

arte crítica





PAROXISMOS DEL GÉNERO EN EL ARTE

El paroxismo refiere a un diagnóstico doble del género en el arte local: por un lado, el último aliento de formas que vemos agonizar como representaciones parodiadas y, por otro, el encandilamiento de una distancia crítica que no se concilia con una coyuntura de escenas bifurcadas.

por Andrea Lathrop y Carol Illanes

OCTUBRE 2012

FELIPE RIVAS. "SU-MISIÓN". 2012. CORTESÍA DEL ARTISTA

Muestra "Del otro lado: arte contemporáneo de mujeres en Chile". Centro Cultural Palacio La Moneda. 2006

I. Anacronía como sumisión

La obra SU-MISIÓN, del artista Felipe Rivas San Martín, opera desde una clausura hacia tipos de representación ligados a la política estatal de la disidencia sexual. En ella, el artista recrea dos esvásticas, una en su torso y otra en el suelo, citando las que sufrió Daniel Zamudio por parte de un grupo de "neonazis" chilenos. Mientras cepilla sus dientes y recita un fragmento de Mi Lucha, de Adolf Hitler, volviéndolo inteligible, levanta, finalmente, un cartel donde se leerá: "en el arte de la performance la sangre está pasada de moda".

El agotamiento de los significantes asociados a la formalidad de "obras de género", se ha evidenciado en una serie de propuestas artísticas hace varios años. Este síntoma se ha extrapolado a las discusiones actuales en torno al tezma, como diagnósticos diseminados de campo (de producción, de teoría y de curaduría). Estos evidencian que, las maneras de representación anti-hegemónicas (al igual que la sangre) de resistencia y transgresión están "pasadas de moda".

En esta línea, el trabajo de Rivas opera como transnominación del problema, que al igual que el paroxismo, exacerba el síntoma de una enfermedad de larga data. La apropiación del crimen de Zamudio como bandera de lucha del Estado para reivindicar las políticas antidiscriminatorias, que no hace sino recordar el acotado espacio de la disidencia. Y del mismo modo que SU-MISIÓN, nos recuerda la misión de dichas políticas, el auto sometimiento y de la mutilación del propio cuerpo.

II. Ilaciones de artes precedentes

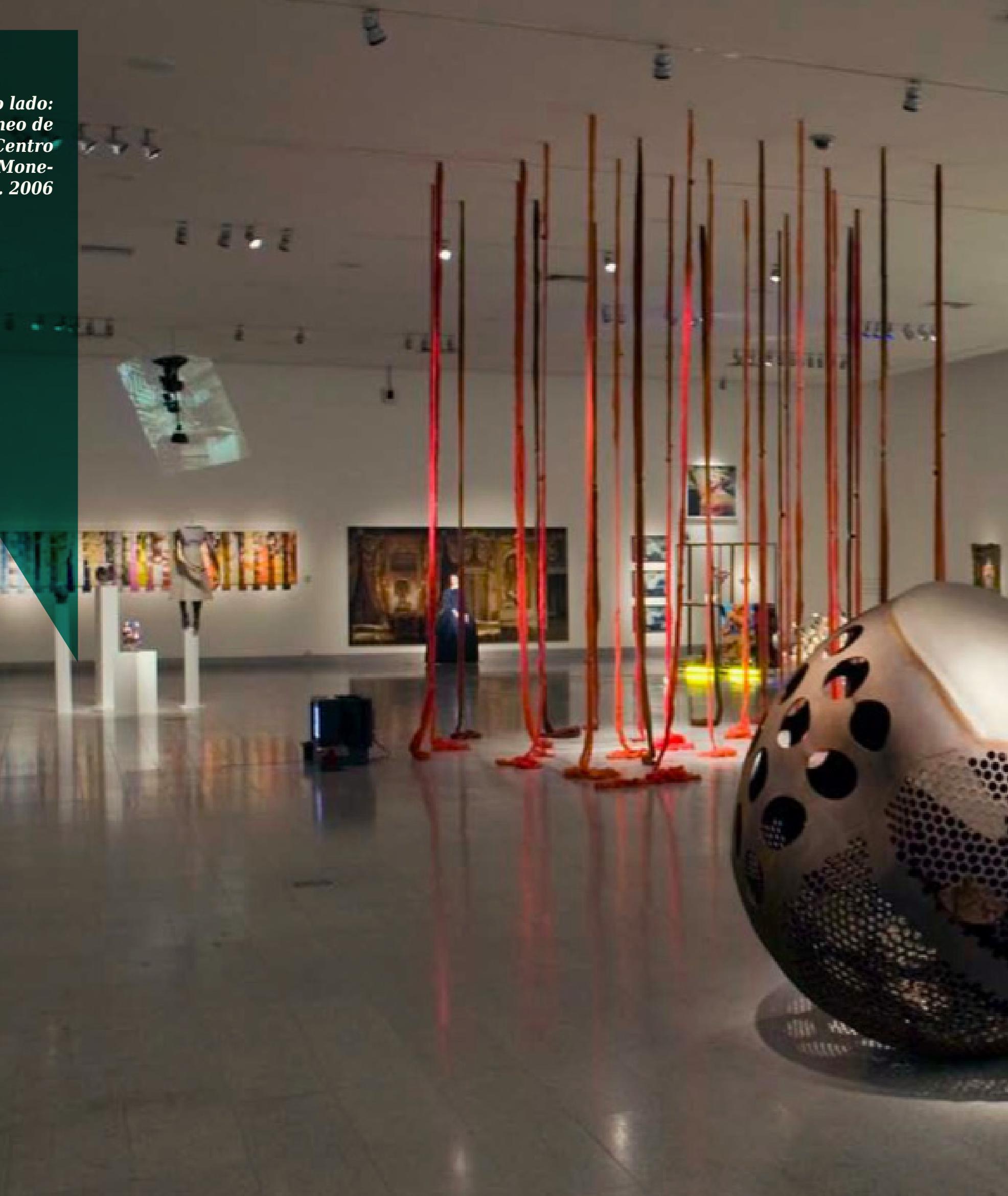
¿Cómo se actualizan hoy las preguntas entorno al género en el arte local? Pese a la reprochada insuficiencia del relato de la historia del arte en Chile en el tema, es posible (hoy más que nunca) leer un arte asociado a los problemas de

género a partir de la producción de obra y su organización, en otras palabras, por medio de los forzamientos de una "perspectiva de género" practicada en ciertos eventos de relevancia.

En esta línea se ubica la mirada a contextos de producción, exposiciones y obras específicas que dan cuerpo a un devenir del género en el arte que, a pesar de estar en la retina de quienes encabezan las discusiones relacionadas, auxilan aún ser sistematizadas.

Desde la Exposición Femenina en 1927 en los pabellones y edificios de la Quinta Normal (parte de las celebraciones de los 50 años del decreto Amunátegui) hasta Las damas primero en abril del presente año en Factoría Santa Rosa, vemos sucesivas instancias donde un arte de mujeres se "hace espacio" en la escena expositiva. Estos, en diferentes períodos, es decir, supeditados a diferentes aparatos productivos, políticos y culturales, han exhibido formas de comprensión de lo femenino, el cuerpo –biológico, biográfico y social-, la masculinidad, la alteridad, lo queer, así como presentado actualizaciones y anacronías de caracterizaciones de la mujer (lo privado, lo oculto, lo doméstico, lo orgánico, lo pasivo, lo decorativo, lo artesanal, lo natural). Este asunto es el que encontraremos desarrollado en la crítica de arte de Catalina Urtubia y la crónica de K. de este número.

Pero algunos de estos eventos sobresalen, precisamente por las coyunturas y las pretensiones que los envuelven. Sería el caso de la exposición Mujer, arte, periferia en Canadá en 1987 curada por Nelly Richard, Lotty Rosenfeld y Diamela Eltit, la muestra colectiva Proyecto de Borde en Valdivia en 1999 de Mónica Bengoa, Paz Carvajal, Claudia Missana, Alejandra Muni-zaga y Ximena Zomosa, las curatorías Del otro lado: arte contemporáneo de mujeres en Chile en el CCPCLM (2006) y Handle with care en el MAC (2007) y más recientemente, Identidad Fe-



menina también en el MAC (2012), esta última, trabajada en la crítica de Ignacio Szmulewicz.

Sin embargo, el eco de los problemas relacionados con el género excede ese "hacerse espacio" y es allí donde conviene mirar fuera de la normatividad organizativa, explorando horizontes que no se encuentran relacionados de forma literal. Quizás solo así será posible contribuir al relato fracturado de una historiografía del género que, como apunta Alejandra Castillo, necesita de una reformulación radical en el contexto local.

III. Cinismo, globalización y género

En el tiempo neoliberal, donde las categorías sociales se construyen a partir de implicancias mercantiles del Estado y el capital, instalar la reflexión sobre las políticas sexuales y la relación que éstas podrían tener con el arte (y de qué manera el arte podría hacerse cargo de esta idea de la diferencia sexual), es ante todo una problemática que evidencia el cambio paradigmático de las sociedades contemporáneas de las identidades fijas.

De esta forma, pensar en el binomio "arte y género", evidencia la atemporalidad y la atinencia de la discusión que se dio durante años en el campo artístico y la manera en que éste debía ocuparse de la diferencia sexual y la reivindicación del "género menos favorecido". Así, la discusión durante los años ochenta se dio en el núcleo académico (con la incorporación del Centro de Estudios de Género a la Universidad de Chile) pero, como bien evidencia Alejandra Castillo en su entrevista, quedaron encapsulados en éste. Sin embargo, una problemática, que excedía por mucho a dicho espacio, se vio complementada con la llegada de nuevas teorías acerca de la identidad sexual y la manera de abordar la relación entre "arte y feminismo".

De esta manera, los últimos veinte años han estado marcados por las identidades mutables, que en un inicio se dan a partir de la internalización del concepto anglosajón de lo queer el que, aunque desprovisto de su carga política, termina por acomodarse, tanto en la academia como fuera de ésta, como bandera de lucha de toda representación anti heteronormativa.

Ahora bien, a la idea de lo queer se le suma, como anticipa Felipe Rivas en su entrevista, la de la disidencia sexual como un espacio crítico-político más afín al contexto latinoamericano, concepto que permite una apertura en la manera en que el arte en su vínculo con el género, el feminismo o lo queer estaba siendo concebido.

De esta forma, la disidencia sexual, no sería ya una identidad determinada que define una cierta categoría o opción sexual, sino una postura crítica ante las políticas sexuales, creadas por el aparato estatal y mediático, y la búsqueda de la representación, un cuestionamiento ante la hegemonía categorizante, tanto de las prácticas patriarcales, como de aquellas que pretenden reivindicar el espacio de las mujeres.

IV. El espejismo de un arte sin sexos

Hoy, a más de setenta años de la primera manifestación feminista en París en el año 1936, la deconstrucción de los discursos del poder ha derivado en un instalado escepticismo a cualquier relato o "esencia". Y esto tiene un devenir particular en Chile en los problemas de la teoría y práctica del género en arte.

Pero la mujer en el arte ¿ha representado un campo de transgresión por sí mismo? La pregunta aparece luego de ver antecedentes como, por ejemplo, su temprana integración en la Academia o la inexistencia de discursos propiamente feministas articulados como paradigma. Podríamos decir que lo que genera un cortocircuito argumental en aquellas prácticas antifeministas es el hecho de que "discursos hegemónicos ortodoxos", de los cuales hasta hoy se profusa distancia en las prácticas asociadas al género o al cuerpo, no se han dispuesto como terreno a vulnerar, lo que se traduce en esa incomodidad, esa resistencia constante de las artistas a identificarse como "artistas mujeres". Habría algo así como una pretensión de asexualidad en el arte local como defensa a las figuras verticales (fálicas) del poder en cualquiera de sus niveles.

Si los binarismos en el género solo delatan anacronía y el tema del poder se soluciona en una -la veces incómoda y pasiva- horizontalidad, se vuelve aún más fragmentado el carácter de producción, experimentación y exploración del arte. Así, muchos y muchas coinciden que son las obras mismas desde donde es posible deconstruir, en clave de género, un devenir posiblemente historiable del arte de mujeres, ese que hoy se propone a partir de una lucidez encandilante (en el sentido de que borronea cualquier sentido "contenidista"). Aunque,

paradójicamente o cínicamente en el escenario social fuera de la autonomía impune del arte, distemos de ver igualdades (es fácilmente testeable visualizarlo: 25% de diferencia de sueldos, 97% de secretarias son mujeres y 9% directivas de empresas, 80% de las tareas del hogar lo hacen mujeres, más de 50.000 violaciones cada

año, por nombrar algunos datos).

Ante estas contradicciones ¿dónde está el terreno de confrontación que los regímenes neocoloniales anestesian en el consumo de la diferencia y en inercia de un multiculturalismo globalizado? El espacio aparece, pero extrañamente mermado por el exceso de deconstrucción de lo real y de pretensión crítica, como se desarrolla en el ensayo de Carol Illanes.

V. Paroxismos del género en el arte

El mapeo de estas nuevas formas o categorías obedece entonces la necesidad de ir completando una historia posible para la dupla arte-género que permite identificar matrices o direcciones de la producción artística bajo los nuevos códigos de representación del capitalismo globalizado. Estas, ya han integrado la apropiación de lenguajes (audiovisuales, objetuales o corporales) en su re-comprensión de la pintura y la escultura que hoy derivan en nuevas poéticas. El erotismo es una de ellas y se encuentra expuesto en el texto de María José García sobre José Pedro Godoy.

Esta herencia del arte post-vanguardista de los ochenta, operó vía alteración crítica de los modelos patriarcales y de ortodoxia ideológica, aunque replicando, como se les recrimina hoy, el autoritarismo militar represivo de la época al borrar el arte precedente. En *Las Yeguas del Apocalipsis*, una de las manifestaciones más emblemáticas que finaliza el periodo, se detiene el ensayo de Francisco Aravena.

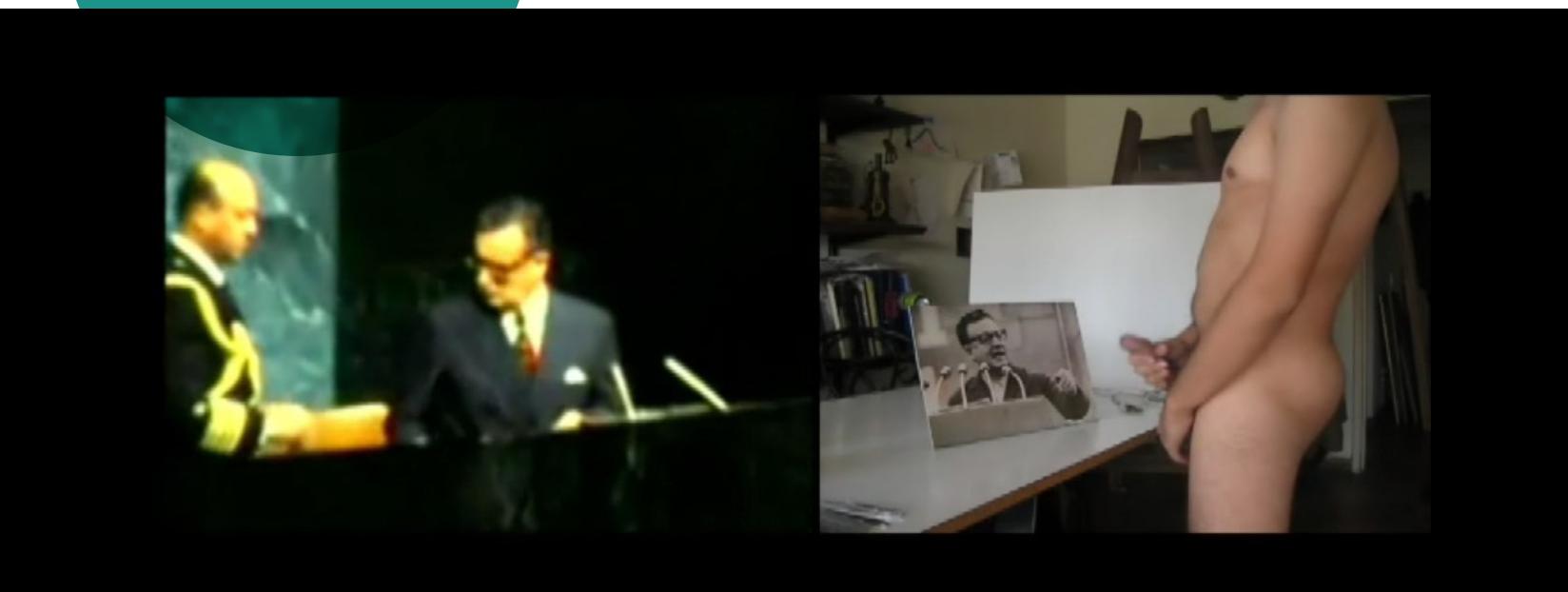
Forzar una lectura de campo implica retomar dicho periodo historiado, pero también no desconocer la producción precedente, gesto censurador posible de identificar en algunas propuestas teóricas y curatoriales, que impiden hilar un relato lógico de las transformaciones culturales en el país.

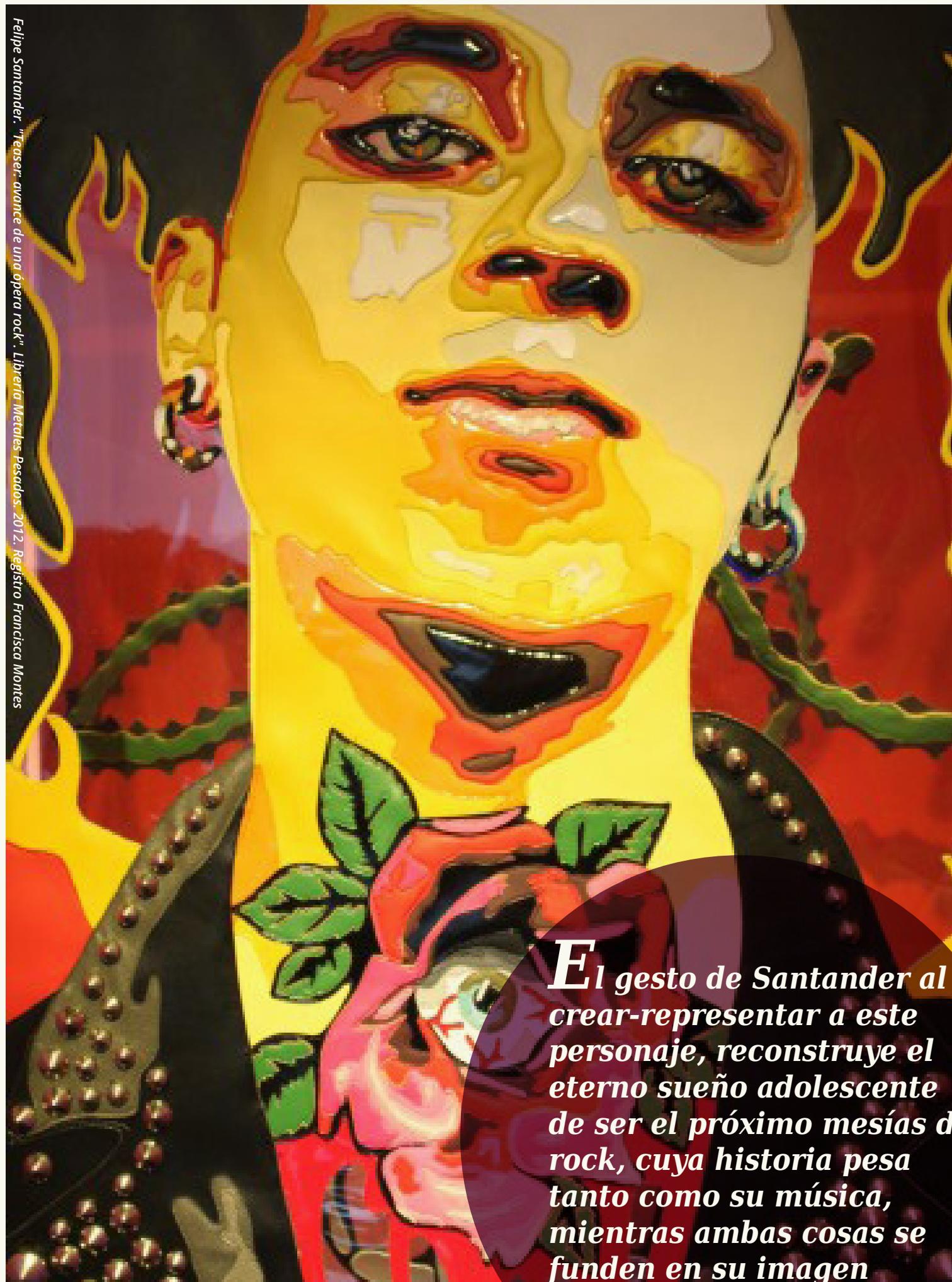
Este dossier se propone desde estas múltiples dificultades anticipadas. El paroxismo al que hacemos mención en este segundo número de

Carmen Calvo.
"Has hecho de mi todo que querías". 2005.
Gentileza MAC



arteycrítica refiere a un diagnóstico doble del género en el arte local: por un lado, el último aliento de formas que vemos como "pasan de moda" y agonizan como representaciones parodiadas e hiperfetichizadas y, por otro, el encandilamiento de una distancia crítica que no se concilia con una coyuntura de escenas bifurcadas.





OJOS DE CUERO SINTÉTICO.

FELIPE SANTANDER Y EL AMOR POR EL ROCKSTAR

"TEASER: AVANCE DE UNA ÓPERA ROCK"

por Catalina Urtubia

OCTUBRE 2012

Hace unos días, el poeta chileno Claudio Bertoni denunció un plagio digital: en Twitter, un personaje incógnito se había dedicado a recitar versos propios en el popular formato de los 140 caracteres, usando su nombre. Repentinamente, los seguidores del falso-Bertoni, al saber de la usurpación de identidad, comenzaron a reconocer en las palabras del poeta digital cierto dejo de mal gusto y, de un momento a otro, dejaron de "retwittear" sus versos al azar.

Quizás Bertoni no sea un rockstar, pero el sorpresivo odio de los followers al poeta incógnito, al cual idolatraban hace unos días, supone mucho más que conflictos de copyright. La imagen del ídolo a veces pesa más que el ídolo mismo. Porque cuando nos gusta algo, lo googleamos y leemos un artículo en wikipedia sobre su infancia difícil y memorizamos la mayor cantidad de "datos freak" que podamos,

mientras revisamos sus fotos y le copiamos el corte de pelo o la marca de zapatos.

Algo similar sucede en "TEASER: Avance de una ópera rock", exposición de Felipe Santander en la librería Metales Pesados durante el mes de septiembre recién pasado, bajo el marco de la curaduría "Matadero: 10 artistas jóvenes de la escena chilena". Desde el primer encuentro, el protagonista de la obra desafía con sus ojos de cuero sintético armados por la máquina de coser, al mismo tiempo que representa al típico rockstar, alrededor del cual no sólo gira su música (la que en este caso ni siquiera existe), sino más aún su identidad y vida personal. El gesto de Santander al crear-representar a este personaje, reconstruye el eterno sueño adolescente de ser el próximo mesías del rock, cuya historia pesa tanto como su música, mientras ambas cosas se funden en su imagen.

Al personaje lo acompaña una cita a la canción



**Alan Parker.
"The Wall".
1982**

Don't leave me now de Pink Floyd. Inevitable recordar la escena de la película The Wall acompañada de esta canción, justo después de que Pink (Bob Geldof) sea abandonado por su pareja, mientras sufre visiones de la muerte y se le escurre la sangre por los dedos. "Ho babe, don't leave me now. Don't say it's the end of the road. Remember the flowers I sent, I need you". La letra de la canción nos recuerda la típica contradicción del rockstar, la fragilidad emocional en contraposición a la imagen ruda y desafiante. El rockstar no como el símbolo del hombre frío al que no le va ni le viene la compañía femenina, sino como el sujeto sensible cuya imagen fuerte es una coraza que esconde su soledad y necesidad de amor. Curioso y un poco gracioso.

Pero centrémonos un momento en el título de la exposición. La palabra teaser en español podría entenderse como un derivado del tráiler, o más específicamente, como ese coming soon más bien acotado y lleno de misterio por lo reducido que es. Lo que Santander pretender es extender esta exposición para lograr una biografía completa de este personaje de ópera rock, a través de varias obras que narran su historia personal, por lo que esta exposición es un teaser de aquello. Pero, por otro lado, teaser también quiere decir rompecabezas, e ignorando si el artista buscaba o no el juego de palabras, resulta inevitable la relación con la técnica con la que fue realizada la obra.

Santander utiliza trocitos de cuero sintético de color y los articula con una máquina de coser como un rompecabezas. Pero más que el material, resulta interesante la herramienta.

Recuerdo que cuando era niña, mi abuelo le regaló a mi abuela una máquina de coser y yo quería aprender a usarla porque "era cosa de mujeres". Al fin y al cabo, ni mi abuela sabía usarla bien y quedó por ahí en algún rincón llenándose de polvo. Pero lo importante es el razonamiento de una niñita jugando con barbies: las máquinas de coser son para las mujeres, los autos son para los hombres.

¿Por qué hacer notar que un artista-hombre usa como herramienta una máquina de coser? ¿Llamaría la atención esa herramienta si fuera una artista-mujer? Romper con los estereotipos sociales no en el discurso, sino en la práctica. Hacer visible el problema de la condición de género no desde lo metafórico, sino desde la naturaleza misma de las cosas.

Algo similar ocurría en 1989, cuando Francisco Casas y Pedro Lemebel, en esos años conocidos como "Las Yeguas del Apocalipsis", realizaron su performance en la Comisión de Derechos Humanos bailando el pie de cueca encima de las botellas de coca-cola quebradas sobre el mapa de Sudamérica. La desaparición del rol de género en la cueca, esta vez bailada por dos homosexuales y haciendo una referencia a la cueca sola (una mujer sin acompañante), suponía una protesta contenida no en la temática de la obra, que sin duda remitía a más conflictos del contexto político que al activismo gay en sí mismo, sino que más aún en la praxis misma de los artistas como método de puesta en crisis de los cánones sociales remitidos a la heteronormatividad.

De la misma forma, la obra de Santander se presenta a sí misma como una crítica a las

concepciones normalizadas por los estándares de lo masculino y lo femenino, sin necesidad de siquiera mencionarlo. La crisis es discurso, pero también es materia y procedimiento. Mientras el personaje, protagonista del teaser, continúa en su actitud desafiante, pero que a estas alturas nos genera más simpatía que cualquier otra cosa.

Y a propósito de la imagen del rockstar, cuando es de imágenes justamente que estamos hablando, aparece también la libertad de referentes, la vida como una sola cosa, sin jerarquías. El "todo es fotografiable" que nos ofrece la foto digital, por ejemplo, porque ya no tiene sentido medirse en la cantidad de disparos si aún queda memoria para mil imágenes. Y del mismo modo, todo es representable, todo puede estar dentro de la obra. Qué es o no significante, qué es o no atractivo hoy. Lo actual comenzó a desaparecer cuando las personas descubrieron el botón de "actualizar" en sus navegadores de internet.

El arte, no como estructura rígida y esquemática, sino como lugar de encuentro del flujo apresurado de la vida intermediada por la rapidez de lo digital, lo inmediato de las redes sociales y lo efímero de todas las cosas. Una pausa frente a la obra, un respiro al eterno movimiento del mundo. Y el anuncio de una obra que apenas comienza, mirándote con ojos de cuero sintético.



MMXII

**Felipe Santander.
"Teaser: avance de
una ópera rock".
Librería Metales
Pesados. 2012.
Registro Francisca
Montes**





**EL RETORNO DEL
DESENFRENO ERÓTICO.
ACERCA DE LA MUESTRA
“EL PROGRESO DEL AMOR”
DE JOSÉ PEDRO GODOY**

por María Jesús García Larraín

OCTUBRE 2012

José Pedro Godoy. "Balada". 2012. Cortesía del artista

El cuerpo masculino como elemento fundamental del erotismo: por sus estilos y lenguajes circulan el frenesí de la seducción y la búsqueda primigenia del hombre

Me fui. Nada me ató. Me liberé de todo y me fui. A placeres que, medio reales, medio soñados, rondaban en mi alma, me fui en la noche iluminada. Y de los más fuertes vinos bebi, como del que beben los héroes del placer.

Constantino Kavafis, Fui. 1913.

Es la conciencia escrupulosa del ser y el carácter instintivo del proceder. Es la convergencia de sujetos en cuerpo, en la que ambos sacian el perfume de su esencia y escudriñan en el núcleo del coraje. Es también, a ratos, una misteriosa impasibilidad que descoloca. Es la voluptuosidad que aborda y desborda el vigor masculino. Es el pathos que el mundo helénico comprendía como el deseo sublime de un absurdo arrebatador. Es la sensualidad, un vigilante oculto que subvierte el precepto para expresar y manifestarse en plenitud.

Son encuentros cotidianos, instantes excepcionales, alegorías, parangones y enigmas que el artista José Pedro Godoy representa para revelar la condición humana, buscando redimir el éxtasis de la carne en la adolescencia desde el enamoramiento hasta su momento más incomprensible: la indiferencia.

En la obra de este artista, el cuerpo masculino

es el elemento fundamental del erotismo: por sus estilos y lenguajes circulan el frenesí de la seducción y la búsqueda primigenia del hombre. El encuentro entre congéneres, el diálogo insinuado de los personajes, su materialidad común y lo intangible del eros, nos transportan a un instante breve de acción estática que predica en la ausencia del murmullo; hay un silencio reflexivo que otorga.

Se muestran pinturas de animales en situación de coito que denotan una similitud con el acto sexual humano, el cual tiende a restringirse por los tabúes instaurados en la colectividad, siendo que el campo del erotismo es precisamente el de la transgresión de esas prohibiciones.

Así, en un gesto evocador de semejanzas dialécticas, el pintor identifica parte de la sexualidad humana construida en la animal y demuestra que, pese a todas las diferencias existentes entre una y otra, a fin de cuentas, hay un sesgo



José Pedro Godoy
"Declaración de
Amor". 2012. Cortesía
del artista

de animalidad en la manifestación carnal del hombre que instaura el retorno del desenfreno erótico.

El deseo en la obra de Godoy se exhibe por medio de múltiples rasgos, poses y atavíos sin vestiduras, simulando un diálogo sutil entre los distintos personajes que interactúan al interior de los cuadros. Tanto las posturas más ingenuas como las más perversas, adquieren un carácter erótico al ser trascendidas por ese momento deslumbrante de la mente que se relaciona con la inconsciente actitud de indiferencia o apatía insinuada en algunos de los sujetos partícipes. A través de escenas idílicas expuestas en entornos naturales, el artista describe la subjetividad latente en las etapas de la conquista amorosa: el deslumbramiento de la seducción y el éxtasis sublime provocado por la atracción física.

Su pintura consigue atraer nuestras miradas, no sólo por la minuciosidad de la técnica empleada, sino también por la perspicaz representación del desafuero y el artificio de lo orgiástico. La dimensión erótica aquí se encuentra en un punto en el que confluyen diversos fenómenos como el impulso animal, la prohibición, la civilización, la transgresión, el fantasma de la conciencia y la espectacularidad que se manifiesta en la disposición escénica de ciertas obras.

Como lo afirma Bataille, "hablamos de erotismo siempre que un ser humano se conduce de una manera claramente opuesta a los comportamientos y juicios habituales. El erotismo deja entrever el reverso de una fachada cuya apariencia correcta nunca es desmentida; en ese reverso se revelan sentimientos, partes del cuerpo y maneras de ser que comúnmente nos

dan vergüenza" (Bataille. 2007. 115).

El carácter transgresor del sujeto, revelado por su condición homosexual, descubre tanto el placer de la libertad que lo embarga, como la angustia provocada por la culpa. Ese tránsito del estado normal al deseo erótico supone una parcial disolución del ser; su individualidad se fractura en la sexualidad, los fluidos se expanden y enlazan con los trozos de un cuerpo que antes era ajeno. La desnudez ya advierte la presencia de la libido que naturalmente conlleva una sensación de lujuria, sugiriendo entonces la idea de descomposición y recomposición de fragmentos que se disagregan para luego fusionarse con otros cuerpos.

El desnudo masculino deja entrever en esta muestra un extenso recorrido de placeres y exploraciones en torno a un erotismo netamente viril que florece –como los infinitos brotes de pétalos en uno de los cuadros– durante el período de la adolescencia, una fase de la juventud de la que emanan percepciones tabúes en el encuentro entre sujetos del mismo género, relegando la presencia femenina a un plano difícilmente palpable por la mirada del espectador.

A través del realismo y la figuración, Godoy crea narrativas sobre el homoerotismo en torno al desnudo masculino, con lo cual logra cautivar al espectador por medio de un simbólico gesto que lo embarca en un viaje de ensueño hacia la nostalgia de un momento fugaz cargado de contradicciones.

Esta es, sin duda, una muestra sensitiva que manifiesta una continuidad narrativa sutilmente legible desde la perspectiva del público. Son representaciones pictóricas que captan

momentos breves de un relato, admitiendo la conjunción de diferentes situaciones desde el movimiento de sus personajes y la disposición alegórica de estos cuerpos que pese a su quietud evocan un continuo talante erótico, invitándonos a articular una nueva historia. En estas obras de grandes dimensiones el artista vuelve a la figura humana y la dispone en atmósferas silvestres para, a partir de ello, crear una suerte de paraíso terrenal en el que se desenvuelve una narración sin demasiados precedentes.

A propósito, Octavio Paz escribió: "El fuego original y primordial, la sexualidad/ levanta la llama roja del erotismo y ésta, a su vez/ sostiene y alza otra llama, azul y trémula: la del amor. / Erotismo y amor: la llama doble de la vida".



José Pedro Godoy
"Los Bañistas".
2012. Cortesía
del artista

Textos referenciales

- Kavafis, Constantino. Poesía Completa. Alianza Literaria. Madrid. 2011.
- Bataille, Georges. El erotismo. Ed. Tusquets. Barcelona, 2007.
- Paz, Octavio. La llama doble: amor y erotismo. Seix Barral. 1993.



A meses de haber expuesto “La Categoría del Porno” en la Biblioteca de Santiago, Felipe Rivas conversa con nosotros acerca de su obra, las nuevas relaciones entre arte y tecnología y la importancia política de la pornografía. Fotografías cortesía del artista

“LA PORNOGRAFÍA ES TAMBién UNA IDEOLOGÍA PODEROSA”: ENTRE ARTE Y PROGRAMA POLÍTICO. CONVERSACIÓN CON FELIPE RIVAS

por Andrea Lathrop

OCTUBRE 2012

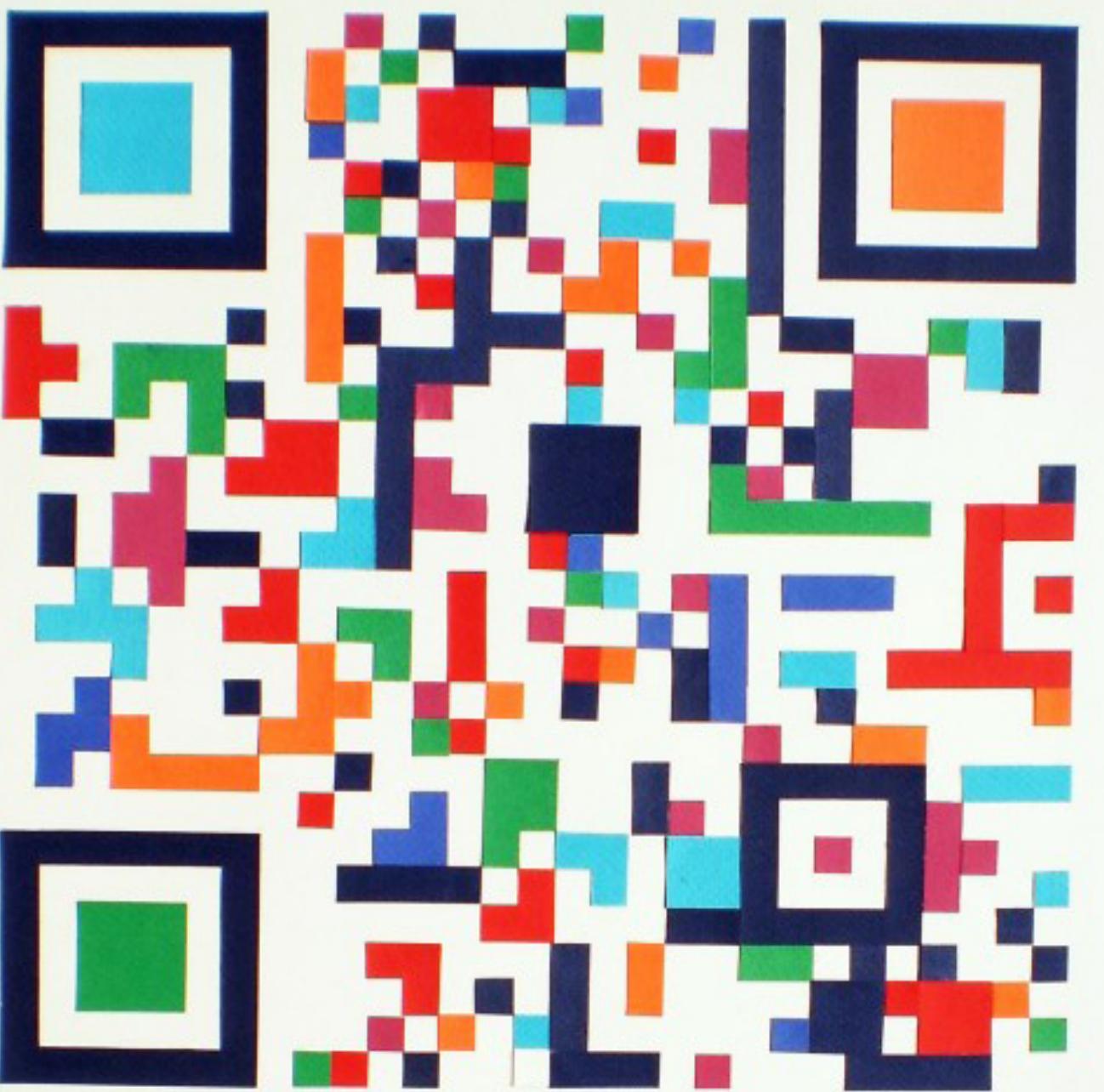
I. Identidades y soportes: sobre plataformas artísticas

Andrea Lathrop: Felipe, lo primero que te quería preguntar con respecto a tu obra, es sobre la variedad de soportes con los que trabajas: dibujo, pintura, instalación, performance. Siendo algunos de ellos soportes tradicionales orientados a tecnologías de vanguardia, como lo son las pinturas de Google, Youtube y los códigos QR. ¿A qué corresponde la decisión de orientar tu obra, que llamaremos de disidencia, a soportes tan diferentes?

Felipe Rivas: Más que una decisión ha sido un interés muy desprejuiciado por experimentar y por darle un gran valor a la curiosidad en los procesos de producción de obra. No sé muy bien por qué pero pienso que eso puede tener que ver en parte con mi formación en diferentes disciplinas, mi biografía, el activismo, etc.

Mi ingreso al campo del arte, en términos de formación, es relativamente reciente. Antes estudié otras cosas, pasé por otras carreras. Estudié derecho e hice un bachillerato en ciencias por lo que tengo ciertos grados de formación en otras áreas y, paralelo a esas actividades académicas, participo en CUDS (Colectivo Universitario de Disidencia Sexual) desde hace diez años, que fue el primer lugar donde comencé a experimentar con el arte en términos de práctica estética, vinculada con el activismo sexual. Además, ya desde hace ocho años, comencé a vivir una vida vinculada al taller. Porque mi casa, también es un taller de arte.

Incluir en este punto la cuestión afectiva podría parecer pueril, pero en mi caso, vivir con Alejandro, un restaurador de pintura, ha sido una experiencia muy importante. En este taller circula la historia del arte chileno, desde



Mauricio Rugendas, Pedro Lira, Juan Francisco González, Helsby, pasando por Camilo Mori, Matilde Pérez, Matta, Balmes, Benmayor, ahora mismo unos cuadros de Eugenio Dittborn, en fin. Entonces, por esas cosas biográficas, tengo una relación bien directa con la tradición pictórica, algo así como una relación "afectiva". Bueno y también me gusta ese cruce de disciplinas que tiene que ver con una postura crítica de las identidades fijas, que la trabajo en términos políticos, críticos, de género y sexuales. Así, también el arte está dividido en géneros, en disciplinas. Y mi posición ante eso, que es crítica, es de estar trabajando en los cruces de esos géneros: masculino, femenino o sexuales. Criticarlos en términos de sus posiciones esencialistas.

Entonces, también creo que eso se puede superponer a los géneros de las disciplinas artísticas y los diferentes traspasos entre uno y otro. Pero hoy en día en el arte contemporáneo, parece poco interesante la disciplina propiamente tal, está super agotada. Me parecen mucho más interesante esos cruces, y es precisamente lo que he estado trabajando en términos de obra. Obras que están conjugando diferentes disciplinas y además los juegos entre las técnicas muy "tradicionales" e imágenes que parecen muy "contemporáneas", como por ejemplo, la serie de Youtube o Google.

AL: Se puede hablar de una disidencia de género (artístico). Y esa mezcla entre soportes y técnicas tradicionales, como la pintura, con imágenes muy contemporáneas, como lo son los códigos QR, genera un nuevo cruce entre disidencia sexual y tecnologías, una nueva manera de relacionarlos.

FR: Igual yo he estado deviniendo a una cosa muy abstracta con esto de los QR. Empecé el año pasado a trabajarlos. Visualmente tú los ves y son abstracciones geométricas, no dicen nada, son imágenes absolutamente abstractas. Y lo interesante que tiene es que ese código puede llevarte a cualquier sitio. En esa codificación puede haber algo absolutamente abyecto o subversivo, a partir de la limpieza homogénea de su imagen. El código QR inicialmente fue mi manera de vincular la performance con la pintura. Anteriormente había trabajado la performance con la pintura. Como por ejemplo en el trabajo La Bandera, donde lavo una bandera chilena con cloro, citando el cuadro de Rugendas del Huaso y la lavandera. Entonces había trabajado la relación entre performance y pintura, pero quería darle una vuelta, hacer pintura con performance. Así comencé con la serie de los códigos QR que genero en internet, enlazados a videos de performance míos online, que al escanearlos te llevan a los videos, ese es el juego. Son obras (pinturas) que están vinculadas a otras obras (video performances), en otros soportes y entre disciplinas. La serie se llama Q.uee.R Code paintings.

II. Cambios denominativos: del concepto de género al de disidencia

AL: Te quería preguntar por tu obra Ideología, que se presentó en el Festival de Cine Arte Porno, y la relación entre imaginario político y disidencia sexual.

FR: Ese video, alguna gente me ha dicho que es una especie de cierre con respecto a un cierto tipo de pornografía. Da cuenta de ese momento de clausura de un tipo de pornografía más tradicional, del porno hegemónico, donde el cumshot es la figura central. El cumshot entendido como esa pornografía teleológica, programática, esa pornografía que tiene que tener una finalidad. Versus toda una pornografía muy emergente, que es más procesual, que no tiene una finalidad o un objetivo. Hay una serie de sitios porno que ha surgido recientemente, de porno amateur, donde los usuarios-productores lanzan imágenes pornográficas de ellos mismos a la red para que el resto las vea. Esa cuestión de alguna manera marca una diferencia radical. En el video de Ideología, ese ideal del objetivo programático yo lo estaba vinculando con una idea de política, de la política como algo programático, además de tener una relación biográfica reflexiva sobre la política chilena, con esa pornografía tradicional en términos de programa, lo que es muy explícito en el video. Para luego transformarse en una

suerte de reflexión sobre la política misma y sobre la pornografía misma también. La idea de pornografía como ideología.

La pornografía es lo que más se ve en internet, la gente ve mayoritariamente porno y eso es muy importante. Construye imaginarios, así que los artistas visuales -que trabajamos interviniendo los imaginarios- no podemos no tener en cuenta un ámbito de la cultura tan presente. No podemos no pensar en sus efectos en la forma en que funcionan las ideologías sexuales. La pornografía es también una ideología poderosa, como producción de cultura hegemónica que rige en la cultura. Eso es un poco lo que esta trabajando el video. La gente se queda con el cumshot a la foto de Allende, lo que es cinco segundos del final de un video que dura 5 minutos, de un video que tiene muchas otras cosas, y que se realiza en un contexto.

AL: Si, a mí me llamó la atención que Lemebel, siendo una figura disidente ya, le causara tanto asombro. Me hizo reflexionar el por qué Lemebel estaba tan en contra, por qué Allende era algo tan intocable.

FR: Bueno, a mí también me causó curiosidad y algo de extrañeza. Lemebel además estuvo censurado por Nemesio Antúnez en el Museo Nacional de Bellas Artes, entonces ahí se enmarca un poco ese desplazamiento de cómo lo que en algún momento tuvo esa posición marginal disidente, empieza a tener aspectos de centralidad y vuelve a reproducir las lógicas del poder que había criticado antes. Lo que pasó ahí, dio cuenta de ese reordenamiento constante del margen y la institución.

AL: Se puede traducir a un quiebre entre lo que había sido el arte de género de esa época, más tipificado en categorías, y lo que es ahora la disidencia sexual. De alguna forma cambia el imaginario del género hacia la disidencia, lo que termina por cambiar la producción. ¿Cómo ves tú ese cambio?

FR: Bueno, nosotros empezamos a trabajar con el concepto de disidencia sexual, en el contexto político de la CUDS, más menos en el año 2005. La CUDS lleva funcionando alrededor de 10 años, venimos de la izquierda y desde un comienzo nos implicó estar en todas estas discusiones de lo queer. Cuando comenzaron a circular los textos de Judith Butler o Beatriz Preciado, que estuvieron acá en el año 2004, la CUDS era un colectivo por la "Diversidad Sexual". Cuando nosotros empezamos a usar el concepto de disidencia sexual, lo que nos empezó a incomodar de la "diversidad" era que, precisamente, era muy contradictorio con lo que estábamos haciendo, que era una crítica con respecto

a las identidades sexuales, a la inclusión de las lógicas sexuales por parte de los organismos estatales y de mercado. Y la lógica de la diversidad estaba comenzando a ser, en ese momento, un discurso abiertamente expuesto y reivindicado por parte del Estado, un discurso a medias tintas de la no discriminación. Del momento en que se comienzan a discutir las leyes antidiscriminatorias, proyecto que estuvo parado muchos años en el congreso, hasta lo que sucedió con Daniel Zamudio. Entonces se podía ver de manera mucho más clara el modo en que el mercado estaba produciendo una subjetividad a partir de sujetos de consumo y no a partir de sujetos de derecho. La idea de diversidad comenzó a ser muy incómoda para nosotros, y ahí planteamos de manera incipiente la idea de la disidencia, la idea, cada vez más recurrente, que después significó el cambio de nombre de la organización. Un poco tiempo antes habíamos creado la revista de Disidencia Sexual, y ese concepto comenzó a tomar fuerza y otras personas y otros colectivos también se sintieron implicados con ese término y comenzamos a utilizarlo. Adquirió un espesor en el sentido que fue parte de producciones, relaciones y prácticas que se armaron en el marco de ese concepto en Chile. Ese es uno de los aspectos de la disidencia sexual.

Otra de las cuestiones que nos interesaba mucho con respecto a la idea de disidencia sexual era también desenmarcarnos de la nomenclatura queer, que es una nomenclatura que aparecía muy despolitizada, snob, desprovista de su carga crítica y marginal. Una palabra que había sido muy potente en el contexto en el que había surgido, en el contexto norteamericano, inglés, de la reapropiación. Toda esa historia muy importante, que es el gesto performativo de la reapropiación de la injuria, de todo lo que sabemos que pasa con ese término. Y que en el traspaso norte-sur se pierde. Y para lo queer es muy importante la historia de la palabra, así que ese es otro de los puentes que tiene hablar de disidencia sexual acá en Chile. Es una propuesta de cierta localización con respecto a un término que estaba entrando de manera muy snob, que estaba ingresando a circuitos académicos, desprovisto de su carga política y también como una moda.

En algún texto hago una analogía entre todos esos productos que cambian de nombre al inglés para subir el status de la mercancía, como con la palabra queer, que además suena muy bonita, que suena a algo muy atractivo, cuando en realidad es una palabra terrible con una carga de violencia feroz, que nos es un tanto incommensurable y de la que se ve desprovista



**Felipe Rivas.
"Postpornografía 1"
2009**

**Felipe Rivas.
"Ideología"
2011.**



al usarla en estas geografías. Tampoco eso implica borrarla o clausurarla de nuestro vocabulario, porque efectivamente es una palabra que hoy significa. Yo mismo la uso en determinados casos. Es un asunto que depende mucho de los contextos. Pero claramente donde es más problemático su uso es en el campo de lo político. Por eso nosotros hablamos de disidencia sexual, porque era la manera de dejar de lado las identidades de manera radical. Porque disidencia sexual no te dice cuál es tu identidad, sino cuál es tu posicionamiento político. Lo que importa para la disidencia es tener un posicionamiento crítico con respecto a un marco de normas culturales, sexuales. No es ser homosexual, lesbiana, sino tener un posicionamiento político. Lo que no significa que cabe toda la diversidad tampoco. Y de alguna manera, eso aplicado al campo del arte, en el ámbito de lo que yo he trabajado, no sé si es un arte sexo disidente, pero si una producción artística u obras donde está ese cruzamiento entre lo estético y la sexualidad disidente.

AL: De alguna forma, ese es el quiebre entre arte de género y arte de disidencia. El no categorizar. Es el quiebre denominativo, si hablamos de arte y género implica que hay

géneros, mientras que disidencia implicaría una apertura.

FR: La categoría de "arte y género" ya está muy clara. Para mí la cuestión de la tecnología es también una resistencia para toda esta cuestión de arte y género, lo femenino en el arte, etc. Que siempre tienen cierto formato, la biografía, el cuerpo, la experiencia. Y a mi me interesa mucho oponerle a eso, la tecnología contemporánea. Porque la tecnología contemporánea es también productora de subjetividades. Y la biología, el cuerpo y la experiencia también son tecnologías.

AL: En términos más generales. Te quería preguntar qué opinas sobre esta proliferación de la postpornografía que está pasando a nivel nacional en el campo del arte. ¿Qué pasa cuando lo contracultural es absorbido a modo de categoría? ¿Se están abriendo realmente los espacios?

FR: Bueno, como pasa con todo, aunque no es tan clara la absorción del mercado o la institucionalización del postporno. Yo creo que los espacios tienen sus potencialidades. Y la sexualidad la sigue teniendo. Es curioso porque la pornografía es un asunto muy presente (en

Internet), pero sigue muy sometida a controles de censura en el espacio de lo público. Pero cuando las cosas se solidifican, uno ahí tiene que buscar otros espacios críticos. Es muy complejo, es un movimiento, una cosa muy fluida que tampoco uno podría decir que no hayan festivales, porque tienen que hacerse festivales de postporno, eso es contraproducción. Así como alguna gente que dice que la performance no debe ingresar en la academia. Ingresa, se vuelve institucional, es parte de los procesos de todo. En definitiva los lugares de resistencia no son fijos, tienen que estar en movimiento. Son juegos de ir y venir. Las cuestiones adquieren una fuerza. Trabajo con pintura, que podría ser lo más recalcitrante de lo conservador en arte. Qué más conservador que pintar un cuadro. Alguna vez se dijo: "la pintura ha muerto". Pero la verdad no tengo esa lógica. Todas las cosas tienen su vitalidad, dependiendo de cómo uno las trabaje o las actualice. Y la pregunta aquí sería ¿cómo se puede hacer un post porno cada vez más actual?

AL: Claro, esa discusión hace necesario preguntarse por el prefijo post. ¿Qué es finalmente la post pornografía?

FR: El problema es que lo que ocurrió con la postpornografía fue que las de Barcelona (refiriéndose al movimiento de post porno-grafía que allí surge) armaron una cuestión muy potente, le dieron un sentido coherente. Eso se leyó, se hizo un documental, Beatriz Preciado y otra gente lo teorizó y eso adquirió un "esto es". Y cuando se configura un "esto es" tan fuerte, siempre se corre ese riesgo del que nos habla Rancière, de que se pueda convertir en una pedagogía. Pero, si uno lo piensa más allá de eso, la postpornografía es muy relevante como un espacio de producción, de producciones críticas de la pornografía y de contraproducción de imaginarios sexuales.

III. Sexualidad y espacio público

AL: Para ir terminando, quería que me hablaras un poco de tu exposición La Categoría del Porno que se hizo este año en la Biblioteca Nacional.

FR: Bueno, la curaduría de la exposición la hizo Lucía Egaña, autora del documental Mi sexualidad es una creación artística, sobre la escena Postporno española. La muestra incluía diferentes formatos y soportes. Y trabajaba la relación entre pornografía e internet, había pintura, obra objeto, fotografía, dibujo y registro de video. Fue la confluencia de una serie de reflexiones de trabajos que venía haciendo hace

tiempo. En la exposición, algunas de las obras que más sonaron fueron La Pintura es Porno (Sex Machine) y La Categoría del Porno, de la que toma el nombre la muestra. En La Categoría del Porno hay un ejercicio entre cuerpo, mirada y pornografía.

El ejercicio correspondió a actos masturbatorios que realicé durante más o menos un mes, mientras miraba videos de un sitio web porno que está dividido en categorías, más de 60 en total, de las que seleccioné finalmente 18. El semen de cada acto masturbatorio lo recogía en papeles desechables o papel higiénico y luego enmarqué los papelitos, conformando una serie de 18 marcos cada uno con un texto que dice en qué consistió la acción y cuál fue la categoría de porno que se usó. Fue un acto entre performático, un poco tortuoso, pero si, ahí está la relación entre mercado, cuerpo, deseo y pornografía. Y también esa relación de la pornografía con internet, que es muy solitaria y que vincula dos sentidos: de la mirada y el tacto. Los papeles surgen de un ejercicio de archivo, de la idea de la catalogación, ya que las páginas web tienen esta cosa de la explotación de la categoría, que es muy post fordista, muy de mercado. El porno funciona en ese paradigma, donde hay nichos de mercado, y el juego de la demanda y oferta es difuso. Uno no sabe si estas categorías están porque alguien las pide o son preestablecidas, no sabemos si responden a un deseo o si más bien la categoría produce esos deseos. Pero todas esas categorías diferentes performan diferentes deseos. Cada categoría del porno es un deseo sexual diferente. Y yo creo que esos ejercicios son de algún modo postporno, aunque no todos estén de acuerdo.

AL: Interesante eso que mencionas, de que la pornografía responde a las lógicas de mercado de categorizar los gustos. Es el mercado diciéndote: "hay un espacio para todos, no hay nadie que quede afuera", muy inclusivo. Tu obra Cabina, responde a esa idea del mercado de amparar a estos espacios bajo la normativización. La pornografía no puede estar en todos lados, pero sí en emprendimientos pymes de espacios para encuentros sexuales.

FR: La obra Cabina surge de una cuestión que me llamo mucho la atención. Porque las "cabinas" o los "ciber gay", que se les dice así coloquialmente, son espacios que están hechos para el cruising. El cruising homosexual existe desde siempre, esa reappropriación del espacio, una sexualidad no integrada que no tiene códigos de relación, entonces ocupa espacios de la ciudad para desplegarse, esa es la razón del cruising: la reappropriación sexual de la ciudad.



**Felipe Rivas
"Cabina"
2012**

Es algo sobre lo que se ha escrito mucho: las plazas, los parques, los paso bajo nivel y que en Santiago, se han ido cerrando.

Lo que ocurrió aquí en Santiago –y recientemente en otras ciudades también– fue algo muy particular, muy parecido a lo de los "cafés con piernas", que son únicos en el mundo. Se abrieron estos cibercafés gays que no existen en casi ninguna parte del mundo. Son una cosa muy rara a nivel mundial. Son cibercafés de cabinas privadas que tienen circuitos internos de comunicación chat, entonces tú vas, entras en una cabina y te comunicas con alguien que está dos cabinas más allá, se ponen de acuerdo, uno entra en la cabina del otro y tienen relaciones sexuales. Entonces, a mí me parecía muy compleja esa relación entre arquitectura, encierro, internet, cuerpo, deseo, todo en un mismo lugar. Porque, están los chats gays, los

cruising en lugares públicos y privados como bares o plazas, baños públicos, etc. Pero la conjunción de todo eso en un solo lugar, es muy raro. Que uno converse de manera virtual con alguien que está al lado de uno y que eso tenga como resultado un encuentro sexual corporal me parecía muy interesante.

AL: muy interesante también que el Estado ampara estos lugares siempre y cuando estén normalizados en lo privado, en la figura del "negocio". Son desplazamientos del espacio público al privado.

FR: bueno, si. Al principio los gays tenían sexo en el cerro Santa Lucía, y ahí vinieron y le pusieron rejas. Entonces, no es cierto que no haya políticas públicas homosexuales. Las ha habido siempre. Pero son represivas. Había sexo en el parque forestal en los años ochenta, entremedio de los arbustos; vino la oficina de

Aseo y Ornato de la Municipalidad de Santiago y podó los árboles. La arquitectura de los baños públicos se construye, cada vez más, teniendo en cuenta que los homosexuales los ocupan para encuentros sexuales, así que se trata de impedir. Entonces son toda una serie de prácticas y procedimientos de la política pública urbana, en la ciudad, la arquitectura, que tienen en consideración las prácticas sexuales, verdaderamente muy presente, aunque no lo parezca. El sexo, la ciudad y la política pública están conectados por una red de entramados muy tenso y codificado, pero que se puede percibir si uno mira atentamente.

MARGINALIA

29



nos, y gitanos
llas La Roca, al
PRESENTE; pos-
sible Santa Lucía de una
plataforma
váz.

es?

sibán nadamos en
antiago , pero tra-
Hay gente que se
ignora dijo que ca-
s femeninas gra-
ñó poderosas, si se
a lucha política se
stamos con las mu-
ñalismo, todo go-
cece cum. ¿Por qué
niente? No quie-
rnia, nosotras so-
s.
s son una exce-

nos somos dle
l asunto yeguas
ivo; es el SIDA, la
ris, el fin de siglo
mochido, adorar
parecierámos; la
épica de la gen-
otra cosa, filo en

ones, o quizás
o dijeron el Carl
la en esos años
no se protejan?
Hacerse, hoy un
te salva. Por es
de Salud y cont-
oso y le toman

se agruparon entre ellos, se banca-
solos; el otro días amigos héroes se di-
eron un beso con lengua y yo mirando -
¡hey! si yo soy el maricón- los hombres
hasta ese derecho nos van a quitar. Los
homosexuales vamos a desaparecer co-

puede aparecer la hombre-macho, so-
mos una dualidad elaborada, nos jun-
tamos para ser las yeguas en el CABARET/CHILE. Nosotros somos la praxis
de las diferencias como dice nuestra amada poeta Berenguer. Sexualidad dis-
persa como Persia -nocturnas y patoma-
les.

-Se les acusa de homosexualizar
los lugares.

-Bueno, es cierto, pero ¿por qué no?
El que habla primero ejerce el poder, tú
me escuchas, no es mi culpa, también
respiro, escuchame, besa-me, muer-
tame, te fijas, hay curiosidad, hay una e-

medidas a la doctora Campos.

-¿Y los enfermos?

-Mira, esto del SIDA es otro mam-
bo, no es una enfermedad homo, le da a
todos los que tienen ano. Nosotros hici-
mos cosas: repartimos propaganda ve-
stida de CEMA-CHILE, lavamos los
pies de un enfermo y el resto SIDA-DA,
¡te fijas?

-¿Y el amor?

-Difícil, escaso, parece que la nues-
tra otra, la de reinventar el amor para o-
tros. Imaginate que ya los hombres no
nos necesitan; la tele del SIDA los aleja
cada día más. La gente piensa que tene-
mos miedo a cada uno... no saben...
los hombres con esta historia feminista

mo los dinosaurios, nos vamos a elevar
al cielo en castidad; imaginate la trans-
figuración del Ernesto Muñoz, bonito
¡ah! En alguna parte lei que el SIDA era
una enfermedad antídiluviana que ex-
tinguió a los grandes saurios.

-¿Ustedes son pareja?

-Jamás. Además no somos, juga-
mos, ese es el peligro, en cualquier

rección en el aire que tú la atrapas eso es

todo: una complicidad gestual con los

mancebos, el placer de la mirada, noso-

tros liberamos la homosexualidad que

está en la gente con una estética de ye-

guas. ■

El autor reconstruye los pasos del colectivo Las Yeguas del Apocalipsis que, hacia finales de los ochenta del siglo XX, realizaron cruces entre el activismo político y las artes visuales desde el cuerpo y sus signos

LAS YEGUAS DEL APOCALIPSIS: HITOS, CRÍTICA Y ESCÁNDALO

por Francisco Aravena Solar

OCTUBRE 2012

El 18 de octubre de 1988, una invitación ofrecida a las Yeguas (Pedro Lemebel y Pancho Casas) se había gestado desde los alumnos de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, con el apoyo de sus profesores de distintas disciplinas artísticas y también de personas ligadas a las artes, para hicieran una muestra de sus trabajos. Pensaron que el invitar al controvertido dúo iba a significar una apreciación y valoración de que nuevamente el mundo de las artes era "libre" desde el recién pasado 5 de Octubre, momento en el que el plebiscito celebrado declaró por terminada la dictadura de Augusto Pinochet que había durado 16 años en el poder, se acabarían las persecuciones políticas y retornaría idealmente la libre expresión del hombre.

Lemebel y Casas asisten al llamado de los alumnos de la facultad con la idea de realizar una intervención sorpresa al más puro estilo

de "Las Yeguas del Apocalipsis", algo brutal que dejara atónito y sin aliento a sus espectadores, algo que generara una repulsión y, al principio, una incomprendión del público. Pero que, además, lograra que este quedara perturbado y reteniendo en su cabeza las imágenes y los sentidos de lo ocurrido, todo a nivel de sensaciones lograría que en un tiempo luego de la intervención el público se daría cuenta de su significado real en sus corazones.

El dúo se presentó desnudo montado sobre una yegua blanca, lo que llamaron una "Yegua de dos pisos", que entraba a Las Encinas como Pedro de Valdivia en Santiago, pero travestidas de vergüenza. Adentro, los aplausos fueron muchos, afuera el escándalo mayor. Un colegio secundario alcanzó a verlos. Mientras la directora cerraba la puerta tan rápido como sus

MARGINALIA

Las Yeguas del Apocalipsis

Fabio Salas

En este país, donde la opresión de las minorías sexuales es un hecho, han surgido Las Yeguas del Apocalipsis, un colectivo homosexual de arte formado por Pedro, escritor, ex-miembro del CEJ (Colectivo Escritores Jóvenes) y del Taller "En Otra" y, Pancho, poeta e instalador. Juntos se dieron a conocer en un evento realizado en ARCIS en el invierno de '88.

Entre sus realizaciones más conocidas destacan La Corona de Espinas otorgada a Raúl Zurita con motivo de su obtención del "Pablo Neruda"; una performance con un paseo en yegua totalmente desnudos por una Facultad de la Universidad de Chile, concebida originalmente como una re-fundación de la misma; la clavada de una calavera de caballo en la puerta de Enrique Lihn en la noche de año nuevo y una realización escénica en el paso bajo nivel del cerro Santa Lucía. Proyectan ahora un happening llenando de estrellas la calle San Camilo.

Han adoptado la proyección de performistas travestidos para plantear una plataforma política que integre a las minorías sexuales a la futura democracia. Se proponen además, superar el marco forzado -impuesto de la marginalidad y están dispuestos a encaramarse en la avanzada de la perestroika proponiendo un candidato homosexual, todo ello unificado y concebido con el recurso básico del delirio.

De cómo piensan y qué es lo que hacen dará cuenta esta entrevista exclusiva concedida para Cauce.

¿Por qué yeguas?

-Yegua, yagua, como yagana o piel roja. ¿Tú sabes que las machis eran maricas? Nosotros somos chamanas sexuales, iniciadoras de hombres.

-¿Quiénes son?

-Dos maricas.

-¿Qué quieren?

-Uff, imaginante; una torre de babel, un holocausto,

-¿Cómo así?

-Una fuga, una trastienda guritoria donde estemos con un discurso coherentemente, una instancia de respeto, derechos y todos los colores.

-¿Una utopía?

-Sí, porque somos máquinas obsesivas canalizando polaridades.

-¿A qué se refieren?

-Juntando, entreteniendo; todo el mundo espera que el marica lo entrene, ¡te fijas!

-Yo te habla de utopías.

-Yo también. Creo que esto tiene una salida política: un carnaval en San Camilo, alamedas abiertas y todas las primaveras que tú le eches al canasto. Pero las yeguas budamos y tenemos la tradición por estética, no creemos que el futuro se venga tan fácil; matan maricas como moscas y nadie dice nada, hay una sátira ambiental en contra nuestra. ¿Qué quieres que te diga?

-¿Qué proponen?

-Una patria sin semáforos, una bandera, una ventana para el niño homo; la gente nos ve como viejos degenerados, se olvidan que fuimos niños.



CAUCE 204 DEL 1 AL 7 DE MAYO DE 1989

Revista Cauce. N° 204.1 al 7 de mayo de 1989. Archivo Ignacio Szmulewicz

manos se lo permitían, los alumnos trepaban murallas y rejas, mudos. Luego estallaron en aplausos secos. Así fue descrito por Carolina Robino quien documentó la intervención del dúo en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Luego el colectivo, junto a personajes políticos presentes, invitó para unos días después a un puñado de alumnos de la facultad para la celebración de la Comisión Nacional de Derechos Humanos, lugar donde las yeguas desatarán el caos que a nadie de los presentes dejó intacto mentalmente.

El 12 de Octubre el dúo realizó una intervención basada en la "Cueca Sola" de Violeta Parra, bailada por ella con el dolor y la tristeza de haber perdido a un gran amor, un amor que viajó y no volvió más, dejándola llena de palabras atrapadas en la garganta, con muchos sentimientos encontrados, el despecho, el sentimiento de pérdida, el dolor, también esta amargura daba cuenta de que aun existía amor. Lemebel y Casas llevan la idea inicial de la cueca sola a una intervención llena de estos sentimientos encontrados: dolor, amargura, despecho, amor, poniendo énfasis en la pérdida de tantas personas durante la dictadura militar en Chile, especialmente en la década de los ochenta en donde ya no se detiene y lleva gente a los campos de concentración ni centros de detención, sino que la brutalidad de la represión se lleva a la calle, al enfrentamiento y al asesinato en las propias casas de las víctimas, en las calles durante la noche, durante el día, durante lo cotidiano, durante una marcha... durante.

Pancho Casas, en conversación con este autor de este ensayo, argumenta que un día hablan-

Revista Cauce. N° 204.1 al 7 de mayo de 1989. Archivo Ignacio Szmulewicz

MARGINALIA

y fue bonito, él nos contestó con un *I don't mine* varias veces, como artefacto.

-Es lo único?

-No, también le entregamos una corona de espinas a Zurita y entramos a la U. de Chile como godivas.

-¿Cómo?

-Montados a caballo, en pelotas, yegua sobre yegua o una yegua de dos pisos, refundando la Universidad de Chile, en Las Encinas.

-¿Y la gente?

-¿Qué gente? Estaban en paro.

-¿No había nadie?

-Si algunos estudiantes y los funcionarios en paro, que armaron un kilombo porque les ibamos a cortar la huella, y con lo que nos costó acarrear la yegua de Peñalolén; entonces nos montamos y se detuvo el tiempo, sólo se escuchaba la flauta y los cascos del caballo acercándose a las rejas que se abrieron y entraron con todo el pueblo.

-¿Cuál fue la reacción?

-Es difícil darse cuenta. Yo veía una señora que trataba de no vernos, y de re-

greso a Macul iba saliendo un colegio y nos ve la profesora y cierra las puertas y los pendejos, se han encaramado al segundo piso y yo dije aquí nos sacan la vida y nada, se quedaron mirando este funeral con un respeto o respiro, no sé, en un silencio duro y después los aplausos secos, fue sobre todo esa complicidad. No sabemos nada del mundo. ¿No?

-¿Qué es un homo en Chile?

-Un drama, pero ni tanto, se dio suave, no sé pero a estos milicos no les dicen con nosotros, nos pasaron por alto, nos dejaron piola como arreglos florales.

-Fueron yeguas útiles.

-Párale ahí, las yeguas somos dos, el resto son muñecas: peluquerías, artistas, actrices un poco coludidos con la mafia.

-¿El régimen?

-No sólo el régimen, todos los poderes. Las catedrales fálicas, el fútbol, el coliseo apitulado, todo es un juego de poderes y de fuerza, los milicos se ven, esa es la diferencia.

-¿Y los homo son poder en Chile?

-Claro que sí: hay una gran mafia homo actuante, desde arriba: cúpulas jurídicas presionadas por la CNI para no meterse en los crímenes políticos, banqueros, economistas, burgueses de mierda, casados con mujeres y autos jóvenes.

-Ustedes quieren formar un movimiento gay?

-Más bien mover la cosa, pero con los marginados, con todos los límites étnicos sociales y sexuales, reivindicando al travesti pobre, al de San Camilo que sabe lo dura que es la calle. En realidad lo de gay made in Chile no nos gusta; creo que la cosa va por otro lado, eso nos suena a Mayo del 68, a centro de seforas operando en el sistema, una forma de control para anularnos. Ahora la cosa va integrada con todos. Por ahí te dicen: en California los gays son así, en Italia así, qué onda, acá los maricas están atravesados por su historia, aunque no les importe mucho; yo el once de Septiembre recibí el bazuco en el baño de un cine escolar de esa época; en los setenta hubo una marcha homo frente a la catedral, igual Allende les dio barraca, pero marcaron esas yeguas; había una manga de chicas-pendex casi todas del Lastarria, medio hippies, nos juntábamos en la Casa de la Luna Azul, detrás del Diego Portales. Dos maricones que fueron hippies

CAUCE 204 DEL 1 AL 7 DE MAYO DE 1989

que ya tienen una formación y trayectoria política. También son personas adultas y algunas de mas avanzada edad, lo que el dúo tiene muy presente ya que existe un choque generacional que retarda un poco la fluidez de la sorpresa. Si bien son más conservadores y en este aspecto si son más propensos a la sorpresa, la misma condición podría generar un intento de intervenir en la performance para acabarla.

Comenzaba llegar gente a la celebración de la comisión en la mañana del 12 de octubre y las yeguas no se hacían presentes. Los que estaban enterados sobre la intervención se ponían algo nerviosos, el resto ni se esperaba lo que sucedería. El dúo se las arregla para entrar y para posicionar el mapa de Sudamérica en el centro, con la ayuda de "palos blancos" abren el espacio alrededor de esta zona central y así distribuir el público en torno al mapa, para que

de esta manera el espectáculo se viera de todas direcciones. Hacen su entrada las Yeguas, nadie las detecta, se acercan al centro donde está el mapa. Vestidos con una especie de bata, se la sacan quedando solo en pantalones y con un walkman pegado en el pecho con cinta adhesiva. Se miran frente a frente, se agachan y despliegan sobre el mapa los vidrios rotos sacados de una bolsa arañada mientras el público se mira entre sí desconcertado. Descuelgan de su cuello los audífonos del walkman y se los ponen en sus oídos, accionan play.

Nadie escucha la melodía, pero al momento del primer movimiento se escuchan del público unos gemidos, quejidos, expresiones notables del dolor ajeno. Luego un silencio y caras estupefactas, hacen que a lo largo de la presentación el desconcierto haga posible la sorpresa, el nunca saber qué es lo que se va a presentar,





Maria Evelia Marmolejo. "Anónimo 1 (Homenaje a los desaparecidos y torturados dentro de los hechos violentos)". 1981. Plazoleta del Centro Administrativo. Registro Fábio Arango. Cortesía de la artista

LA SANGRE DE ANTÍGONA: TRES CASOS DE ARTE, VIOLENCIA Y GÉNERO EN LATINOAMÉRICA

Una de las herramientas más efectivas que ha utilizado el arte contemporáneo para denunciar la violencia contra la mujer es la utilización del cuerpo, entendido éste en su amplio sentido social y cultural. En el contexto latinoamericano algunas de estas acciones han adquirido una nueva dimensión basadas en el empoderamiento de la mujer (artista) como dispositivo crítico frente a la institucionalidad

El problema de la mujer siempre ha sido un problema del hombre

Simone de Beauvoir

por Sebastián Vidal Valenzuela

OCTUBRE 2012

Nadie puede negar que la cultura occidental ha sido eclipsada por el androcentrismo. El arte ha tenido una doble militancia en esto. Por un lado ha sido cómplice de un proceso para invisibilizar la violencia hacia la mujer, mientras que por otro ha propiciado un espacio de lucha y reivindicación. En el caso latinoamericano esta última consigna ha estado marcada a fuego, desde los sesenta hasta el final de siglo pasado, por dictaduras y régimen de facto diseminados como un cáncer a través del continente. Se sucedió entonces una ataque por dos flancos: Uno en torno a los temas propios –privados y públicos- de la discusión de género y otro en contra de las dictaduras mismas. En este convulsionado escenario se generaron alianzas artísticas que involucraron nuevas estrategias –comúnmente señaladas bajo el rótulo de neovanguardias- las consolidaron exitosamente el uso del cuerpo y la objetualidad como crítica

a la violencia en contra de la mujer. A continuación me referiré al trabajo de tres artistas latinoamericanas que tienen en común el uso del soporte corporal a partir de figuras como el corte, la sangre y la costura. Ellas son la colombiana María Evelia Marmolejo y las mexicanas Teresa Margolles y Rosa María Robles.

Pero antes de hablar de sus trabajos me parece de vital importancia establecer un patrón conceptual para algunos elementos esenciales. Propongo con ello delimitar un posible campo de trabajo sobre conceptos complejos y susceptibles a interpretación. El primero tiene relación con la representación del género. Para ello tomaré como base la clásica noción de performatividad empleada por la filósofa Judith Butler. En su texto *El género en disputa*. Feminismo y la subversión de la identidad considera que la concepción de género, entendido como patrón sexual binario, proviene de arquetipos construidos culturalmente bajo una lógica performativa a partir de determinados ejercicios de control. De esta forma, la performatividad del género asienta el patrón cultural así como también su valor simbólico. Butler señala: "La performatividad no es un acto único, sino una repetición y un ritual que consigue su efecto a través de su naturalización en el contexto de un cuerpo, entendido, hasta cierto punto; como una duración temporal sostenida culturalmente."^[1] La asimilación cultural de lo performativo se constituye desde modelos simbólicos que son transferidos a la esfera de la realidad volviendo las acciones de cada género un acto esperado y aceptado. En otras palabras, se ha considerado que cada género debe actuar como tal: niños de azul y niñas de rosado.

Las artistas que utilizan el cuerpo como soporte

representan no sólo el estado de corporalidad sensible sino que también la carga simbólica. Se establece así un forzamiento al canon por medio de la subversión del ritual en un código ambiguo, lo que desde luego podría resultar incómodo para algunos espectadores. Butler sentencia: "Cuando tales categorías se ponen en tela de juicio, también se pone en duda la realidad del género: la frontera que separa lo real de lo irreal se desdibuja. Y es en ese momento cuando nos damos cuenta de que lo que consideramos «real», lo que invocamos como el conocimiento naturalizado del género, es, de hecho, una realidad que puede cambiar y que es posible replantear, llámeselo subversiva o llámeselo de otra forma." [2] En este sentido, la tarea de muchas artistas ha consistido en explorar y replantear los cimientos del patrón cultural performativo –o el habitus en los términos de Bourdieu– del género. Dentro de esta línea Nelly Richard en su libro Masculino/Femenino: Prácticas de la diferencia y cultura democrática señala que las problemáticas sobre el género deben consignar el ejercicio de la diferencia, desde una visión marginal hasta el enquistamiento cultural androcéntrico, como manifestación de ruptura. Un acto plenamente consciente que se constituye como formas de denuncia del poder.

A partir de los noventa –con la crisis de las dictaduras y el fortalecimiento democrático en el continente– asistimos a un fenómeno global en el cual la lectura del arte de lo femenino comienza a tomar protagonismo. Surge de esta forma un nuevo tipo de artista, uno que trabaja con temáticas relacionadas a lo femenino desde un empoderamiento crítico al rol de las instituciones. Siguiendo la pista de Butler, en el año 2000 ella publica *El grito de Antígona*, un pequeño libro que analiza el mito clásico a partir de referencias a la fenomenología de espíritu de Hegel y los seminarios de Lacan. En este libro, Butler compara el rol de la mujer a partir de tres nociones: autoconciencia, respeto a la ley y deseo de reconocimiento del sujeto en la ley. En este trinomio la figura de Antígona se presenta como el grito insolente (base de la ley divina) contra la ley humana (dictamen del rey Creonte para negar el rito fúnebre de Polinices[3]). Este grito desafiante es también la respuesta de la mujer (tradición religiosa de la familia) al antropocentrismo cultural representado por la ley[4]. Ahora bien, el grito de Antígona también puede ser entendido como el grito enfurecido de algunas artistas contemporáneas en contra de la estructura política criticada ya no desde el margen richardiano (código de signo subversivo), sino justamente

desde un empoderamiento autoconsciente del rol performativo del yo femenino contra la heteronomía institucional.

Una segunda cuestión teórica tiene relación con la noción de cuerpo. Dadas las traumáticas características que el escenario político latinoamericano tuvo a partir de la mitad del siglo pasado (léase dictaduras, regímenes democráticos represivos o los conflictos armados internos), el cuerpo se convirtió en el lugar perfecto para retratar los diferentes tipos de violencia. Como se señaló la violencia hacia la mujer es representada con gran efectividad en el uso artístico del cuerpo entendido como ritual de performatividad cultural. De esta manera, muchas de estas piezas tienen la capacidad de trasladarnos de un cuerpo particular a uno social. En el contexto actual el foco está centrado en la crítica a las violencias que exógenamente (al igual que las dictaduras) han afectado directa o indirectamente a la mujer. En el caso particular de las obras que veremos de estas tres artistas, la violencia producida por la guerrilla y el narcoterrorismo.

María Evelia Marmolejo

La artista colombiana María Evelia Marmolejo (1958) a principios de los ochenta realizó diferentes performances en las que desafió los límites de la corporalidad con audaces acciones que incluían la exposición y el corte de su cuerpo como proclama sobre lo femenino y lo político[5]. En 1981 Marmolejo presentó su obra 11 de Marzo: Ritual a la menstruación, digno de toda mujer como antecedente del origen de la vida en la galería San Diego de Bogotá[6]. En ella, la artista, desnuda y sólo recubierta de unas toallas higiénicas sin usar, estampó en el muro de la galería manchas de sangre provenientes de su menstruación solo a través del contacto vaginal[7]. Al igual que un timbre, Marmolejo, quien ya conocía el trabajo del accionismo vienes, imprimió sanguinolentas manchas en los blancos muros del salón. Además caminó desnuda por una extensión de papel en forma de L dejando también gotas de sangre impresas en el papel. La acción no sólo validaba el hecho de la menstruación como un proceso natural e incluso dignificante de la mujer, sino que también remitía al violento momento político de Colombia por aquellos días.

Cabe mencionar que en 1981 comenzó una escalada de violencia entre las guerrillas, lideradas principalmente por las FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia), el ELN (Ejército Liberador Nacional), el movimiento M19 y el gobierno de Julio César Turbay. Diver-

María Evelia Marmolejo."
Anónimo 1 (Homenaje a los desaparecidos y torturados dentro de los hechos violentos". 1981.
Plazoleta del Centro Administrativo.
Registro Fabio Arango.
Cortesía de la artista

sos actos de tortura y represión se sucedieron al fragor del aparente progreso macroeconómico que vivía el país. Debido a esto, en ese mismo año Marmolejo presenta en la Plazoleta del Centro Administrativo de la ciudad su obra Anónimo I. Una performance que resultó ser un homenaje a las víctimas opositoras al gobierno que fueron torturadas. Ahí la artista vestida con un impecable traje blanco desplegó un rollo de papel de 70 metros de largo, con sus pies vendados y su cabeza cubierta con una gorra de goma, luego se sentó sobre la tela y comenzó a quitarse las vendas para posteriormente cortarse la punta de sus dedos con un bisturi[8]. Luego y frente a la mirada atónita de los espectadores comenzó a caminar por la tela blanca dejando huellas de sangre sobre el papel. Acerca de esta pieza Marmolejo comentó que por ese entonces ella corría el riesgo de ser detenida y que muchos familiares y amigos había aparecido en fosas comunes. Exponer una obra política en un espacio administrado por el gobierno implicaba un gran riesgo, la sangre impregnada en aquella tela evidenció el paso del tiempo y la muerte bajo una fruición de penitencia automutilativa. La huella del corte se reproduce aquí como un testimonio metonímico, emulando con su propia sangre la derramada por la persecución y la tortura.

Teresa Margolles

Desde una perspectiva contemporánea de empoderamiento artístico encontramos el trabajo de la artista sinaloense Teresa Margolles (1963). En el año 2009 Margolles, quien había sido parte del colectivo "Servicio Médico Forense" (SEMEFO)[10], en el marco de la 53º Bienal de Venecia presentó su polémica obra *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* La exposición



curada por Cuauhtémoc Medina propuso la "limpieza" del piso de una de las salas del pabellón mexicano en la Bienal[11] con agua mezclada con barro y sangre de víctimas a manos de bandas de narcotraficantes en México. El líquido utilizado para la limpieza se extraía de la efusión de barro y sangre de monumentales telas colgadas en una sala contigua. El acto de "limpieza" fue realizado por los propios familiares de las víctimas, transformando aquello en un proceso profundo y cargado de sensibilidad. Además Margolles situó una de las telas ensangrentadas en el frontis del palacio en lugar de la bandera de México. La obra finalizó con la creación de los llamados Narcomensajes (breves textos utilizados por la mafia en sus ajusticiamientos) en telas ensangrentadas cocidos con hilos dorados, los que fueron realizados en distintos puntos de la ciudad por personas anónimas.

Como señala Medina en el texto del catálogo, el año 2008 fue el año que más balas se dispararon en dicho país, tanto así que se estima que 5.000 personas perdieron la vida bajo las redes del narcotráfico. En este lamentable escenario un gran número de mujeres fueron violentamente asesinadas, encontrando sus cuerpos cercenados en diversas zonas del país, siendo el caso más relevante la ciudad de Juárez. Tomanando dicho antecedente en consideración, el acto performático adquiere otra dimensión. La sangre coagulada en el barro impreso en la tela es el reflejo de un crimen impune, el fracaso de una política pública y por ende la evidencia dolorosa de un falso progreso. Como bien señala Medina: "Más que una presentación de objetos o imágenes, lo que Margolles hace es exponer a su público a la sagrabilidad fantasmal y abyecta de fluidos y residuos: joyas hechas con fragmentos de parabrisas, aforismos asesinos bordados en oro sobre sangre, sonidos grabados en los paisajes de la muerte, todos ellos convergen para producir un espacio de reflexión, amenaza corporal y ansiedad"[12]

Ahora bien, ¿qué rol le cabe a la mujer en aquellos infames ajusticiamientos? Como bien es sabido la tasa de femicidios en el Estado de México se ha incrementado dramáticamente con el aumento de los narcocartelos. Según estadísticas, en algunos estados como Guerrero o Chiguagua la tasa de crímenes contra mujeres se triplicó a 11,1 por cada 100.000 en el período 2005-2009[13]. Si bien no se puede argumentar que todo este fenómeno esté en directa relación con el actuar de los carteles, el crecimiento ha coincidido proporcionalmente con el auge de la violencia ligada al narcotráfico. Teniendo en consideración este antecedente, el acto de la

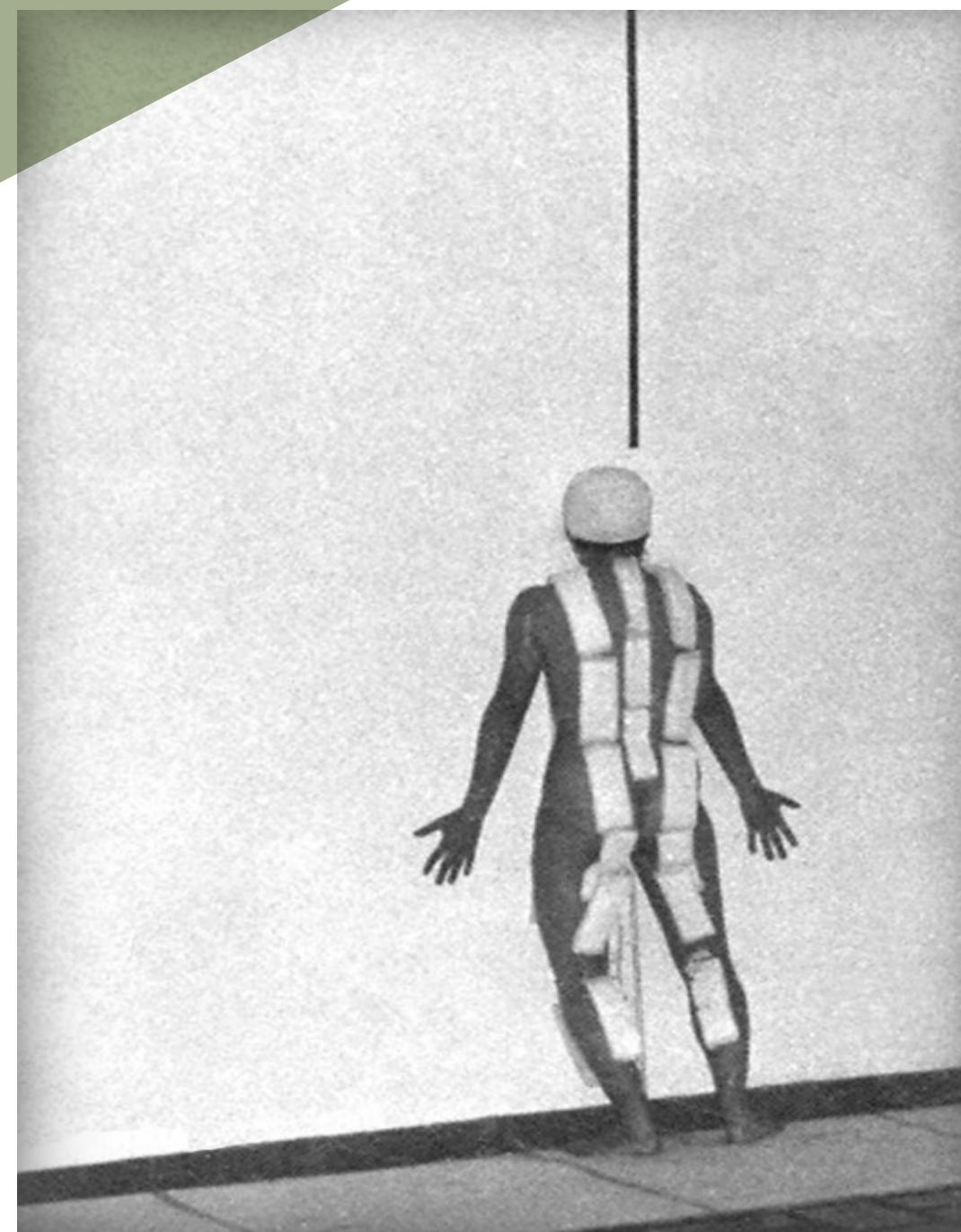
costura resulta elocuente. El delicado proceso de bordar la tela con hilos de oro contrasta con la violencia de lo escrito en frases como: "Así terminan las ratas" o "Para que aprendan a respetar". El texto corresponde a un lenguaje jacobino propio de las mafias, eminentemente masculinas en un proceso de bordado, tarea comúnmente asociada al rito performático femenino. Ambos patrones culturales, dentro de sus propias diferencias simbólicas, confluyen en el residuo orgánico de un crimen. Un grito de Antígona en contra de la macropolítica –envío oficial de dicho país–, su fracaso para detener la acción de los carteles y a su vez un grito en contra de la impunidad femicida.

Rosa María Robles

La también sinaloense Rosa María Robles (1963) ha generado polémicas obras referidas a la violencia del narcotráfico en México. Una parte de su exposición "Navajas" (2007) presentada en el Museo de Arte de Sinaloa, consistió en una instalación de ocho cobijas en las que habían sido envueltos cuerpos de víctimas brutalmente asesinadas. Las telas contenían vistosas manchas de sangre que, en opinión de la artista, reflejaban el drama y la ineficacia de las autoridades por frenar la violencia. En la misma exposición Robles presentó un par de ojos de otra víctima ajusticiada en Culiacán. Una vez expuestas las cobijas y los ojos, la artista recibió un comunicado de la Procuraduría de Justicia en el que se le solicitaban tanto las cobijas como los ojos para incorporarlos dentro de las investigaciones sobre dichos casos, a lo que la artista accedió reemplazando las cobijas por otras que fueron teñidas con su propia sangre.

Al igual que Margolles, Robles asume la crítica a

Maria Evelia Marmolejo."
11 de marzo - Ritual a la menstruación, digno de toda mujer...".1981.
Registro Camilo Gómez.
Cortesía de la artista



[1] Butler, Judith. *El género en disputa. Feminismo y la subversión de la identidad*. Edit. Paidós Ibérica, Madrid, 2007, Pág. 17.

[2] Butler, Op. Cit. Pág. 28.

[3] Hermano de Antígona, quien murió tras la disputa por el trono de Tebas.

[4] Es importante señalar que el mito concluye con Antígona condenada a ser enterrada viva, dictamen que la protagonista rechaza ahorcándose.

[5] Existe un gran vacío documental respecto a la obra de Marmolejo. Esto se ha debido, en parte, a que la crítica de arte en Colombia ha desatendido su trabajo durante años. Aprovecho de agradecer el generoso aporte de información que la propia María Evelia me dio en una entrevista realizada en Octubre del 2012.

[6] La fecha 11 de Marzo correspondió al día en que dicha performance se materializó.

[7] Interesante en este punto resultan las experiencias de artistas que han utilizado similares recursos visuales como la norteamericana Judy Chicago o la francesa Orlan.

[8] Es imposible no poder establecer una conexión de este trabajo con el realizado por fallecida artista francesa Gina Pane, quien realizó potentes performances basadas en el corte de su cuerpo sobre soportes blancos.

[9] Compuesto por los artistas Arturo Angulo, Carlos López, Mónica Salcedo y Teresa Margolles y que inicialmente se había constituido como una banda de Death Metal.

[10] Ubicado en el Palazzo Rota Ivanchich, una construcción que data del siglo XVI.

[11] Medina, Cuauhtémoc. "Materialist Spectrality", en catálogo Teresa Margolles: What Else Could We Talk About? CONACULTA, Mexico D.F., 2009.

[12] Ver Toledo, Patsilí. Femenicidios de la guerra contra las drogas. Link: <http://eltiempo.com/opinion/columnistas/otros-columnistas/femenicidios-de-la-guerra-contra-las-drogas/10140464/1>

[consultado 25 marzo de 2012]