



Del “conceptualismo ideológico” al “conceptualismo socialista”. Los años de exilio del poeta y artista chileno Guillermo Deisler en Bulgaria (1973-1986)

From "Ideological Conceptualism" to "Socialist Conceptualism." The years of exile of the Chilean poet and artist Guillermo Deisler in Bulgaria (1973-1986).

Dra. Katarzyna Cytlak

Como citar:

CYTLAK, K. Del “conceptualismo ideológico” al “conceptualismo socialista”. Los años de exilio del poeta y artista chileno Guillermo Deisler en Bulgaria (1973-1986). *MODOS. Revista de História da Arte*. Campinas, v. 4, n. 1, p.135-150, jan. 2020. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4409>>. DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v4i1.4409>.

Imagem: Guillermo Deisler, *Pax*, s. d. (Plovdiv). Xilografia sobre cartulina, 10,5 x 15 cm. Archivo Guillermo Deisler, Santiago de Chile, AD-02673.

Del “conceptualismo ideológico” al “conceptualismo socialista”. Los años de exilio del poeta y artista chileno Guillermo Deisler en Bulgaria (1973-1986)

From "Ideological Conceptualism" to "Socialist Conceptualism." The years of
exile of the Chilean poet and artist Guillermo Deisler in Bulgaria (1973-1986)

Dra. Katarzyna Cytlak*

Resumen

Al analizar el caso del artista chileno Guillermo Deisler, radicado después del golpe de Estado de Pinochet en 1973 en la Bulgaria socialista, este artículo problematiza la cuestión del compromiso político y social de artistas activos tanto en América Latina como en Europa del Este en este periodo. El trabajo propone abordar el tema del cambio no tanto del concepto de comunismo como de la experiencia del “socialismo real” durante la segunda mitad del siglo XX. Refiriéndose a teóricos como Boris Groys o Slavoj Žižek, el texto se focalizará sobre la producción artística de Deisler para revelar de qué manera su exilio en Bulgaria lo transformó de ser un artista latinoamericano de izquierda comprometido con el poder socialista a un artista de la escena este-europea no-oficial.

Palabras claves

Arte chileno. Arte en Europa del Este. Arte y comunismo. Conceptualismo socialista.

Abstract

While analyzing the case of Chilean artist Guillermo Deisler who, after the Pinochet's coup d'état in 1973, settled in Socialist Bulgaria, this article problematizes the question of political and social commitment of artists active both in Latin America and in Eastern Europe in this period. The article proposes to address the issue of change, not so much of the concept of Communism itself, but of the experience of "Real Socialism" during the second half of the twentieth century. Referring to theorists such as Boris Groys or Slavoj Žižek, the text will focus on Deisler's artistic production to reveal how his exile in Bulgaria transformed him from being a left-wing Latin American artist committed to socialist rule to an artist from the Eastern European unofficial art scene.

Keywords

Chilean art. Art in Eastern Europe. Art and Communism. Socialist Conceptualism.

El pensador ruso Boris Groys presentó en su libro ya clásico de 1988, titulado *Gesamtkunstwerk Stalin*, su tesis controvertida sobre el cambio radical no de estrategias artísticas, sino del lenguaje artístico de los artistas de la vanguardia histórica soviética de principios del siglo XX, que tuvo como objetivo el aumento y la universalización de su potencial comunicativo para de esta manera servir mejor al poder estatal (Groys, 1988). Numerosas polémicas que surgieron después de su publicación, hace ya más de treinta años (Penzin, 2016), mostraron que el vínculo entre arte, ideología, poder y sociedad – y sobre todo el concepto y luego la experiencia real del comunismo cambiante según las décadas y contextos geográficos – constituye una de las preguntas cruciales para los historiadores de la cultura del siglo XX, y sobre todo para los que trabajan con los contextos de países socialistas. Tanto el uso como el abandono del lenguaje artístico radical y experimental, – en el caso analizado por Groys, el del suprematismo y del constructivismo (Groys, 1988) –, a favor del estilo clasicista y románticista del realismo socialista es un problema que marca la historia del arte en todos los países del Bloque soviético durante el periodo comunista (1945-1989). Como ya observaron numerosos historiadores del arte este-europeos como el polaco Piotr Piotrowski, la oscilación entre periodos de endurecimiento y de flexibilización que ocurrían sobre todo en las escenas políticas de los países satélites de la Unión Soviética tuvo como consecuencia también la fluctuación del regreso cultural y del desarrollo casi oficial del arte experimental.

Durante los periodos de mayor flexibilidad del régimen, el arte rompió con el patrón de la estética del realismo socialista (Piotrowski, 2009). Para dar un ejemplo, Polonia, después de la muerte de Stalin en 1953, gozó de dos décadas de relativa libertad cultural – sobre todo en las artes plásticas, que no fueron foco del aparato de censura –; allí el realismo socialista constituye solo un episodio (Piotrowski, 2009). En Checoslovaquia, después del fracaso de la Primavera de Praga de 1968, sobrevino un periodo de “normalización” – un aumento del control de la sociedad por parte del poder estatal y el retorno a la estética del realismo socialista (Havránek, 1999). El mismo cambio constante de actitudes frente al poder, la ideología comunista y la estética del realismo socialista puede analizarse a nivel personal. El seguimiento o el rechazo de las directivas oficiales dinamiza la producción artística de todo el bloque y constituye siempre una referencia o una contra-referencia de la creación. Esta se transforma en una marca característica de la creación este-europea. No obstante, esta fluctuación es propia también de otros contextos artísticos, sobre todo de los países que adaptaron durante un periodo más o menos largo el sistema socialista, como Cuba o Chile. Este artículo propone complejizar el tema ya muy debatido del arte, el involucramiento político y la resistencia tanto en Europa del Este como en América Latina (Piotrowski, 2009; Longoni, 2014) y trazar el camino artístico del artista, poeta y militante de izquierda Guillermo Deisler quien, en 1973, después del golpe de Estado en Chile, se instaló en Bulgaria. Este artículo analizará un cambio muy sutil en Deisler: de ser un artista políticamente involucrado que apoya los gobiernos de izquierda en América del Sur y luego en Europa del Este, hacia la postura de un artista disidente este-europeo que quizás cree siempre en la ideología comunista, pero que también percibe sus efectos negativos en la realidad social de cada día. El texto mostrará de qué manera Deisler, un artista chileno militante, se acercó a los artistas de la neo-vanguardia disidente este-europea en su manera de producir obras de arte y performances que devenían actos sutiles de ironía y de resistencia creados en el espacio público – en su caso, el de la ciudad de Plovdiv que se convirtió en su nuevo hogar.

La experiencia del comunismo: los malentendidos ideológicos en las relaciones Este-Sur

En 1974, László Beke – crítico de arte, pensador húngaro y coordinador de las dos exposiciones de arte húngaro en Buenos Aires: el *Festival de la vanguardia húngara* en noviembre de 1973 (Glusberg, 1973) y *Hungría 74* en noviembre y diciembre de 1974 (Glusberg, 1974) – expresaba su duda acerca de la posibilidad de que el arte este-europeo pudiera ser comprendido en Argentina. Al comienzo de su carta a Jorge Glusberg – empresario y crítico argentino, fundador del Centro del Arte y Comunicación de Buenos Aires (CAYC), con quien co-organizó ambas muestras –, Beke cuestionaba la posibilidad de una recepción exitosa de sus muestras sobre el arte de Europa del Este (Beke, 1974). Un elemento ayudó a que terminara matizando su opinión: la puesta en relación del *Biotrón*, un panal con abejas del artista argentino Luis Fernando Benedit (1970), y la *Jaula de pájaros (Madárkalitka)* del húngaro István Harasztý (1971), dos trabajos que utilizaban el tema del animal cautivo – como metáfora de la sociedad de consumo en el caso argentino, o del poder autoritario en el caso del artista húngaro. Aunque con cierta dosis de escepticismo, él acordó una posibilidad de diálogo entre ambas culturas y contextos. Beke constató: “I think similar analogies between Argentine and Hungarian works could be drawn, not only on the field of experimental biocinetic art, but in the other trends as well. So perhaps communication is not totally impossible after all”¹ (Beke, 1974).

Curador y propagador de la tendencia conceptual en el arte húngaro e integrante de las redes artísticas de arte correo, Beke era, al momento de escribir esta carta, también una de las personas más conectadas con el mundo fuera de la cortina de hielo: él tuvo varios contactos con el ámbito artístico de países de Europa occidental como Francia o Alemania, pero también con América Latina. Además de su relación con Jorge Glusberg, él co-editó con la artista Dóra Maurer el número especial de la revista *Schmuck* dedicado al arte húngaro e impreso en Inglaterra por Beau Geste Press (Maurer; Beke, 1972), una editorial independiente fundada en Devon por el artista mexicano Felipe Ehrenberg y el historiador del arte inglés David Mayor (Debroise; Medina, 2007: 157).

Las dudas sobre la eficacia de la comunicación entre las escenas artísticas de Hungría y Argentina que expresó Beke tenían como base no solo las diferencias provocadas por la distancia geográfica, otras experiencias históricas, sociales y otros vectores del desarrollo de la cultura, sino también una posición opuesta en las divisiones del sistema-mundo después de la Segunda Guerra Mundial. Como dichas regiones pertenecieron durante la época de la Guerra Fría a bloques políticos opuestos y tenían además una historia distinta respecto de su vínculo con Europa, el significado de la búsqueda de intercambios con regiones lejanas fue diferente. En Europa del Este, la participación activa de los artistas en el desarrollo de las redes internacionales funcionó como una prueba de su pertenencia a la escena del mundo del arte internacional; luego, como una negación simbólica de la cortina de hierro y de la política cultural oficial de los países socialistas. En América Latina, la misma participación fue vista sobre todo como una promesa del desarrollo de relaciones con la “otra” Europa (socialista, no-hegemónica), fuera de las matrices del poder establecidas durante el colonialismo. No obstante, lo que Beke parece percibir, que fue uno de los obstáculos principales en las relaciones Este-Sur en la segunda mitad del siglo XX, fue la existencia de una consideración totalmente diferente de la ideología comunista. Los artistas húngaros, por ejemplo, despliegan prácticas de supervivencia y de resistencia frente a la estrategia del desarrollo cultural adoptado por el poder – definida como “las tres T” por los verbos húngaros *tümi, tiltani, tamogatni* (apoyar, tolerar, prohibir) –, mientras que los artistas de América Latina que estaban

en contacto con los mismos artistas este-europeos y húngaros se lanzan a una lucha revolucionaria tanto fáctica como simbólica, apoyando la izquierda política.

La producción artística de América Latina fue definida en 1974 por el crítico de arte español Simón Marchán Fiz como “conceptualismo ideológico” (Marchán Fiz, 1974). El término fue acuñado para describir varias prácticas artísticas contemporáneas, sobre todo argentinas y latinoamericanas, en las que se podía observar el “desbordamiento de tautología” (Marchán Fiz, 1974) y el compromiso implícito en la lucha política y social. Aunque el término de Marchán Fiz está hoy en día cuestionado como categoría por tratar de encajar la complejidad de propuestas artísticas diversas y a menudo híbridas, que incluyeron poesía experimental, fotografía, performance, correo, xerox, videoarte, *land art*, prácticas de activismo urbano, actividad editorial, desarrolladas en América Latina en los años setenta (López y Barriandos, 2009; López, 2010), el concepto de “conceptualismo ideológico” puede utilizarse para marcar la diferencia respecto de la producción este-europea de la misma década – muy reservada y muy sospechosa frente a cada uso ideológico potencial, y finalmente menos explícita frente a las cuestiones y problemas sociales y políticos. Al contrario de los artistas este-europeos, Deisler, así como los argentinos Clemente Padín y Juan Carlos Romero, consideraba al arte como un arma eficaz de la revolución social posible en sus contextos sociopolíticos (Longoni, 2014; Padín, 1975).

El arte “ideológico” al servicio de la lucha política

Luis Guillermo Deisler González nació en Santiago de Chile el 15 de junio de 1940 (Deisler; Varas; García, 2014: 202). En 1954, comenzó a estudiar metalurgia en la Escuela de Artes y Oficios, y posteriormente continuó su educación en Artes Aplicadas, Cerámica y Grabado y más tarde en Diseño e Iluminación de Teatro en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, en Santiago. Esta educación polivalente se reflejó en las múltiples actividades creativas de Deisler como artista, diseñador gráfico, escenógrafo, editor y escritor. A principios de la década de 1960, creó la escenografía para varios teatros en Santiago. En 1963, fundó Ediciones Mimbres, un proyecto editorial independiente de poesía, basado en los principios del trabajo editorial artesanal (García, 2007: 113). Durante los diez años de su existencia, hasta 1973, Mimbres publicó alrededor de cincuenta publicaciones y carpetas con textos de jóvenes poetas y escritores chilenos y se convirtió en la editorial de poesía experimental y visual más reconocida del país. El primer libro de Deisler, titulado *¡GRRR!*, está considerado la primera colección de poesía visual editada en Chile (Deisler, 1969). El artista formó parte de redes internacionales de poesía visual y arte postal. Ya a mediados de la década de 1960, participó en los primeros intercambios entre poetas visuales y experimentales y editores de reseñas, como *Los Huevos del Plata* y *OVUM 10*, ambos publicados en Montevideo por Clemente Padín; *La Pata de Palo*, fundada y dirigida por Dámaso Ogaz en Venezuela; las revistas *Ponto* y *Processo*, editadas por el grupo brasileño Poema/Proceso; y *Diagonal Cero*, editada por Edgardo Antonio Vigo en La Plata, Argentina, entre 1962 y 1968 (Varas, 2014: 72-75). El libro de Deisler *Poemas visivos y proposiciones a realizar* fue la primera antología de poesía visual publicada en América Latina (Deisler, 1972). Deisler era también profesor de Arte: entre 1967 y 1973 trabajó como profesor de gráficos en la Universidad de Chile, en Antofagasta, una ciudad en el norte de Chile.



Fig. 1. Guillermo Deisler, *Le cortaron las manos, y hoy golpea con ellas*, 1977. Xilografía color, papel, 43,2 x 30,7 cm. Archivo Guillermo Deisler, Santiago de Chile, AD-03517.

La actividad artística de Deisler fue marcada por su militancia política. Miembro del Partido Comunista Chileno, usó su arte, de la misma manera que sus colegas de otros países de América Latina e integrantes de las redes de poesía experimental o de arte correo, para expresar sus ideas radicales sobre la vida política y social (Longoni, 2014). Además, de la misma manera que sus pares argentinos o uruguayos, sus propuestas artísticas tuvieron como meta no los lucros estéticos, sino el cambio radical de la vida social (Longoni, 2007). La perspectiva de Deisler fue cercana a la de su colega, el artista uruguayo Clemente Padín, quien definió su producción artística como “acontecimientos artístico-sociales” (Padín, 1975), y quien en 1972 declaró: “El arte debe salir del arte, debe salirse de los sistemas representativos de la realidad para volcarse sobre la realidad” (Padín, 1972). De manera muy parecida, el libro de Deisler *Poemas visivos y proposiciones a realizar*, del mismo año (Deisler, 1972), estaba “inmerso en la reflexión de la lucha de clases, la condición subalterna, el pasado colonial, la emancipación a partir del conocimiento, etcétera” (Deisler; Varas; García, 2014: 52). Los poemas visuales publicados en este libro proponían “la experimentación del lenguaje visual como herramienta crítica y política del contexto” (*Ibidem*) – el de Chile durante el gobierno socialista, el de América Latina buscando liberarse de las matrices coloniales.

El libro de Deisler *Le Cerveau* era una especie de cómic con dibujos y fotocollages que representaba con una dosis de humor todo tipo de posibles manipulaciones con el cerebro humano (Deisler, 1975). Algunas imágenes hacían alusiones a la situación política en América Latina y Chile. En una imagen, Salvador Allende era representado durante su discurso público y, según la inscripción que lo acompañaba, denunciaba la agresión imperialista. El folleto también contenía dos notas de Julien Blaine, su editor francés, sobre el asesinato del presidente Allende y concluye con la frase “Chile vencerá”².

Su compromiso político fue la razón de su encarcelamiento, junto con otros profesores de la Universidad de Chile en Antofagasta, luego del golpe de Estado chileno del 11 de septiembre de 1973, que derrocó al presidente socialista Salvador Allende (Archivo Guillermo Deisler 2015; Coll, 2018), y luego, fue el motivo de su exilio en Europa, desde principios de 1974 – primero en Francia, luego en la República Democrática Alemana, y finalmente en Bulgaria, en la ciudad de Plovdiv³.

La afirmación del “temperamento sudamericano” en Bulgaria

El ejemplo del exilio de Guillermo Deisler constituye un contraejemplo en la historia del arte migrante y puede ayudarnos a revisar los estereotipos sobre el estatuto del artista exiliado. Los teóricos que trabajan sobre arte y migración, como Saloni Mathur, se focalizan sobre las asimetrías que encuentran los artistas migrantes frente a la escena artística de su nueva patria. Como declaró Saloni Mathur, el “arte del migrante” (“migrant’s art”) es siempre “precario y dialécticamente posicionado en relación con las fuerzas de asimilación y normalización”⁴ (Mathur, 2011: ix). Además, el arte de los migrantes generalmente se enfrenta al estereotipo de la falta de profesionalismo. En las narraciones eurocéntricas y hegemónicas en la historia del arte, el arte de los migrantes se considera habitualmente no solo “diferente”, sino también “menos hábil” con respecto al arte creado por artistas locales. El caso de Deisler contradice estas lógicas. Primero, el artista se integró muy rápidamente en el entorno artístico local. Segundo, a diferencia del esquema de funcionamiento de los artistas que migran a las capitales culturales del occidente (Mathur, 2011), su arte encontró inmediatamente el reconocimiento en Bulgaria, a pesar de las diferencias estilísticas, estéticas y conceptuales en comparación con la producción artística local.

En 1974, después de su llegada a Plovdiv – una ciudad multiétnica, fundada en la época del Imperio Romano e influenciada por el dominio otomano así como por las culturas eslavas, las culturas de minorías de gitanos, turcos, judíos y armenios y considerada la capital cultural de Bulgaria (Bugajski, 1994: 235-265) –, Deisler presentó sus grabados en el casco antiguo y continuó exhibiendo su obra gráfica en Plovdiv y en Sofía prácticamente todos los años. Trabajó como diseñador gráfico y teatral y se hizo amigo de varios artistas búlgaros (Coll, 2018). Integrante del partido comunista búlgaro, Deisler continúa su lucha contra la dictadura de Pinochet y para el proyecto socialista en Chile y en el mundo. En la fotografía tomada en Plovdiv a mediados de los años setenta, Guillermo Deisler y su esposa Laura Coll participan en un evento organizado en un acto de solidaridad con Chile. Sus participantes están sentados en una mesa con el retrato de Salvador Allende y la gran inscripción “Venceremos” (Deisler; Varas; García, 2014: 41). Varios dibujos y grabados realizados por Deisler en sus primeros años de exilio en Bulgaria usan la estética de la lucha de izquierda: los motivos de puños cerrados y levantados, la hoz y el martillo, la estrella roja, las imágenes del Che Guevara, de Salvador Allende, las protestas del pueblo, la paloma de Pablo Picasso. Estos primeros se reprodujeron a veces en la *Revista*

Internacional del Movimiento Comunista Internacional, editada en la ciudad de Praga, en Checoslovaquia (*Ibidem*: 113). Otro tipo de grabados representó el tema de la opresión durante las dictaduras militares latinoamericanas: Deisler mostró a los militares con sus armas, la represión de las protestas, los militantes secuestrados o muertos, el pueblo oprimido y cubierto de lágrimas. Distribuido en el formato de obras de arte o de postales por las redes de arte correo, estos trabajos tuvieron como objetivo principal denunciar el terrorismo de los Estados latinoamericanos – el nivel avanzado de la violencia hacia el pueblo (*Ibidem*).

En 2001, Stefan Stanev, profesor búlgaro de Biología, amigo de Deisler y escritor de arte, publicó su libro *Под знака на Седемте тенепа. Спомену, Портрети*⁵, en el que describe la vida de catorce artistas de Plovdiv (Stanev, 2001). Deisler está retratado en este libro en un capítulo separado bajo un subtítulo significativo: “Guillermo, Plovdiv todavía se te recuerda!”⁶ (Stanev, 2001: 41-56). Como contestó Stanev, los colegas búlgaros de Deisler “lo recibieron cordialmente” (Stanev, 2001: 43). Él recuerda que, a fines de la década de 1970, Deisler pertenecía a un grupo de artistas y científicos que se reunían durante el almuerzo en el *Млечен бар (Mlechen bar - Milk Bar)* en Plovdiv (Stanev, 2001: 45). A veces acompañado por sus amigos, compartió la misma mesa con artistas visuales búlgaros, entre ellos Petar Dramov, Atanas Zgalevski, Chavdar Pashev, Dimitar Pavlov (Tochkata) y Viktor Todorov (Stanev, 2001: 45). Deisler, cuyo lenguaje artístico experimental tuvo más que ver con los trabajos de las neo-vanguardias latinoamericanas e internacionales, se convirtió en un artista estimado, incluso si su arte no se correspondía exactamente con las tendencias contemporáneas del arte búlgaro – en esta época, más aislado de las escenas artísticas occidentales, del concepto occidental de la Modernidad (Genova, 2007: 297-298; Genova, 2013) y que “tenía vínculos culturales más cercanos con la Rusia eslava que cualquiera de los otros países que cayeron bajo el dominio político soviético”⁷ (Egbert, 1967: 204). Retrospectivamente, su amigo y artista Petar Dramov recordó:

Guillermo llegó a Plovdiv con su temperamento sudamericano y con otro estilo en el arte, otras imágenes en su arte, cercanas a los primitivos latinoamericanos, que recuerdan el arte de los mayas. Los estaba haciendo gráficamente: figuras redondeadas, contornos gruesos y negros, como se puede ver en las composiciones decorativas de los relieves de piedra maya (Stanev, 2001: 44).

Devenir artista este-europeo

La fotografía *Hablando con Lenin*, tomada en 1981, muestra a Guillermo Deisler usando un teléfono público en la plaza principal de Plovdiv (Plaza de Plovdiv), y podría ser vista como un signo, primero, del cambio político del artista frente a la ideología comunista y, segundo, de la integración de Deisler a la escena artística este-europea no-oficial. La visión de Deisler está claramente dirigida hacia el retrato de Vladímir Ilich Uliánov, alias Lenin, representado en un relieve que cuelga justo por encima del teléfono público. La postura del artista sugiere que su llamada se dirige a Lenin. En este caso, el gesto del artista adquirió algunas características del arte de las neo-vanguardias este-europeas que, sobre todo durante la década de los setenta, deconstruyeron la ideología y la propaganda comunista a nivel individual (Piotrowski, 2009). El gesto de Deisler podría ser clasificado con el término “conceptualismo socialista”, que fue acuñado en los años setenta por los artistas polacos Zofia Kulik, Przemysław Kwiek, Paweł Kwiek y Zygmunt Piotrowski para reflejar las paradojas de su propia condición, producto de ser a la vez miembros del Partido Comunista polaco y artistas de la neo-vanguardia cuyo trabajo, por su

idioma artístico experimental y su contenido crítico al sistema político y social de la República Popular de Polonia, era inaceptable para el Partido mismo (Ronduda, 2009). La conversación de Deisler con Lenin no era pública (colectiva, ideológica), sino más bien de una naturaleza directa, “real” y privada. Se podría especular sobre el tema de esta conversación. Puede haber sido la situación actual de Chile bajo la dictadura militar. Como la llamada a Lenin tuvo lugar siete años después del traslado de Deisler a Bulgaria, el artista también podría haber expresado su desilusión con el socialismo. Como recordó su amigo y artista Petar Dramov, el arte de Deisler producido en Bulgaria a principios de la década de 1980 reflejó su gradual decepción con el proyecto comunista y, con el tiempo, se despolitizó o cambió frente a la experiencia de la paradoja que en el bloque soviético fue llamada “socialismo real”⁸. Dramov recordó:

Al principio, Guillermo dibujó composiciones gráficas de cabezas y puños levantados, frases entrometidas de Pablo Neruda, la imagen de Ernesto “Che” Guevara, cantó “Venceremos”. Más tarde, cuando se extinguieron sus pasiones revolucionarias, sus gráficos se volvieron más condicionales y más decorativos (Stanev, 2001: 44-45).



Fig. 2. Guillermo Deisler, *Hablando con Lenin*, s. d. Fotografía en blanco y negro, 10,5 x 15,00 cm. Archivo Guillermo Deisler, Santiago de Chile, AD-00795.

En este recuerdo, Dramov puede estar refiriéndose a proyectos menos políticamente comprometidos y más poéticos de Deisler, como su colaboración con el poeta y escritor de Plovdiv Vesselin Sariiev, fundador de la revista de poesía experimental y visual *SVEP*, cuya tapa del primer número fue hecha por Sariiev y Deisler (*SVEP* 1990). Su renuncia al involucramiento directo en los problemas sociopolíticos puede interpretarse como el gesto de “exilio interno” de los artistas este-europeos que, frente al aparato de censura y el poder autoritario, tomaron una posición de resistencia pasiva y se retiraron a los terrenos del mundo interno (Derbyshire, 1987). No obstante, Deisler nunca dejó de lado su actividad en las redes de arte correo internacional ni su contacto con los artistas latinoamericanos. Es también gracias a su apoyo que Sariiev pudo fundar *SVEP* y conectarlo en seguida con las redes de poesía experimental internacional (Basciano, 2019).

Las críticas de Deisler frente al poder estatal este-europeo pueden ya observarse antes en su librito *Le Monde comme il va* publicado en 1976 en Montevideo por Ediciones Ovum – una editorial independiente dirigida por el artista uruguayo y colega de Deisler Clemente Padín. Este librito ilustrado, cuyo título es una alusión al cuento filosófico de Voltaire publicado en 1748, era una crítica del sistema-mundo contemporáneo. Los dibujos que formaron el librito representaban el globo terrestre como atravesado por un clavo, luego funcionando como una bola de billar empujada por un hombre enmascarado, como una pelota de fútbol, una pastilla médica, y un producto de consumo. La última página del librito contiene la biografía de Andrzej Czeczot, un caricaturista polaco que fue juzgado en 1976 y condenado a seis meses de prisión por un dibujo suyo publicado en la revista polaca *Literatura*. Czeczot había sido acusado por el actor Ryszard Filipiński, director del Teatro del Pueblo (*Teatr Ludowy*) de Nowa Huta apoyado por el gobierno polaco, de difundir una imagen poco favorable de su persona, representada como Ricardo IV, con una cara escondida debajo de un pasamontaña, sentado en una mesa con una pistola y una lata con la etiqueta “Zyklon B”, que sugería la postura nacionalista y antisemita del actor (Podemski, 2006: 185-187). La nota en el librito hace pensar que la condena de Czeczot y sus múltiples repercusiones por parte del poder estatal fueron conocidas por Deisler quien, viviendo en un país-amigo de la Polonia socialista, condenó la censura y las repercusiones del estado polaco frente al arte satírico.

Además, la postura crítica de Deisler está ya simbólicamente incluida en el hecho de actuar de manera no-colectiva en el espacio de la ciudad. Cualquier proyecto artístico autorizado o no autorizado realizado en el espacio público en los países de Europa del Este durante el gobierno comunista se volvió especialmente político debido a su carácter específico. El espacio público en los países que formaron el bloque soviético fue donde se materializó el discurso ideológico. Era la esfera donde este discurso estaba físicamente presente. Podía expresarse a través de manifestaciones oficiales, festividades, arte monumental o realizaciones arquitectónicas, entre otros. Además, los espacios públicos eran esferas de control y disciplina constantes. Cualquier pequeño gesto (privado) realizado sin el permiso oficial de las autoridades se convertía en político, o podía ser percibido como un acto de resistencia social y política, y de ser así, convertirse en “un gesto artístico débil y trascendental”⁹ (Groys, 2010), – un gesto público de “weak visibility” (*Ibidem*). Como Groys observó, el gesto contrastaba con las “strong images and texts”, los de la propaganda oficial que promovía el proyecto socialista, omnipresente en la esfera pública (*Ibidem*).

La acción de Deisler podría verse como un acto de resistencia debido a su carácter privado. Implicaba

una relación personal con Lenin que no solo era imposible debido a su muerte, sino, sobre todo, impensable e inapropiada en las sociedades tan jerarquizadas de Europa del Este durante el gobierno comunista. Con su llamado a Lenin, publicado más tarde como una postal y distribuido entre artistas a través de redes de arte por correo, Deisler comenzó a actuar como un artista de Europa del Este. Esta acción se parecía mucho a las actuaciones modestas y reticentes del artista checoslovaco Jiří Kovanda en el espacio público, que se basaron en gestos ordinarios y se llevaron a cabo en la misma década (Havránek 2007). Kovanda realizó en la misma época performances en el espacio público de la capital checoslovaca que apenas eran notadas por quienes transitaban. Su obra *Teatro (Divadlo)*, de 1976, realizada en *Václavské náměstí* (Plaza Wenceslao) – la plaza pública más representativa de la ciudad de Praga –, estaba compuesta de series de gestos insignificantes y cotidianos, como balancearse sobre un pie y luego el otro, rascarse la nariz, apoyarse en una baranda, etc. De la misma manera, la llamada telefónica de Deisler podría considerarse no como un gesto artístico, sino como un elemento habitual de la vida cotidiana de Plovdiv. Como las performances de Kovanda, este gesto no tiene nada de extraordinario, o estéticamente significativo. Era una acción que se fusionaba con el presente de cada día.

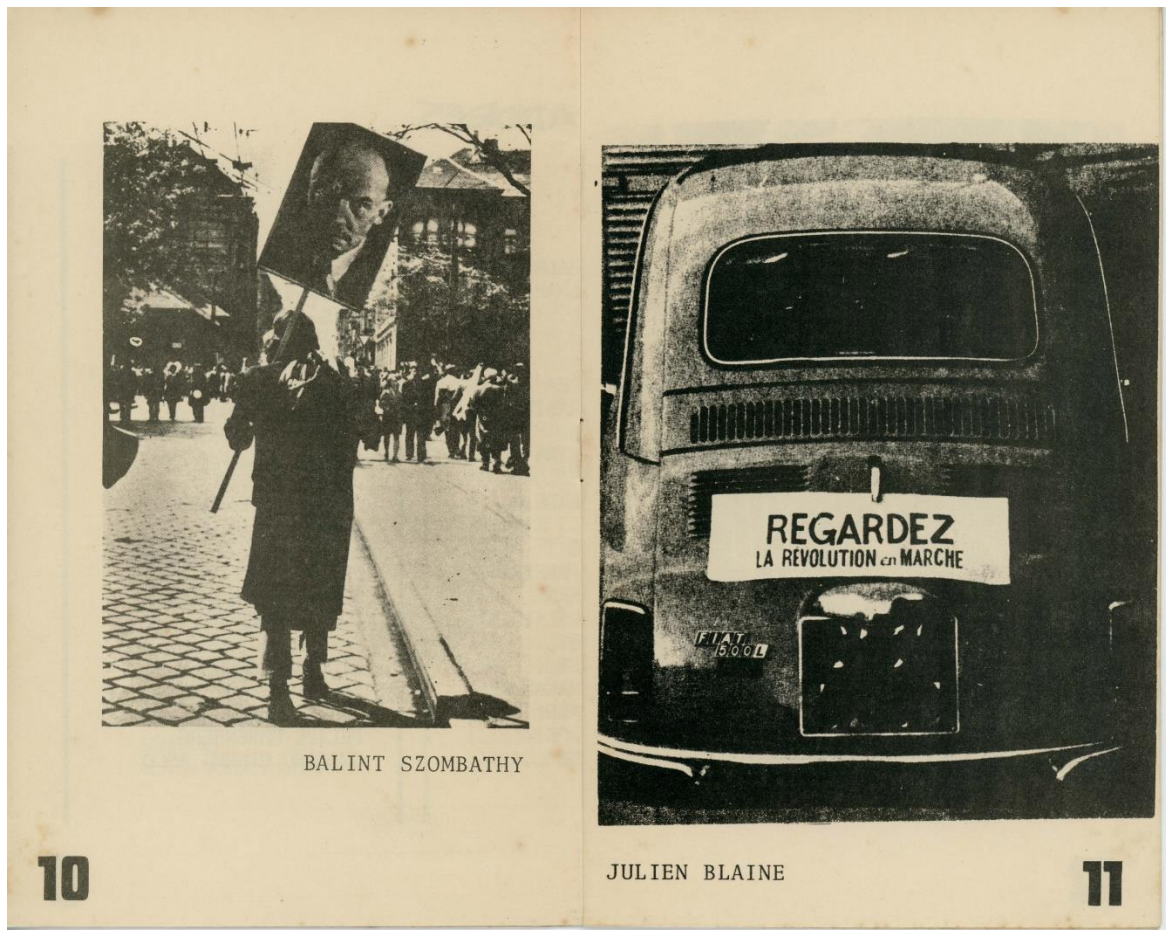


Fig. 3. Bálint Szombathy, *Lenin in Budapest*, 1972. En Clemente Padín, *Hacia un lenguaje de la acción*, 1976. Montevideo: Samizdat, p. 10. Archivo de Clemente Padín, en el Archivo General de la Universidad de la República, Área de Investigación Histórica, Montevideo.

La llamada de Deisler también comparte algunos paralelismos con *Lenin en Budapest*, del artista húngaro Bálint Szombathy. En 1972, Szombathy realizó su manifestación privada del Primero de Mayo con un letrero que contenía un retrato de Lenin para crear una tensión entre la imagen del Padre de la Revolución Bolchevique construida por la propaganda estatal y la “vida cotidiana trivial de un socialismo real” (Šuvaković, 2005: 178). En esta acción, Szombathy propuso redefinir el rol del artista vanguardista en la sociedad. La acción, que tuvo lugar en 1972, después de las celebraciones oficiales del 1° de mayo organizadas por las autoridades húngaras, era una protesta política no autorizada, de carácter privado, que ocurrió paralelamente a los festejos colectivos, controlados por el Estado (Milenković, 2005). El trabajo de Szombathy implica sobre todo una dura desaprobación de la posición del artista de vanguardia. Una foto que registra la performance muestra al artista, que lleva un cartel con el retrato de Lenin, descuidadamente vestido, mirando a la cámara dudoso e interrogativo. En vez de un visionario que guiaba a la multitud, el artista la seguía, arrastrándose por detrás de una *Lumpen*-manifestación. Szombathy es un vagabundo torcido, incapaz de dirigir o animar a nadie en ninguna revolución. Tanto como la performance de Szombathy, el gesto de Deisler se convirtió ante todo en una articulación de la crítica política del artista. Su llamado no autorizado y audaz a Lenin cuestionó el control y la simplificación del pensamiento comunista por parte del Partido Comunista Búlgaro, particularmente su maquinaria ideológica y sus instituciones de censura. Con este trabajo, Deisler deja de ser un artista latinoamericano al servicio del proyecto comunista mundial para devenir un artista este-europeo, más escéptico y más crítico frente al poder estatal del bloque soviético, desilusionado con la experiencia real del socialismo tal y como estaba instalado en la Bulgaria de la época. El caso de Deisler puede mostrar a nivel personal lo fluido del concepto de comunismo, o más específicamente la relación entre una visión o una idea del comunismo y la experiencia del socialismo real – siempre muy confusa, cambiante, conflictiva, no-universalista, sino, al contrario, muy dependiente de cada contexto histórico, político, y social (Penzin).

Retorno a Lenin

Hablando con Lenin, de Guillermo Deisler, podría considerarse un acto de resistencia: un gesto que cuestiona las principales reglas estéticas que dominan el arte oficial búlgaro. El artista había realizado un acto silencioso de desobediencia, crítico de la ideología y de las directivas estéticas en Bulgaria bajo el dominio comunista. La actuación en el espacio público de Plovdiv expresó, de manera esquiva, la desilusión de sus autores con su experiencia de vivir en el bloque soviético. La fotografía que documenta la operación de *Hablando con Lenin* está considerada marginal y anecdótica en la obra de Deisler en general – esta acción no tiene el estatuto de arte de la misma manera que otras producciones del artista –; no obstante, es una obra crucial de Deisler justamente por su sintonía con las propuestas de los artistas este-europeos de la escena no-oficial, disidente, en conflicto simbólico con el poder. Al proyectar *Hablando con Lenin* en el espacio público de Plovdiv, Deisler se convirtió en un artista de Europa del Este: su gesto confirma su pertenencia a la cultura búlgara, pero a la no-oficial. El proyecto no solo es una obra del “conceptualismo socialista” (Ronduda, 2009), inaceptable para el poder estatal a pesar de su origen en la estética del realismo socialista y del lenguaje de la propaganda comunista. El gesto de Deisler se asemeja especialmente a las obras maestras del “conceptualismo romántico” soviético de los últimos años de la década del setenta, que se apropió de las imágenes de la propaganda comunista para fines críticos (Groys, 1979). El “gesto débil” de Deisler, quizás no planificado, pero hecho en el momento en el espacio público, se resiste a las imágenes fuertes que dominan la esfera pública de

Plovdiv, que ilustran el discurso ideológico de la República Popular de Bulgaria (Groys, 2010).

No obstante, esta es solo una de las interpretaciones posibles – quizás más legítima porque es coherente con los relatos de sus amigos búlgaros (Stanev, 2001: 44-45). Como conocemos sobre las características de su militancia política – radical y comprometida –, y como no sabemos de qué se trata la llamada a Lenin representada en su obra, podemos especular que este diálogo pueda tener el carácter de una negociación. La fotografía hace pensar en la tradición iconoclasta de las imágenes de “*sacra conversazione*”, o sobre todo de los diálogos con dios. El artista está conversando con el padre de la Revolución de Octubre, quien ya en los retratos de artistas constructivistas soviéticos había sido representado como dios y creador (por ejemplo, en el fotomontaje de El Lissitzky de 1924 que fusionó la fotografía de la mano y del ojo del artista-constructor tomando la posición de un dios).

No solo Deisler tuvo una visión del comunismo más compleja y matizada que sus colegas de Europa del Este. Habiendo vivido el golpe de Estado en Chile, él fue quizás más consciente de que el socialismo real constituye, como lo define el pensador esloveno Slavoy Žižek, “la única fuerza política que, al menos durante algunas décadas, parecía representar una amenaza efectiva para el gobierno del capitalismo global, realmente asustando a sus representantes, llevándolos a una reacción paranoica”¹⁰ (Žižek, 2002a: 130). En 2002, Žižek planteaba también la propuesta seductora de la repetición de la revolución y del retorno al pensamiento de Lenin (Žižek, 2002b). Según él, la revitalización de su pensamiento podría permitir reformular un proyecto político de izquierda radical. Žižek da una visión de Lenin no como ideólogo y padre-fundador – una visión que también dominaba en la propaganda del bloque soviético –, sino sobre todo como un práctico y un teórico de la praxis revolucionaria (*Ibidem*). Con su visión menos fragmentaria y más global del socialismo real tal como el que había sido instaurado en Chile, en Alemania del Este y en Bulgaria, Deisler hubiera podido unirse a Žižek en su reclamo de volver a la práctica de la militancia, que fue una propuesta de la izquierda latinoamericana de la época aplastada por las dictaduras militares. Hoy en día solo podemos especular sobre cómo se desarrolló el diálogo de Deisler con Lenin. El tema de la conversación es el secreto revolucionario. El gesto del artista en sí fue diferente de las propuestas de sus colegas latinoamericanos. Deisler en Plovdiv sufrió una falta de libertad similar a la que tuvo en su país natal después del golpe de 1973 (Coll, 2018). Después de trece años en Bulgaria, decidió emigrar a Alemania del Este, donde se instaló en la ciudad de Halle. Pero en su actividad artística Deisler nunca dejó de luchar por un mundo mejor, libre y más justo. Su proyecto-revista *UNI/vers(;) A art-project about visual & experimental poetry international*, iniciado ya en Halle en 1987 y desarrollado hasta su muerte en 1995, fue definido de manera justa por la historiadora del arte chilena Paulina Varas como “*Peace dream project*” (Varas, 2012), que tuvo como objetivo “*accompany a collective process of denouncement and co-construction projected toward the future*” (Varas, 2012). Lo que planteaba Deisler en la revista puede definirse con tres palabras: conexión, comunicación, y colaboración – unas acciones muy importantes no solo para los militantes de América Latina, sino también para los que vivían detrás de la cortina de hierro –, que pueden definir una estrategia opuesta a la de las tres “T” del poder autoritario húngaro en los años setenta mencionado por László Beke (Beke, 1999). Durante su actividad en las redes de arte correo, Deisler distribuyó algunas de sus estampillas. Una de ellas representa a un hombre de perfil, corriendo y con una máscara de serpiente sobre la cabeza. El dibujo estaba hecho en el estilo del arte nativo – quizás azteca –, y puede remitir quizás a Quetzalcóatl, la serpiente emplumada, antiguo dios azteca. El dibujo está acompañado de las inscripciones “conciencia planetaria” y el eslogan “*please, non stop! Arte-correo latinoamericano*”

tras una esperanza". El artista pide la colaboración y la solidaridad mundial. Uno de sus grabados de principios de los años noventa representa una pluma de un pájaro de la cual sale una inscripción, "still resistance" [sic.] – una resistencia desde siempre, pero también una resistencia silenciosa, aunque persistente, en el contexto post-autoritario de la Alemania del Este y de América Latina. Otro grabado, titulado *Still resistance* (1992), que fue incluido en el número 21 de la revista *UNI/vers(;)* , muestra un cuadrado rojo flotando sobre un fondo con un muro de cráneos que hacen pensar en tzompantli – el motivo del muro de cráneos en la cultura azteca. Aunque el proyecto socialista está aplastado por el capitalismo en el proceso de su expansión global, Deisler defiende quizás la idea de que otro socialismo real, más justo, más perfecto, será un día posible.

Referencias

- ARCHIVO GUILLERMO DEISLER. Guillermo Deisler. Cronología biográfica. *Archivo Guillermo Deisler. Sitio oficial del artista visual chileno Guillermo Deisler (1940-1995)*. Santiago de Chile: Archivo Guillermo Deisler, 2015. Disponible en: <www.guillermodeisler.cl/el-archivo/cronologia-biografica-del-artista-visual-guillermo-deisler/>. Acceso en: octubre de 2019.
- BASCIANO, O. How one Bulgarian writer created a global mail art order community of radical artists. *The Clavert Journal*, 22 ago. 2019, Disponible en: <<https://www.clavertjournal.com/features/show/9800/poetry-in-motion-svep-sariev>>. Acceso en: octubre de 2019.
- BEKE, L. La carta de László Beke a Jorge Glusberg. En: GLUSBERG, Jorge. *Hungría 74 en el CAYC*. Buenos Aires: Centro de Arte y Comunicación, 1974, página sin número.
- _____. Dulden, verbieten, unterstützen. Kunst zwischen 1970 und 1975. En: KNOLL, Hans. *Die zweite Öffentlichkeit. Kunst in Ungarn im 20. Jahrhundert*. Viena: Verlag der Kunst, 1999, p. 212-233.
- BRZECHCZYN, K. *Obrazy PRL. O konceptualizacji realnego socjalizmu w Polsce*. Poznań: Studia i materiały poznańskiego IPN, 2008.
- BUGAJSKI, J. *Ethnic politics in Eastern Europe: a guide to nationality policies, organizations, and parties*. Armonk: M. E. Sharpe, 1994.
- COLL, L. Entrevista inédita del autor con la viuda de Guillermo Deisler, Laura Coll, Santiago de Chile, 30 jul. 2018.
- DEBROISE, O. y C. MEDINA. *La Era de la Discrepancia: arte y cultura visual en México 1968-1997 / The Age of Discrepancies art and visual culture in Mexico 1968-1997*. Nueva York y México D. F.: Turner / UNAM, 2007.
- DEISLER, G. *¡GRRR! Antofagasta*: Ediciones Mimbres, 1969.
- _____. *Poemas vivos y proposiciones a realizar*. Antofagasta: Ediciones Mimbres, 1972.
- _____. *Le Cerveau. Manuel des instructions et de jeux*. Marsella: Les Nouvelles Éditions Polaires, 1975.
- _____. *Le Monde comme il va*. Montevideo: Ediciones Ovum, 1976.
- DEISLER, M., VARAS, P. y GARCÍA, F. *Archivo Guillermo Deisler. Textos e imágenes en acción*. Santiago de Chile: Ocho Libro Ediciones, 2014.
- DERBYSHIRE, I. *The politics in the Soviet Union: from Brezhnev to Gorbachev*. Edimburgo: Chambers, 1987.
- EGBERT, D. Politics and the Arts in Communist Bulgaria. *Slavic Review*, vol. 26, n. 2, p. 204–216, 1967.
- GARCÍA, F. Los atributos de la Poetry Factory. En: GARCÍA, Francisca (org.). *Exclusivo hecho para usted! Obras de Guillermo Deisler*. Valparaíso: Imprenta Victoria, 2007, pp. 113-117.

GENOVA, I. *Tempus fugit / Time is Flying. On Contemporary Art and Visual Image*. Sofía: Altera/Zeugma, 2007.

_____. *Modern Art in Bulgaria: First Histories and Present Narratives beyond the Paradigm of Modernity*. Sofía: New Bulgarian University Press, 2013.

GLUSBERG, J. *Festival de la vanguardia húngara*. Buenos Aires: Centro de Arte y Comunicación, 1973.

_____. *Hungría 74 en el CAYC*. Buenos Aires: Centro de Arte y Comunicación, 1974.

GROYS, B. *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*. Múnich: Hasner, 1988.

_____. *Moscow Romantic Conceptualism*. A-Ya, n. 1, p. 1-13, 1979.

_____. *The Weak Universalism*. *E-flux Journal*, n. 15, abril de 2010. Disponible en <<https://www.e-flux.com/journal/15/61294/the-weak-universalism/>>. Acceso en: octubre de 2019.

HAVRÁNEK, V. *Akce, slovo, pohyb, prostor: experimenty v umení sedesátých letn=Action, Word, Movement, Space: Experimental Art of the Sixties*. Praga: Galerie hlavního mesta Praha, 1999.

_____. *Jiří Kovanda. Actions and Installations. 1975-2006*. Zúrich y Praga: JRP|Ringier y Tranzit, 2007.

LONGONI, A. *Otros Inicios del Conceptualismo (argentino y latinoamericano)*. *Papers d'Art*, vol. 93, pp. 65-73, 155-158, 202-205, 2º semestre de 2007. Disponible en: <<https://visuales4.files.wordpress.com/2011/08/11-longoni1.pdf>>. Acceso en: octubre de 2019.

LONGONI, A. *Vanguardia y revolución. Arte e izquierda en la Argentina de los sesenta-setenta*. Buenos Aires: Atuel, 2014.

LÓPEZ, M. A. y BARRIENDOS, J. *Dossier: Contra-geografías del arte conceptual*. *Artecontexto*, n. 24, 2009. Disponible en: https://issuu.com/artecontexto/docs/artecontexto_muestra_n24. Acceso en: octubre de 2019.

LÓPEZ, M. A. *How Do We Know What Latin American Conceptualism Looks Like?* *Afterall Journal*, n. 23, p. 5-21, primavera de 2010.

Disponible en: <<https://www.afterall.org/journal/issue.23/how.do.we.know.what.latin.american.conceptualism.looks.likemiguela.lopez>>. Acceso en: octubre de 2019.

MARCHÁN FIZ, S. *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974)*. Madrid: Corazón. Comunicación, 1974.

MATHUR, S. Introduction. En: MATHUR, Saloni (org.). *The Migrant's Time: Rethinking Art History and Diaspora*. Williamstown: Sterling and Francine Clark Art Institute, 2011, p. vii-xix.

MAURER, D. y BEKE, L. *Hungarian Schmuck*. South Cullompton, Devon: Beau Geste Press, 1972.

MILENKOVIĆ, N. *Szombathy Art*. Novi Sad: Muzej savremene likovne umetnosti, 2005.

NOVE, A. *Marxism and "Really existing Socialism"*. Londres: Routledge, 2013.

PADÍN, C. *De la représentation à l'action*. Marsella: Nouvelles Éditions Polaires, 1975.

_____. *Inobjetal 4*. En: GLUSBERG, Jorge. *Arte de Sistemas II (Internacional)*. Buenos Aires: Centro de Arte y Comunicación, 1972, 1 página sin número.

PENZIN, A. *Stalin Beyond Stalin: A Paradoxical Hypothesis of Communism by Alexandre Kojève and Boris Groys*. *Crisis and Critique*, vol. 3, n. 1, 29 mar. 2016. Disponible en: <<http://crisiscritique.org/ccmarch/penzin.pdf>>. Acceso en: octubre de 2019.

PIOTROWSKI, P. *In the Shadow of Yalta Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989*. Londres: Reaktion Books Ltd., 2009.

PODEMSKI, S. *Pitawal PRL-u*. Varsovia: Wydawnictwo Iskry, 2006.

RICHTER, D. *Forgotten Communist Monoliths of Bulgaria*. *Atlas Obscura*, 14 jul. 2014. Disponible en: <www.atlasobscura.com/articles/the-forgotten-communist-monoliths-of-bulgaria>. Acceso en: octubre de 2019.

RONDUDA, Ł. *Polish Art of the 70s*. Varsovia: Polski Western y CSW Zamek Ujazdowski, 2009.

ŠUVAKOVIĆ, M. *Performing of Politics in Art – Transitional Fluxes of Conflict*. En: MILENKOVIĆ, Nebjoša. *Szombathy Art*.

Vojvodina: Museum of Contemporary Art of Vojvodina, 2005, sin números de página.

Станев, С. [STANEV, S.]. *Под знака на Седемте тенепа. Спомени, Портрети* [Under the Sign of the Seven Hills. Memories. Portraits]. Plovdiv: Nova Teamcompact, 2001.

_____. *SVEP – magazine for visual and experimental poetry. International Art*. Plovdiv: Samizdat, 1990. Disponible en: <https://openartfiles.bg/bg/files/download/1089/181130-235013_SVEP_ISSUE_1_big.pdf>. Acceso en: octubre de 2019.

VARAS, P. *Cuerpo postal colectivo, la red de arte correo*. En: DEISLER, M., VARAS, P. y

GARCÍA, F. *Archivo Guillermo Deisler. Textos e imágenes en acción*. Santiago de Chile: Ocho Libro Ediciones, 2014, p. 72-75.

_____. *Artistic Networks: From Effect to Affect and its Translation*. *ARTMargins*, vol. 1, n. 2-3, p. 73-86, junio–octubre de 2012. Disponible en: <https://www.mitpressjournals.org/doi/pdf/10.1162/ARTM_a_00022>. Acceso en: octubre de 2019.

ŽIŽEK, S. *Did Somebody Say Totalitarianism? Five Interventions in (Mis)use of a Notion*. Londres: Verso, 2002a.

_____. *Repeating Lenin*. Zagreb: Arkzin, 2002b.

Notas

* Centro de Estudios de los Mundos Eslavos y Chinos, Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires, Argentina. E-mail cytkaa@yahoo.fr. ORCID: <<https://orcid.org/0000-0003-0593-5799>>.

¹ “Creo que se pueden dibujar analogías similares entre trabajos argentinos y húngaros, no solo en el marco del arte biocinético experimental, sino también en los trabajos de otras tendencias. Entonces, quizás la comunicación no es, al fin y al cabo, totalmente imposible”.

² Julien Blaine, autor de ambas notas, declara que recibió el manuscrito en abril de 1973, antes de la muerte de Allende el 11 de septiembre de 1973. El folleto se convirtió solo *a posteriori* en su tributo póstumo (Deisler, 1975: dos páginas sin número).

³ Deisler viajó primero a París y luego a Berlín del Este con la esperanza de encontrar refugio y trabajar en Alemania del Este. Como nieto de inmigrantes alemanes en Chile – su abuelo paterno era alemán – hablaba alemán con fluidez. Su familia se unió a él una vez que se instaló en la RDA. Es solo por la decisión tomada por el partido comunista alemán que la familia de Deisler, junto con otros refugiados chilenos que habían llegado a la RDA en esos meses, fue enviada a Bulgaria en mayo de 1974 y luego se estableció en Plovdiv (Coll, 2018).

⁴ “precarious and dialectically positioned in relation to the forces of assimilation and normalization” (Mathur, 2011: ix).

⁵ *Bajo el signo de las siete colinas. Recuerdos. Retratos*. Todas las traducciones del búlgaro al español son de Ruzhka Miteva Nicolova.

⁶ “Гилермо, Пловдив още те помни!” (Stanev, 2001: 41-56).

⁷ “had closer cultural links with Slavic Russia than any of the other countries that fell under Soviet political domination” (Egbert, 1967: 204).

⁸ “Socialismo real,” o “socialismo realmente existente” fueron los eslóganes ideológicos popularizados dentro de los países del bloque soviético durante la toma del poder en la Unión Soviética por Leonid Brézhnev (1964-1982) para describir la disonancia entre la ideología marxista y el sistema político y económico practicado en los países del bloque soviético. La oposición política se apropiaba de esos eslóganes de manera irónica, expresando su crítica frente al sistema estatal del bloque (Brzechczyn, 2008; Nove, 2013).

⁹ “a weak, transcendental artistic gesture” (Groys, 2010).

¹⁰ “the only political force that – for some decades, at least – seemed to pose an effective threat to the global rule of capitalism, really scaring its representatives, driving them into paranoiac reaction”. (Žižek, 2002a: 130).

Artigo recebido em outubro de 2019. Aprovado em novembro de 2019.