el 73. Ahora bien, empezando por el título, es evidente que aquí se trata de una paródica exhumación que establece, con gran oportunidad, a un año plazo, una relación de tensión con la instalación de Díaz. En ésta se trataba del retorno, en términos fantasmáticos, de lo reprimido –retorno que despierta, según Freud (quien era citado por Díaz), el sentimiento de lo siniestro–. En la instalación de Brugnoli se trata, en cambio, del retorno, en términos farsescos, del pasado. Si allí era pertinente el nombre de Freud y la economía a-histórica del inconciente; aquí cae de cajón el nombre de Marx y su idea de que en la Historia la tragedia regresa a veces como farsa. Forma ambigua, ésta, la farsa, que deja que se perciba en ella la figura de lo que repite irrisoriamente. Más evidente aún, pues, la diferencia que se establece, por otra parte, con los gestos conmemorativos exhibidos por Balmes: a la memoria enfática que celebra el pasado erigiéndole monumentos, Brugnoli opone (como siempre) la memoria desilusionante del deshecho; el rescate y la conservación de los despojos que van dejando los tránsitos del sentido y su gradual degeneración.

No el fantasma, pues, sino el simulacro. No la copia que recuerda aún el original, sino la muerte del modelo en la copia degradada de la copia. No el Sentido originario y puro, sino el tráfico sin origen y sin fin del sentido, su tránsito material, su carreteo y diseminación, a través de múltiples paisajes. No, en fin, el monumento, sino el deshecho como parodia del monumento...

Carlos Pérez Villalobos "Variaciones sobre un Cadáver Exquisito".
En: Catálogo *Cadáver exquisito* (N. Richard, C. Pérez Villalobos, G. Arqueros).
Galería Ojo de buey, enero 1990



ARTURO DUCLOS, *Rigor mortis*, 1989

Claudia Donoso: *Tu etapa de formación transcurrió durante la dictadura de Pinochet. Eso significa restricciones variadas en el plano del crecimiento. Ante lo poco que ofrecía la universidad, el grupo que la crítica Nelly Richard bautizó como la Escena de Avanzada se convirtieron para ti y para otros de tu generación en referente alternativo en cuanto a la práctica del arte. ¿Cómo explicarías tu evolución desde esta perspectiva?*

Arturo Duclos: En la Escuela de Arte de la Universidad Católica, me interesé por el grabado debido a que lo que enseñaban al respecto estaba necesariamente sujeto a la transmisión de un conocimiento técnico. En pintura, en cambio —que me cargaba entonces—, te mandaban a hacer desnudos y otros pasos académicos y en el último año te metían a un curso llamado “creación”, donde le decían que se soltara en circunstancias de que la gente llegaba ahí amarrada de manos. En grabado, por lo menos, uno aprendía xilografía, aguafuerte, serigrafía, o sea, a uno le daban instrumentos y Eduardo Vilches era muy exigente. Pedía coherencia, fundamentos. En esa época yo estudiaba bastante por mi cuenta y con un grupo de la Escuela nos metimos fuera de ella a un taller con Eugenio Dittborn, que fue el que nos hizo entender el valor de los significantes materiales desde un punto de vista semiológico...

Después me metí con la magia, con el hermetismo, que es algo que me abrió puertas a nivel de práctica. La obsesión por transmutar materiales de desecho es de siempre. También hago amuletos. Con los huesos creo que he trabajado con la alquimia que supone la modificación semántica de los objetos. Lo que hago yo en ese plano es tomar materiales desprestigiados, transformarlos y ennoblecerlos. Cada cuadro de éstos es finalmente un ritual. La simbología del acto y la ceremonia son esferas que me importan. Unos monjes budistas del siglo XIII inventaron unos *mantram* que eran unos timbres de madera, entonces timbraban todo el día en la arena y ése era un acto de fe cuya huella era borrada por el viento. Mientras más timbrabas, más vaciabas tu mente y eso es lo que de algún modo me pasa cuando repito obsesiva y manualmente los motivos y ornamentos...

C.D.: *Tu exposición La isla de los muertos (en la galería Ojo de Buey) se registró al cierre de la dictadura. ¿En la perspectiva del rito, a qué correspondería?*

A.D.: Fue, si tú quieres, como un sahumero. Me interesó la fecha porque era el momento de cerrar una época, todo el cuento del gobierno y sus *tonis* del comunismo, que es un motivo que está en toda mi obra en forma irónica aunque más de alguna vez algún bobo me preguntó si militaba en el Partido Comunista. Yo nunca he sido una persona que participe de actos públicos de oposición pero sí me opongo enfáticamente como civil a todos los actos de violencia y de represión que han existido durante todo este tiempo. Mi pintura y mi trabajo han sido reactivos al sistema en ese sentido, pero no en el sentido público.

C.D.: *¿Cómo ves el tránsito a la democracia en el plano cultural? ¿Cómo crees que cambiaría la dirección de tu trabajo?*

A.D.: El arte denunciante o el arte más crítico va a ser más oficial, va a tener más cabida, pero yo creo que la gente que hace cosas modificadoras ya lo ha hecho y lo va a seguir haciendo. No siento que afecte la dirección de mi trabajo.

Claudia Donoso y Arturo Duclos en el Catálogo *Biothanatos*, 1990

LOS ANJELES NEGROS (sic)

El colectivo de arte Los Anjeles Negros habla de la cultura del desborde, la integración espacial y el negro como clave de interpretación de la realidad



Belior Díaz A.

Cuando un sistema bloquea los espacios al desarrollo del arte no queda otra alternativa que intervenir las zonas de circulación, alterar esa tierra de nadie de la vía pública. Así lo ha hecho en estos años el teatro, la artesanía, la música y, de un tiempo a esta parte, la plástica, a través de las intervenciones del espacio urbano.

El arte, en la tensión de un sistema opresor y una masa plastada, ha operado con los sucesos cotidianos. Acciones como quemar libros, suicidio a lo bonzo, inhalación de neopren, tomas de terrenos, han pasado a integrar el paisaje del arte en Chile, la zona de catástrofe.

Uno de los colectivos de arte que más polvareda ha levantado en la amarillada zona del arte conceptual es Los Anjeles Negros (sic), formado por tres artistas plásticos de San Miguel, Peñalolén y La Florida. A diferencia de otro colectivo que dio qué hablar en 1989 -Las Yeguas del Apocalipsis-, con un discurso basado en corporalidad, estos ángeles rechazan la institucionalidad y apelan a una intracultura que reivindica la chilenidad perdida. En sus intervenciones, chazan los mecanismos de la legalidad y suscriben lo que definen como delincuencia visual, uno de los polos que se sitúa su propuesta.

"Si rechazamos la institución no podemos coludirnos con ella. Muchos artistas plásticos arriendan los terrenos para realizar su intervención. Nuestra política es la apropiación, la toma indebida de terrenos y zonas porque todo lo que está delimitado con una calle nos pertenece", asegura Gonzalo Ravanal (30), tipógrafo cajista y ángeles negro desde marzo del año pasado, cuando se asoció a Matricio Rueda (30), artista gráfico, ex integrante de los colectivos El Plano y Ramón Carnicer y Luger de Laxe, y Jorge Cerezo (24), ex de Los Huamán y Los Riffl.

Este colectivo busca reflejar la vida de santidad inserta en la franja

negra de tráfico y corrupción generada por la institución. De ahí el nombre, homenaje y cita al conjunto musical de Germain de la Fuente que a fines de los 60 simbolizó el sentimiento popular, el amor de barrio -"cómo quisiera decirte/ algo que llevo aquí dentro/ clavado como una espina/ y así va pasando el tiempo"-, y que, a juicio de Pato Rueda "es más chileno que Los Huasos Quincheros".

Esta irrupción de lo marginal en el entorno social es lo que sella una de las características del colectivo. La alteración del orden, a través de los diversos elementos que intervienen: público, policía, prensa, pasa a ser una extensión del trabajo. Extensión que supera los márgenes y da origen a la cultura del desborde.

"La cultura del desborde no es sólo chorrear pintura por un cuadro; es la desplazatoria del movimiento social que modifica la tensión y la hace insostenible" (Ravanal). La propuesta no deja de ser revolucionaria. No en vano -aunque sólo sea una coincidencia- su debut en la escena chilena fue el 14 de julio del año pasado, día del Bicentenario de la Revolución Francesa. Doscientos años después de la Toma de la Bastilla, este trío de interventores inició la toma de calles y muros santiaguinos, con el costo de enfrentarse a la institución y ser perseguidos.

- ¿Consideran a esta expresión como una alternativa eficaz contra la dictadura?

Rueda:

- En verdad no nos planteamos como contra la dictadura sino que buscamos crear nuestro propio espacio. Nuestra existencia ha sido aprender a pararse sobre esta mierda que heredamos en 17 años. Todo lo que hemos visto es eso. Somos hijos de esta cosa, lo que se ha dado en llamar un Pinochet boy. Cuando esto se asume uno no se plantea el problema de pelear contra la dictadura. Cada acto es una pelea contra todo un sistema.

Ravanal:

- La parada de esta confrontación no tiene nada contra el Viejo. De algu-

na manera la dictadura creó las condiciones para que nosotros pudiéramos operar con ella; elaboró un paisaje que nos acogió en toda su miseria y brutalidad. Nosotros tomamos ese código pesado y peludo de la dictadura para transformarlo en otro. Esa relación pasa por un problema de despecho y apatía contra cualquier movimiento que se quiera plantear en términos paternos o iluministas. Los discursos iniciáticos/mesiánicos postulados por la última vanguardia chilena encabezada por Nelly Richards y otros próceres criollos de la historia del arte, se fueron de modo muy puntudo contra la dictadura, muy heavy. Nuestra postura no es esa. Implica otro código. Son otros los factores que están en juego en este momento, no aquél de la última vanguardia. Aquí, todos los indocumentados, sean cumas, patos malos, maracas, travestis, punki, thrash, entran a convivir dentro de esta franja negra, dentro de este espacio Frankenstein que le da cabida a todas las minorías.

- ¿En qué queda ese discurso puntudo con la nueva situación que enfrenta el país?

- En un desplazamiento de ejes. Aquellos que hacían oposición y se postulaban como los paladines del margen, han pasado a ser las voces oficiales de lo que es el arte en Chile. Es decir, lo que en un minuto fue la escena de avanzada, ahora se encuentra enganchado con el poder y los nuevos espacios. Por tanto, su discurso ha pasado a ser institucional. Y las tres instituciones más importantes de este nuevo período que se inició el 11 de marzo a las 13.15 horas, son Díaz/Mellado, Bororo/Balmes, Richards/Brugnoli. Nosotros no estamos con las instituciones porque sabemos que no nos van a cubrir ninguna expectativa. Al contrario, puede frustrarnos.

- Asumiendo el hecho que los acusen de reaccionarios...

Rueda:

- Nos han acusado de reaccionarios y de fascistas. Uno habla de reivindicar la provincia y el nacionalismo y te tratan de facho. ¿Por qué va a significar ser fascista si uno se plantea

como chileno y postula los valores de chileno? Ahora, si uno plantea una radicalidad en la acción, en la metodología de trabajo, ¿por qué tiene que ser militante del Frente? Es por un problema de no entendimiento, de no digeribilidad del discurso que planteamos. Es la tendencia heredada en estos 17 años de encasillar: hay que estar forzosamente en alguna parte para que te puedan identificar.

- Ustedes están en la franja negra, ¿qué significa este negro? ¿Por qué esta obsesión por el color y la integración?

Rueda:

- Porque la enseñanza más clara que sacamos de este período es el negro, como clave de interpretación de la realidad. El género negro -la delincuencia visual- tiene esa importancia. Por eso es fácil para nosotros movernos ahí.

Ravanal:

- Entiéndase que este negro es muy ambiguo, sobretudo para las propuestas decadentes que hay en tensión en este momento y que están en juego. Nosotros no postulamos la decadencia; al contrario, postulamos la conjunción: el blanco dentro del negro. Los intereses se abren en defensa de lo que es la familia, grupal, tribal. Nosotros somos una familia, nos movemos como rebaño y actuamos en la complicidad. Esto es trabajar y postular una estructura sólida con respecto a la familia.

Rueda:

- Es un espacio rescatado desde la idea provinciana y contrapuesto al liberalismo; de aquellos que posan de buena onda y un día tienen mujer y al otro no; que un día tienen familia y al otro no. Un proceso de construcción y destrucción simultánea que va por una pendiente. Eso no nos interesa. Lo venimos observando hace rato y cachamos que no funciona. En cambio, miramos para la provincia y claro, es más conservador, pero funciona. Tiene elementos atávicos que nos remiten a los bisabuelos, las raíces, algo de muy atrás.

MARCO ANTONIO MORENO

Arte y política III: 1989-2004



IMPERTINENCIA Y ARTE

(Texto leído en una mesa redonda con ocasión de la muestra ENART, montada en la Estación Mapocho, en noviembre del '90, "cuando ya llevábamos unos pocos meses respirando los aires de una democracia problemática, pero deseada, querida, afirmada." P. Oyarzún)

"La expresión "arte chileno", o "Arte en Chile", es engañosa. En su alcance colectivo, sugiere la existencia de algo plural en que, sin embargo, podría reconocerse la unidad de un sentido, una dirección, una proveniencia. Nada de eso me parece que sea predicable del desbande que el giro en cuestión encubre. Un desbande, digo: porque una de las cosas que ya no se advierte es aquello que en otro instante fue un fenómeno vigoroso y llamativo, y que llegó —por lo demás— a ser redundante, majadero, fastidioso, a saber, la existencia de una plétora de bandas surcando el tinglado más o menos desprovisto de la cultura nacional. Hoy lo que salta a la vista es el eriaz. Hablar sobre la situación del arte, hoy, en Chile, sobre todo si se tiene la pretensión de ver en él un campo de fuerzas y de propuestas, es exponerse a un hastío de otra índole: acampar en la zona de la desolación.

"Qué duda cabe: la desolación puede ser disimulada y soslayada mediante maniobras ostentosas: mediante muestras generales en que sea posible asistir al presumible todo de las manifestaciones de nuestra cultura, o a una parte masiva de ellas —la visualidad, por ejemplo—, donde lo que resulta verdaderamente exhibido es la dejadez supina que las baraja y las arregla. Porque la lógica que impera en la desolación es la lógica del arreglo, en todos los sentidos de la palabra.

"Se sigue de lo que digo que esto no es un juicio sobre las obras, sobre las empresas de obra: es, primeramente, una estimación del contexto, pero, por eso mismo, y a través de ella, un sopesamiento de aquello que falta a las obras y a las empresas, la virtud de un filo que hendiese el contexto y dislocase la situación, abriéndolos a lo que permanece en ellos obliterado, y que es, no obstante, su posibilidad misma. ¿Qué es eso? Es lo histórico, como advenimiento de lo no sabido en lo habido.

"Se debe el hastío, entonces, al exceso de familiaridad, a lo consabido de las señas que ya no ofrecen orientación, porque ni siquiera se siente la necesidad de estar orientados. En un cierto sentido, todo da lo mismo. Da lo mismo lo que se haga: estaba ya prescrito en la ley del contexto, que no es sino el contexto como legalidad. Quiero decir con esto que la situación del arte, hoy, en Chile, es predecible a partir de esa legalidad: que el arte es ahora, de punta a cabo, legal.

"Y qué bien sabemos que todo no da lo mismo, sin embargo. Aunque seamos francos, no nos cuesta mucho hacernos los desentendidos. Tenemos temor, sobre todo ahora, de lo que pudiese llevar filo.

"Decía que ha devenido el arte, de punta a cabo, legal. Pero ¿qué es esa legalidad? La legalidad no es aquí sino el espacio de la negociación: el arte deviene, ha devenido negociable, de una manera distinta, por cierto, a la que implica el lucro, pero que bien puede traerlo aparejado. La negociación es, en todo caso, el instrumento y el ritmo del consenso. También el espacio del arte parece organizarse sobre la pauta del consenso. Y sin duda que vale la pena jugar a que nos entendemos, pero a condición de que no dejemos de saber —un saber que sobre todo tiene que imperar en el arte— que lo que verdaderamente importa, lo fuerte, es aquello, precisamente, en que no cabe entendimiento, lo que indefectiblemente está abocado al malentendido y la tergiversación, lo obstinado, que no es ni subjetivo ni interesado ni partisano: es, simplemente, una obstinación de hecho, de los hechos, de ciertos hechos, privados o públicos, siempre mudos, que no nos dejan en paz.

"Quizá pudiera esa obstinación, a la que quitamos el cuerpo, alimentarse con el desbande, crecer en la desazón de lo disperso, de eso que no entra en la negociación o en el arreglo.

"Sin que esto deba tomarse como un consuelo: hay también un beneficio en la evidencia de la desolación: el de su reconocimiento como estado de cosas fundamental, omnipresente, del cual hacen desviar la mirada los alardes, los voluntarismos y el embeleco de las promesas —hemos asistido a varias, que, dicho sea de paso, no se cumplen, es decir, no se mantienen como promesas.

"El arte ha devenido legal, predecible. Que el arte se vuelva predecible es lo peor que puede pasarle. Por cierto, sigue siendo impredecible el modo en que vaya a quebrantarse esta predictibilidad. Pero parece estar alojado en el núcleo de ese posible quebrantamiento la necesidad de una pregunta o, más bien, de un presentimiento. Pues quizá no sea cosa del arte hacer preguntas, remitidas al saber y a lo sabido, sino presentir, eso sería su fondo insuprimible. La necesidad de un presentimiento, digo: de lo histórico, de la historia, la necesidad de la historia como presentimiento.

"Entre tanto, la discreción de lo individual podría ser un pertinente sitio en donde se trame esa labor, esencialmente oscura."



**Museo Abierto,
Museo Nacional
de Bellas Artes,
1990**

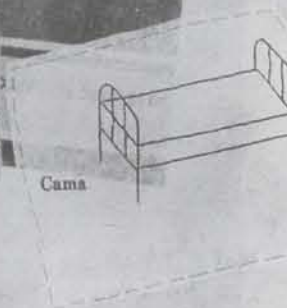
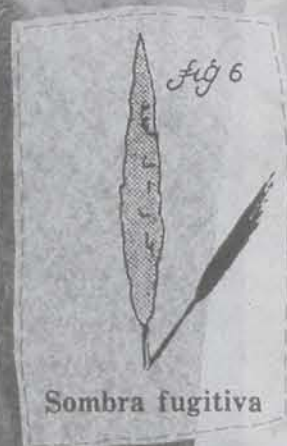


PAZ ERRÁZURIZ, *El infarto del alma*, texto: Diamela Eltit. Francisco Zegers Editor, 1994

Eugenio Dittborn, Pintura Aeropostal N° 90,
El Cadáver, El Tesoro (fragmento), 1991



IMPORTE



— 20 —

EL DIBUJO DE LA CASA DE MADERA, QUE
A LA LECCIÓN NÚMERO 8 DEL "SILABARIO
NO", PUBLICADO EN SANTIAGO DE CHILE
O Y QUE YO COMPRE EN 1977 EN UNA LI-
DE REVISTAS Y LIBROS DE SEGUNDA MANO.
O DITTORN

THIS IS A DRAWING OF A WOODEN HOUSE THAT
ILLUSTRATES LESSON 8 OF THE "MODERN PRIMER",
PUBLISHED IN SANTIAGO, CHILE, IN 1950
AND WHICH I BOUGHT IN 1977 IN A SECOND-
HAND BOOKSTORE.

EUGENIO DITTORN



EL 8 DE JUNIO DE 1990, 17 AÑOS DESPUÉS QUE SUS
ASESINOS OCULTARON SUS DESPOJOS BAJO TIERRA
EN EL DESIERTO DE TARAPACÁ, LA FOTOGRAFÍA DE
ESTE CUERPO, DESAPARECIDO DESPUÉS DEL GOLPE
MILITAR, FUE IMPRESA EN LA PRIMERA PÁGINA DEL
DIARIO "EL FORTÍN MAPOCHO" EN SANTIAGO DE CHILE.

ON JUNE 8, 1990, SEVENTEEN YEARS AFTER HIS
MURDERERS CONCEALED HIS REMAINS UNDER THE
EARTH IN THE DESERT OF TARAPACA, THIS PHOTOGRAPH
OF THE UNCOVERY OF THIS MISSING PERSON - WHO
DISAPPEARED DURING THE MILITARY DICTATORSHIP IN
CHILE - WAS REPRODUCED ON THE FRONT PAGE OF THE
NEWSPAPER "EL FORTIN MAPOCHO" IN SANTIAGO DE CHILE.

8. casa de madera

PERSONAS MUERTAS Y DESAPARECIDAS

POR AGENTES DEL ESTADO

Nombre, edad, profesión u oficio, fecha y lugar del hecho

ABARCA SANCHEZ LUIS ANTONIO, 22, OBRERO TEXTIL, 27.10.73, SANTIAGO
 ACEVEDO ANDRADE LUIS BERNARDO, 31, OBRERO, 30.04.74, CONCEPCION
 ACEVEDO BECERRA SEBASTIAN, 50, OBRERO CONSTRUCCION, 11.11.83, CONCEPCION
 ACEVEDO CISTERNAS EDUARDO BERNABE, 30, COMERCIANTE, 31.05.86, QUINTERO
 ACEVEDO GALLARDO PEDRO GABRIEL, 19, ESTUDIANTE UNIVERSITARIO, 27.03.75, COPIAPO
 ACEVEDO GUTIERREZ RUBEN ANTONIO, 22, OBRERO AGRICOLA, 15.09.73, MELOZAL
 ACEVEDO PEREIRA ALFREDO, 27, FUNCIONARIO PUBLICO, 06.10.73, SAN BERNARDO
 ACHU LIENDO RIGOBERTO DEL CARMEN, 31, FUNCIONARIO PUBLICO, 13.12.73, SAN FELIPE
 ACOSTA CASTRO PATRICIO RICARDO, 26, CESANTE, 15.06.87, SAN MIGUEL
 ACUÑA ALVAREZ CARLOS PATRICIO, 26, FUNCIONARIO PUBLICO, 13.10.73, ANTOFAGASTA
 ACUÑA BALLESTEROS REINALDO ENRIQUE, 23, ESTUDIANTE UNIVERSITARIO, 04.09.83, CONCHALI
 ACUÑA CASTILLO MIGUEL ANGEL, 19, ESTUDIANTE ENS. MEDIA, 08.07.74, SANTIAGO
 ACUÑA CONCHA JUAN ANTONIO, 33, MAQUINISTA TREN, 18.09.73, YUMBEL
 ACUÑA INOSTROZA CARLOS MAXIMILIANO, 46, OBRERO MADERERO, 09.10.73, CHIHUIO
 ACUÑA PACHECO EGIDIO ROBESPIER, 24, OBRERO AGRICOLA, 16.09.73, LOS ANGELES
 ACUÑA REYES RENE ROBERTO, 22, ESTUDIANTE, 14.02.75, PEÑALOLEN
 ACUÑA SEPULVEDA MARIO DANIEL, 69, FUNCIONARIO PUBLICO, 13.08.79, COQUIMBO
 ACUÑA YAÑEZ JOSE SALVADOR, 29, OBRERO, 04.10.73, CHILLAN
 ADASME NUÑEZ JOSE DOMINGO, 37, OBRERO AGRICOLA, 16.10.73, SAN BERNARDO
 ADLER ZULUETA CARLOS RODOLFO, 25, SIN INF, 17.10.73, SANTIAGO
 AEDO ARIAS LUCIANO HUMBERTO, 34, OBRERO AGRICOLA, 23.08.84, TALCAHUANO
 AEDO CARRASCO FRANCISCO EDUARDO, 63, FUNCIONARIO UNIVERSIDAD, 07.09.74, MAIPU
 AEDO GUERRERO SERGIO, 35, VENDEDOR AMBULANTE, 14.09.73, SANTIAGO
 AEDO HERRERA OSCAR GASTON, 23, FUNCIONARIO PUBLICO, 16.10.73, LA SERENA
 AEDO HIDALGO LUCIANO, 37, ZAPATERO, 11.10.73, CUNCO
 AEDO LANDEROS MANUEL JESUS, 24, CARPINTERO, 18.09.73, MULCHEN
 AGUAD PEREZ FARUC JIMMI, 26, FUNCIONARIO PUBLICO, 11.10.73, SAN FELIPE
 AGUAYO FERNANDEZ LUIS EVANGELISTA, 21, FUNCIONARIO PUBLICO, 12.09.73, PARRAL
 AGUAYO OLAVARRIA JOSE LUIS, 16, ESTUDIANTE ENS. MEDIA, 13.09.73, PUCON
 AGUILAR CUBILLOS JORGE RICARDO, 28, FUNCIONARIO PUBLICO, 05.10.73, BAHIA MANSA
 AGUILAR DUHAU SANTIAGO DOMINGO, 41, CONTADOR, 17.09.73, OSORNO
 AGUILAR GARRIDO JACOB DANIEL, 21, OBRERO, 01.12.73, SANTIAGO
 AGUILERA AGUILERA MANUEL ANTONIO, 45, OBRERO, 27.09.73, ANTUCO
 AGUILERA OLIVARES RENE GUILLERMO, 41, SIN INF, 14.09.73, VALPARAISO
 AGUILERA PEREIRA UBERLINDO DEL ROSARIO, 26, AGRICULTOR, 15.09.73, CHANCO
 AGUILERA PEÑALOZA STALIN ARTURO, 41, OBRERO PINTOR, 23.08.74, PEÑALOLEN
 AGUILERA SALAS HERNALDO, 28, AGRICULTOR, 17.10.73, FREIRE
 AGUILERA SOLIS DESIDERIO, 42, OBRERO AGRICOLA, 20.09.73, QUILACO
 AGUIRRE BALLESTEROS JUAN ANTONIO, 23, OBRERO PANIFICADOR, 20.10.84, MELIPILLA
 AGUIRRE PRUNEDA REINALDO ARMANDO, 28, FUNCIONARIO PUBLICO, 06.10.73, TOCOPILLA
 AGUIRRE TOBAR PAULINA ALEJANDRA, 20, ESTUDIANTE ENS. MEDIA, 29.03.85, LAS CONDES
 AGUIRRE VASQUEZ ANTONIO, 29, FUNCIONARIO PUBLICO, 11.09.73, SANTIAGO
 AILLAÑIR HUENCHUAL CARLOS, 57, OBRERO AGRICOLA, 09.11.73, TEMUCO
 AILLON LARA JORGE, 33, EMPLEADO OFICINA, 27.09.73, CURACAUTIN
 AINIE ROJAS CHERIF OMAR, ESTUDIANTE UNIVERSITARIO, 11.07.77, BUENOS AIRES
 ALAMOS RUBILAR SALVADOR, 45, OBRERO MADERERO, 10.10.73, VALDIVIA
 ALANIZ ALVAREZ LUIS EDUARDO, 24, ESTUDIANTE UNIVERSITARIO, 19.10.73, ANTOFAGASTA
 ALARCON JARA EDUARDO ENRIQUE, 49, OBRERO ALBAÑIL, 30.07.74, SANTIAGO
 ALARCON VALENZUELA CECIL PATRICIO, 23, FUNCIONARIO PUBLICO, 16.09.73, CHILLAN
 ALBORNOZ ACUÑA MIGUEL DEL CARMEN, 20, OBRERO AGRICOLA, 06.10.73, MULCHEN
 ALBORNOZ GONZALEZ ALBERTO, 41, OBRERO MADERERO, 07.10.73, MULCHEN
 ALBORNOZ GONZALEZ ALEJANDRO, 48, OBRERO AGRICOLA, 06.10.73, MULCHEN
 ALBORNOZ GONZALEZ DANIEL ALFONSO, 28, OBRERO AGRICOLA, 06.10.73, MULCHEN
 ALBORNOZ GONZALEZ FELIDOR EXEQUIEL, 33, OBRERO MADERERO, 07.10.73, MULCHEN
 ALBORNOZ GONZALEZ JOSE GUILLERMO, 32, OBRERO AGRICOLA, 06.10.73, MULCHEN
 ALBORNOZ MATUS SERGIO WILLIAMS, 14, APRENDIZ ALBAÑIL, 30.08.88, SANTIAGO
 ALBORNOZ PRADO HERNAN FERNANDO, 23, OBRERO AGRICOLA, 15.09.73, PAINE
 ALBORNOZ PRADO JUAN HUMBERTO, 25, OBRERO AGRICOLA, 15.09.73, PAINE
 ALCAYAGA ALDUNATE AUGUSTO ANDINO, 42, CONTADOR, 17.09.73, SANTIAGO
 ALCAYAGA VARELA CARLOS ENRIQUE, 38, OBRERO ALBAÑIL, 16.10.73, LA SERENA
 ALCAZAR AGUILA JAIME, 29, CONTADOR AUDITOR, 14.09.73, SANTIAGO
 ALDONEY VARGAS JAIME, 30, ESTUDIANTE UNIVERSITARIO, 26.09.73, VALPARAISO
 ALEGRIA ARRIAGADA SERGIO SEGUNDO, 24, VENDEDOR AMBULANTE, 12.09.83, SANTIAGO
 ALEGRIA HIGUERA JOSE SERGIO, 22, OBRERO, 10.10.73, SANTIAGO



YEGUAS DEL APOCALIPSIS, Performance-instalación, Escuela de Periodismo, Universidad de Chile, septiembre 1993

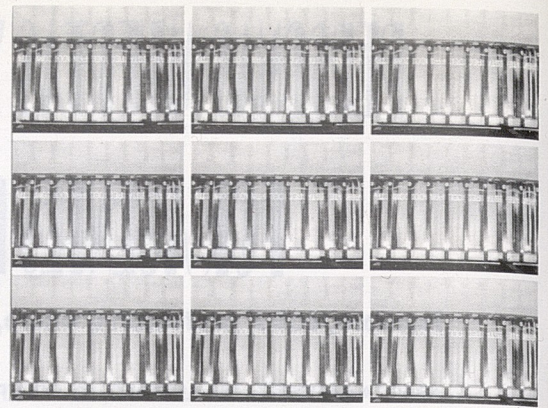




Arturo Duclos

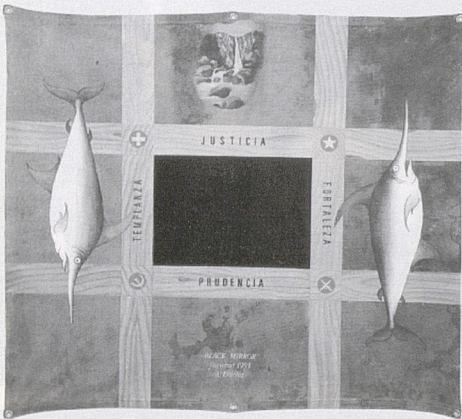


Eugenio Dittborn



Gonzalo Díaz

La década de los ochenta



Arturo Duclos



Eugenio Dittborn

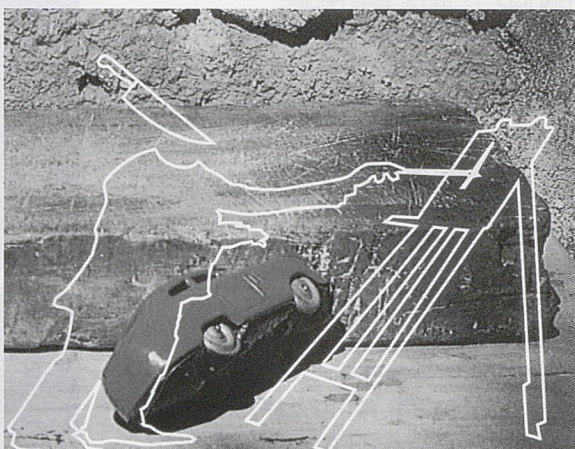


Gonzalo Díaz

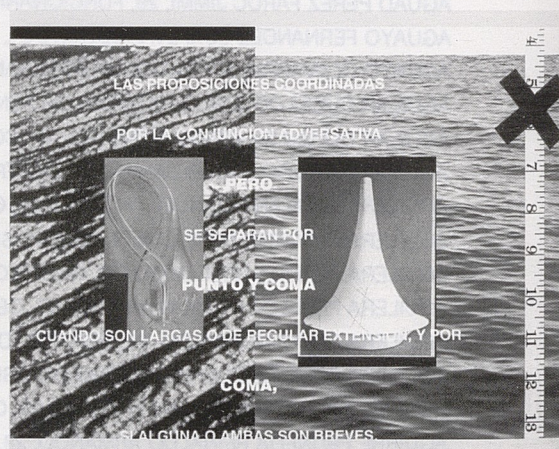
La década de los noventa



Arturo Duclos

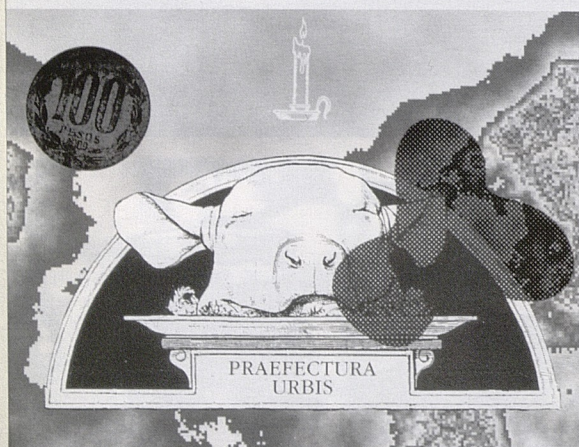


Eugenio Dittborn



Gonzalo Díaz

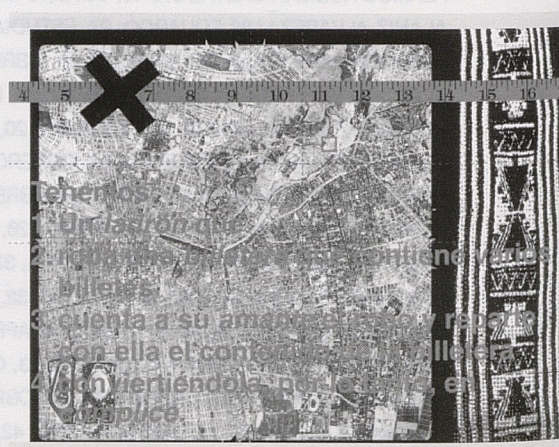
La mesa de trabajo



Arturo Duclos



Eugenio Dittborn



Gonzalo Díaz

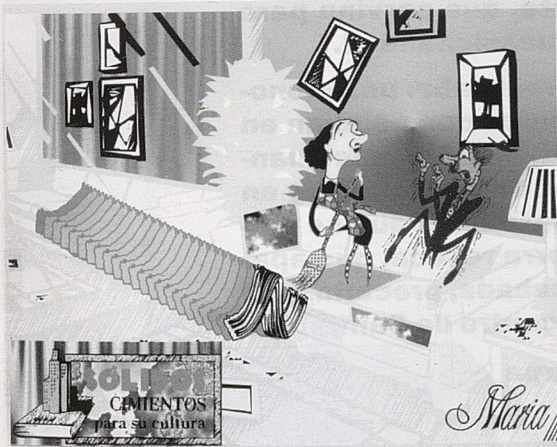
La ciudad de Santiago



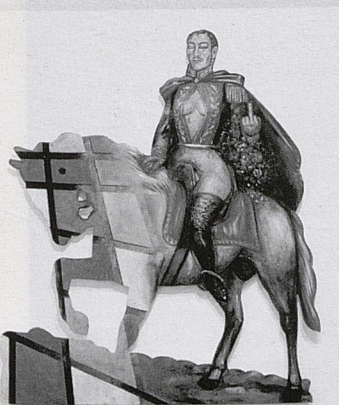
Juan Dávila



Juan Dávila



Juan Dávila



Juan Dávila

La Escuela
de
Santiago

1993

LA DIMENSIÓN CULTURAL DE LA DEMOCRACIA

Permítanme compartir con ustedes algunas reflexiones surgidas de la reciente experiencia de polémica pública por el apoyo del Fondart a proyectos que tuvieron como producto final la obra del pintor Juan Dávila y el libro *Ángeles Negros* de Juan Pablo Sutherland.

1. La crítica y cuestionamiento ético y moral de estas obras, a mi juicio, se inscribe en un fenómeno más global de disputa cultural en la sociedad chilena, en la cual algunos sectores del país intentan imponer formalmente comportamientos y tipos de relaciones sociales conservadores.

No se descubre allí capacidad de reconocer y valorar la diversidad sino que se pretende la homogeneidad cultural. No se descubre allí una preocupación seria por la felicidad de los seres humanos y un reconocimiento de lo complejo de las relaciones; se exige un comportamiento público adecuado a las "buenas costumbres y a la decencia" que algunos han determinado en qué consiste, aun cuando en el campo privado haya un divorcio absoluto con los valores que sustentan estos planteamientos.

2. Resulta paradójico el que mientras, por una parte, se impulsa e impone un modelo de desarrollo económico y social de libre mercado que nos convoca al consumo desenfrenado, con gran sustento en la invocación de nuestra libido, entre otros medios a través de imagen y música, por otra parte, los mismos sectores ideológicos, políticos y económicos que se sienten padres de dicho modelo, pretender imponer al conjunto de la sociedad patrones culturales que reniegan de nuestra capacidad y deseos de placer, en todos sus planos, coartan la libertad de creación y expresión, imponen fórmulas únicas —"respetables e institucionales"— de relaciones de pareja, etc.

3. Con mucho respeto a quienes piensen distinto, pero también con mucho orgullo, me parece pertinente decir que fui de aquellos cientos de miles que, durante el gobierno militar, luchamos con miedo pero con valor por su término y la recuperación de la democracia. Digo esto porque creo que, luego de una primera etapa de transición política de un gobierno autoritario a la democracia en la cual las preocupaciones de la sociedad chilena se refirieron principalmente a la democratización de la institucionalidad, la estabilidad de la democracia y la satisfacción de demandas sociales básicas, hoy, en la tranquilidad de lo difícil que resulta una involución autoritaria, la sociedad chilena vive la cotidianidad y se plantea otros temas.

A mi juicio, estamos entrando a un periodo en que, en nuestro país, está en definición la dimensión cultural de la democracia: libertad de creación, término de todo tipo de censura, reconocimiento y respeto a la diversidad (étnica, política, ideológica, religiosa, sexual, etc.), acceso creciente de la población al disfrute y consumo de bienes y servicios culturales, apoyo del Estado al desarrollo cultural del país, apertura a la producción cultural universal con protección y fomento a la producción nacional e identidad cultural como nación, etc.

4. Estoy convencida que el arte satisface la necesidad de imaginar y desear otras realidades, de releer nuestra propia realidad individual y colectiva, de descubrir y conocer la complejidad y riqueza de los seres humanos, de descubrirnos y reconocernos a nosotros mismos en otros, de hacernos mujeres y hombres más plenos, amables (con capacidad de amar y ser amados) y con capacidad de crítica y transformación de la realidad.

Por responder a una necesidad tan profunda de los seres humanos y de una sociedad, el fomento del arte y el acceso equitativo de la población a éste es un tema que también le compete al Estado.

5. En un país subdesarrollado como el nuestro, el que exista producción cinematográfica chilena no es sólo un tema de los cineastas, es un tema del Estado. El que existan salas de cultura e infraestructura cultural a lo largo y ancho del país, es una responsabilidad del conjunto de la sociedad: Municipios, empresarios y Estado Central. Que se desarrollen experiencias y propuestas plásticas no comerciales, depende en gran medida del aporte del Estado. Pero no sólo eso. El Estado, al contribuir con un mínimo financiamiento a la creación, está expresando el reconocimiento del conjunto de la sociedad al rol social que cumplen los artistas.

La creación del Fondart fue un gesto, con mucha simbología, del ex Presidente Patricio Aylwin: luego de un periodo en que se quemaron públicamente libros, se detuvo a cientos de artistas, algunos de ellos fueron muertos y otros exiliados (notificando al país que los artistas y el arte eran subversivos, peligrosos y malos), el ex Presidente Aylwin hace un público reconocimiento del valor del arte, la cultura y los artistas.

6. Para finalizar, reitero mi profunda convicción de que el Estado no puede determinar los contenidos éticos ni estéticos del arte: en una sociedad democrática son las mujeres y hombres libres quienes enjuician las obras.

Asimismo, reitero nuestra posición contraria a la consideración de criterios extraculturales para la definición de evaluadores y la selección de los proyectos. El día en que, a pesar de la calificación artística de un posible evaluador del Fondart, se le excluya por pertenecer a un determinado partido político (El Mercurio nos indicó a través de su Editorial que era inadmisibles tener a un comunista) o por sus opciones sexuales —que se ubican en el ámbito privado— o bien se hagan listados de "artistas peligrosos" para el sistema, ese mismo día habrá perdido todo sentido este Fondo.

Nivia Palma, Directora del FONDART, en: *Revista de Crítica Cultural* N° 9, noviembre 1994



EL SITIO ERIAZO

En 1992 propuse como trabajo de obra para el taller de 4to. año de pintura, que dirigía Gonzalo Díaz en la Escuela de Artes de la U. de Chile, una serie de pinturas, organizadas en polípticos, cuyo objeto de "estudio" eran los sitios eriazos de la ciudad de Santiago y la titulé *Serie de los Eriazos*.

Tomaba el eriazos porque era un paisaje que me impresionaba dentro de la ciudad, por su mudez, por cierta desolación normalizada. Por ser un residuo de la historia de los movimientos urbanos y en ese momento para mí, también residuo de una Historia (social, política, cultural y personal) confusa, oscura y no satisfactoriamente narrada o representada. En cierto modo presentía una historia incontable e irrepresentable en su complejidad.

Pero también el eriazos era un desafío para la pintura. Un paisaje atípico, pariente lejano de la ruina romántica, una ruina moderna sin pena ni gloria que colinda con el basural espontáneo. Una contradicción moderna más.

Pintar el sitio eriazos era difícil. No tenía hitos visuales importantes, excepto en sus límites topográficos y en algunos objetos degradados visualmente, que servían para "armar" el primer plano y, con esto, la ilusión pictórica de la tri dimensionalidad.

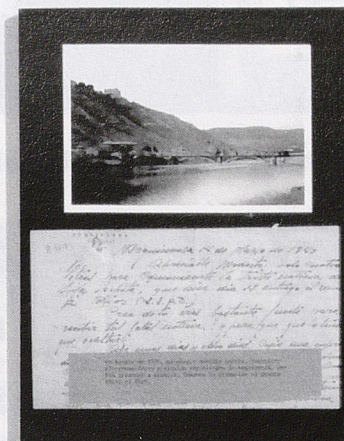
Su color podía desafiar, incluso, al registro fotográfico que yo realizaba: una monocromía gris, de un gris sordo y neutro, que teñía a todos los elementos que estaban en el sitio. A su vez, este mismo gris se desparrama por toda la ciudad, apareciendo cuando no ha sido radicalmente cubierto por otra superficie. Es el color de la periferia, y en un recorrido lineal por Santiago, significa la aproximación a sus barrios, la que se empieza a constatar al ver este tono de neutralidad, el gris de una tierra reseca, que aparece persistentemente. Esta sensación de periferia, de ciudad inacabada, precaria, mal hecha o mal pensada, se podía percibir en estos sitios eriazos del centro de Santiago...

Voluspa Jarpa

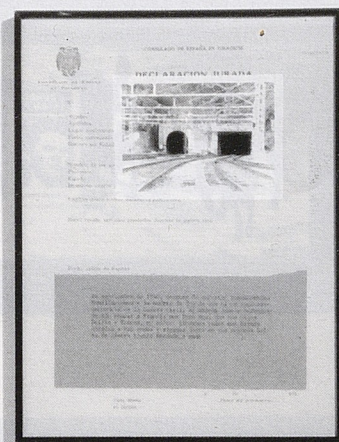


El mercado negro del jabón

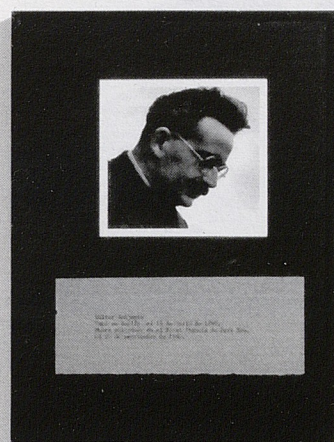
Nury González, Museo de Arte Contemporáneo, 1999



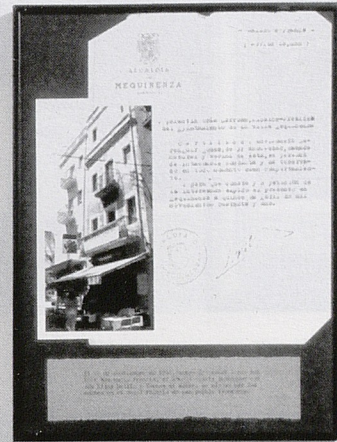
En agosto de 1939, mi abuelo Modesto Andreu, ingeniero electromecánico y alcalde republicano de Mequinenza, debió arrancar a Francia, después de dinamitar el puente sobre el Ebro.



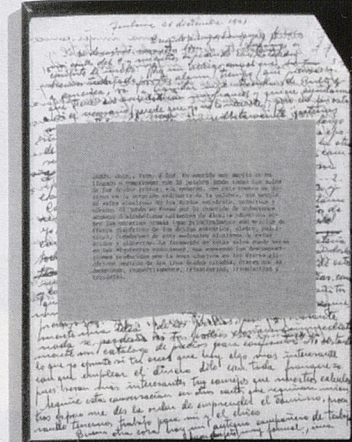
En septiembre de 1940, después de soportar innumerables humillaciones y la muerte de dos de sus hijos como consecuencia de la Guerra Civil, mi abuela Josefa Berenguer decide cruzar a Francia por Port Bou, con sus hijos Delfín y Teresa mi madre. Llevaban todos sus bienes cosidos a sus ropas y algunas joyas en una pequeña bolsa de género blanco bordado a mano.



Walter Benjamin.
Nace en Berlín, el 15 de julio de 1892.
Muere suicidado en el Hotel Francia de Port Bou, el 26 de septiembre de 1940.



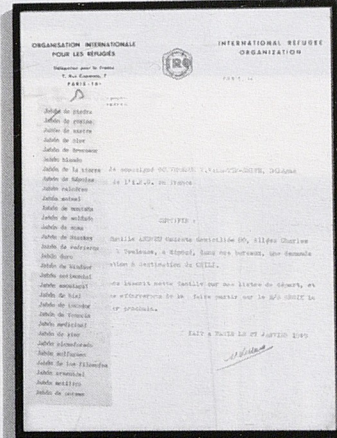
El 25 de septiembre de 1940, antes de cruzar a pie por Port Bou hacia Francia, mi abuela Josefa Berenguer con sus hijos Delfín y Teresa mi madre, se alojan por dos noches en el Hotel Francia de ese pueblo fronterizo.



Jabón. Quím., Farm. é Ind. En sentido muy amplio se ha llegado a comprender con la palabra jabón todas las sales de los ácidos grasos; sin embargo, con este nombre se designa en la acepción ordinaria de la palabra, una mezcla de sales alcalinas de los ácidos esteárico, palmítico y oleico. El jabón se forma por la reacción de soluciones acuosas o alcohólicas calientes de álcalis cáusticos sobre las materias grasas (y principalmente son mezclas de éteres glicéricos de los ácidos esteáricos, oleico, palmítico), formándose de este modo sales alcalinas de estos ácidos y glicerina. La formación de estas sales puede verse en las siguientes reacciones, que expresan las descomposiciones producidas por la sosa cáustica en los éteres glicéricos neutros de los tres ácidos citados, éteres que se denominan, respectivamente, triestearina, tripalmitina y trioleína.



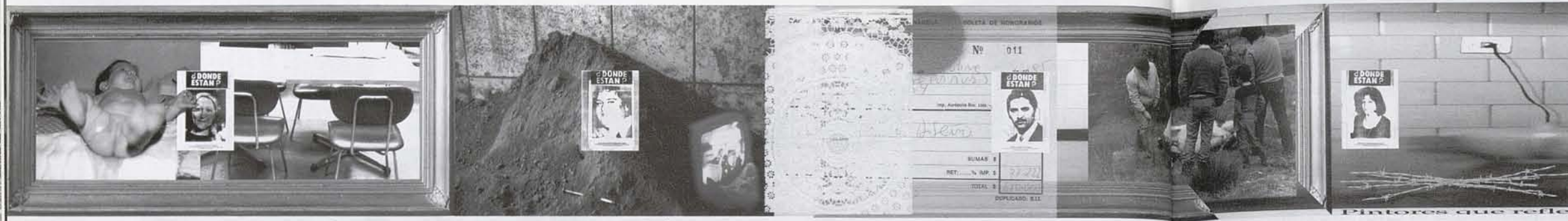
Mi abuela Josefa Berenguer y mi madre Teresa Andreu fabricaban clandestinamente jabón en el techo de la casa de Toulouse, donde estuvieron refugiadas durante la Segunda Guerra Mundial. Moneda de cambio para la provisión de comida, el mercado negro del jabón en el que estuvieron implicadas, les permitió a mis ancestros no morir de hambre en el arte.



Jabón de piedra / Jabón de resina / Jabón de sastre / Jabón de olor / Jabón de Brecoeur / Jabón blando / Jabón de la tierra / Jabón de Nápoles / Jabón calcáreo / Jabón animal / Jabón de montaña / Jabón de soldado / Jabón de sosa / Jabón de Starkey / Jabón de vidrieros / Jabón duro / Jabón de Windsor / Jabón antimonial / Jabón amoniacal / Jabón de hiel / Jabón de tocador / Jabón Venecia / Jabón medicinal / Jabón de zinc / Jabón alcanforado / Jabón sulfuroso / Jabón de los filósofos / Jabón arcaico / Jabón metálico / Jabón de potasa.

ME HE TRAGADO DOS ANZUELOSA LA VEZ Y AÚN TENGO HAMBRE

(Samuel Beckett)



Retratos de Carlos Altamirano, Museo Nacional de Bellas Artes, 1996



1977. La Galería Cromo quedaba en la calle Ahumada que ese año se transformaba en Paseo. Se caminaba sobre tablones, esquivando los escombros y oyendo constantemente el tableteo de los taladros perforando el pavimento como si la calle graficara el estado del país. Entonces se era amigo o enemigo y las cosas se parecían al paisaje.

Era un gran espacio alfombrado y rectangular al fondo de una tienda repleta de mesas y sillas cromadas, última moda en esa época, impecable como galería, silenciosa y solemne. Nelly Richard, Carlos Leppe y yo trabajábamos y discutíamos ahí. Había mucho que discutir. Discutíamos entre nosotros y casi con cualquiera que entrara y cuando no entraba nadie íbamos a discutir a donde fuera necesario. Sobre arte. El arte permitía hablar sobre muchas cosas.

Me doy cuenta de que entonces yo tenía la pasión del creyente. "El arte actúa como una fuerza renovadora de las reglas y moldes que tienden a estratificar a la cultura, enjuiciándola permanentemente. Para el artista la cultura es su campo de lucha". Eso dije en una entrevista. Durante un tiempo hice lo que pude por ser consecuente pero algo falló y la fe con que trabajaba se disolvió en un escéptico desinterés. El arte dejó de tener sentido para mí, mi super-yo policíaco me había dejado sin alternativas.

Abandoné toda relación con el arte hasta que varios años después noté que había domesticado al policía, quizás se aburguesó, no sé, pero ya no me molesta. No soy más un guerrero. Ahora las cosas son más relativas, sólo quiero marcar mis huellas en el pavimento. Busco imágenes que no tengan una opinión sobre las cosas, trato de que ninguno de los íconos que yo empleo hable sobre nada más que sobre sí mismo, que se auto-presente. Las imágenes a las que recorro no se hacen cargo del mundo, sólo existen no más, ellas solas. Es más que suficiente. Y las junto en una especie de libreta de apuntes como se anotan situaciones cotidianas en un libro de partes, con la arbitrariedad con que se entrelazan en el devenir del día o como se une, inefable, el recuerdo de un sabor con la ansiedad de cruzar una calle. Todas ellas se me han allegado a través de los años como parientes lejanos o como perros indolentes que se fueron quedando y sobreviven a la espera de una oportunidad en la vida terrena. Así se refirió a ellas Roberto Merino.

En este libro, (que porfiadamente mira hacia atrás) además de *Retratos* y la opinión de mis amigos, hay cuatro historias independientes que esperaron pacientemente el momento de notificar su existencia: la historia de un hoyo en el centro de Santiago fotografiada por mí, desde que comenzó la excavación hasta que todo volvió a la normalidad en el otoño de 1978; la historia de dos tipos que tomaron un taxi y se alejaron hacia un lugar que perdió su urgencia, también registrada por mí en esos años; así como algunas fotografías que tomé de la tele luego de forzarla a asumir la identidad de un prócer del arte nacional.

La cuarta historia se inicia con un trabajo que hice en 1989 en una casa, a punto de ser habitada por primera vez, en una nueva población de la comuna de La Florida. Entré en ella dibujando y firmando varias veces en el suelo mi autorretrato y la ocupé durante un rato llenándola con los sonidos cotidianos que presumiblemente la acompañarían por el resto de su vida: pasos, puertas que se cierran, agua que corre y rumores inminentes. Entre las personas que invité a presenciar el acto se encontraba Justo Mellado que me envió por correo, pocos días después, una carta comentando lo que había visto. Esa carta, inesperada y amorosa, permaneció confundida entre papeles de distinta calaña hasta ahora. Confío en que publicarla en compañía de los demás habitantes de estas páginas cumpla el papel de la respuesta pendiente.

La expresividad de las imágenes expuestas, tanto en *Retratos* como las descritas anteriormente, corre por cuenta de su desnudez, de su frontalidad, nada más. Es cierto, un lápiz *bic* de tres metros puede ser dramático (o absurdo), un esqueleto serializado también, pero su drama es el del sujeto que por error se encuentra se pronto sobre el escenario mientras se representa una obra ante un auditorio expectante. No se puede estar más desnudo.

Con los detenidos desaparecidos no sucede ni siquiera eso. No existen. Son sólo la fotocopia de una fotocopia de una fotografía que a veces también desapareció. Ahí están sus retratos, donde cayeron, en cualquier parte.

CARLOS ALTAMIRANO,
Catálogo Retratos, 1996



GEOMETRÍA Y MISTERIO DE BARRIO

Le hace bien al arte abordar estéticamente lo popular: sus territorios existenciales y sus materiales simbólicos, sus flujos de energías, sus híbrides de lenguaje y sus desórdenes de estilo. Los fragmentos heteróclitos de estas geografías cotidianas subvierten las jerarquías del gusto rígidamente fijadas por el canon de la tradición elistista de las Bellas Artes, haciendo ingresar a su sistema de convenciones múltiples rebeldías, ilegalidades y bastardías. Pero, ¿cómo, desde el arte, abordar lo popular *no populistamente*, es decir, evitando la mitificación ideológica (que lo dogmatiza), la romantización nostálgica (que lo folcloriza) y el paternalismo condescendiente (que lo domestica)?

En esta línea de preocupaciones se sitúa el trabajo de Juan Castillo que busca dialogar con lo popular "sin victimizarlo ni redimirlo: sólo para dar cuenta de su circulación y los desajustes de voz que se producen entre las identidades populares y el formato hegemónico que normaliza y castiga las versiones no autorizadas por su imaginario conservador" (Carlos Ossa).

Nelly Richard, Revista de Crítica Cultural N° 24 (Junio 2002)



JUAN CASTILLO, *Geometría y Misterio de Barrio*, Galería Metropolitana, Comuna de Pedro Aguirre Cerda, diciembre 2001

TERRITORIO E HISTORIA

Pedro Aguirre Cerda (comuna creada por decreto recién recuperada la democracia) marca el “fin de la historia” de un sector de San Miguel. Ante la suposición de una comuna sin historia, *Galería Metropolitana* propondrá estratégicamente el gesto de recuperación de una serie de antecedentes claves para un intento de composición de lugar:

1. La Victoria, población que nace producto de una Toma (ocupación de terrenos, 1957), lugar determinante como referente político-cultural.

2. El parque André Jarlán, ex pozo arenero, luego vertedero y descampado La Feria.

3. El elefante blanco u Hospital abandonado de Ochagavía, proyecto inconcluso de un hospital para esta zona de Santiago que se trunca con el Golpe de Estado de 1973.

4. La ex-fábrica textil Yarrur-Machasa, hoy ciudadela fantasma de lo que fue la historia textil en la zona sur-poniente de Santiago.



MÁXIMO CORVALÁN, *Alguien vela por ti*, Instalación-video, Galería Metropolitana, junio 2001





EL ORIGEN

Mi familia proviene de San Carlos del Ñadi, ubicado a 60 km. al oeste de Puerto Montt, en el sur de Chile. Es un lugar verde y húmedo, con pampas y restos de bosque nativo. Estas tierras fueron peleadas centímetro a centímetro a los colonos alemanes y su frenética ocupación. Finalmente nos quedamos con pequeñas parcelas, menguadas en un proceso de subdivisión para los herederos de las nuevas generaciones, que ha provocado un hacinamiento agrícola inviable e improductivo.

Esta tierra fue el paraíso virginal y armonioso de Huilliches y Cuncos, que sutilmente dejaron como nutrientes en la tierra un pasado que no ha marchado totalmente. En las continuas faenas agrícolas es posible ver residuos de estas culturas, perturbando al arado y al campesino. Brotando como manchas oxidadas en medio del barbecho, reaparecen una infinidad de elementos del pueblo Huilliche que apenas 80 años atrás eran parte de un inventario cultural en plena vigencia. Ellos fueron expulsados de su sitio original, para dar cabida a una moderna y deslumbrante mini Europa en el sur de Chile.

Mis padres nacieron en ese lugar, después de todo el re-paisajismo natural y cultural de la zona, en medio de chilenos desminuidos que hasta hoy continúan admirando y rindiendo honores a esos "extra-terrestres" que "embellecieron" todo cuanto pudieron. Previsualizando un futuro incierto en la zona, mis padres emigraron a Santiago cuando yo tenía dos años. En una acción valiente y decidida, mi familia viajó con lo puesto para establecerse en la capital.

La imagen central de la muestra es una fotografía tomada en el año 1955 en San Carlos de Ñadi. En el centro de ella está mi abuela materna, Pascuala Santana Nail, descendiente de madre Huilliche y padre Español. Esta foto está tramada por el plano de Santiago, para conectar y simbolizar la migración no sólo de mis padres, sino de cientos de familias que llegaron en caravanas, en tren, a caballo o caminando a la capital, para ser la mano de obra que levantó sus "edificios". El plano de Santiago es también la matriz a la cual se someten estos inmigrantes provincianos indicando libertades y límites, una nueva realidad que sobre ellos se precipita. Esta unión de los nombres de las calles de Santiago con los nombres de los integrantes de la fotografía, ha formado el trabajo "Los Nombres" grabado en placas de piedra, homenaje fallido y negociado con los nombres, republicanos, lapidados en las calles de Santiago. Es un énfasis a la sumatoria, mezcla, y distancia de dos realidades que dan origen a la nueva historia. De esto resulta no sólo una vibración genealógica, sino también breves descalces autóctonos e inalienables, que quedan como acentos originarios, recordando su pasado y agregando matices al nuevo paisaje cultural.

Mi madre nunca dejó de cocinar papas con ají (mayo de papa), milcao y chapaleles a mil kilómetros del lugar de donde había traído esa tradición culinaria. Los domingos, mi padre escuchaba en la radio sus corridos favoritos, rancheras, cuecas y otros ritmos sureños.

Hace dos años mis padres huyeron del desvarío de Santiago. En una nueva odisea, treinta y dos años después, emigraron al campo, su lugar correspondido, habiendo cumplido su misión auto impuesta de educar a sus hijos hasta donde fuera posible.

Bernardo Oyarzún



BERNARDO OYARZÚN, Photo Álbum, Catálogo Galería Gabriela Mistral, 1999



CHEVROLET OPALA

Um carro em quatro temperamentos

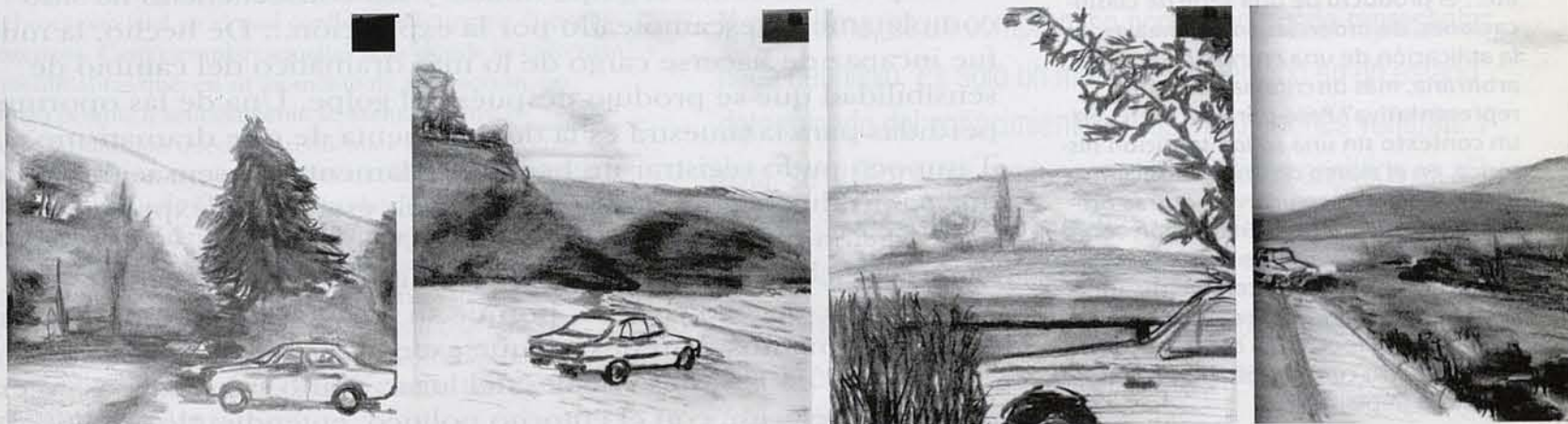


T H E N E W I D E A L L I N E (O P A L A)

...El modelo Opala es profusamente adquirido por los organismos de seguridad y por las policías, por reunir tres cualidades: motor potente, económico y semi-grande. Luego de cinco años de servicio, probablemente, salen a remate, por lotes. Es allí que comienza la historia que "realmente" interesa a Mario Navarro. Es la historia del desgaste social y político de la maquinaria de la dictadura; pero sobre todo, la percepción de que la transición democrática podría simplemente ser acogida en la memoria histórica como un desgaste efectual de la maquinaria de la dictadura y no como una conquista de la lucha popular de masas. La pervivencia del modelo Opala y su circulación desmejorada como auto de alquiler en las zonas urbanas depreciadas del país señala, diagramáticamente, el destino de los significantes objetuales de la sustracción de los cuerpos...

En la sala interior de Galería Gabriela Mistral, Mario Navarro "dibuja" en todas las murallas con carboncillo (sin fijar) algunas escenas inventadas en que automóviles Opala aparecen estacionados en el campo, en la montaña, en un bosque, a la orilla de un lago, sin gente. Ninguna persona, relativamente informada en Chile, dejará de asociar esta mención al discurso presidencial dando cuenta de los resultados de la Mesa de Diálogo sobre Derechos Humanos. Las instituciones armadas reconocían haber sido causantes de la muerte y desaparición de personas. Lleguemos hasta aquí. El discurso presidencial nos reserva una joya para el momento en que debe referirse al hecho de que cuerpos de chilenos ciudadanos han sido lanzados a lagos, mares y ríos; que han sido clandestinamente sepultados en campos montañas y bosques. Las últimas personas que verían serían quienes los estaban asesinando. No hay otra palabra. En este país plagado de eufemismos no se podía pronunciar la palabra asesinato. De este modo, los dibujos bucólicos de Mario Navarro, exhibiendo la "corporación mecánica" del significante político de esa coyuntura pasa a ser un acto de inscripción de la autobiografía en el registro de una obra de conjunto. Sin gente. Esa es la condición de la representación del paisaje, en un curso de "figura humana en su ámbito". Por cierto, el ámbito de su ausencia, de su puesta en "borradura", a fuerza de repasar el trazo. Por eso, es la sustracción lo que indica el tono de la reproductibilidad figural, sobre el muro, haciendo un guiño al "muralismo" de las "barras bravas". Pero no hay, aquí, inscripciones asignificantes. La economía de la representación ha sido desplazada hacia la reproducción de la falla de los aparatos del realismo. Y también del realismo político. Puesto que están directamente "ejercidas" sobre el muro, disponibles para su propia sustracción, sin fijar.

Justo Pastor Mellado, "La novela de un significante político", Catálogo Galería Gabriela Mistral, 2002



MARIO NAVARRO, *The New Ideal Line (Opala)*, Catálogo Galería Gabriela Mistral, marzo-abril 2002

Artistas clave de los 80 se marginan de exposición Chile 100 años por diferencias con el curador

La batalla del Bellas Artes

...En los últimos meses la escena de las artes visuales se ha visto atravesada por una especie de guerrilla conceptual –mediatizada por una que otra rencilla personal– entablada entre connotados artistas nacionales y el curador de la muestra: Justo Pastor Mellado. La raíz de dicha polémica –recogida y ventilada por la prensa escrita– se ha centrado en los criterios curatoriales planteados por la organización de la muestra, en el entendido de que esta no respetaría el carácter histórico que la institución convocante debiera asumir...

Ahora bien, ¿cuáles serían los argumentos que harían cuestionable esta muestra?

El paréntesis que acompaña la muestra –“transferencia y densidad”– da cuenta de un período histórico específico del arte chileno: este iría desde el año 73 a la fecha. En este sentido la curatoría tendría un carácter inequívocamente histórico. Y es precisamente el incumplimiento de esta demanda, complementada tanto por la deserción previa de un sector importante de artistas imprescindibles para una muestra de esta magnitud (Dittborn, Díaz, Dávila, el CADA, González) como por la omisión de otros (Jaar, Tacla, Trufa, Cabezas, Langlois, Bru, Jarpa, etc.) lo que ha obligado al equipo curatorial a poner distancia respecto de las visiones históricas antológicas, panorámicas, concebidas desde el imperativo categorico de una desinteresada noción de “representatividad”. En materias culturales, no existiría “representación” en el sentido parlamentario del término. Bajo esta lógica, toda selección implica una “positiva discriminación”. Pero esta situación no sería una tónica exclusiva de las curatorias. ¿No han sido los museos, la historia del arte, las bibliotecas, las clases y los cursos de historias del arte, los programas de exposiciones, etc., el producto de una serie de clasificaciones, de ordenamientos lineales, de la aplicación de una cronología a veces arbitraria, más discriminatoria que representativa? Pero por otra parte, en un contexto sin una sólida tradición histórica, en el marco de una exposición de carácter gubernamental, que se pretende conmemorativa en relación con un período específico de la producción artística local, ¿sería enteramente adecuada una curatoria puramente autoral, excluyente respecto del diagrama que tal o cual otro curador estaría en condiciones de implantar?...

...Una cosa es el derecho a tener opiniones y a expresarlas, y otra muy distinta el usar las instituciones, que son de todos, para una empresa personal equivocada que distorsione la memoria nacional de un período. Esperé respuestas y reacciones del medio –hubiera preferido no meterme en esto– pero las encontré sobre todo en el plano privado, en una murmuración más bien difusa y desarticulada, y en expresiones de circulación limitada entre los directamente interesados. Se hacían esperar las respuestas públicas. La falencia del medio se sumaba a la falencia de las instituciones, notablemente del Museo de Bellas Artes, que prefirió lavarse las manos y decir “es una exposición entre muchas”, como si no estuviera inserta en una memoria de reconstitución institucional y pública de la memoria histórica en Chile. Y como si no tuviera por misión hacerse cargo del período más doloroso y polémico de este siglo (1973-2000), e inscribirlo en la memoria colectiva a través de un esfuerzo nunca visto de difusión pública a través de los medios (el diario El Mercurio y Televisión Nacional) y del auspicio de empresas privadas...

Interesa hablar un poco de la falencia del medio, de su incapacidad para asumir la responsabilidad de producir buenas respuestas públicas... Es una lástima que esto haya sucedido ahora. Esta exposición es responsable de haber perdido la oportunidad de crear un puente, o al menos una tensión, entre la experiencia histórica que se vivió en el período de la dictadura y la reflexión que se desprende del trabajo de los artistas visuales de los mismos tiempos. Es una lástima que esto suceda cuando la ciudadanía –en el sentido del derecho y la obligación de participar responsablemente en lo que atañe a la sociedad– ha vuelto a ser un valorpreciado. No todos pueden ejercerla en una sociedad tan poco equitativa: mayor entonces es la obligación, y sobre todo la responsabilidad, de quienes sí pueden. Los que están en posición de autoridad cultural, y también los que desde el público pueden expresar articuladamente su opinión.

Querría agregar que párrafo aparte merece la noción de “política” que se maneja en las páginas del catálogo de esta tercera parte de Chile 100 años. Se trata de una política puertas adentro, limitada al campo de poder (¿?) de las artes visuales, en el cual se hace un control de territorio, se fijan fronteras y se defienden límites. Esta política puertas adentro tiene escasa relación con el espacio social, ciudadano, de la “polis”. De hecho un tema tan importante como el golpe militar y sus consecuencias ha sido completamente escamoteado por la exposición... De hecho, la muestra fue incapaz de hacerse cargo de lo más dramático del cambio de sensibilidad que se produjo después del golpe. Una de las oportunidades perdidas para la muestra es la de dar cuenta de este dramatismo. Tampoco pudo registrar un hecho fundamental: la sensación de asfixia que se produjo algunos años después. Es ésta la que expresa la disgregación posterior de la Escena de Avanzada...

El tercer ciclo de la exposición fue insignificante, en términos del imaginario colectivo chileno, porque su ángulo de visión no le permitió aportar elementos de reflexión que excedieran los límites de una visión casi gremial de las artes visuales del lugar: como si lo que pasara en ellas no tuviera relación con el entorno político, entendiendo “político” en un sentido ya más amplio, más ciudadano.

...No hay en Chile una institución museal fuerte, no hay un espacio crítico competitivo. Eso tiene que ver con la ausencia de un campo cultural que permita el diálogo y la discusión entre posiciones y se hace notar, salvo honrosas excepciones, en la tentación habitual de querer construir obras y textos “sin precedentes”. La singular sobredimensión teórica de la escritura, en el ámbito de las artes visuales, creo que tiene que ver con lo mismo: la sustitución de una verdad hermeneútica (y la obligación historiográfica que supone) por la voluntad de hacer teoría, construyendo hipótesis de lectura como golpes de fuerza. Así, imposición sin contraposición: construcción de escena a fuerzas de golpes escénicos, sin trabajo histórico, sin querer comprender el estado de las cosas cotejando fuentes, archivos, documentos. Mucho ensayismo crítico y poca investigación: una confianza desmedida en los fueros autónomos de la escritura sobre la base de cierta impunidad intelectual –posible justamente por la ausencia de un circuito crítico que, a partir de una trama más rica de fuerzas y tensiones, establezca de suyo una economía más justa, una mayor disciplina de escrúpulos intelectuales. No quiero dejar de decir que la escritura de Nelly Richard, cuando irrumpe y hace historia, dando edición, bajo el nombre de Escena de Avanzada, a la producción de arte de fines de los setenta, se construye también como discontinuidad, como golpe de fuerza. Pero lo que en esos años –en medio de la reorganización de un campo intelectual desmantelado por la dictadura– fue voluntad de inscripción sostenida al margen de cualquier respaldo institucional, nada tiene que ver con el caso actual en que se trata de una exposición retrospectiva dentro del contexto institucional del Museo...

El museo, tradicionalmente, tiende a la idealidad, a la no-historicidad. Sin embargo, la actual responsabilidad museal considera la labor historiográfico-crítica de restituir lo perdido, de contraponerse a la inclinación auratizadora; responsabilidad pues de reconstituir, desde el presente, el contexto de producción de las obras, de hacer investigación histórica (y hoy existen para eso múltiples recursos). En la exposición que comentamos, no existe este esfuerzo y se podría decir que la idea de museo supuesta en ella prolonga una idea conservadora –regresiva– del mismo. Sobre la base de eufemismos y amaneramientos que explotan la presunta autonomía del campo, dentro de una lógica político-militar, se despolitiza la producción de arte y, paradójicamente, se terminan reproduciendo los rasgos típicos de una sociedad de amigos del arte, o del museo de la dictadura, allanada toda dimensión político-performativa y silenciada toda reflexión sobre las condiciones socio-históricas de su inscripción en un tiempo y en un espacio de tensiones entre campo cultural y campo de poder. Se reduce así la fuerza de acontecimiento de las obras a una trama intrigante, de las despoja del contexto vital en el cual confluían discursos y dispositivos heterogéneos. Caso ejemplar: aquellas salas donde se enfrentan cortesamente obras que, en su momento de producción, no tenían diálogo posible o sencillamente se excluían entre sí. La escena de producción queda así reducida a un interiorismo ecuménico, cuyas únicas tensiones son como internas a la familia artística chilena, quedando borrada así la sustancia híbrida, la relación a múltiples exterioridades que formó parte y dejó su marca en la producción de las obras. La exposición del tercer período de Chile 100 años consagra la anhistoricidad de las obras con el agravante de que, en el caso de la Avanzada, se trata de obras a las que le es inherente el frote y la tensión crítica con la coyuntura histórica y cuya producción compromete la reflexión sobre su propia historicidad...



...La curatoría busca reconstruir a partir de obras concebidas como retazos de significación, el edificio de una cultura visual determinada, el estado de solidez de una producción de subjetividad colectiva (la comunidad artística), la relación problematizante entre exposiciones e historia del arte. En verdad, una exposición colectiva es también, entre otras cosas, el reflejo y la condición de producción de la conciencia que una época puede tener de sí misma. Más bien un lapsus de época, una laguna coyuntural que permite la articulación de un período. ... De este modo, una exposición debería saber indicar sus fallas porque una exposición es siempre, un acto fallido que se constituye por las faltas que acarrea consigo y que forman parte de su configuración original.

La exposición es, además, un compromiso con un cierto lugar. Y, por último, es un compromiso porque no puede representar nada definitivo. Es sólo un momento específico en un estado determinado del conocimiento. Otras exposiciones vendrán. Y ésta, se quiera o no, producirá su rentabilidad analítica en el terreno de los estudios de historia. Todo lo anterior valga para señalar que no hay “exposiciones ideales”, sino tan sólo exposiciones reales, sometidas a restricciones, por un lado, respecto a la disponibilidad de las obras, por otro, respecto a su puesta en escena.



HUGO CÁRDENAS, Funeral, 2000



Fight, 2001



DD.HH, 2002



Saqueo, 2002



Metro, 2003

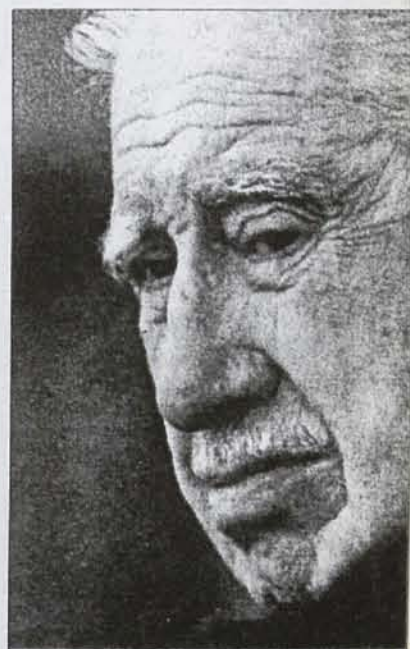


Milicos, 2004

Pinochet en Londres

Detenido

Juez pedirá su extradición a España



■ *Policía inglesa lo arrestó en la clínica donde se recupera*

■ *Gobierno chileno protestó ante el británico por violar inmunidad diplomática del senador*

■ *Ingleses dicen que Pinochet no tiene protección diplomática*

■ *Mañana viajan jueces españoles para interrogarlo*

■ *Ejército exige al Gobierno medidas para resolver la situación*

UNA FUERTE CUSTODIA desplegó la policía londinense en la clínica donde se encuentra internado Pinochet.

RÍOS

En la madrugada de hoy disputaba la final del abierto de Singapur contra Woodforde

INTER-LAZIO

Confirmados Salas y Zamorano para el encuentro de hoy. Si gana el Inter, es puntero

ACTUALIDAD

LAGOS se reunió con Yoko Ono 9

ECONOMÍA: Cómo evitar una recesión 8

PROFESORES estudian propuesta del Gobierno 10

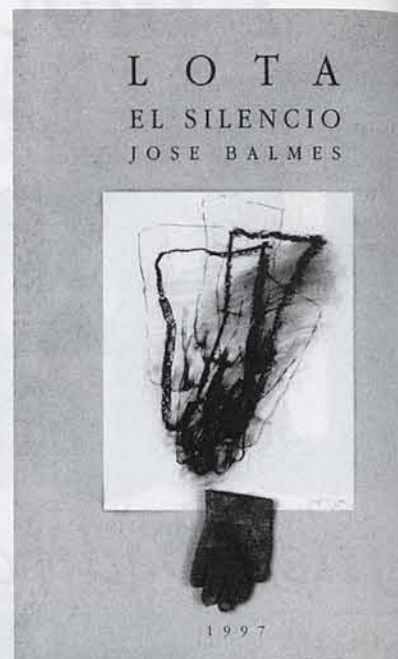
RUMPI: Confesiones del "chacotero sentimental"



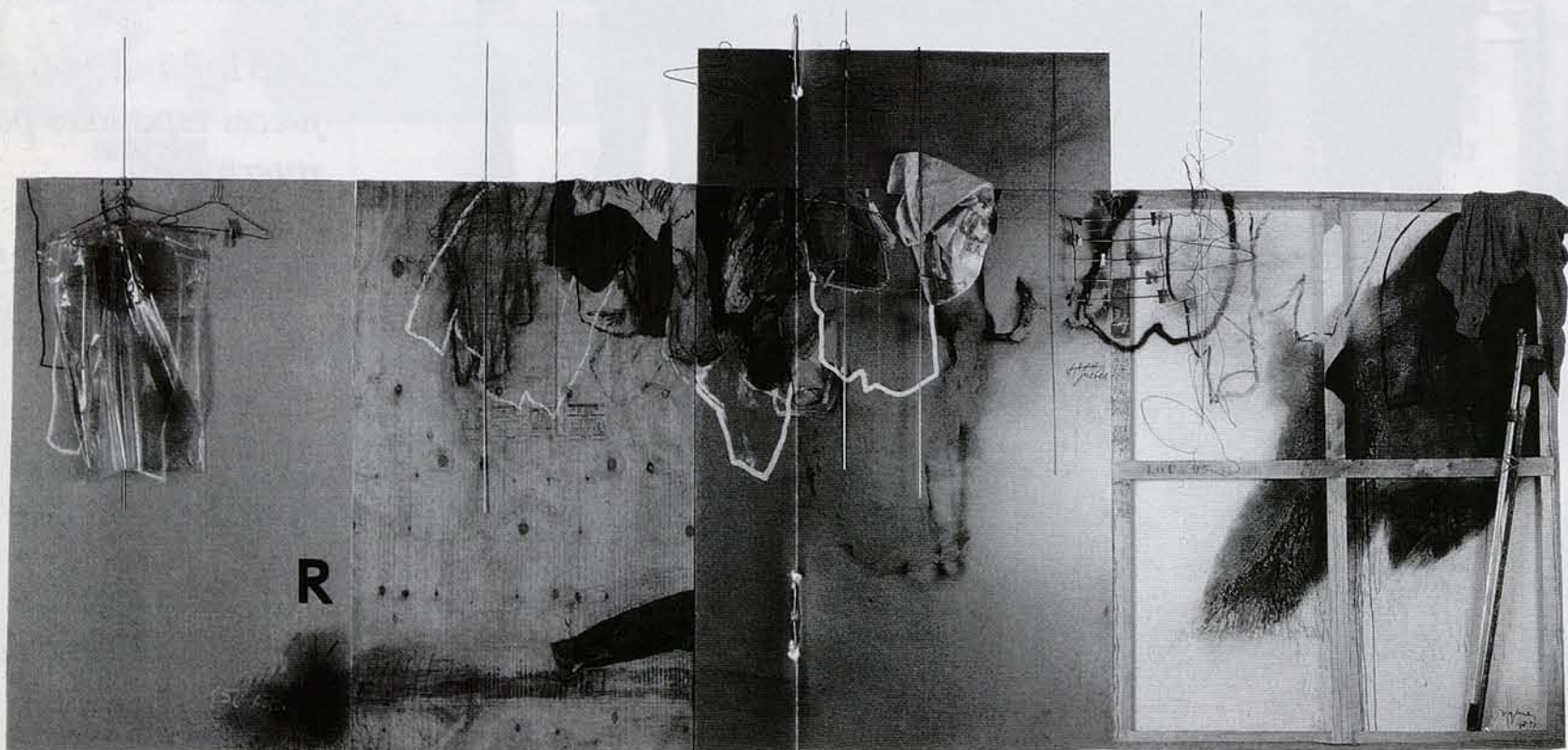


CLAUDIO CANOAS

MINEROS DE LOTA RETIRAN SUS PRENDAS. — Las labores de desmantelamiento de la mina de Lota se iniciaron ayer con el retiro de la ropa de los trabajadores desde el acceso al yacimiento cerrado definitivamente por orden del Gobierno. El Presidente Eduardo Frei, al referirse al cierre del yacimiento, lo calificó de inevitable e irreversible y expresó el compromiso oficial de asegurar un programa de reconversión de la zona afectada por la dramática resolución.



JOSÉ BALMES, *Lota, el silencio*, Museo Nacional de Bellas Artes, 1997



Obra N° 3, 1997
Políptico, 2.60 x 5.60 cm.

LA TRANSGRESIÓN DE LOS SIGNOS

La obra de Lotty Rosenfeld se desarrolla desde una poética, cuya dimensión política la misma artista se encarga de explicitar: "la construcción de un espacio político alternativo". Ahora bien, siendo hoy el capitalismo planetario el contexto en el cual tiene lugar aquella poética, ¿cómo pensar la producción de ese espacio alternativo? Podría decirse que, considerando el itinerario de la artista, ese espacio es el límite, más precisamente la *frontera*. ¿Qué es una frontera, es decir, cómo opera? La frontera es siempre un signo de alerta, debe por tanto estar debidamente señalizada. Pero entonces, la frontera es la señal o bien lo señalizado? Porque de acuerdo a un cierto sentido común, la frontera ha de ser aquello que el signo señala, pero nunca hemos visto de ella otra cosa que el signo... Como artista Lotty Rosenfeld trabaja con la hipótesis de que el espacio humano está tramado por signos y por lo tanto por límites. Cada signo marca siempre algún tipo de frontera.

...La dimensión política de la obra de Lotty Rosenfeld radica materialmente en la intervención de los signos, que norman los espacios concretos de existencia. Esta transgresión consiste literalmente en cruzar los signos, es decir, en hacer visibles los límites, en marcar las fronteras. El punto es que para hacer visible un signo que había desaparecido en la anónima e inercial red de habitualidades, es necesario *marcarlo* desviándose de línea que su cuerpo legal describe. Lo que de esto resulta es la alteración del signo que ha sido arrastrado a la absurda materialidad de su cuerpo significante, haciéndose evidente la fragilidad de su inscripción material en medio de los hombres.

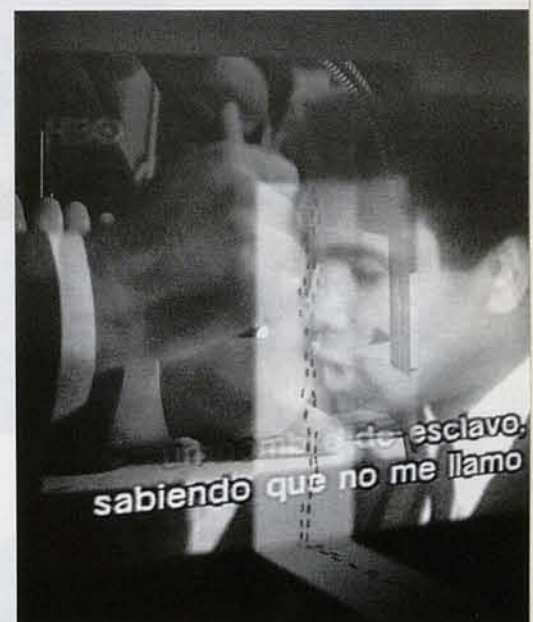
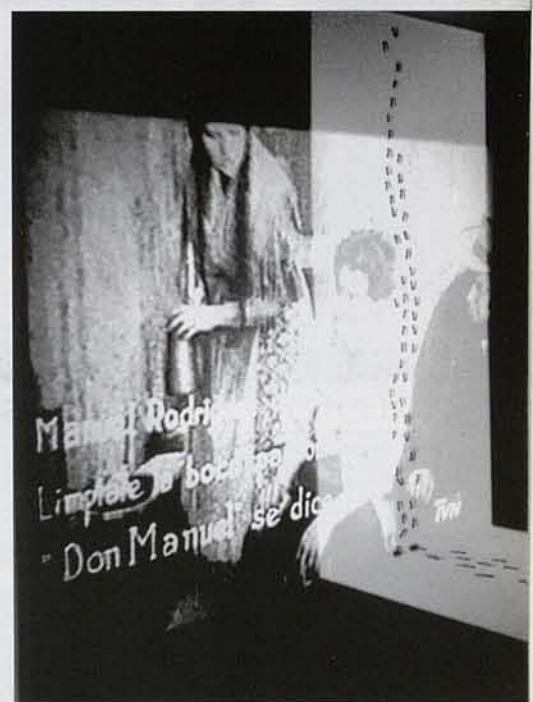
Debemos aquí explicitar algo que suponemos ya se presiente: que la posible dimensión política del arte está en correspondencia con la dimensión estética de la política. Esto es precisamente lo que Lotty Rosenfeld explora en su trabajo con los signos. Esto último, el hecho de que su obra es a la vez una sostenida acción de transgresión, también una investigación, acerca de los signos y los límites constitutivos del espacio social, es fundamental para no confundir este trabajo con un ejercicio metafórico, con una subliminal compensación o "reparación" del dolor de la historia...

El niño juega a romper el orden que describe el camino de las hormigas porque el verdadero espectáculo aquí es el ciego e implacable restablecimiento del orden: el espectáculo es la naturaleza misma. El sendero de las hormigas describe, con la irregularidad de lo orgánico; quien rompe esa línea es precisamente aquél que la *cruza* con el dedo. Por cierto, esta es una operación reconocible en el itinerario de la obra que Lotty Rosenfeld viene desarrollando a lo largo de más de veinte años.

La cruz es en este caso tanto un signo como un gesto de transgresión: cruzar la línea es como infringir la dirección del tráfico. ¿En qué sentido podría decirse que es éste un acontecimiento? ¿Implica todo acontecimiento propiamente tal un coeficiente de transgresión? ¿Es por lo tanto el orden la condición *sine qua non* de todo acontecimiento?

...Debemos detenernos en esta idea de que en el desorden algo se libera, algo se desata. Y el hecho de que el desorden acontezca estéticamente como diseminación, como desparramo, como emergencia de lo múltiple ahora incontenible, como desbande de singularidades y, por lo tanto como *intensificación de la contingencia*, debe decirnos algo acerca del sentido de la transgresión, como gesto de producción de un espacio político alternativo.

Sergio Rojas, "El cuerpo de los signos" en *Moción de orden* de Lotty Rosenfeld, Galería Gabriela Mistral, 2002



Take & Run

La caseta de vigilancia es una especie de arquitectura del margen, una arquitectura de colonización: un habitáculo mínimo, autónomo y en el mayor de los casos unicelular, cuyo programa consiste en resguardar en su interior el cuerpo de un observador y, a la vez, situarlo en una posición privilegiada. Su rendimiento arquitectónico está determinado tanto por su ubicación estratégica como por su capacidad para ocultar –y sugerir– la presencia de un posible vigilante. En otras palabras, la lógica de su emplazamiento excede a ese cuerpo: la caseta no sólo es *habitada* sino que además *habita* un espacio, es decir, lo *produce* amplificando la presencia del vigilante sobre el territorio.

Desplazadas, sin embargo, por el desarrollo de un sinnúmero de medios electrónicos, las casetas hoy resultan obsoletas en lo que a dispositivos de vigilancia se refiere. Uno podría pensar, entonces, que su presencia, así como su distribución geográfica en las tramas urbana y rural, responde tanto a la voluntad por reglar los espacios y los cuerpos que por ellos transitan (sometiéndolos al control o a la prohibición), como al deseo de instaurar en el imaginario colectivo la ficción del desorden social, y así justificar la presencia ubicua del poder y sus mecanismos represivos.

Take & Run consiste en una acción sobre dicho espacio por medio de fotografías tomadas a casetas de vigilancia militares, civiles e institucionales. Estas tomas –en muchas ocasiones realizadas al borde de la legalidad y, por lo tanto, con una estrategia de camuflaje y disimulo, captura y rápida fuga– evidencian la vulnerabilidad y anacronismo de estos dispositivos. Al enfatizar su carácter escenográfico, las tomas se proponen dismantlar su condición de realidad; la serie y su publicación recupera los espacios por ellos colonizados.

En Avenida Italia, en la 35a Comisaría de Menores, se encuentra una caseta de tipo protuberante que, en términos panópticos, es una máquina casi perfecta: cubre los 180° que dan al exterior y –cualidad atípica pero en extremo eficiente– cuenta con vidrios espejados que impiden ver al vigilante en su interior. No sabemos si está allí, pero puede estarlo; no sabemos si nos está observando, pero preferimos suponerlo.





l a s i g u i e n t e s i t u a c i ó n

La siguiente situación tiene por escenario una casa de clase media, sin nada que delate algo fuera de lo común.

El sujeto protagonista es una mujer, una dueña de casa sin características físicas especialmente destacables. Una mujer normal, que manifiesta la conducta que a continuación se describe.

Una mañana, al iniciar su trabajo doméstico de todos los días –sacando la basura– realiza el primero de una serie de actos que detallaremos aquí. Súbitamente, vacía en el suelo el contenido de la bolsa negra. Luego procede a derramar un tarro de pintura dorada sobre el contenido, encontrando gran satisfacción en dicha acción. Un domingo, al disponerse a servir el almuerzo, siente un irresistible impulso que la hace pintar la comida. Con un tarro de spray dorado, tiñe completamente cada una de las empanadas que se disponía a servir. Los tallarines con huevos del día siguiente, corren la misma suerte. Acto seguido vino de acción de cortarse el pelo en una gran trenza y servirlo en un plato como acompañamiento.

Otro día cualquiera, toma decididamente la caja de herramientas de su esposo, un martillo y un puñado de clavos. Con ellos agrade todas las reproducciones de arte de la salita de estar, arrancando las láminas y rodeando los marcos con una corona de clavos.

En otra ocasión, mientras prepara su tarea para las clases de repostería, realiza un súbito derramamiento intencional de chocolate y adornos de azúcar, nuevamente encima de los cuadros de la salita.

Tiempo después interviene sus lecciones de bordado. Esta vez lo hace incorporando palabras de desahogo –de alcance poético– sobre las telas previamente arrancadas a algunas de sus labores de costura.

También utiliza con este propósito los juguetes de sus hijos. Selecciona los de tamaño más ínfimo para integrarlos con hilo y aguja a estas manualidades.

La sujeto ha sufrido también de alucinaciones y sueños que la han llevado a confeccionar compulsivamente vestidos de tamaños inusuales. Con ellos ha llegado a armar extensas disposiciones, cual tendedores de ropa.

Por otro lado, habiendo vaciado el closet de su dormitorio, instala en su interior pequeñas cajas que decora con adornos propios de la cocina, como las miniaturas magnéticas adheridas a la puerta del refrigerador.

Pues bien. A todos estos actos y sus consecuencias, es decir, los efectos producto de los mismos, se ha sumado también el abrupto corte de su cabello y la exhibición de éste sobre una pared pública.

Ximena Zomosa, "Cotidiana", Galería Posada del Corregidor, enero 1998





INTERRUPCIONES AL REALISMO



...A partir de fotografías de prensa con un contenido extremo, de guerra y desastres, Jorge Cabieses realiza un traspaso a pintura bajo las leyes del preciosismo rococó. Mantiene el formato del medio periodístico -extraído de la revista Newsweek-, en contraste con los cubos blancos de la galería y las grandes telas de Ferrer, acentúa la dimensión diminuta de su escala, la miniatura.

El espanto que afecta a las cosas conocidas y familiares despierta la percepción de lo siniestro (Freud) en la selección del material fotográfico. Susan Sontag señalaba en su último libro sobre fotografías de guerra, *Ante el dolor de los demás*, que "hace falta estoicismo en provisión suficiente cada mañana para llegar al final de *The New York Times*, dada la probabilidad de ver fotos que podrían provocar el llanto".

Sin embargo, las técnicas preciosistas del traspaso -tomadas de la retórica de la pintura galante de Fragonard, Boucher y Watteau- maquillan el contenido trágico por la seducción de la riqueza decorativa del significativo. La extrema exquisitez de su materialidad pervierte el orden dramático y suspende el carácter documental de la fotografía al desviar la atención al medio mismo de la reproducción. Esta interrupción de la realidad representada y del código realista, a través de una relectura del rococó, extrema la "erosión al sentido de realidad" -que Sontag atribuía a las fotografías periodísticas- a un vaciamiento. De ahí que los títulos de las obras no aludan al hecho -como lo haría el pie de foto- sino que se desvían al placer de estereotipo francés: "*Lulú sur un champ de fleurs*" como nombre aéreo para una niña herida, cubierta de sangre.

La belleza artificial de estas miniaturas corresponde a una labor de superficie. En obras anteriores Cabieses ha trabajado pictóricamente la plástica. A través de una acumulación de elementos decorativos: la mancha puntillista, los colores apastelados y espesos, y los matices de la sangre consigue la belleza del accidente. Las obras de esta muestra consisten en pinturas al óleo que juegan con el fino encanto de lo espectacular. Con glamour pinta las cáscaras de los paisajes del desastre y la devastación...

Paz Aburto, Catálogo *Épico*,
Galería Gabriela Mistral, 2004

JORGE CABIESES, *Épico (de Liliput a Brobdingnag)*, junto a Pablo Ferrer, Galería Gabriela Mistral, marzo-mayo 2004



...La antigua escuela pública: su pobreza, su carácter espartano, sus pizarrones oscuros que se comen la luz sin reflejarla, la escasez permanente de la tiza, el carácter fantasmal de sus murallas horadadas, de sus campanas que suenan erráticamente en el vacío. Sus murallas, que la artista troquela, con formas recordadas de útiles escolares, de material educativo. Las siluetas de este troquelado, llevadas a sonar por el movimiento del espectador—, acompañadas por la grabación lúgubre de un llamado que parece de otra época y que no tiene sino ecos imaginarios. Las mesas, donde el espectador puede entregarse a los ritos arcaicos y nostálgicos de la tiza.

Dice la artista que las tres instalaciones trabajan desde distintos ángulos un mismo proceso —la impresión, la imprenta en su gesto más básico, digo yo— tomando como referencia el campo de la educación. En eso quisiera basarme para pensar esta muestra como un trabajo acerca de los medios. Como una reflexión acerca de la educación, por cierto, pero en cuanto a sus materialidades.

La escuela pública, durante todo el siglo recién pasado, fue mal o bien la forjadora de las identidades nacionales, el defectuoso instrumento de la aspiración de la igualdad. Leer y escribir, lo básico del ciudadano; gobernar es educar, las aspiraciones democráticas pasaban antiguamente por la escuela. Y por los libros. Basta saber de nuestro ícono nacional, Gabriela Mistral la maestra, para entrar en toda la ambigüedad pero también en la riqueza de aspiraciones contenidas en ese planteamiento. Aun hoy, cuando la educación es evidentemente otra, y las condiciones de ejercicio de la ciudadanía también, la ilusión de integrarse a la sociedad en condiciones igualitarias pasa —en los discursos oficiales— por la educación de la escuela pública.

Alicia Villarreal perfora las murallas de esas viejas escuelas, haciendo en ellas forados que remedan y agigantan su antiguo “material educativo”. Su recorrido va más acá y más allá del libro, de la cultura letrada; más acá, en las materialidades del libro como objeto, y remedos del gesto básico de la imprenta. Más allá, en cuanto a la incorporación de los medios electrónicos, las pantallas de computador, los videos, los sensores, fantasmalizan, con su pura presencia, el “material educativo” de la escuela, lo hacen caducar violentamente.

El “dispositivo” que ha montado Alicia Villarreal en esta serie de instalaciones acerca de la escuela imaginaria va dando la oportunidad al espectador de recorrer modulaciones diversas de una reflexión —una reflexión no sólo del pensar, sino también del sentir, y hasta del hacer— respecto del tema de la educación en nuestros días. Es obvio que el conocimiento que se adquiere hoy no pasa ya por la escuela imaginaria del pasado, la escuela con murallas y libros, propia de lo que McLuhan llamó alguna vez la galaxia de Gutenberg; es obvio que las murallas de las escuelas no limitan ya el espacio del conocimiento; es obvio que los alumnos traen, a las escuelas con murallas, saberes que éstas no son capaces de asimilar, y a los que se ven atraídos con una fuerza que la escuela no logra igualar. Es obvio que las murallas de las escuelas no “contienen” (en el sentido terapéutico del término) a los alumnos de nuestros días, que van absorbiendo de otras fuentes incontrolables la información y hasta los valores. Es obvio, en resumen, que el espectáculo mediático y el control social difuso han hecho estallar las murallas de las escuelas...

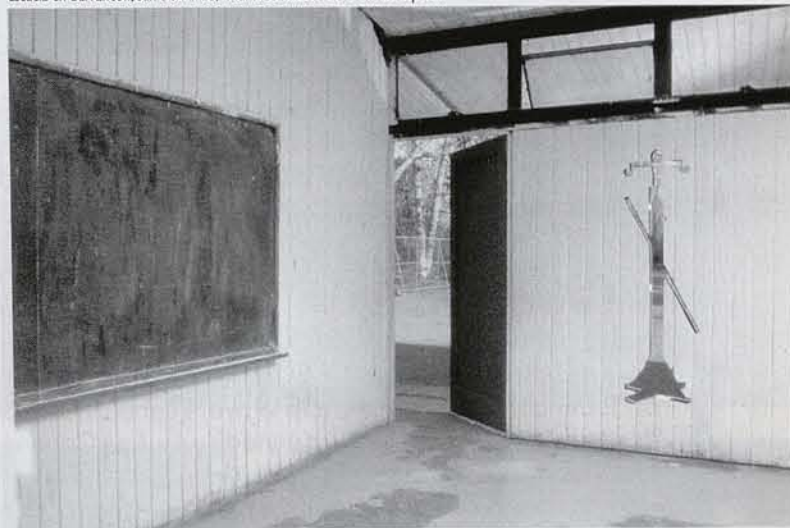
Adriana Valdés, Catálogo *LA ESCUELA IMAGINARIA*, Museo Nacional de Bellas Artes, 2002



Escuela de lo Arcaya, Pirque; muro de adobe de 60 cm de espesor.

ALICIA VILLARREAL, Intervenciones en muros de escuelas rurales básicas, (Pirque, San Bernardo), 1999

Escuela en Barrancón, San Bernardo, muro de madera de 3 cm de espesor.



Escuela Santa Rita, Pirque; figura en muro de ladrillo de 50 cm espesor.

Intervenciones en muros de escuelas rurales básicas realizadas en 1999.

Banco delantera— Diseño Fig. 124
aciones exactamente iguales a las del
tral, con la sola excepción de que est

Escuela Alemania, San Bernardo; muro de ladrillo de 15 cm de espesor.





HOFFMANN'S HOUSE. Salón de Primavera. CRISTIAN SILVA S., *La Riqueza Idiotiza*. La Pobreza Embrutece. Plaza Colombia, Vitacura, octubre 1999

La Casa del Hombre Esperanzado

En junio de 1974 y como parte de una intensa y memorable gira sudamericana, el entonces Monseñor José Escrivá de Balaguer visitó y bendijo las ligeras instalaciones de los comedores del hacía poco habilitado Colegio Tabancura en Santiago de Chile. Junto con el inicio de los que serían tal vez los años más oscuros del gobierno del general Pinochet, la visita del fundador de *La Obra* marcaba con fuerza el nuevo rumbo que adoptarían los sectores más implacables de la iglesia católica chilena. El hasta entonces nuevo barrio de Tabancura, que comprendía la rivera sur del río Mapocho desde la intersección de Av. Kennedy y Av. Las Condes hasta el puente de Lo Curro, se transformó también en una de las zonas más distintivas de esta nueva y especial derecha chilena (grupo que además fue erradicando sistemáticamente varias poblaciones populares "rezagadas" en el sector norreste de Santiago).

Unos 30 años antes del despegue de este proceso, el distinguido abogado y sacerdote jesuita Alberto Hurtado Cruchoa recorría las calles de Santiago en una camioneta desvencijada, intentando rescatar y darle asilo temporal a niños, jóvenes y ancianos sin hogar. Haciendo uso de todas sus conexiones con la aristocracia católica chilena y poniendo toda su energía y conocimientos académicos en esta gestión, el Padre Hurtado dio origen a la que hoy en día probablemente sea la institución de ayuda a los desamparados más sólida y prestigiosa de Latinoamérica: el Hogar de Cristo. Gran parte del mérito de su labor se refiere a haber sabido detectar y guiar a las clases altas en su singular manera de yuxtaponer caridad y vanidad social, sentando de paso las bases para el fortalecimiento del diálogo entre el grupo Edwards y el ala jesuita de la iglesia católica (diálogo que se vería debilitado a partir de 1978, con el nombramiento de Juan Pablo II y su reconocida preferencia por *La Obra*).

En octubre de 1999, dos artistas recién egresados de la

Facultad de Artes de la Universidad Finis Terrae (por cierto, institución subterráneamente vinculada al Opus Dei), elaboraron un plan de exhibiciones que haría uso de un grupo de plazas de Vitacura y Tabancura como sitio de emplazamiento. El elemento central de este proyecto lo constituyó una precaria construcción de madera de pino y fibra de vidrio adquirida por \$232.000 en la sucursal "Las Uvas y el Viento" (paredero 28 de Santa Rosa) del Hogar de Cristo. Dicha construcción, una casa de dos aguas llamada paradójicamente mediagua, serviría de "galería" para acoger el trabajo de un gran número de artistas visuales, emergentes y no tanto, itinerando —en su primera aparición pública— durante un mes por 4 plazas del sector antes mencionado.

Desde entonces este proyecto, bautizado simplemente como "Hoffmann's House", ha transitado por todas las estaciones del vía crucis del arte contemporáneo chileno, constituyendo en sí mismo la cruz, los que cargan, los que azotan, los que rezan, los que sufren y los que gozan. En este breve lapso, la Hoffmann's House ya ha sido galería, museo, casita del perro, cine, cuaderno, cuartito del aseo, escenario, diario mural, animita, escenografía, letrina, stand, casita de muñecas, bodega, objeto de decoración, voz del pueblo y voz del poder. Nacida en la mente de sus inventores como una extensión y un desplazamiento de la noción de grabado, a estas alturas resulta evidente que su función original ha sido desbordada. Esto, debido fundamentalmente a que ha hecho coincidir en su gestión dos asuntos claves: por un lado, el mítico tema del "espacio alternativo" (preocupación endémica de los artistas emergentes del 3er mundo) y, por el otro, ser la viva encarnación del ícono que coronó el imaginario de los '80 y los '90 en Chile, la casa. Sin escharbar mucho, es posible advertir que durante las últimas décadas cientos de artistas chilenos evocaron, citaron, cuestionaron, presentaron y representaron casas hasta el agotamiento, al mismo tiempo que varios pensadores del arte también se apoyaron más que insistentemente en el mismo sujeto para sostener sus especulaciones. Desde el bauhausiano logo de Homecenter diseñado por el formidable Mario Navarro Cortés, hasta las casas que fugan al infinito en las aeropostales de Dittborn, siempre hubo en los últimos años la recurrente presencia de una casa en nuestra visualidad y da la impresión que, de manera muy natural y categórica, la Hoffmann's House está queriendo poner fin a ese capítulo que podría llamarse "el factor casa en el arte chileno de fin de siglo".

Por su carácter intermitente, itinerante, pero sobre todo por su naturaleza cándida e inocente, en menos de un lustro la Hoffmann's House se ha encargado de recoger y condensar muchas de las inquietudes que estuvieron en el aire todo este tiempo. En un escenario como el chileno, ineludiblemente determinado por la iglesia católica, el devenir político, las influencias sociales y la precariedad cultural, esta "institución" ha sabido funcionar, una y otra vez, como un caballo de Troya reversible, armable y desarmable, intentando hacer trabajar todas las carencias a su favor y haciendo a veces como que las fronteras y los límites no existieran. Tal vez sin siquiera proponérselo, articulado a partir de escenas aisladas de por aquí y por allá, la Hoffmann's House ha trazado su propio proceso de legitimación y de inscripción cuya acta de nacimiento y pasaporte probablemente lo constituya el pequeño documento que usted tiene en estos momentos en sus manos.



Cristián Silva S.,
Hoffmann's House, Memoria de exposiciones 2000-2003
en Santiago de Chile, 2004

kuzmar

el-khatat

CLAUDIA ARAVENA / Proyecto Palestina

Beitjala, primera parte del Proyecto Palestina: tres proyecciones de video montadas sobre las vitrinas de un local del barrio árabe-palestino Patronato en Santiago de Chile (Barrio Patronato, octubre 2003).

Greetings from Palestina, segunda parte del Proyecto Palestina: instalación video que muestra una calle amurallada de la ciudad de Belén que impide el acceso a Jerusalem. En voz en off se escucha un diálogo entre la artista y soldados que vigilan el puesto (6^{ta} Bienal de Video y Nuevos Medios, Museo de Arte Contemporáneo, 2003).





CLAUDIO CORREA,
Línea Blanca,
 Galería Metropolitana,
 noviembre 2001
 (Fotos-detalle, Diana Duhalde)

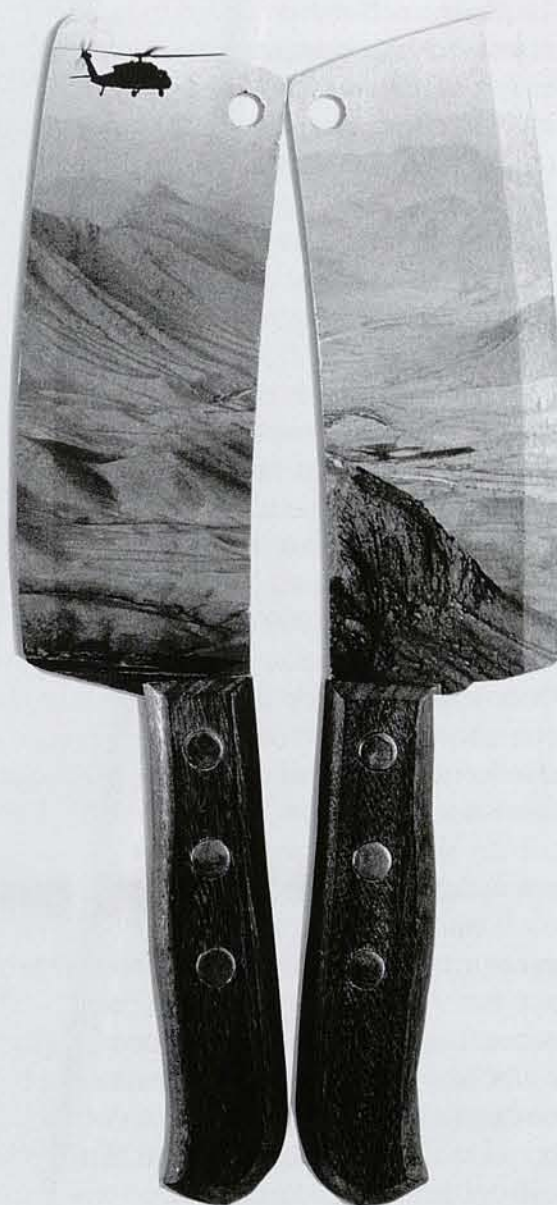


PATRICK HAMILTON: COSMETIC LANDSCAPES

...¿Por qué los artistas tendrían la obligación de "hacerse cargo" de los intereses morales, políticos, éticos —o de cualquier otra índole— propiciados por las generaciones anteriores? Si esta distancia es admisible, entonces habría que preguntarse por la necesidad del arte crítico hoy. Obviamente las condiciones político-sociales han cambiado sustantivamente; el declive del arte contestatario o comprometido, pero también el de infulas deconstructivas tal cual fue desarrollado durante la dictadura, exige un replanteamiento de los lenguajes y fábulas en el arte chileno actual; obliga a una desviación de los sentidos que, en otro contexto, hacían posible las relaciones entre arte y política, arte y sociedad. El arte es crítico en la medida que fomente un *pensamiento* estético en correspondencia con su contexto vital.

La mirada política de Hamilton no refiere exclusivamente a lo decorativo y lo ornamental entendido como suplemento irónico o excedente perverso orientado a rebajar el peso denso de la historia; refiere también al tema de la *cosmética* y todas sus implicancias reflexivas en torno a la crisis de cierta concepción *material* de la historia. Su reflejo lo tendríamos en la paradójica relación entre la velocidad del desarrollo de la cada vez más *virtualizada* y *estetizada* base material del trabajo y la instantaneidad (a modo de presente continuo) de un espacio devenido en un cosmético paisaje postal...

Guillermo Machuca, "Conservación, distorsión y vaciamiento" en *Cosmetic Landscapes*, Galería Bellas Artes, 2004



PATRICK HAMILTON, *Machetes y Morgue*, Bienal de Sao Paulo, 2004



En octubre de 1998, Pinochet fue arrestado en Londres. El arresto era inesperado fruto de la resistencia sostenida sin descanso por la agrupación de familiares de detenidos desaparecidos y de organizaciones de derechos humanos, que conseguían, a través de la gestión del juez español Garzón, una marca decisiva —impensable hasta ese minuto— en su batalla por la memoria y la justicia.

En octubre de 1999 (cuando Pinochet era devuelto a Chile tras un año de arresto), con oportunidad de un evento que convocaba comunicaciones teóricas e incluía una muestra de artes visuales bajo el enunciado: *Políticas y estéticas de la memoria*, Gonzalo Díaz presentó el trabajo *Resistencia*. Es de suponer, considerando un rasgo sobresaliente de su *modus operandi*, que la obra era la respuesta de Díaz a la interpelación suscitada por el motivo de ese encuentro. En esa palabra —y la obra de Díaz no era otra cosa que la determinada inscripción de esa palabra— no sólo cabía leer un signo decisivo a tener en cuenta

para pensar en la memoria, sino que también cierta característica de la producción de Gonzalo Díaz. Otorgarle figura material a esa palabra, no resistirse a ella —reconocerla en su condición de nudo semántico, que compromete entrañablemente las dimensiones política, psicoanalítica y técnica— ya era, por sí solo, un hecho relevante.

Resistencia (recurro al diccionario) es: acción y efecto de resistir o resistirse; causa que se opone a la acción de una fuerza. Y si ya es reconocible la firma de Díaz en la puesta en escena de palabras y frases, con recurso al neón, en este trabajo el encendido de la palabra RESISTENCIA era posible por la resistencia eléctrica de que estaban hechos sus caracteres: filamentos incrustados en una placa rectangular de cerámica soportada por una caja de metal termoesmaltado gris que la sostenía y aislaba del muro, a la altura de la mirada. El generador eléctrico que permitía el encendido de la resistencia incluía además un dispositivo que, a cada veinticinco segundos, hacía decrecer la energía apenas alcanzado un punto de incandescencia, para volver a incrementarse antes de agotarse del todo.

Gracias a esa alternancia de contracción y dilatación, el artefacto daba así concreción rutilante al concepto de resistencia. La manifestación de la palabra consideraba el palpito vacilante de un tiempo de aguante: dialéctica ascendente y declinante de todo proceso, de toda experiencia anímica, de todo trabajo. Resistencia.

En su acepción político-militar, la resistencia se propone como fuerza que se opone a otra, impidiendo su avance invasor y prepotente. Desde el punto de vista de la fuerza invasora, la resistencia es lo que hay que vencer; desde el punto de vista de la fuerza que resiste, la resistencia es lo que hay que sostener y poner a prueba: no ceder ante la presión ejercida por el poder indeseado. Misma acepción en que se habla de resistencia de materiales: aguante del material a la presión ejercida sobre él por una fuerza exterior. Considerando el fenómeno eléctrico, la resistencia es el obstáculo que los conductores de la corriente (sólidos, líquidos y gases) oponen al paso de ésta. Una corriente eléctrica puede visualizarse como un río de electrones que se desplaza a una cierta velocidad y cuyo flujo se ve frenado en su avance por la malla más o menos apretada

Gonzalo Díaz, *Resistencia*, Museo de Arte Contemporáneo, Exposición "Memorias" en el marco del Seminario *Políticas y estéticas de la memoria (El secreto en política)*, agosto 1999

acepción freudiana entraña la dimensión intrapsíquica e intersubjetiva y cobra un sentido capcioso que hay que empezar por descifrar cada vez. En cualquier caso se trata de un conflicto de fuerzas, sólo que en el concepto freudiano la pugna es inmanente al discurso y compromete, por tanto, el sentido y la verdad. La resistencia, como la defensa del sujeto a una verdad, es ya una manifestación de la verdad del sujeto. Avanzar en su dilucidación es proporcional a vencer las defensas que se oponen al avance; pero vencer esas defensas consiste en averiguarlas. En este sentido, la fuerza de un discurso es proporcional a la potencia para vencer las resistencias inherentes al discurso mismo, y esto significa encarar la resistencia y descifrar el conflicto que la motiva.

El concepto de resistencia, así dilucidado, pone a la vista que ésta es condición de imposibilidad de continuar avanzando y, a la vez, en la medida en que se encare y sostenga esa obstrucción, condición de posibilidad para proseguir. Así, analizar las resistencias a las que está afecto el proceso productivo —político, artístico, psicológico—, esto es, aquello que internamente impide su desarrollo, es trámite indispensable de su desarrollo. El avance de una investigación pasa por vencer las resistencias que lo impiden, pero, siendo éstas internas a la investigación misma, el progreso de la investigación acaba residiendo en la interminable autodilucidación del proceso —su método y sus conceptos. (Bachelard, inspirado en ese concepto freudiano, acuñó el de "obstáculo epistemológico" y aludía a la obstrucción, interna al proceso de la investigación científica, provocada por la perduración inercial de conceptos heredados, los cuales a la vez que hacen ver el nuevo fenómeno impiden reconocerlo en su novedad.)

La inscripción de Díaz dependía de la resistencia eléctrica, la cual, sujeta a la alternancia de intensidad y desmayo, producía la incandescencia de las letras y un hermoso efecto de fragilidad que parecía intrínseco a la palabra misma: la resistencia eléctrica, al tiempo que hacía posible el encendido de las letras, impedía que la palabra resistencia brillara establemente; la potencia era suficiente y era débil para hacer perdurar la resistencia. La palabra resistencia, así puesta en obra, hacía comparecer vívidamente la verdad oscilante de su concepto, la dinámica de tensión y aflojamiento, de aguante y bloqueo, de diástole y sístole, de sostenimiento y cese. Condición de imposibilidad al mismo tiempo que condición de posibilidad. ¿Cabe imaginar mejor el concepto político, psicológico, técnico de resistencia? ¿Lo político, lo psicológico, lo técnico como resistencia? El contexto de recepción en que tenía lugar la instalación (un evento sobre la memoria, en términos políticos y estéticos) hacía de ésta, en verdad, una metáfora sorprendente: resistirse al avance de la injusticia compromete avanzar en la justicia venciendo resistencias.

CARLOS PÉREZ VILLALOBOS, 2004

BRAINWORKS

01 CUERPO ADMINISTRATIVO	02 FABRICA	03 RE INTEGRADO	04 PROYECTOS	05 GALERIA	06 CAFE	07 PRODUCCIONES
01.1 ADMINISTRACION 01.2 PRODUCCION GENERAL Asistencia de Producción Transporte 01.3 AREA COMERCIAL Relaciones Públicas y Ventas Documentación Publicidad Prensa Ventas Contaduría Cajas 01.4 ASISTENCIA LEGAL	02.1 ILUMINACION Lámparas de Escritorio Lámparas de Ambiente Focos 02.2 OBJETOS Ornamentales Domésticos 02.3 MUEBLES Sillas+Pisos Sofás+Sillones Mesas De Comedor De Centro De Esquina De Funciones Específicas A Medida Modulares	03.1 ILUMINACION Lámparas de Escritorio Lámparas de Ambiente Focos 03.2 OBJETOS Ornamentales Domésticos 03.3 MUEBLES Sillas+Pisos Sofás+Sillones Mesas De Comedor De Centro De Esquina De Funciones Específicas A Medida Modulares	04.1 DOMESTICOS Ambientales Estructurales A (de 15 y +) B (de 5 a 15) C (de 1 a 5) 04.2 INSTITUCIONALES Gráfica Ambientales Estructurales A (de 30 y +) B (de 15 a 30) C (de 5 a 15) D (de 1 a 5)	05.1 INVESTIGACION 05.2 DOCUMENTACION 05.3 EXHIBICION 05.4 COMERCIAL Representación de Artistas Ventas Consignación Ventas Catálogos Libros	06.1 SEMANA Lunes Martes Miércoles Jueves Viernes 06.2 SABADO Mañana Tarde 06.3 DOMINGO Mañana Tarde	07.1 ARRIENDOS Local Muebles Objetos Iluminación Galería Piezas Originales Piezas Seriadas 07.2 ESPECIALES Canjes Comerciales Consumo Cafetería Eventos

brain
world
Diseño Integrado

José Miguel de la Barra 454 Tel. 4428852 - www.brainworks.cl

MAGISTER EN ARTES VISUALES
FACULTAD DE ARTE
UNIVERSIDAD DE CHILE

75

678

BIBLIOTECA NACIONAL
DURACION: 4 SEMESTRES
SECC. SELECCION ADQUISICION Y CONTROL
14 DIC 2004
DEPOSITO LEGAL

12 VACANTES

POSTULACIONES: NOVIEMBRE Y DICIEMBRE DE CADA AÑO
VACANTES ESPECIALES PARA ARTISTAS CON TRAYECTORIA