



Pretexto

U-tópicos 4/5 Diciembre 1984

a la fecha,
 con 5,000
 muertos y desa-
 pariciones
 documentadas
 DIBUJOS Y VIÑETAS JESUS RUIZ DURAND

Chile vive momentos expectantes, acaso decisivos, en la pugna por quebrar el entrapamiento cultural y político en que desde 1973 se debate. Pero las recientes jornadas de protesta responden no sólo a una particular y difícil coyuntura económica sino también a un trabajo político que pese a todo y subterráneamente ha logrado desarrollarse en el terreno de la cultura aun De igual manera en el terreno de la cultura aun bajo las peores condiciones —y quizá empujados por ellas— jóvenes chilenos —y quizá empujados que cuestiona incluso los presupuestos y límites de su propia labor. El documento que recogemos sintetiza la teorización de esta experiencia por un grupo de operadores culturales interesados en el sentido y premisas del sistema artístico internacional. Es en esta perspectiva que la acción cultural —acá planteada como subversión de la vida, como interrelación militante, como deliberada inserción en la realidad y en las condiciones concretas de su transformación— equivale efectivamente a optar por la historia cotidiana y poner entre paréntesis el concepto mismo del arte. Frase con la que hemos querido encabezar esta ponencia, sin título en el original.

El Colectivo Acciones de Arte (C.A.D.A.) reúne, entre otros, a Diamela Eltit, Lotty Rosenfeld, José Joaquín Brunner y Raúl Zurita, este último conocido en el Perú por su notable labor poética. (Cf. Hueso Húmero No 9, Abril-Junio 1982).

(Tomado de Ruptura: documento de arte. Chile. Editorial Universitaria, Agosto 1982).

PONER PARENTESIS (ARTE) ENTRE



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

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



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

Y es este concepto, el del arte, el que precisamente se pone entre paréntesis al abordar alguno de los temas que se desgarran. Trabajar entonces en la marginalidad de una actividad de arte internacionalmente establecida, es dudar primero de los términos calificatorios. La premisa champiana de que es arte todo lo que el artista designa como tal, no es inmediatamente operable para aquellos cuya práctica defina los términos de su supervivencia (y nos referimos a supervivencia en el sentido más concreto de su entorno). Es así como, por ejemplo, prácticas de arte que estuvieron en boga hace 10 años como el body art, el land o las performances, y que implicaron en el arte internacional todo un grado de abertura hacia soportes de vida, constituyen en nuestro paisaje realidades absolutamente cercanas como arte, precisamente por el grado de dramatismo que conlleva nuestra cotidianeidad en el trato con esos soportes:

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

cuerpos hambrientos, inmensas llanuras improductivas, eriazos. Entonces, trabajar en esa realidad, sea cual sea el campo formal de desenvolvimiento de ese trabajo, implica un trabajo con su cambio, con el mudar de condición, en dos palabras: implica una práctica revolucionaria.

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

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

Y es en los términos concretos de desarrollos, opciones y desenvolvimientos de nuestra historia, donde el arte —definido en un contexto sudamericano— adquiere su particular dimensión. Allí, ineluctablemente lo que hagamos como tal refiere a su propia autoimpugnación, negándose como hecho de arte para ser acto político y refiriendo el acto político a su estructuración como arte, y donde el productor opera como resumen y sublimación, como blanco y negro de circuitos colectivos. El productor artístico es tanto escenario como escena, el hambre de producir realidad es idéntica al hambre de alimentos, o al menos, es de la misma naturaleza. Su cuerpo, en última instancia, es el hoyo negro donde van a encontrarse todos los pruritos de sentido y donde teoría y práctica devienen términos sinónimos. Es ese bípolar del producto en el productor el que antecede a las formulaciones como corrientes de arte. Las urgencias hacen que cada hecho, cada paso esté comprometido y comprometa el curso total de la acción y por ende ineludiblemente se enfrentan con los escenarios de la sociabilidad. Es ella la que define —no el artista— su propio grado de realidad a soporte.

Similarmente, la expectativa, catastrófica o esperanzada, de un cambio en el conjunto de las relaciones sociales, opera como espejo de su propia base material y



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

Así, política y arte, conllevan un grado de intercambiabilidad que de ser asumida bajo la noción idealista de "obra de arte", redibuja los marcos con que se ha referido el hecho artístico. La acción política presupone necesariamente un proyecto, una imagen del futuro cuya concreción depende de la eficacia del operar en el presente tomando en cuenta las coordenadas del futuro. La frase: *un revolucionario equivocado es más peligroso que un burgués*, de Merleau-Ponty, es exacta en cuanto a la definición del debate político, de su desgarramiento interno y de los riesgos de la acción. La obra de arte, por el contrario, ha operado siempre en los términos de pasado, su eficacia y su valorización viene dada en la medida que recrea la ilusión de la eternidad, de inmutabilidad frente al tiempo, adquiriendo su máximo valor como bien en el mismo momento que logra expulsar de sí toda traza de contingencia, es decir: cuando pertenece al Museo. Así, la obra es valorada precisamente cuando adquiere su imagen de no alcanzable para ningún valor humano. Las modernas técnicas de reproducción, desde la litografía a los videos, dependen a su vez de la medida del valor que

adquiera el arte establecido, resguardándose la continuidad en la medida que esas mismas obras institucionalizadas, actúan como garantes de las nuevas producciones para quienes logran ser valoradas como bienes que no se depreciarán. De allí el rasgo modélico de la acción de arte, su condición de praxis implica una imagen y una perspectiva de futuro y por ende una operatividad con la historia, es ése su carácter político. Su ruptura con los modelos pasatistas de arte se gana en el aquí y ahora y está sujeta a la acción.

Porque es esa expectativa de cambio y su estructuración en el campo de la actividad creativa, lo que diferencia en última instancia, lo que aquí se hace y produce de las corrientes del arte internacional. No es lo mismo el cuerpo como soporte de arte (arte corporal) que el cuerpo como vehículo de cambio, como agente revolucionario en la realidad. Tampoco es lo mismo el paisaje como soporte de arte (como lo fue la tela), que el paisaje como evidencia de la improductividad. Es esa condición la que denuncia desde sus comienzos el carácter de colonizado que refleja la cronografía del arte en Sudamérica. No es que se "copie" lo que sucede en las metrópolis, sino que aquello que las metrópolis han tematizado como arte, aquí está consumido como experiencia y por lo tanto, esa productividad está sobrepasada, pero como acto político, como acción. La copia se produce entonces por confrontación con la experiencia y no por la sola comparación con las obras originales. Es eso lo que marca la disociación entre el arte producido y la colectividad, su esquizofrenia viene dada por un doble desencuentro: se pinta (se hace arte) unidimensionalmente, como frente a hechos consumados y los hechos a su vez niegan la evidencia de su trasvasaje pictórico. Así el arte sudamericano no interviene en la imagen del mundo, **no ha inventado la perspectiva**, porque ella es una óptica que no le regala el cuadro a la realidad, sino que es la realidad: el conjunto de las distintas relaciones de producción, la que reventan la perspectiva en el arte.

Y es ese establecerse en medio de la polidimensionalidad del

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

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

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

cas pasatistas en el arte para transformarlas en cambio en militancia.

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

De ese modo la acción de arte y el acto político se distinguen más por una consecuencia de su terreno de acentuación, que por participar dualísticamente de órdenes distintos. Extraer de la inmediatez una imagen de futuro, y por ende crear su emotividad, define hoy el terreno de la acción de arte. Establecer la estrategia de la práctica en función de una teoría del futuro, ésa es la acción política. No obstante esta distinción es también retórica. Esto se ve con mayor nitidez si observamos que ya algunos esfuerzos de la vanguardia latinoamericana estarían demostrando que es posible entender tanto los objetivos colectivos (una sociedad sin clases) como la militancia en dichos objetivos, como acciones de arte, es decir, como obras.

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

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

Al cerrar, vaya nuestro homenaje a ellos.