



Roberto Valcárcel: detalle del *Movimiento erótico*, versión Bienal São Paulo, 1983.  
Fotografía: Roberto Valcárcel.

# Hacer arte como ejercicio de autonomía

## Making Art as an Exercise in Autonomy

Valeria Paz Moscoso\*

### Resumen\*\*

Se propone una lectura del *Movimiento Erótico* (1983) de Roberto Valcárcel, a la luz de las ideas de Marcuse sobre la represión y el arte. La interpretación se ancla en los conceptos de represión excedente (surplus repression) y principio de actuación (performance principle) establecidos por Marcuse; así como en su planteamiento de que hacer arte podría ser una actividad no represiva y, por ende, autónoma. El *Movimiento erótico*, en sus dos versiones –primero en la galería Emusa de La Paz y luego en la Bienal de São Paulo– propone buscar alternativas a la represión invisible desde la misma práctica artística. Se argumenta, además, que en la misma obra se alude a la especificidad de la represión implícita en los contextos y espacios en los que se presenta: la mentalidad autoritaria en la sociedad boliviana hacia 1983 y la represión implícita en la Bienal y eventos similares donde el arte acaba reduciéndose a un objeto más de consumo de la industria cultural.

**Palabras clave:** Valcárcel, arte, represión, autonomía, autoritarismo, Marcuse, industria cultural, Escuela de Frankfurt.

---

\* Doctora en Filosofía (Historia y Teoría del Arte) por la Universidad de Essex, Coordinadora Académica del Departamento de Cultura y Arte de la Universidad Católica Boliviana “San Pablo”.  
Contacto: valeria.paz@ucb.edu.bo

\*\* Este artículo es una versión ampliada y revisada para publicación del primer capítulo de la tesis doctoral titulada *Roberto Valcárcel: Renaming Repression and Rehearsing Liberation in Contemporary Bolivian Art*, School of Philosophy and Art History, Universidad de Essex, 2016.

## Abstract

This article proposes a reading of Roberto Valcárcel's *Erotic Movement* (1983) in the light of Marcuse's ideas on repression and art. The interpretation is informed by Marcuse's concepts of surplus repression and performance principle, and by his proposal that making art could be a non-repressive and, therefore, autonomous activity. The two versions of the *Erotic Movement*—first at the Emusa Gallery in La Paz and then at the Bienal de São Paulo—propose alternatives to the invisible repression from within artistic practice itself. Moreover, the author argues that the work itself alludes to the specificity of implicit repression in the contexts and spaces in which it was exhibited: the authoritarian mentality in society in Bolivia around 1983 and the implicit repression in the Bienal and similar events where art ended up being reduced to one more object of consumption in the cultural industry.

**Key words:** Valcárcel, art, repression, autonomy, authoritarianism, Marcuse, culture industry, Frankfurt School.

## 1. Introducción

El 19 de enero de 1983, pocos meses antes de la presentación del *Movimiento erótico* de Roberto Valcárcel (La Paz, 1951) en la galería Emusa de La Paz, Klaus Barbie, “el Carnicero de Lyon” (ex jefe de la Gestapo en esa ciudad), había sido arrestado en La Paz y deportado a Francia, donde le seguirían un juicio por los crímenes cometidos en Lyon. Buscado y condenado en Francia por crímenes de guerra, Barbie había vivido en Bolivia desde principios de los años cincuenta, con una identidad falsa —la de Klaus Altman— haciendo trabajos para distintos gobiernos militares de facto<sup>1</sup>.

Es en este contexto que las ideas sobre arte y represión de Herbert Marcuse (1898-1979), filósofo, sociólogo y teorista político de la Escuela de Frankfurt y autor que se convertiría en un importante referente de los movimientos estudiantiles de 1968, se hacen visibles en una obra que Roberto Valcárcel expone en La Paz y São Paulo en 1983. En 1968, el país entero y la juventud boliviana estaban conmovidos y seguían con mayor atención los sucesos políticos del país —después de la captura y asesinato del Che el año anterior—, más que

1 Fue gerente de la empresa mixta Transmarítima Ltda e hizo trabajos de inteligencia para Luis Arce Gómez, ministro de Interior del gobierno de facto del Gral. Luis García Meza, en su calidad de teniente coronel *ad honorem* del Ejército boliviano (Carlos Soria Galvarro “Klaus Barbie, alias Klaus Altmann” [Blog], 20 de enero de 2015, <carlossoriag.wordpress.com/2015/01/20/klaus-barbie-alias-klaus-altmann/>, recuperado el 6 de mayo de 2018).

los movimientos estudiantiles internacionales. Valcárcel recién pudo entender y vivir en toda su dimensión el alcance de los sucesos de 1968 en Europa, cuando se trasladó a Darmstadt, Alemania, en 1970 para estudiar arquitectura. Entonces se dedicó a leer a los autores de la Escuela de Frankfurt, particularmente a Herbert Marcuse. Las ideas y reflexiones sobre arte y autoritarismo de estos autores que escribieron en principio urgidos por el desencadenamiento del fascismo alemán, marcaron su mirada crítica del autoritarismo en la sociedad en boliviana a su retorno de Alemania en 1977. Estas reflexiones sobre el autoritarismo le brindaron un aparato teórico desde donde entender y pensar con mayor precisión el tema en general y la represión en Bolivia, en particular.

En *Eros y civilización*, uno de los libros más leídos y vendidos en París en los meses que sucedieron a los eventos de mayo (Mercer, 2011), Marcuse se refiere a la situación de represión invisible que se vive en EEUU, en pleno capitalismo tardío. *Eros y civilización* recurre a Marx y Freud para plantear la posibilidad de una sociedad no represiva: un nuevo modelo de civilización (organización social) que opere desde el principio de placer, en lugar del principio de realidad, y en el que el arte sea una forma de trabajo no alienado; recuperando así todo el potencial del erotismo —el cuerpo entero como un aparato sensible y la imaginación o fantasía como elementos clave de esta empresa.

En este artículo busco responder a la siguiente pregunta: ¿cómo contribuyen estas ideas a la mirada crítica de Valcárcel sobre la represión en Bolivia?; y más específicamente: ¿cómo interpelan estas ideas a Valcárcel en relación al arte, a su propia práctica artística y a lo que acontece en Bolivia en 1983?

Influenciado por las ideas de la Escuela de Frankfurt (y de Marcuse, en particular), Valcárcel desarrolló una actitud atenta a las instancias de micro-represión, hacia lo que puede considerarse el origen de una violencia materializada, por ejemplo, en los múltiples episodios de represión explícita que se habían suscitado en Bolivia a lo largo de su vida —como la persecución política durante la Revolución de 1952, la masacre de San Juan y la represión general hacia los jóvenes entre 1977 y 1982, para nombrar algunos. La impronta de estas ideas se traduce, en primer lugar, en una mirada alerta y cuestionadora de las instancias invisibles o frecuentemente no detectadas de autoritarismo en su entorno. Se encuentran, específicamente, en lo que Marcuse denomina “represión excedente”, los mecanismos de control no aparentes y que están en constante renovación.

Las ideas de Marcuse se manifiestan, en segundo lugar, en la toma de conciencia de que esta represión excedente adquiere diferentes formas en función

a su contexto cultural e histórico (lo que Marcuse denomina “principio de actuación”)<sup>2</sup>. Su rechazo o negación requiere asimismo una constante reinención de estrategias. La presentación de dos formas diferentes, dos versiones, del *Movimiento erótico* responde justamente a la idea de que la represión excedente se modifica de acuerdo a su contexto histórico y cultural. Así en la versión presentada en La Paz se usa una determinada forma de representación (concepto, técnica y medios) en los que se traslucen temas del contexto, mientras que en São Paulo se desarrollan y subrayan otros.

Tomando como referencia estas ideas, el ensayo se divide en dos partes. Una primera referida a la obra en La Paz, que toma en cuenta el “Reglamento”, “publicado” en una de las láminas del *Movimiento erótico*, por considerarlo útil para entender el análisis de Valcárcel de las ideas de Marcuse en relación al contexto boliviano. En una segunda parte se analizan las imágenes de la documentación existente de la versión de São Paulo. Se examina cómo en esta recreación de la obra se reflejan, con más precisión, las ideas de Marcuse y las investigaciones de Valcárcel sobre el tema de la represión.

En ambos casos se interpreta la obra en relación a los dos contextos inmediatos, espacios de exposición y situación cultural e histórica, en los que se presentan. Valcárcel crea una obra para La Paz (en reacción a su contexto) y la reinventa para presentarla en São Paulo. En ambas presentaciones interpreta, adapta y enriquece las ideas de Marcuse en función a los códigos culturales propios de cada espacio. En el análisis de cada una de estas versiones se hacen visibles no solo las particularidades del contexto, sino otros conceptos de Marcuse que permiten delinear lo que constituiría la represión y sus posibles negaciones o, en las palabras del artista, “la subversión estética como la única manera de salvar al individuo de la absoluta alienación, la mentalidad autoritaria, el fascismo y la total aniquilación del ser humano como tal”<sup>3</sup>.

Cabe aclarar que las dos versiones de la obra a las que me referiré tenían un contenido similar en cuanto a textos. En ambos casos la obra está compuesta por los “enunciados” (textos e imágenes) de un manifiesto que convoca a una rebelión erótica-estética para salvar a los seres humanos de la alienación. Así lo resumía uno de los textos del *Movimiento*: “En este planeta y tal vez no solo en este planeta, el arte es el último bastión de la producción erótica y del erotismo

2 Marcuse define estas ideas de la siguiente manera “*Represión excedente*: las restricciones provocadas por la dominación social. Esta es diferenciada de la *represión* (básica): las ‘modificaciones’ de los instintos necesarias para la perpetuación de la raza humana en la civilización. *Principio de actuación*: la forma histórica prevaleciente del *principio de la realidad*” (Marcuse, 1983: 48).

3 Roberto Valcárcel, “Tres descripciones, un comentario”, Casa de la Cultura Raúl Otero Reich, *Producciones Valcárcel, exposición colectiva*, Santa Cruz de la Sierra, 21 de septiembre de 1988.



Detalle del *Movimiento erótico*, versión Bienal São Paulo, 1983.  
Fotografía: Roberto Valcárcel.

polimorfo”. Para Marcuse, en tanto la práctica artística es un trabajo asociado con el principio de placer –mediante la fantasía o imaginación–, el horizonte de una existencia no represiva, en la que el arte juega un papel fundamental, es posible<sup>4</sup>.

## 2. La Paz (primera versión)

Si bien Marcuse propone al arte como salida de la represión, en las obras y reflexiones de Valcárcel se puede apreciar que para el artista, sin embargo, no todo arte es liberador, particularmente cuando se sostiene en actitudes autoritarias y prejuicios sin cuestionar. El *Movimiento erótico* señala justamente cómo subsiste una mentalidad autoritaria, en 1983 en Bolivia, a pocos meses de la restauración de la democracia en Bolivia (y de la deportación de Barbie), particularmente en el medio artístico. La elección de Valcárcel de hacer una obra conceptual en la que el texto juega un papel fundamental, es decir, una creación artística en la que la idea es más importante que la forma, es oportuna porque permite introducir preguntas. El hecho de que la obra no esté diseñada para trascender materialmente en el tiempo y que no se rija a los parámetros del arte en el medio, abre sin duda su potencial cuestionador.

4 El planteamiento de Marcuse está sustentado en su contrargumentación a la propuesta que hace Freud en *El malestar en la cultura*, según la cual una existencia libre del principio de realidad es inviable (Freud, 2002). Marcuse sostiene, por el contrario, que la fantasía o imaginación, parte esencial de la labor artística, es una actividad laboral vinculada con el principio de placer, y que por lo tanto no responde al principio represivo de realidad (Marcuse, 1983: 25-33).

La versión presentada en agosto de 1983 en la galería Emusa de La Paz estaba compuesta de 20 láminas de cartulina con textos escritos a mano con marcadores, dibujos rápidos esquematizados (con una estética entre infantil y de cómic) y recortes de revistas. Cada lámina tenía una composición similar: un título, un recuadro con texto en la parte superior y un espacio vacío abajo. Cada lámina estaba firmada abajo a la derecha, y estaba “estandarizada” con un texto al pie de la página que sugería que se trataba de una “edición” limitada de un ejemplar: “Producciones Valcárcel-Tomo 5 Vol 3-1/1-1983”.

La actitud alerta de Valcárcel respecto al autoritarismo repercutió en el análisis de su propia obra y en la decisión de iniciar un cambio de ruta. El *Movimiento erótico* es parte de una nueva etapa en la obra de Valcárcel, iniciada en 1982, en la que explora nuevas posibilidades. Representa un alejamiento del artista de sus “Gritones”, una serie de obras en torno al tema de la represión que, no obstante su carácter experimental en cuanto a uso de materiales –dibujo o pintura Monopol sobre materiales desechables, partes de cajas y muebles– había tenido gran éxito. Si bien los “Gritones” representaban un alejamiento del canon local en cuanto a técnica, a Valcárcel le incomodaba su fácil asimilación. En un catálogo de 1982 planteaba que era fundamental cuestionar prejuicios sobre el arte, como la unidad técnica, formal y temática<sup>5</sup>. Con este cambio en su obra buscaba demostrar, en un medio conservador, que muchas definiciones de arte son posibles y que incluso pueden coexistir<sup>6</sup>.

## 2.1. Arte experimental: otros modelos e ideas de arte

La versión del *Movimiento erótico* en La Paz fue concebida como parte de un evento más grande, impulsado por Valcárcel y sus alumnos: el Primer Festival Experimental de Arte Boliviano. En este contexto, el carácter experimental del *Movimiento erótico* se manifiesta en su cualidad efímera y su resolución plástica a partir de textos, diagramas, collage y dibujos rápidos (“no artísticos”) con los que rechaza implícitamente a la técnica como valor primordial del arte. Cuestiona de esa manera el arte vigente en Bolivia y demuestra cómo se pueden expandir sus posibilidades.

5 Galería Emusa, *Exposición de Producciones Valcárcel, exposición 152* (catálogo), La Paz, 6-17 de abril de 1982.

6 Valcárcel se referiría a este tema de manera explícita, más adelante, en su obra *¿Qué es helarte?*, de 1988.

Con estas obras Valcárcel señala otras posibilidades fuera de la visión dicotómica que opone a artistas abstractos (que trabajan en un lenguaje pictórico internacional) y artistas sociales (que generalmente son y hacen un arte para la revolución). Ambas posiciones son una evolución de una polémica de los años cincuenta, que resulta en una visión antitética que tiene resabios hasta la fecha. Estas posturas tienen en común que buscan comunicar un mensaje, ya sea de forma metafísica o didáctica, y que valoran el oficio mientras buscan la creación de un arte que contribuya a la consolidación de una identidad nacional. Ambas reconocen a la cosmovisión indígena, el paisaje y los motivos andinos como formas adecuadas de representar “una identidad cultural propia”.

En esta configuración, la investigación del arte más allá de los temas y formas usuales era prácticamente inexistente. De ahí la necesidad de organizar un evento grande que permita explorar la posibilidad de hacer arte desde otro paradigma: nuevos temas, contenidos críticos, uso experimental de materiales, medios y procedimientos, incluyendo acciones, ambientaciones, arte conceptual, proyectos y creaciones teóricas e interdisciplinarias<sup>7</sup>. Se trata de creaciones que Valcárcel retrospectivamente considera que incluso no debería llamarse arte (sino Cogni, por ejemplo)<sup>8</sup> en vista a los prejuicios y la pesada carga que arrastra el término en el medio local.

## 2.2. Arte y represión (algunos prejuicios del arte boliviano)

En una de las láminas del *Movimiento erótico*, Valcárcel delinea ciertas orientaciones que permitirían renovar el concepto de arte en Bolivia, liberar el pensamiento y la práctica artística de ciertos prejuicios que en última instancia son represivos y reflejan una mentalidad autoritaria:

### Reglamento

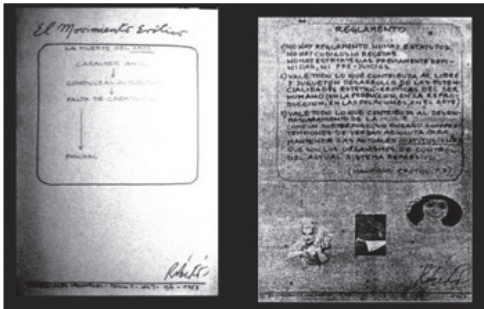
1. No hay reglamento, no hay estatutos, no hay códigos ni recetas. No hay estrategias previamente definidas, ni pre-juicios.
2. Vale todo lo que contribuya al libre y juguetón desarrollo de las potencialidades estético-eróticos del ser humano (en la producción, en la reproducción, en las relaciones, en el arte).

7 Galería Emusa, *Primer Festival Boliviano de Arte Experimental, exposición 182* [catálogo], La Paz, 2-13 de agosto de 1983. Ver también: Roberto Valcárcel, *Roberto Valcárcel: trabajos 1968-2008*, vol. 2, La Paz, Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia y Plural Editores, pp. 38-39.

8 Roberto Valcárcel, “Cogni”, conferencia presentada en el marco del taller internacional *el quinto pasajero*. La Paz, marzo de 2007.



3. Vale todo lo que contribuya al desenmascaramiento de la moral como subterfugio, un engaño con pretensiones de verdad absoluta para mantener las actuales instituciones que son los organismos de control del actual sistema represivo. (Manifiesto Erótico, p. 5).



Detalle del *Movimiento erótico*, versión La Paz, 1983.

En las críticas de la exposición, en particular de un grupo de estudiantes de la Escuela de Bellas Artes de La Paz (ahora Academia Nacional de Bellas Artes), se puede leer entre líneas que existe una represión invisible en el tipo de arte que era aceptado y contra el cual Valcárcel se rebelaba en su movimiento: una definición cerrada y la idea de que el arte tiene que comunicar un mensaje. Así lo hizo conocer el reclamo de un grupo de indignados

estudiantes de la Escuela que visitó las oficinas de *El Diario* para denunciar al Festival Experimental –señalando a la obra de Valcárcel y la obra de su alumna Rina Dalence en particular– por su *inmoralidad*. En la nota publicada, los estudiantes no dudaron en afirmar que lo que se presentaba en la galería Emusa no era arte porque “no educa, no orienta” y transmite “costumbres y tradiciones foráneas”<sup>9</sup>.

Imposible ignorar esta actitud prescriptiva –y por lo tanto autoritaria– de parte de los alumnos, quienes se expresaban como dueños de la verdad. Los estudiantes justificaron su reclamo explicando que “Un verdadero arte debería abordar temas relacionados a la problemática nacional tales como educación, economía, política y religión”<sup>10</sup>. En otras palabras, las obras del Festival no se ajustaban al modelo de arte que se enseñaba en la Escuela Superior de Bellas Artes, en base a las ideas del crítico Carlos Salazar Mostajo. Para entender la lógica de las afirmaciones de los estudiantes sobre este tema resulta útil recordar que Salazar Mostajo describiría a Alandía Pantoja como el pintor revolucionario por excelencia en su libro *La pintura contemporánea en Bolivia. Ensayo histórico-crítico*, de 1989, y publicaría su mural *Educación y lucha de clases* en la cubierta del libro.<sup>11</sup> Educación y lucha de clases son también los temas de un

9 “Critican al Festival de Arte Experimental” (*El Diario*, 10 de agosto de 1983).

10 “Critican al Festival de Arte Experimental” (*El Diario*, 10 de agosto de 1983).

11 Salazar Mostajo escribe: “Miguel Alandía Pantoja es el pintor representativo de la nueva época, y que domina el escenario artístico del país entre 1947 a 1975, año de su muerte. Es, por antonomasia, el pintor de la revolución, concepto en el cual incluimos no solamente la gesta de abril de 1952, sino todo el proceso internacional que conduce al socialismo” (Salazar Mostajo, 1989:131)

mural transportable que Salazar Mostajo pintó en 1979 con la colaboración de los alumnos de la Escuela, para la Federación de Maestros de La Paz<sup>12</sup>.

Este mural representa lo que para los estudiantes de la Escuela quería decir, en 1983, hacer arte. Se trata de un arte didáctico, y por lo tanto autoritario desde la perspectiva de Valcárcel, en el que se representan la “educación, economía, política y religión” desde la perspectiva de una lucha de clases anticolonial y



Tapa de *La pintura contemporánea en Bolivia* de Carlos Salazar Mostajo. Al lado, el autor delante de su mural *Lucha de clases*.

anti-imperialista. La situación histórica y contemporánea de colonialismo del país está representada por un águila, un cráneo con un sombrero de copa, un conquistador español, un monje, unos cuantos rascacielos, soldados con máscaras de gas, metralletas, perros, un miembro del Ku Klux Klan y el esqueleto de un niño. Todos estos símbolos denuncian el alineamiento de la élite boliviana con la opresión de Estados Unidos, la conquista española y la religión católica. El lado oprimido está representado por obreros levantando sus fusiles y rodeados de símbolos emblemáticos nacionales, como la bandera boliviana, la wiphala, el Illimani y la Puerta del Sol de Tiwanaku. El programa iconográfico del mural es muy claro, responde a la intención de Salazar Mostajo de adoctrinar a sus estudiantes según estas ideas<sup>13</sup>.

La propuesta de Valcárcel de un arte cuyo primero postulado es “no hay reglamento” se contrapone completamente con la visión de este tipo de arte lleno de reglas y prejuicios al que los estudiantes se adhieren. El *Movimiento* se rebela contra este statu quo, declarando en una de sus láminas los parámetros de una creatividad, en la línea de la definición de Marcuse, como “el libre y juguetón desarrollo de las potencialidades estético-eróticas del ser humano (en la producción, en la reproducción, en las relaciones, en el arte)”. Esta visión de creatividad se opone, además, a la seriedad y solemnidad con que se trata el arte en el medio, tanto por los “abstractos” como por los “revolucionarios”. En otro de sus textos, Valcárcel describe en un “Plan de acción” lo que la creatividad significaba para él:

Plan de acción: Fomentar y apoyar – todo lo nuevo, lo raro, lo diferente, lo extraño, lo no idéntico – todo lo absurdo, lo sin sentido, lo ridículo, lo gratuito, lo involun-

12 Salazar Mostajo indica que este mural fue pintado con la colaboración de los estudiantes Julio Efraín Ávila, David Angles y otros (Salazar Mostajo, 1989, sin página).

13 Laura Salazar, *Entrevista con la autora*, La Paz, 9 de diciembre de 2013.

tario – todo lo libre, lo juguetón, lo original, lo distinto, lo indescriptible – todo lo alegre, lo chistoso, lo divertido, lo gracioso – todo lo espontáneo – todo lo erótico – todo lo no cosificado (*Manifiesto erótico*, p.5.)

Los estudiantes tenían, sin embargo, una idea muy diferente de la creatividad. Su visión, muy cercana a la de Salazar Mostajo, se manifiesta en la acusación de los estudiantes de que el Festival “sepulta la creatividad del espectador y de los estudiantes”<sup>14</sup>, afirmación que en este contexto se entiende como que las obras no demuestran trabajo y habilidad técnica. Como se ha visto, el *Movimiento erótico* estaba compuesto de textos escritos a mano, recortes de revistas y dibujos simples (no “artísticos”).

Sin duda, existía una diferencia importante entre las definiciones de creatividad de Salazar Mostajo y Valcárcel. Para éste, la creatividad estaba vinculada con el juego, la libertad y el ejercicio de la autonomía. En otra de las láminas del *Movimiento erótico* sugiere que la creatividad es un componente esencial de las sociedades no autoritarias. El *alter ego* “Producciones Valcárcel”, que aparece como “sello” o “firma” en cada una de las láminas de la obra, busca justamente desmitificar a la figura moderna del artista,<sup>15</sup> que se sostiene en la habilidad técnica y la genialidad. Valcárcel rechaza la definición de un arte estrechamente ligado con estos mitos porque fomenta una idea autoritaria y exclusiva de la creatividad que, como había advertido algunos años antes, era muy útil “para quienes están interesados en evitar que la gente sea creativa, tanto en el arte como en la política”<sup>16</sup>.

### 2.3. La crítica de la industria cultural capitalista

El *Movimiento erótico* busca salvar al individuo de la alienación o la represión excedente invisible que, para los autores de la Escuela de Frankfurt, es propia del sistema capitalista avanzado. La llamada del “Reglamento” del movimiento a desenmascarar la moral con pretensiones de verdad nos interroga: ¿cuáles son estas instancias de moral y libertad enmascarada que se dan en Bolivia en el periodo de retorno a la democracia (1977-1982) que le tocó vivir a Valcárcel a su retorno al país? Una revisión de los periódicos resalta el uso del cuerpo de las mujeres como objetos sexuales durante la dictadura y hasta pocos meses antes de la presentación del *Movimiento erótico* en el Festival. En estas imá-

14 “Critican al Festival de Arte Experimental” (*El Diario*, 10 de agosto de 1983).

15 “Roberto Valcárcel: El arte no ha muerto, a pesar del ‘desarrollo’ y la técnica” (*El Diario*, 24 de diciembre de 1978).

16 Producciones Valcárcel (Roberto Valcárcel), “Fragmento de una entrevista a Roberto Valcárcel realizada por Jacinto Ángel Bustillo el 6 de septiembre de 1978 (tres días antes del accidente)” en Galería Emusa, *Exposición de Roberto Valcárcel, exposición 90* [catálogo], La Paz, 8-19 de mayo de 1979.

genes se reproducen conceptos e ideas que no solo cosifican a la mujer y al observador, sino que, en última instancia, sirven para controlar, en un sentido y marco más amplio.

Si bien en 1983 Bolivia enfrentaba una de las más fuertes crisis económicas y sociales de su historia,<sup>17</sup> los vínculos con la industria cultural (o cultura de masas)<sup>18</sup> no estaban ausentes en la sociedad. Hasta hacía pocos meses, el periódico *Última Hora* había seguido la política de publicar fotografías de mujeres semidesnudas en poses eróticas (tomadas de *Playboy* o publicaciones similares) en las portadas de su suplemento cultural. Si bien hubo un cambio de política importante en el periódico en 1983 (se habían remplazado por imágenes de obras de arte), quedaba, no obstante, el recuerdo reciente que era difícil de ignorar.

Por otro lado, cabe resaltar que estas imágenes de libertad que el periódico reproducía, a través de estas publicaciones, era engañosa en distintos niveles. Servía al periódico, en primera instancia, para incrementar sus ingresos reforzando un erotismo machista (alejado del erotismo polimorfo promovido por el *Movimiento erótico*). Como suele ser el caso, las mujeres fotografiadas en poses eróticas seguían, además, el prototipo de la agenda de una industria cultural de cuerpos “perfectos”, con rasgos “blancos” y proporciones que no tienen nada que ver con los de la mayoría de la población boliviana.

Además de resaltar un erotismo represivo –machista y racista–, los obvios motivos mercantilistas ocultos bajo una mascarada de libertad sexual resuenan con el vínculo que Marcuse establece entre erotismo reprimido y capitalismo avanzado en *El hombre unidimensional*, otro libro emblemático de la generación del 68<sup>19</sup>. La asociación entre esta utilización de la mujer y la cultura estadounidense se había hecho explícita, tres años antes, en una nota del suplemento, que señalaba al suplemento cultural como el *Playboy* de los bolivianos<sup>20</sup>.

17 El gobierno de la UDP es recordado por la escasez y racionamiento de los productos básicos, de la gasolina y por su fragilidad ante las demandas de los movimientos sociales. El gobierno estaba en quiebra y enfrentaba una inflación anual que rondaba el 60,000%, una de las más altas en la historia global (Sachs, 1987: 279-283).

18 Prefiero usar el término “industria cultural” para resaltar el vínculo de la visión crítica del artista con el ensayo de Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas” (165-212), incluido en Horkheimer y Adorno (1998).

19 Marcuse escribe: “En contraste, un ambiente mecanizado parece impedir tal autotranscendencia de la libido. Obligada en la lucha por extender el campo de gratificación erótico, la libido se hace menos ‘polimorfa’, menos capaz de un erotismo que vaya más allá de la sexualidad localizada, y la *última* se intensifica” (Marcuse, 1993: 103)

20 Berrigori, “SEMANA, el *Playboy* de los bolivianos” (*Semana de Última Hora*, 23 de abril de 1980).

La publicación de estas imágenes en la cubierta del suplemento cultural no solo hace explícito el uso del cuerpo femenino y del sexo para incrementar las ventas del periódico, sino su instrumentalización para la promoción del arte y cultura. Resulta obvio que el periódico consideraba que la cultura y el arte tenían un lugar poco importante en la sociedad, por lo que recurría a este tipo de imágenes que, en general, no tenían nada que ver con las notas sobre cultura que se publicaban al interior del suplemento. En este panorama queda claro por qué el arte, la creatividad, la crítica y un concepto ampliado de erotismo están al centro del *Movimiento erótico* de Valcárcel. Periódicos como *Última Hora* también habían servido directa e indirectamente a los intereses de gobiernos represivos. La imagen de liberación sexual promovida por el periódico había sugerido, por ejemplo, una ilusión de libertad durante los gobiernos militares totalitarios de los años setenta y ochenta, lo que era indudablemente conveniente para sus fines.

Se puede, además, establecer otro paralelo entre el modo de actuar de los gobiernos autoritarios y la prensa en la forma en que coincidían en hacer públicos ciertos valores morales (religiosos) cuando hacían excepción a su *modus operandi*. Como señal de “respeto” hacia los valores cristianos de la mayoría de sus lectores, en un país predominantemente católico, el suplemento cultural de *Última Hora* modificó temporalmente, por ejemplo, la publicación de pornografía en el ejemplar que coincidía con la Navidad de 1980. Se remplazaron estas imágenes con una pintura de la *Virgen María con el Niño*, una de las piezas maestras del Museo Nacional de Arte. Haciendo eco a este gesto, el régimen emitió un mensaje similar, el día de Noche Buena, en el que el presidente García Meza indicaba que se había suspendido el toque de queda.

La hegemonía de este erotismo restringido, los prejuicios y el sexismo que regían al arte se manifestaron en 1983, sin embargo, en la censura de una de las obras del Festival que se presentó una vez conquistada la democracia. Durante

la presentación del Festival Experimental de Arte en 1983, los miembros de la Unión Democrática y Popular (UDP) que trabajaban en el Gobierno demostraron ser tan conservadores como los representantes de los regímenes de derecha. Mientras que las pinturas de desnudos femeninos, según la tradición europea decimonónica patriarcal, se exponían en los salones y pintaban en las escuelas de arte, cualquier otro tipo



de temas relacionados con la sexualidad desde otro punto de vista no era aceptado. Esta actitud sexista se tradujo en el cierre de la exposición en la que Rosario Ostria, una de las alumnas de Valcárcel, presentaba un “mural hecho con calzones”<sup>21</sup> en la Casa de la Cultura, como parte del Festival. Si bien se puede especular que la directora de la Casa de la Cultura consideró que era vulgar o “inmoral” exponer calzones, lo que queda claro es la imposibilidad de hablar del cuerpo o erotismo en el arte fuera de los esquemas preestablecidos<sup>22</sup>. Con este gesto, los miembros de la Unión Democrática y Popular (UDP) que trabajaban en el Gobierno demostraron ser tan conservadores como los representantes de los regímenes de derecha.

La represión de la mujer en Bolivia, en la percepción del artista, se materializó en el texto de un catálogo, publicado ocho meses después, en el que se refiere a las mujeres bolivianas como “amas de casa explotadas” y a Bolivia como un país machista por excelencia<sup>23</sup>. Varias obras realizadas por esos años sugieren un cuestionamiento del sexismo. Algunas incluso replican, resaltando irónicamente, el vínculo existente entre las publicaciones de imágenes machistas y la encubierta represión ejercida desde la industria cultural. Un ejemplo claro es *Sin título*, una caja con una réplica pequeña de una estatua clásica de una mujer pintada con dorado y atada con una cuerda.

En otra escultura, titulada *El Imperio*, que consiste de una caja con un águila americana y recortes de *Playboy*<sup>24</sup> pegados dentro de la caja, Valcárcel establece una asociación igualmente explícita. El uso del artista de estos recortes no solo imita la utilización del periódico de imágenes de *Playboy* en su suplemento, sino la publicidad misma, como se evidencia en un aviso de relojes Orient con la imagen de *Playboy*, previamente reproducida en *Última Hora*, de una mujer que se dirige a un lector para pedirle que “le dé la hora”.

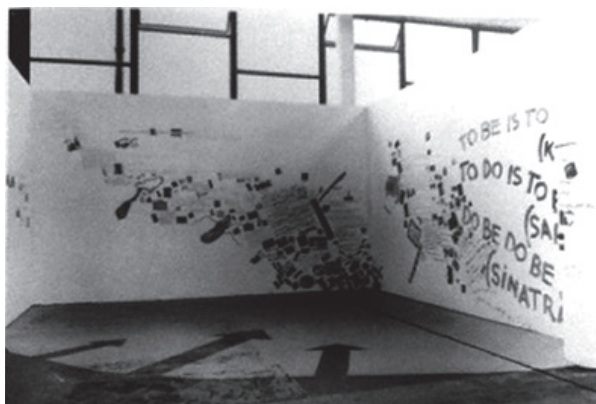
A pesar de que Bolivia estaba lejos de la economía de capitalismo avanzado, el potencial de la industria cultural para formar opinión, y su papel encubiertamente autoritario en los medios, era claro. Así lo refleja uno de los torpes intentos del Gobierno de manipular la opinión pública en una publicidad pagada en la prensa escrita, con la que pretende enmascarar su participación en el

21 Efraín Ortuño, *Entrevista con la autora*, La Paz, 9 de octubre de 2013.

22 Posiblemente no fueron censuradas otras obras del Festival, expuestas en los salones municipales, por simple negligencia —es decir porque no estaban tan al alcance de la mirada de la directora de la Casa de la Cultura. Al respecto, cabe señalar que la obra de Valcárcel se expuso en una galería privada cuya directora, Norah Claros, en ese momento fungía como autoridad y que renunció a su cargo en rechazo a la censura de la obra de Ostria.

23 Roberto Valcárcel en La Tienda Gallery, “El arte no ha muerto: Drawings and Paintings by Roberto Valcárcel” (catálogo, Bremen, 1984).

24 Roberto Valcárcel, *Entrevista con la autora*, Santa Cruz de la Sierra, 26 de diciembre de 2012.



Detalle del *Movimiento erótico*, versión Bienal São Paulo, 1983.  
Fuente: catálogo de la Bienal.

tráfico de drogas con el titular “Revista americana *Selecciones* libera a Fuerzas Armadas de infame calumnia sobre narcotráfico”<sup>25</sup>. Esta táctica, indudablemente parte de una agenda de propaganda, censura y acciones represivas, evidencia y se sirve, al mismo tiempo, de los vínculos que existen entre la sociedad boliviana y la industria cultural.

Esta representación sexista de la mujer en la prensa revela el universo sexista que el *Movimiento erótico* busca minar, así como la prevalencia del machismo y la homofobia. Este clima prejuicioso está bien ilustrado en un episodio que tuvo lugar un año antes de la exposición del *Movimiento erótico*, cuando el Ministro del Interior, el General Arce Gómez respondió a una pregunta de un periodista sobre sus nexos con el narcotráfico: “Si a usted lo sindicaran de ser homosexual, hay que demostrarlo [...]”. Al final de la conferencia de prensa, Arce Gómez se dirigió nuevamente al periodista con un comentario despectivo: “Quiero pedirle disculpas si es que le achunté con eso de homosexual”. A lo que el periodista astutamente respondió “No, porque a lo mejor le hemos achuntado los dos”. Ante el festejo del resto de los periodistas, Arce Gómez le gritó “Pero a mí se me pasa. A ti no”<sup>26</sup>.

25 “Revista americana *Selecciones* libera a Fuerzas Armadas de infame calumnia sobre narcotráfico” (*Presencia*, 7 de junio de 1981).

26 “Cnel. Arce Gómez: ‘Paramilitares son idealistas...nadie puede destruirlos’” (*Presencia*, 14 de mayo de 1982).

### 3. Bienal de São Paulo (segunda versión)

El llamado del *Movimiento erótico* a resistir la alienación de la industria cultural cobró aun mayor relevancia en la presentación de la obra, dos meses después, en la Bienal de São Paulo<sup>27</sup>. En esta nueva versión se manifiesta la conciencia del artista de situarse en un lugar de exposición en el que el arte se reduce a ser un objeto más de consumo. En lugar de usar cartulinas, Valcárcel esta vez intervino directamente el espacio con textos y dibujos realizados con marcadores y recortes directamente pegados sobre las paredes. Esta reformulación de la obra a nivel plástico refleja con mayor precisión la visión del artista sobre la represión, además de los desafíos específicos de exponer en la Bienal de São Paulo, como, por ejemplo, ¿cómo ser tomado en cuenta en un evento de estas dimensiones?; ¿cómo hacer una obra no autoritaria o que no se subsuma tan pasivamente a la cooptación del arte, su cosificación como un objeto más de consumo, en la Bienal? y ¿cómo divertirse, disfrutar, ergo hacer un arte erótico, en el intento? A partir de estas preguntas examino, a continuación, la relación de las ideas de Marcuse con la búsqueda de Valcárcel de hacer arte atractivo, no autoritario y de explorar otras posibilidades eróticas del arte que se manifiestan en la misma obra.

#### 3.1. Do be do be do...

El desafío de exponer en la Bienal de São Paulo es siempre grande y múltiple para un artista boliviano, y lo era aun más en 1983, tomando en cuenta que el país atravesaba una de las mayores inflaciones de su historia. Ningún artista boliviano, con la excepción de la mención de honor que María Luisa Pacheco obtuvo en 1958, había sido reconocido o destacado en la Bienal; uno de los eventos artísticos más importantes a nivel mundial, donde el arte funciona, además, dentro de la dinámica de la industria cultural. En 1983, el arte boliviano era aun más desconocido que ahora a nivel internacional, no había recursos económicos para financiarlo y los artistas no contaban con curador *in situ*.

En la resolución de la obra se hace visible el análisis que realiza Valcárcel de esta situación adversa y, por lo tanto –con tantas “reglas” no dichas– represiva. Pedro Querejazu, uno de los curadores de la representación boliviana en la Bienal (la otra era Teresa Gisbert) afirma que había invitado a Valcárcel y a Gastón Ugalde, porque sabían arreglárselas en este tipo de situación<sup>28</sup>.

27 El *Movimiento erótico* se expuso en la galería Emusa de La Paz en agosto de 1983 y en la Bienal de São Paulo de octubre a diciembre del mismo año.

28 Pedro Querejazu, *Entrevista con la autora*, La Paz, 2013.



Valcárcel y Ugalde no solo resolvieron su participación con gran solvencia sino remediaron, en parte, la falta de recursos económicos pasando las noches en los predios de la Bienal<sup>29</sup>.

Valcárcel asume el juego de la Bienal diseñando una obra pensada en su escala, en sus códigos y en visitantes que se enfrentan a una cantidad enorme de opciones. El artista dirige al visitante a su obra con tres enormes flechas, pintadas en el piso, que a su vez apuntan a un conglomerado de textos y formas en los que destaca un texto-grafiti con la frase: “TO BE IS TO DO (KANT), TO DO IS TO BE (SARTRE) Y DO BE DO BE DO (SINATRA)”. Esta broma en inglés —una irónica y estratégica adopción del idioma y lenguaje de la industria cultural—, con letras grandes, en mayúsculas, frases en distintos colores, ejes distintos y en forma ligeramente curvada (cuidadosamente pensados), fue sin duda diseñada para atraer a los visitantes.

Un segundo elemento que destaca en la composición son los dibujos de los “suvenires oficiales” del movimiento —un par de lentes de sol, una corbata, un zapato y una polera, dibujados con marcadores. Son parte de una parafernalia que vincula, una vez más, al movimiento con la industria cultural, así como los múltiples recortes de revistas de entretenimiento.

El entendimiento de Valcárcel de cómo el arte se subsume a la industria cultural en las bienales también se evidencia en la autopromoción irónica de la obra dentro de la obra. Así, por ejemplo, Valcárcel se dirige al visitante en un texto de presentación escrito a mano, en un registro familiar, en inglés:

DEAR VISITORS  
THIS IS THE EROTIC MOVEMENT  
PRESENTED BY ROBERTO VALCÁRCCEL  
FROM  
[bandera boliviana]  
WE LOVE YOU ALL!

La autopromoción del *Movimiento erótico* con textos en inglés señala y critica, a la vez, la neutralización del arte por la industria cultural, su transformación

29 Valeria Paz, Roberto Valcárcel y Gastón Ugalde, “Reencuentro Valcárcel-Ugalde”, Espacio Simón I. Patiño, La Paz, 5 de octubre de 2018, <[www.youtube.com/watch?v=ty2m5fddnio&ct=684s](http://www.youtube.com/watch?v=ty2m5fddnio&ct=684s)>, consultado el 5 de abril de 2018.

en una mercancía más para elegir en el universo de opciones predeterminadas, que ofrecen las grandes bienales internacionales de arte<sup>30</sup>.

### 3.2. Un arte complejo, polisémico y de múltiples capas

Si bien los textos del *Movimiento erótico* ponen en práctica, mediante una especie de manifiesto, las ideas de Marcuse, su forma en São Paulo traduce las reflexiones de Valcárcel sobre cómo debería ser un tipo de arte que no sea represivo y que, por lo tanto, no reproduzca el autoritarismo encubierto de las grandes bienales de arte. De ahí que las bienales están señaladas, en la misma obra, junto con la familia, escuela, cuarteles, etc., como una de las instituciones que reprimen el erotismo.

A pesar de las apariencias y de sus irónicas estrategias de marketing, el *Movimiento erótico* en São Paulo era una obra conceptual no directa y compleja en su diseño. En una detenida revisión de sus partes se descubren vínculos con las ideas de Marcuse (principalmente con la búsqueda del artista de hacer un arte no autoritario) en diálogo con referencias a la historia de la vanguardia artística. Esta investigación artística, inspirada en las ideas de Marcuse se manifiesta en una obra de arte *abierta* (polisémica). En este contexto, el diseño del *Movimiento erótico* apunta a proponer al visitante una experiencia que lo despierte de la alienación en la que está sumido. En este sentido, el diseño del *Movimiento erótico* es consecuente con un compromiso de proponer experiencias no autoritarias (y por lo tanto, creativas) de arte. Compuesto por diferentes tipos de textos y una variedad de imágenes y registros, el movimiento pone en práctica, más específicamente, una de las tácticas que Valcárcel había estado explorando desde 1982: hacer obras de arte abiertas que rompan con la unidad de la forma, del tema y del significado de la obra<sup>31</sup>. La intención de estas propuestas es desplazar la construcción del significado del artista al espectador, y de esa manera activar sus capacidades creativas, críticas y sensoriales.

El compromiso de Valcárcel con hacer obras de arte con significados abiertos se refleja, específicamente en el *Movimiento erótico*, en los múltiples tipos de registros de discurso de sus textos y de sus imágenes. En esta versión se

30 Horkheimer y Adorno, cuyo pensamiento inspiró a Marcuse, y cuyos nombres aparecen como referencias en los “Textos del Movimiento Erótico”, incluso establecieron una conexión entre el arte moderno y los parques de diversiones (Horkheimer y Adorno, 1988: 205). Para Marcuse, por otro lado, la penetración de la industria cultural en todas las esferas de la vida se manifiesta, por ejemplo, en la existencia de una gran cantidad de periódicos y revistas que adoptan los mismos ideales, creando la ilusión de innumerables puntos de vista que nos mantienen ocupados y distraen nuestra atención “del verdadero problema —que es la conciencia de que podríamos trabajar menos y determinar nuestras propias necesidades y satisfacciones” (Marcuse, 1983:100).

31 Galería Emusa, *Exposición de Producciones Valcárcel*, exposición 152 (catálogo), La Paz, 6-17 de abril de 1982.

incluyen desde los principios del movimiento (“citas” del manifiesto), hasta bromas, composiciones musicales y auto-publicidad. Las imágenes y los textos, en diferentes tipos de registro, están a veces a tono y otras incluso en directa contradicción. El artista también introduce elementos arbitrarios que crean disrupciones en la narrativa<sup>32</sup>.

El tono ligero de la frase central (“To be is to do...”) contrasta con un complejo diseño visual, saturado de textos e imágenes que operan de diferentes maneras: frases en diferentes tamaños, colores, tipos de letra y ejes visuales que demandan una participación activa de parte del espectador. Recortes pegados y dibujos con marcador a veces “ilustran” los principios del manifiesto y otras veces funcionan como signos, tomando el lugar de las palabras en la construcción de bromas. Por otro lado, la obra está colmada de irónicas y astutas referencias eróticas y artísticas. Un recorte de un coche de carreras, referido como “la máquina erótica” es, al mismo tiempo, una alusión a la declaración del Manifiesto Futurista de que un coche de carreras es más bello que la Victoria de Samotracia<sup>33</sup>. La “muñeca erótica”, el recorte de un maniquí con un impermeable blanco, una boina negra y los labios pintados de rosa, aluden a uno de los motivos preferidos de los surrealistas. Ambos, coche y muñeca, pueden ser considerados, a la vez, como parte de los recuerdos oficiales de eventos culturales (suvenirs) del tipo de las bienales. Las muñecas y maniqués señalan así al movimiento, con ironía, como una derivación de las vanguardias del siglo XX. Muy cerca, un recorte con la imagen de dos mujeres abrazándose cerca de la frase “Hedonismo estético-anárquico” se refiere a un erotismo no heterosexual. De manera similar, un queso Roquefort apunta a la recuperación de los sentidos implícita en el erotismo polimorfo definido por Marcuse como la “reactivación de todas las zonas erógenas y, consecuentemente, a un resurgimiento de la sexualidad polimorfa pregenital y la declinación de la supremacía genital” (Marcuse, 1983: 188).

Si bien algunas de las imágenes se relacionan con el manifiesto, otras tienen un significado opaco, ambiguo o están en contradicción con sus principios. Así, recortes de imágenes sexuales de hombres y mujeres jóvenes contradicen enfáticamente el principio de un erotismo polimorfo y funcionan, a la vez, como estrategia de marketing (aunque irónica) que imita las tácticas de la industria

32 Valcárcel describió estos elementos disruptivos de la siguiente manera: “... en parte tenían mucho que ver con la temática pero varias otras de ellas en parte no tenían que ver con la temática, eran precisamente un elemento caótico, disruptor, que más bien estaban ahí (...) digamos, fuera de contexto, precisamente para hacer visible que la cosa no era directa, no era lógica racional...” (Roberto Valcárcel, *Entrevista con la autora* [vía Skype], Londres y Santa Cruz de la Sierra, 11 de agosto de 2012).

33 Puede ser igualmente una referencia a las “máquinas eróticas” de Duchamp, *i.e.*, a su *Novia desnudada por sus solteros*, *incluso*.

cultural. Al mismo tiempo, la crítica a la industria cultural se hace visible en diversas composiciones, como en la de un Tío Rico y billetes de dólares alrededor de la frase “la opresión al servicio del capital” y la imagen de Marx rodeada de personajes de Disney.

La composición intencionalmente “caótica” es sin duda un intento de alejarse de la estética ordenada, racional con la que se puede asociar el autoritarismo<sup>34</sup>. A propósito del tema, una de las composiciones del *Movimiento erótico* denuncia al “intelecto, la razón y la lógica”, por estar estas esferas relacionadas, según Marcuse, con el principio de realidad y ser parte del aparato represivo (Marcuse, 1983: 27).

### 3.3. Juego, humor y canción: el arte como experiencia erótica

En el *Movimiento erótico* de São Paulo, Valcárcel activa otras posibles dimensiones eróticas de hacer arte en la misma obra: el juego, la fantasía y el humor –actividades mentales que pueden asociarse con el concepto ampliado de erotismo. En *Eros y civilización*, Marcuse plantea que la esencia del arte radica precisamente en su falta de verdad, o falta de correspondencia con la realidad objetiva (Marcuse, 1983: 149). En otras palabras, la posibilidad de imaginar se puede constituir como un elemento fundamental de El Gran Rechazo o “la protesta contra la represión innecesaria” (Marcuse, 1983: 149-150). El ejercicio de suspender contacto con la realidad coincide, al mismo tiempo, con la definición de Freud de este tipo de actividad –*das Phantasieren* o crear fantasías– uno de los pocos ejercicios mentales que puede considerarse verdaderamente libre, puesto que *no* está subordinado al deber ser impuesto por la sociedad, o en términos freudianos, al principio de realidad que reprime e impide el ejercicio de una verdadera libertad<sup>35</sup>.

El juego más evidente de Valcárcel es escribir un manifiesto para el movimiento con postulados en contra y a favor, como si estuviera siguiendo la recomendación de Tristan Tzara, uno de los fundadores del dadaísmo, de lanzar un manifiesto que “canta, grita, jura y organiza la prosa de una manera que sea

34 Roberto Valcárcel, “El carácter anal y la simetría en la arquitectura” en: Roberto Valcárcel, *Roberto Valcárcel: trabajos 1968-2008*, vol. 2, pp. 150-162.

35 Marcuse cita la definición de Freud: “Con la introducción del principio de la realidad una manera de actividad mental fue aislada; se le dejó fuera de la experimentación de la realidad y permaneció subordinada tan solo al principio del placer. Esta manera de actividad es la fantasía (*das Phantasieren*), que empieza a funcionar en los juegos infantiles y después, afirmándose bajo la forma del soñar despierto, abandona su dependencia de los objetos reales” (Marcuse, 1983: 135).



Detalle del *Movimiento erótico*, versión Bienal São Paulo, 1983. Fotografía: Roberto Valcárcel.

absoluta e irrefutablemente obvia”<sup>36</sup>. De esa manera, expone sus proclamas en un lenguaje panfletario que imita la retórica de los manifiestos de la vanguardia, despotricando

Contra la represión organizada e instituida:  
 en contra de todas las instituciones  
 (estatales/ deportivas/ educativas/ familiares/ militares/ religiosas)  
 ... que reprimen el erotismo y la creatividad del individuo  
 ...bajo pretexto de mantener los valores morales (burgueses)  
 ...para mantener este sistema de opresión  
 ...al servicio del capital!

76

El juego de escribir un manifiesto también se materializa, por ejemplo, en una composición titulada “Textos del Movimiento Erótico”, una lista de autores con sus textos que aparecen literalmente listados como “textos”: C. Marx, S. Freud, H. Marcuse, M. Duchamp, Mao, J. Beuys, T.W. Adorno, J. Habermas, Horkheimer, San Agustín, Trotsky, W. Reich, E. Jones, I. Caruso, K. Abraham,

36 La traducción de la versión en inglés es mía: “To launch a manifesto you have to want: A.B.&C., and fulminate against 1, 2, & 3, work yourself up and sharpen your wings to conquer and circulate lower and upper case As, Bs & Cs, sign, shout, swear, organize prose into a form that is absolutely and irrefutably obvious, prove its non plus ultra and maintain that novelty resembles life in the same way as the latest apparition of a harlot proves the essence of God” (Tristan Tzara, *Dada Manifesto*, 1918, 3.) <[www.391.org/manifestos/1918-dada-manifesto-tristan-tzara.html#\\_VQy5xDpKMdU](http://www.391.org/manifestos/1918-dada-manifesto-tristan-tzara.html#_VQy5xDpKMdU)>, consultado el 1 de diciembre de 2014.

Kama Sutra, Ananga Ranga, Santo Tomás, *et. al*<sup>37</sup> De forma similar a otros elementos de la obra, la mencionada lista de textos está compuesta por una mezcla de autores serios, contradictorios y arbitrarios. El gesto irónico de listar referencias bibliográficas literalmente como “textos” subraya el carácter lúdico en el imaginar un movimiento artístico. Por otro lado, al no listar títulos específicos de textos, Valcárcel deja entredicho que la obra de arte no está concebida para ser interpretada demasiado literalmente.

El humor es otro elemento clave del *Movimiento erótico* que se asocia con el principio de placer en cuanto las bromas pueden ser mental y físicamente placenteras. En ese sentido, el humor refleja a cabalidad la afinidad del artista con el cambio de paradigma cultural planteado por Marcuse, de un sufriente Prometeo a un jugueteón Orfeo (Marcuse, 1983: 163). Para Marcuse, Prometeo es la figura mítica de la represión, es decir, de la condena al sufrimiento y la productividad. En contraposición, Orfeo, para quien el “trabajo es juego”, es la figura mítica de la existencia liberada. Aunque Marcuse no lo establece, el humor, por otro lado, está igualmente vinculado al principio de placer, según lo plantea Freud en “On Humour” (Freud, 1961). Como vimos en el Plan de Acción, el humor –“todo lo alegre, lo chistoso, lo divertido, lo gracioso”– es una de las facultades estético-eróticas que el movimiento busca fomentar.

El humor está igualmente presente en el “eslogan” del movimiento, una broma a partir de un juego de palabras en tres líneas,<sup>38</sup> en la que el autor usa la estrategia frecuentada por Marcel Duchamp de cambiar la ubicación de letras, sílabas o palabras para crear nuevos significados<sup>39</sup>. Este juego de palabras también evoca, en su sonoridad, a la palabra Dada y a su etimología infantil. El tema de la obra (el erotismo) sumado al gusto por los juegos de palabras nos remite nuevamente a Duchamp<sup>40</sup> y a su alter ego Rrose Sélavy –“Eros c’est la vie” (La vida es eros)–. La alusión a Duchamp y a la vanguardia artística también está subrayada en el recorte de un automóvil referido en la obra como una “máqui-

37 “TEXTOS DEL MOVIMIENTO ERÓTICO: C. MARX: TEXTO TEXTO TEXTO S. FREUD: TEXTO TEXTO TEXTO TEXTO H. MARCUSE: TEXTO TEXTO”, etc.

38 La broma fue tomada de una postal o fotografía que Valcárcel había comprado en un mercado de pulgas en Europa. Roberto Valcárcel, *Entrevista con la autora*, Santa Cruz de la Sierra, 26 de diciembre de 2012.

39 En la segunda línea de la broma “To do is to be”, la posición de “be” y “do” están invertidas, en relación con la primera línea (To be is to do). La tercera línea consiste, a su vez, solamente de las palabras “do” y “be”, cuyo significado original como verbos cambia cuando se las muda de su contexto gramatical original y son transformadas en lo que parece ser, a primera vista, una repetición sin sentido. Pero lo que, a primera vista, aparenta ser una reiteración absurda de las palabras “Do be do be do”, nos remite a la estrofa final de la canción “Strangers in the Night” de Frank Sinatra, por su ubicación a lado de la palabra “Sinatra”.

40 Este gusto por los juegos de palabras se evidencia en los títulos de las obras de Duchamp. Varios están recogidos en su libro *Marchand du sel* de Marcel Duchamp –cuyo título también está acuñado al cortar y reordenar las sílabas de su nombre (Sanouillet y Peterson, 1975).

na erótica”. El uso de la máquina como metáfora del cuerpo de la *Novia desnudada por sus solteros, incluso* (1965-6), de Duchamp, también está replicado en la evocación, en la obra de Valcárcel, de un cuerpo desarticulado, constituido por textos y sugerido en ausencia, a partir de sus objetos personales que están dibujados en las paredes: lentes de sol, una polera y un zapato.

En São Paulo, Valcárcel introduce un elemento erótico adicional inesperado, no mencionado por Marcuse: la música de una “canción” para el *Movimiento*; gesto con el cual evoca un erotismo más completo que reivindica las sensaciones auditivas. La partitura sugiere una interpretación libre, juguetona e intencionalmente absurda en líneas que se curvan e instrucciones y notas que se extienden fuera de la plantilla, como si se movieran al son de la música. Otros elementos que subrayan esta dirección son las instrucciones que se refieren al cuerpo y a los apetitos del intérprete, por ejemplo la instrucción “JUMP” (“salta” en inglés) que pide al músico que ¿literalmente dé un salto en medio de la canción? De manera similar, la instrucción “mezzo pizza”, una alteración del “mezzo piano” o “pizzicato”, sugiere al intérprete ¿hacer, ordenar o comer una pizza mediana? De la misma manera, el “UHHH” se refiere, sin duda, a un sonido de placer ¿a ser emitido por el intérprete? La composición musical contiene igualmente elementos inusuales, como un símbolo de paz al final de la primera línea y una nota con la bandera boliviana: ¿una nueva nota musical o quizás una referencia irónica a la obsesión con la identidad nacional en la cultura boliviana? Una hoz y un martillo, en el lugar de la clave de sol o clave de fa, aparecen al principio de la penúltima línea. La letra de la canción “pa-pa-pa-pa-pi-pa-po”, escrita de forma ascendente y descendente con notas blancas, hace eco al “Do be do be do” de Sinatra y a la etimología infantil de la palabra Dadá. La palabra “JAZZZZ”, con tres zetas con diferentes orientaciones, alude a la industria cultural que este tipo de música ejemplifica según Horkheimer y Adorno (1998).

## 4. Conclusión

La lectura del *Movimiento erótico*, a partir de las ideas de Marcuse, desenmascara instancias de represión invisibles e inesperadas en el contexto, como son un erotismo estrechamente vinculado con la industria cultural y los autoritarismos encubiertos del sistema artístico. En este sentido, el “anarchohedonismo”<sup>41</sup> promulgado por el movimiento apunta a un arte “erótico”, en el marco de una

41 Roberto Valcárcel (Eduardo Tejeira Davis), “Tres descripciones, un comentario”, Casa de la Cultura Raúl Otero Reich, *Producciones Valcárcel, exposición colectiva*, Santa Cruz de la Sierra, 21 de septiembre de 1988.

mirada amplia, y como ejercicio de autonomía ante las instancias que reprimen la imaginación y el pensamiento crítico. Imaginar formas de arte no autoritarias que contrarresten la represión encubierta y la alienación promovida por la industria cultural implica estar siempre alerta. En este panorama mi análisis se ha propuesto arrojar luz sobre el rechazo de Valcárcel de una represión encubierta por promesas de entretenimiento inocuas en apariencia, y su búsqueda por contrarrestarlas haciendo un arte complejo, demandante y que está, a la vez, vinculado con una experiencia placentera de la mente y el cuerpo.

Si tomamos en cuenta la falta de importancia del arte en la sociedad boliviana y la mentalidad autoritaria en el sistema artístico, la idea de una revolución estética era sin duda una idea pertinente en 1983. Esta propuesta igualmente responde a las tácticas de la industria cultural y ciertas ideas sobre erotismo, sexo y arte que se reproducían sin mayores cuestionamientos y que dan cuenta de que, si bien se había dejado atrás al totalitarismo como modelo de gobierno, su legado autoritario se mantenía. Imaginar un movimiento en el que se desarrolle el potencial estético erótico y el pensamiento crítico respecto al estado de las cosas parecía, entonces, la receta correcta para esa sociedad. La deportación de Barbie, unos meses antes, fue indudablemente un motivo más de inspiración para Valcárcel. Su presencia en el país nos hace pensar dos veces, sin embargo, sobre el potencial de las investigaciones de la Escuela de Frankfurt, como teorías útiles para comprender la represión en nuestro contexto, así como el papel que el país juega, a nivel geopolítico, en la perpetuación de la represión a nivel mundial.

Hoy, treinta y seis años después de la recuperación de la democracia, el ejercicio de una subjetividad autónoma, auténticamente creativa y crítica, parece urgente en un contexto en el que estas facultades están constantemente neutralizadas y cooptadas por los medios de comunicación masivo –el internet y las redes sociales, las nuevas y sofisticadas formas de la industria cultural– y en un contexto en el que es cada vez más difícil detectar la veracidad de la información y las falsas libertades. La falta de importancia que se otorga al arte y al desarrollo del potencial estético-erótico en la sociedad se vislumbra como un síntoma más de una mentalidad encubiertamente autoritaria, en la que no hay espacio para el disenso, la diferencia y mucho menos para el ejercicio de una subjetividad autónoma.

*Recibido: abril de 2018*  
*Aceptado: junio de 2018*



## Referencias

1. Freud, Sigmund. (1930) 1999. *El malestar en la cultura*. Madrid: Biblioteca Nueva, traducción de L. López-Ballesteros.
2. ----- 1961. "On Humour". *The Standard Edition on the Complete Psychological Works of Sigmund Freud Vol. XXI*, The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis. J. Strachey (trans.).
3. Horkheimer, Max y Theodor Adorno. (1947) 1998. *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Editorial Trotta, traducción de J.J. Sánchez.
4. Marcuse, Herbert. *Eros y civilización*. (1955) 1983. Madrid: Edición Sarpe, SA, traducción de J. García Ponce.
5. ----- (1964) 1993. *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*. Buenos Aires: Editorial Planeta.
6. Mercer, Ben. 2011. "The Paperback Revolution: Mass Circulation Books and the Cultural Origins of 1968 in Western Europe", *Journal of the History of Ideas*, vol. 72, N° 4, pp. 613-636, octubre de 2011.
7. Paz Moscoso, Valeria. 2016. "Roberto Valcárcel: Renaming Repression and Rehearsing Liberation in Contemporary Bolivian Art", Tesis de doctorado, Universidad de Essex.
8. Sachs, Jeffrey. 1987. "The Bolivian Hyperinflation and Stabilization", *AEA Papers and Proceedings*, Vol. 77, N° 2, pp. 279-283, mayo de 1987.
9. Salazar Mostajo, Carlos. 1989. *La pintura contemporánea en Bolivia. Ensayo histórico-crítico*. La Paz: Librería Editorial Juventud.
10. Sanouillet Michel y Elmer Peterson (eds.) 1975. *The Essential Writings of Marcel Duchamp*. Londres: Thames and Hudson.
11. Soria Galvarro Carlos. "Klaus Barbie, alias Klaus Altmann" [Blog], 20 de enero de 2015, <carlossoriag.wordpress.com/2015/01/20/klaus-barbie-alias-klaus-altmann/>, recuperado el 6 de abril de 2018.
12. Valcárcel, Roberto. 2008. *Roberto Valcárcel: trabajos 1968-2008*. La Paz: Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia y Plural Editores.