

TO ARRIVE LATE IS ARRIVE JUST TIME

Ramón Castillo, Santiago, Chile, 2007

“la visualidad, al contrario que la raza, el género o la clase, no comporta un componente político específico. Pero, como el lenguaje, es un medio en el cual se proyecta lo político, así como las cuestiones de identidad, deseo y sociabilidad.”

W.J.T. Mitchell¹

Efectivamente, es en la visualidad donde se ejercen los gestos de libertad y represión, es en lo visual donde acontece la representación de la resistencia en un medio adverso puesto que de esta forma se subvierte la visualidad con la que un sistema dominante ejerce su autoridad. La autoridad se manifiesta en zonas visibles y con códigos específicos del mundo social, cultural y mediático, la forma de subvertirlos es precisamente alterándolos, subvirtiéndolos, reconstruyéndolos y manipulándolos en una dirección formal y semiótica distinta, impensada, imprevisible. Los dictaduras o lo totalitarismos cuando se imponen ante un país lo hacen a través de todas las “armas” simbólicas, reales y mediáticas de las que dispongan. Para la violencia va tras el tamiz de la hipocresía y la censura permanente, una dictadura sabe que esto constituye un desprestigio, de tal suerte que todo se manipula a fin de mostrar un rostro amable. Como la eficacia de un régimen se mide en la capacidad de control que este desarrolle, en principio podemos identificar tres modos de acción respecto del escenario cultural: represión, promoción y tolerancia.

Donde se reprime, queda siempre una raíz dura, difícil de eliminar, a veces aquello erradicado de “golpe” se convierte en un mito o una leyenda que tiende a crecer en el tiempo y en la memoria. Por otro lado, lo que se promueve logra instalarse en la visualidad del mercado y los consumidores internos de una forma muy eficaz, y casi normal, pues la prensa y los medios en general los difunden llegando incluso a mostrar una imagen de estabilidad y auge cultural. Son los artistas “cortesianos” en la medida que han sido absorbidos por el régimen ante su complacencia y riesgo, aunque incluso más de alguno sea disidente, al cabo de un tiempo logra mimetizarse a través de la “estabilidad” y proyección que le ofrece tal contexto. Finalmente está el arte que la dictadura “tolera”, que es una tolerancia mezcla de indiferencia y omisión. Digamos que son las obras y los artistas que son aceptados porque no se les comprende, porque no sus consignas y formas no resultan legibles a una primera lectura, se les considera “crípticos” y “elitistas” con lo cual no gustan y interesan más que como dato estadístico. Estos artistas resultan “invisibles” e inexistentes mientras sus mensajes no sean cifrados y reconocidos por el régimen opresor. En este sector no existen ayudas institucionales y menos condiciones para la distribución y recepción de sus propuestas, a menudo han sido los eventos internacionales o las redes de curadores, historiadores y artistas del mundo que permiten la circulación la obra de este sector.

Resulta urgente, que al momento de resituar estas prácticas se recupere el contexto y las condiciones en que se produjeron, de lo contrario se produce una jibarización de las obras y sus artistas, y a veces, las obras incluso tienden a “quemarse” ante

¹ W.J.T. Mitchell, “Interdisciplinary and Visual Culture”, Art Bulletin 77 (diciembre 1995), pp. 540-541.

lecturas erradas y museografías irresponsables. El ejemplo reciente de esto ha sido la Documenta de Kassel, en la que se presentaron obras de tres artistas chilenos, sin contexto alguno, forzando a estas obras a poseer una “estética” autónoma, y el caso mas extremo fue la presentación de la obra de Lotty Rosenfeld. Cuestión que comentaré más adelante.

Entonces, una propuesta visual para recuperar de algún modo el contexto social y político en el que se produce este emerger del arte de resistencia en Chile será a través de la mirada del “sujeto” fotógrafo, periodista, artista visual que permaneció atento al desarrollo de la represión social, cultural y política que vivió Chile entre 1973 y 1989. Para ello, en vez de hacer, una recolección documental o periodística, voy a presentar una compilación de imágenes realizadas por fotógrafos chilenos perteneciente a una publicación titulada ***Chile From Within***. Las imágenes repasan la casi totalidad de la represión pública y sistemática ejercida entre 1973 hasta 1988².



Fot. Luis Poirot. 1971



Fot. Luis Poirot. 16 sept. 1973

En este contexto adverso, de exterminio, represión y tortura a la totalidad del “cuerpo social” de Chile, fue donde se desarrolló un arte de resistencia a nivel de discurso y de prácticas. Fue un tipo de producción artística que se instaló en la fisura del gobierno de Pinochet, en una zona que le fue imposible de identificar y clasificar al régimen militar. Una zona de movilidad y disidencia dominada por la “subsistencia y el nomadismo” permanente, en medio de un régimen que vigilaba y atemorizaba sistemáticamente a todo el país. En los hechos se desarrolla un activismo político

² Fotografos que participan en la publicación: Paz Errzaauriz, Alejandro Hoppe, Alvaro Hoppe, Helen Hughes, Jorge Ianiszewski, Hector Lopez, Kena Lorenzini, J.D.Marinello, Susan Meiselas, Christian Montecinos, Marcelo Montecino, Oscar Navarro, Claudio Perez, Sergio Perez, Luis Poirot, Paulo Slachevsky, Luis Weinstein y Oscar Wittke. Textos: Marco Antonio de la Parra y Ariel Dorfman.

urgente y espontáneo que reacciona y defiende la libertad de expresión, la necesidad de manifestarse y la lucha por los derechos humanos. Este territorio de contracultura fue identificado como **Escena de Avanzada**³. La apropiación de la jerga bélica venía a instalar la primera forma de resistencia, pues se utilizó inicialmente la noción de “vanguardia” para identificar a los artistas que lideraban este “choque” contra el sistema, y al mismo tiempo, se proclamaba una escena que tenía plena conciencia de que existía una escena de personas provenientes de diferentes disciplinas que compartían la urgencia de reclamo y reivindicación que luego se canalizaron a través de gestos furtivos, acciones de arte, performances, recitales de poesía e intervenciones en el espacio público y privado. Los resultados de estas iniciativas fueron obras de naturaleza efímera, sutil, precarias; de signos breves que eran capaces de movilizar a sujetos que tenían conciencia de su rol histórico, por lo que hubo preocupación de trabajar todo el tiempo considerando el registro fotográfico y la edición casera, constituyendo así un archivo de la resistencia desde mediados de los años 70 y hasta finales de los años ‘80.



La cronología y el contexto poseen un valor sustancial, por cuanto nos referimos a un tipo de prácticas artísticas que en el sistema de las artes a nivel occidental ya habían tenido su emerger histórico durante los 50 y 60. El arte conceptual en Chile, en términos historicistas, “llega tarde”, ya que a pesar de que existen acciones radicales antes del Golpe Militar, son actos aislados proto conceptuales, en cambio lo que se desarrolló a partir de 1975 será el resultado de la disputa que algunos artistas sostienen para recuperar el espacio simbólico de la cultura, para devolverle el lenguaje al cuerpo social (cuerpo, letra y sentido), la puesta en crisis del arte tradicional “promovido” por la dictadura a partir de la investigación en torno a los límites conceptuales y formales del arte. El hecho de que las prácticas conceptuales y la desmaterialización y deslocalización de la obra de arte y la “institución” del arte hizo

³ Noción propuesta por la teórica francesa, residente en Chile, Nelly Richard. De sus textos, como *Margins and Institutions* y *Estratificación de los Márgenes* ha dado a conocer el itinerario de este movimiento artístico y cultural. Ha identificado a sus protagonistas y ha realizado la historiografía suficiente como para asentar dicha escena.

posible el desarrollo de acciones en el tiempo y en lugares específicos (*site specific*) fue la demostración de que a pesar de la distancia y aislamiento al que Chile fue sometido, se generó un espacio proyectivo y visionario, donde la reacción desesperada y heroica de un grupo de artistas instalados en el margen o la trinchera, fueran contra un sistema depredador, cruel e impenetrable, dando origen al “arte activista” y a una “crítica institucional”⁴ que si lo pensamos en el contexto internacional de hoy, se constituyen en un adelanto al discurso y las practicas del arte crítico y activista posmoderno desarrollado en Estados Unidos y Europa a partir de los años ‘80.



El “**Colectivo de Acciones de Arte**” (**C.A.D.A.**), fue un grupo interdisciplinario de artistas chilenos que se creó en 1979 con el fin de establecer una reflexión en torno al dilema Arte y Política. De esa manera, CADA se concentró en estructurar intervenciones ciudadanas que buscaban poner en marcha una nueva propuesta estética, para reformular los circuitos artísticos existentes bajo dictadura. El grupo apeló a multiplicar los canales de difusión y transformarlos en soportes de discurso de arte.

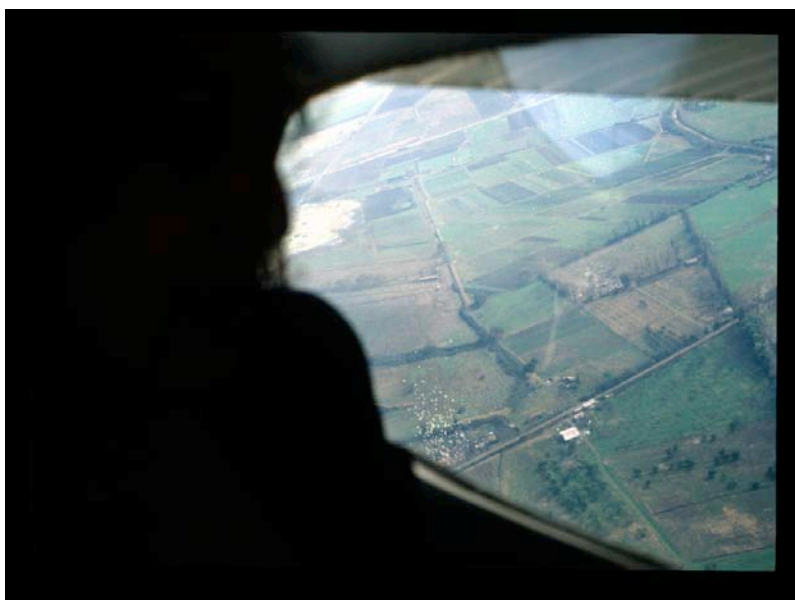
Con el trabajo “**Para no morir de hambre en el arte**” realizado en octubre de 1979 y tomando como metáfora la leche –signo de blanco, de hambre y de carencia- se dio inicio a una obra progresiva que abarcó desde el registro hasta las revistas de análisis político, pasando por los cuerpos segregados de los habitantes más desposeídos de la ciudad y culminó con camiones de leche estacionados frente al Museo Nacional de

⁴ Estas son algunas referencias bibliográficas que pueden ser consultadas en la web: www.textosdearte.cl *Manuscritos* (Revista de número único), 1975; Dos textos de Nelly Richard y Ronald Kay sobre 9 dibujos de Dittborn, 1976; Final de pista, Eugenio Dittborn, 1977; Cuerpo correccional, Nelly Richard, 1980; El espacio de acá, Ronald Kay, 1980; Fallo fotográfico, Eugenio Dittborn, 1981; *Una mirada sobre el arte en Chile*, Nelly Richard, 1981; *Inter/medios*, Justo Pastor Mellado y Nelly Richard, 1981.

Bellas Artes que por unas horas, indicaban que la obra de arte chilena estaba en crisis.

“**Inversión de escena**” fue un trabajo de acción ciudadana realizado el día 17 de octubre de 1979 que buscó evidenciar desde el arte, la carencia y la violencia de un país amenazado y vigilado. Los camiones lecheros se establecieron como una cita crítica de la tecnología militar, alineados frente al Museo Nacional de Bellas Artes. Este fue clausurado con un lienzo blanco como resistencia y evidencia de la situación política represora. El blanco señalaba que el arte estaba afuera, diluido en la ciudad, clandestino.

¡Ay Sudamérica! Se realizó el 12 de junio de 1981, donde seis avionetas en perfecta formación, sobrevolaron la ciudad de Santiago dejando caer en sus comunas más populosas, 400.000 panfletos sobre la relación entre arte y sociedad. El panfleto decía: “Cuando usted camina atravesando estos lugares y mira el cielo y bajo las cumbres nevadas se reconoce en este sitio el espacio de nuestras vidas: color piel morena, estatura y lengua, pensamiento...”nosotros somos artistas, pero cada hombre que trabaja por la ampliación, aunque sea mental, de sus espacios de vida es un artista”...



El Grupo CADA culminó sus intervenciones ciudadanas el año 1983 con el rayado mural **NO +**, el proyecto más ambicioso de ampliación de los espacios artísticos y el de mayor eficacia social del grupo, que contó con el apoyo de un consistente número de artistas de diversas disciplinas. Con el **NO +**, antecedente del plebiscito chileno de 1988, concluyó un proyecto ciudadano artístico, arriesgado, plural y sorprendente.

El Grupo CADA se disolvió en 1985.

Dos integrantes

Diamela Eltit (1949), escritora y ensayista chilena realizó entre 1980 y 1982 la acción “**Zona del Dolor I y III**”. En **Zona de Dolor I** plantea la relación entre literatura y sexualidad. El prostíbulo pobre como espacio complejo de tráfico sexual, se convierte en un sitio de actividad literaria a través de una lectura contaminada por los cuerpos que se encuentran y comparten una situación ambigua y fluctuante. La performance realizada en el barrio más periférico de prostitución de la ciudad de Santiago, en el

cual se proyectan en sus muros diapositivas con el rostro de la autora, seguida de una lectura literaria (novela *Lumpérica*) y posterior lavado de las calles del barrio. En **Zona de Dolor III** la obra pone en escena la ciudad y los cuerpos, su encuentro, su roce, su desafío y su erótica. A su vez, este trabajo mantiene una relación irónica con el “beso hollywoodense”, al plantearse fuera de los estereotipos y los cánones dominantes. Encuentro callejero entre Diamela Eltit y un vagabundo indigente que se sella con un beso.

Lotty Rosenfeld (1943) realizó a partir de 1979 la acción urbana “**Una milla de cruces en el pavimento**”. “Este signo se elabora mediante el entrecruzamiento de dos líneas: la primera impuesta por un código de reglamentación social y la segunda propuesta por el arte a modo de subversión y resistencia a una ordenanza pública. Al introducir la “crisis” en el interior de un ordenamiento del tránsito, la obra incita a repensar al ciudadano su situación crítica frente a códigos convencionales, rompiendo así su carácter supuestamente “natural”. En la Documenta Kassel de este año, Rosenfeld presentó su intervención en la vía pública, sin embargo fue desmontada por funcionarios del ayuntamiento de la ciudad el día previo a la inauguración.



CADA, No +, 1983.



Lotty Rosenfeld, Mil Millas de Cruces, 1979.



Lotty Rosenfeld. Mil millas de Cruces sobre el Pavimento, Santiago, 1979.

ABSTRACT

A pesar del tiempo diferido con el que las tendencias y movimientos artísticos se suceden en el Tercer Mundo, en Chile en particular se han producido tendencias que debido al contexto social y político generado en dictadura, se produjo un arte que se

adelantó, en cierto sentido respecto de las tendencias actuales en las que se prioriza el Activismo y la Crítica Institucional. Durante la dictadura militar en Chile acontecida entre 1973 y 1989, se desarrolló un arte de “vanguardia” que radicalizó las formas de representación y del arte tradicional, con lo cual, se estableció un tipo de practicas y discursos subversivos, tanto en lo formal como en el concepto. El contexto socio político era muy complejo y peligroso para cualquier disidencia, no obstante hubo artistas y colectivos capaces de realizar activismo artístico, y al mismo tiempo, establecer las bases para una “crítica institucional” de alto poder simbólico. Esta batalla de códigos, símbolos e imágenes aconteció en el territorio de la visualidad, puesto que era la forma a través de la cual el régimen dictatorial quería mantenerse y perpetuarse. De un lado hubo contexto social y político que se puede sintetizar a través de las fotografías en la publicación *Chile From Within*. Este contexto es donde surgió uno de los colectivos que lideró esta reacción de subversión estética, ética y política contra el régimen militar fue el Grupo C.A.D.A (Colectivo de acciones de Arte).