

América Latina 1965-1975: la calle como escenario de situaciones determinantes de un arte político. Estudio de dos casos

Miladys Milagros Álvarez López*

RESUMEN

A fines de los años sesentas y principios de los setentas se producen transformaciones en el arte latinoamericano estrechamente relacionadas con la situación política y social en nuestros países. El presente artículo se enfoca en dos casos argentinos a través de los cuales se profundiza en el valor que tiene la ciudad, y de allí, la calle como escenario para la realización de intervenciones artísticas altamente comprometidas con el contexto socio-político en que se desarrollan.

Palabras claves: arte latinoamericano, arte político, arte urbano, arte conceptual.

LATIN AMERICA 1965-1975: THE STREET AS SCENERY OF SITUATIONS ASCERTAINING A POLITICAL ART. STUDY OF TWO CASES

SUMMARY

At the end of the sixties and beginning of the seventies, transformations in the Latin American art occurred, narrowly related with the political and social situation in our countries. The present article focuses in two Argentinean cases through which the city value appears deeply recognized, and from there, the street as scenery for the performance of artistic interventions highly compromised with the social-political context in where they took place.

Key words: Latin American art, political art, urban art, conceptual art.

FECHA DE RECEPCIÓN: 12/11/2009

FECHA DE APROBACIÓN: 26/05/2010

El uruguayo Luis Camnitzer, uno de los artistas y críticos más destacados del arte latinoamericano contemporáneo, se pregunta si el término “conceptualismo” es un ejemplo de un referente que proviene del centro poderoso. Dice que, en sí mismo, distorsiona la evaluación del proceso latinoamericano (Camnitzer, 1997: 179).

Al acercarnos al arte latinoamericano de la segunda mitad del siglo XX, que contempla prácticas artísticas relacionadas con el conceptualismo, reconocemos que el término funciona en nuestro continente con otras aristas. Se distancia de los comportamientos que ha tenido este tipo de arte a nivel mundial. Como dice Camnitzer: ciertos valores y metodologías de la historia del *mainstream* no son aplicables en relación con algunos eventos de las culturas periféricas (Camnitzer, 1997: 180).

Al mencionar el término “periferia”, es necesario tener en cuenta que no solo se relaciona con una posición geográfica, como se ha abordado tradicionalmente a partir de ciudad/afueras o centro/periferia. La periferia además, tiene una carga política y social que encaja mejor con la manera como se define el tipo de acciones que realizan muchos de los artistas latinoamericanos durante los años sesenta y setenta. Como señala Augé (Augé, 2007: 25), periferia no puede ser solamente un sinónimo de las afueras, porque en las afueras también se encuentran ubicados los suburbios más lujosos de las ciudades del Tercer Mundo. Muchos de los barrios expuestos a la precariedad y a la pobreza se encuentran, no exactamente en las afueras de las ciudades latinoamericanas sino insertados en ellas, en las laderas de las montañas, por ejemplo, como sucede en Caracas, Río de Janeiro o Bogotá.

Periferia incluye una separación con un centro imaginario al que se opone, de manera que en ella están involucrados o resumidos todos los problemas de la ciudad: pobreza, desempleo, deterioro del entorno, delincuencia o violencia (Augé, 2007: 27).

El arte conceptual latinoamericano se asume desde postulados diferentes en la medida en que el artista inmerso o no en la historia de nuestros países, interesado o no por ella, viene cargado con un morral lleno de situaciones complejas, desde el punto de vista político, social, económico, moral, religioso, y un etcétera que no termina. Todas esas situaciones contribuyen a hacernos periféricos y locales con respecto a ese centro que para Augé es inexistente y fantásticamente deseado. Cuando Camnitzer se refiere a nuestra situación como periféricos, establece una comparación con la tradición estadounidense o la europea, donde el objeto de arte es claramente portador del valor artístico. En cambio, en la tradición latinoamericana, el objeto de arte además, desencadena situaciones con otras condicionantes y consecuencias.

Esas situaciones están contenidas en gran parte del arte que se produce en los años setenta en nuestro continente. La ciudad se convierte en escenario de muchas de las acciones que forman parte de la nueva visión y función que va a tener el arte. La calle será el soporte por excelencia de esas estrategias de diálogo que buscan los artistas con la ciudadanía con el fin, entre otros, de proyectarse y comprometerse él socialmente y lograrlo también con el público. Para Camnitzer, un tema definitorio del conceptualismo latinoamericano es la incorporación de arte y política en una expresión integrada en la vida (Camnitzer, 1997: 183).

UN POCO DE HISTORIA

Al mirar hacia atrás en cuanto a esa relación arte-vida, hay que reconocer que desde que surgió el trabajo especializado y aparecieron los primeros síntomas de propiedad y de desarrollo urbanístico, el arte estuvo en el espacio público. Ya sea la escultura pública o el monumento, ambos siempre han sido herramientas de representación del poder político, religioso, militar, totalitario o democrático. Sin embargo, el hecho de que ese tipo de arte se salga del ámbito privado por siglos, no implica que el público haya vivido el arte y que esa relación se haya cumplido a cabalidad.

A fines del siglo XIX, William Morris exigía que a la palabra arte entraran también, además de la pintura, la escultura y la arquitectura, las formas y colores de otros objetos de uso doméstico, es decir, buscaba borrar todas las fronteras de creación del hombre, incluyendo la estética de la vida cotidiana.

Luego, con la Revolución de Octubre, se replanteó el tema del arte y su relación con la vida. Rodchenco, Eisenstein, Gabo, Pevsner y Vladimir Tatlin –quien decía que el arte era vida–, se encargaron de cambiar la función del arte, de darle protagonismo en el contexto urbano ayudados, en ocasiones, por instituciones oficiales, como sucedió en México a partir de 1922 con el Muralismo. Este movimiento formó parte de un programa cultural y educativo de Gobierno promovido por el intelectual José Vasconcelos. La socialización del arte fue una de las consecuencias de la mencionada Revolución mexicana, herencia, tal vez, de la Revolución de octubre.

Ese tipo de arte que tuvo lugar en Rusia durante los años veinte y treinta del pasado siglo, lo podemos interpretar como un antecedente de ese cambio de percepción del arte, de su relación no solo con lo cotidiano, sino con otras manifestaciones. El diseño industrial, el diseño gráfico y el arquitectónico, la poesía, la danza, el cine y el teatro produjeron obras que aún hoy constituyen un antecedente de lo que en los años setenta fue un *boom*, me refiero a la interdisciplinariedad. La Bauhaus, que además se ganó la reputación de ser de extrema izquierda (Camnitzer, 2007: 22) fue un gran laboratorio donde esa experiencia de la integración de varias disciplinas alcanzó un notable desarrollo.

En los años sesenta, específicamente en Estados Unidos, la pregunta qué es arte y éste cómo se expresa, fue una constante para muchos intelectuales y artistas. Hubo, inicialmente, una fuerte reacción al formalismo defendido por Clement Greenberg en Nueva York. Desde los años cincuenta Robert Rauschenberg, Jhon Cage, Jasper Jhons, entre otros, fueron de los primeros que cuestionaron la permanencia de la pintura en su país y se enfocaron en aspectos como lo efímero y lo inmaterial.

Surgieron actitudes, gestos, acciones, determinados comportamientos individuales y sociales que entraron en los dominios de lo que se consideraba arte. Aparecieron nuevos soportes y materiales protagonistas (las paredes de las calles, los afiches, todo lo que brindaba la ciudad, productos de desecho, pero también el cuerpo y la tierra se fusionaron con el espacio público en muchas de las propuestas artísticas). Otra vez tenía lugar la descentralización de los campos de acción del arte.

[94]

En 1963 Andy Warhol abrió su taller llamado *La fábrica*, en Manhattan. Allí colaboraron durante un tiempo artistas latinoamericanos como la argentina Marta Minujin, quien llegó a Nueva York desde Buenos Aires en 1966 gracias a una beca de la Simon Guggenheim Memorial Foundation. En 1965 el artista francés Arman hizo un *happening* participativo en la Estación central de Manhattan, allí estuvieron Christo, Allan Kaprow, Lichtenstein, Oldenburg, Niki de saint Phalle, Warhol y el argentino Alberto Greco. En 1970, de julio a septiembre, se realizó en Nueva York la exposición *Información*, que buscó demostrar la naturaleza no objetiva y conceptual en ascenso, en los movimientos internacionales del arte, e incluyó piezas de los brasileños Artur Barrio, Helio Oiticica y Cildo Meireles. También participaron Marta Minujin y Luis Camnitzer.

En 1970, algunas intervenciones producidas en Estados Unidos estuvieron relacionadas con eventos políticos, tal es el caso de los chicanos que protestaban por las persecuciones de las que eran objeto o por la guerra de Vietnam, pero la mayoría de las acciones estaban encaminadas a denunciar la discriminación institucional tanto en los museos como en la industria del cine.

A pesar la participación de artistas de América Latina en las propuestas mencionadas, cuando se habló inicialmente de conceptualismo, el referente latinoamericano era muy escaso, o se planteaba como receptor de influencias de los grandes centros del arte. Sin embargo, cuando se revisa el arte de la segunda mitad del siglo XX a nivel occidental, los años sesenta y setenta no resisten un análisis sin la presencia de las diversas manifestaciones en las que se tradujo aquí el conceptualismo y, dentro de éste, el arte que tuvo lugar en espacios abiertos de la ciudad, generalmente los más habitados y transitados como las plazas o las calles.

En los países latinoamericanos también hubo corrientes abstraccionistas durante los años cuarenta y cincuenta. Frente a ellas reaccionaron nuestros artistas, pero este fenómeno no puede asimilarse como el origen del conceptualismo en América Latina. Las condiciones políticas fueron más importantes y definitorias que las formales en los orígenes de un tipo de arte diferente aquí.

Desde los años sesenta se “puso de moda” la relación arte-vida en espacios públicos, y en las propuestas conceptualistas a nivel internacional. A partir de allí, hasta hoy, grandes eventos del arte como las bienales lo han abordado como tema principal. Ejemplo de ello fue aquella *Documenta de Kassel* de 1982, cuando el artista alemán Joseph Beuys, creyente de la poderosa creación humana universal, plantó el roble ejemplo de su idealización del papel del hombre y del artista. La *Octava Bienal de La Habana*, de 2003, también intentó borrar esa frontera del arte con la vida con sus discusiones teóricas y el proceso curatorial que se desarrolló, pero sobre todo a través de acciones que se realizaron en los barrios, fundamentalmente capitalinos, donde nunca antes el público había tenido la oportunidad de participar de una obra de arte.

Otro ejemplo importante a destacar es la exposición *Arte Vida: Actions by artists of the Americas 1960-2000* que se hizo en el Museo del Barrio, en Nueva York para celebrar sus cuarenta años en 2008. Exposición que también se presentó en México en el segundo semestre del 2009. Se trató de una de las primeras mega-exposiciones (por el número de artistas que agrupó y por abordar un período de tiempo bastante amplio), realizadas sobre el tema, los integrantes fueron fundamentalmente latinoamericanos.

La desacralización y la desmaterialización del arte confluyeron desde los años sesenta en los países desarrollados. Ejemplo de ello son Fluxus, Los situacionistas, Hans Haacke, y Allan Kaprow y sus *happenings*, término que acuñó supuestamente en 1959 y que definió como una presentación o evento que solo podía ocurrir una única vez. En Latinoamérica y las islas del Caribe, también hubo desacralización y desmaterialización del arte, pero con intereses y connotaciones diferentes.

A fines de los años ochenta, artistas residentes en Estados Unidos como Krzysztof Wodiczko, Barbara Kruger y el chileno Alfredo Jaar, se convirtieron en una especie de activistas. Proponían una transformación de la cultura desde dentro, apropiándose de estrategias alternativas como la televisión, la publicidad y los medios de masas para plantear su visión crítica de la realidad a través de una acción afirmativa en la vida cotidiana. Su arte planteaba la problemática del olvidado e ignorado. En ese sentido, se convirtieron en artistas activistas que representaban a personas excluidas comprometiéndose con ellas y, en ocasiones, con una comunidad entera, logrando que el contenido de la obra se tornara significativa para el espectador. Propuestas similares ya se habían hecho en Latinoamérica desde los años sesenta.

[95]

1965-1975. ¿POR QUÉ LA CALLE?

Durante los años sesenta y setenta en algunos países de América Latina el arte es el único espacio que van a tener los artistas para ejercer la libertad, la percibían como una especie de territorio libre del universo. Funcionaba, como diría Camnitzer, como un espacio incontaminado circundado por inhibiciones y represiones (Camnitzer, 1997: 179). Muchos creadores consideraban que la producción artística debía postergarse hasta que se resolvieran los problemas de las injusticias sociales en los países latinoamericanos. Ellos concebían la política en términos estéticos y la estética en términos existenciales.

Muchas intervenciones tuvieron lugar en espacios públicos (relación arte-vida y arte-público). En algunos países latinoamericanos, más que binomio se trata de un trinomio arte-vida-política. En este sentido, el arte va a la gente y no viceversa. En los años sesenta, los museos de arte moderno salieron a la calle, las instituciones fueron a buscar a su público, apoyadas por los gobiernos o por capital privado, pero también hubo un carácter individual en esas actitudes, artistas que se introducían en un campo social, geográfico o político específico. Muchas de las obras se presentaban al público en la calle de manera intempestiva; es decir, el individuo se veía abocado involuntariamente a la acción que se presentaba ante él.

Reflexionar sobre la importancia de lo obvio, sobre la vida cotidiana, se volvió una necesidad por parte de muchos artistas, los cuales no tenían gran protagonismo en sus países cuando iniciaban con este tipo de propuestas. La obra no es solo realización, sino también investigación. Se trata de prác-

ticas que incluyen la experimentación y la exploración que concluyen o comienzan con eventos interactivos donde el público incauto puede asumir roles diversos, o se decide por el papel de espectador activo, o simplemente intenta huir cuando pasa por donde tiene lugar la intervención.

El concepto de autoría se difunde, se desvanece. El artista tiene otras preocupaciones, y no específicamente la de consagrarse mediante la firma. Se trata de otra visión y vivencia del arte, el anonimato vuelve a la palestra. Pasó y pasará con muchas obras en que el nombre del artista ni siquiera es recordado, pues la obra será rebautizada, probablemente con diferentes nombres o referencias, por los individuos o grupos que la empleen para hacer, sentir o pensar.

Durante los años sesenta y setenta algunos países latinoamericanos y caribeños sufrieron, no solamente dictaduras militares, sino guerras civiles, invasiones, problemas de inmigración, desapariciones (más de 30.000 personas), huelgas, discriminación y casi todos, dificultades económicas. Las calles fueron escenarios silenciosos de estas situaciones complejas. Muchos artistas se vieron en la necesidad de convertir lo político y lo social en una experiencia estética singular, contestataria y desacondionante.

Las principales calles de las grandes ciudades argentinas a principios de los años setenta fueron conquistadas por los artistas. Podríamos identificarlas como territorios de riesgo. Muchas de las intervenciones fueron censuradas o cerradas a los dos o tres días por la policía por ser consideradas subversivas. A fines de los años sesenta y principios de los setenta en Argentina se sentía una imprecisión o el desbordamiento de los límites entre acción artística y acción política. Se dice que el primer arte de acción en Argentina tuvo lugar a fines de la década del cincuenta luego del derrocamiento de Perón, cuando el artista Óscar Masotta y otros dos amigos repartieron estampitas con las imágenes casi religiosas de Perón y su Evita que había muerto en 1952. Muchos años después, en 2008, un grupo de artistas-activistas llamado *Periferia* repartió, en un gesto similar, en la Plaza de mayo de Buenos Aires, una especie de raspe y gane donde las personas, escogidas al azar, al raspar el cartón encontraban un letrero que decía “El ejercicio de la memoria nos mantendrá activos”. Esto hacía alusión a la imposibilidad de olvidar y a la necesidad de recordar la historia de la última mitad del siglo XX en el país.

[96]

Una de las diferencias del conceptualismo que aquí se produce, desde México hacia Suramérica, según Jorge Glusber, sería que “no centra su interés en el contenido de una obra de arte, sino en la naturaleza de la propia información”. Los artistas avocados a esta estética se propusieron hablar por el otro anónimo, hacer visible lo invisible mediante una actitud abiertamente contestataria hacia lo impuesto. Muchas obras constituyeron homenajes a los desaparecidos, a los muertos o a aquellos que realizaron acciones consideradas heroicas. Muchos artistas tenían una formación política que influyó directamente en sus intervenciones artísticas. Ellos no se conformaban con plantear una problemática específica, soñaban con cambiar el mundo, o por lo menos el destino de sus países.

El arte conceptual en Latinoamérica podría verse, con cuidado, en una suma de particularidades con rasgos compartidos, cuenta con algunos puntos en común, sobre todo los geopolíticos. Asimismo una especie de histeria y de anarquismo nos caracteriza, pero no somos, de ninguna manera, una unidad monolítica. La unificación siempre ha venido más desde el exterior, que es desde donde nos ven como un bloque compacto. Para afuera, todos somos lo mismo; en el interior, las diferencias se ven mejor. Algunos historiadores y críticos de arte de mediados del pasado siglo como Marta Traba, Damián Bayón, Aracy Amaral o Juan Acha, se reunieron, en octubre de 1975, en el *Simposio sobre la identidad del artista latinoamericano* que se desarrolló y fue convocado por la Universidad de Texas, en Austin, donde abogaron por la unidad latinoamericana. Algunas de las preguntas que enmarcaron el evento fueron: ¿Existe el arte latinoamericano contemporáneo? ¿Puede el arte latinoamericano liberarse de las influencias extranjeras?, y si existe el arte latinoamericano, ¿cuáles son sus modelos? A ellos se suman otros creadores que, desde manifestaciones como el cine o la música también discubren e intentan la integración política-social-cultural latinoamericana, tal es el caso de los brasileños Glauber Rocha o del músico Caetano Veloso.

PRIMER CASO: TUCUMÁN ARDE

Una de las personas que primero destacó, a nivel internacional, la relevancia del conceptualismo político argentino representado en *Tucumán Arde*, fue la crítica de arte norteamericana Lucy Lippard en su texto para la exposición “2.972.453” en el Centro de Arte y Cultura de Buenos Aires (CAYC) en 1970. Luego, muchos historiadores y críticos lo han abordado. Es casi imposible estudiar el arte conceptual latinoamericano, sobre todo cuando se analiza la vinculación entre una vanguardia ideológica y una política que tiene lugar en las calles, sin referirse a *Tucumán Arde*, sin tener en cuenta sus orígenes y consecuencias para el futuro de este tipo de propuestas en Argentina y por qué no en el Continente.

El Instituto Torcuato di Tella fue fundado en 1958 en Buenos Aires. Constituyó inicialmente un apoyo importante a diversas manifestaciones como la música, el teatro y las artes plásticas. Su Centro de Artes Visuales fue escenario de múltiples ejercicios de experimentación audiovisual. El 3 de noviembre de 1968, en la sede de la Central General de Trabajadores (CGT) de los Argentinos de Rosario, tuvo lugar una muestra que hasta el momento sería considerada inusual. Artistas de Rosario, Buenos Aires y Santa Fe, algunos integrantes del Instituto di Tella, realizaron una obra colectiva que fue pionera, no solo por su contenido y por su forma de presentación, sino porque ha sido una de las exposiciones más cortas en Latinoamérica. Solamente duró un día, lo cual desde el *mainstream* puede llamar poderosamente la atención, pero desde nuestros países, con larga tradición de dictaduras tanto de derecha como de izquierda, la censura y, lo que es más preocupante aún, la autocensura, han llevado a que tengamos una larga lista de exposiciones que solo duran un día o menos.

Es muy conocida la frase, Tucumán: cuna de la Independencia. En efecto, fue en esa pequeña provincia argentina en donde un 9 de julio de 1816, se proclamó la Independencia de las Provincias Unidas del Río de la Plata. Siglo y medio después, en 1966, se cerraron algunos ingenios azucareros, que constituían la principal fuente de la economía provincial.

La obra, diferente en cuanto a la manera como se proyectó, abordaba un problema social originado en Tucumán. El grupo de artistas e investigadores tenía el propósito de destruir lo que ellos llamaban el mito burgués de la individualidad del artista y del carácter pasivo tradicionalmente adjudicado al arte (Gramuglio, 2003: 360). La interdisciplinariedad tuvo aquí una de sus mejores expresiones, pues el grupo estuvo integrado por sociólogos, cineastas, periodistas, artistas y fotógrafos, todos con un mismo propósito: enfrentarse directamente a las instituciones y representantes de la cultura burguesa, el rechazo a premios otorgados por ellos través de nuevos modelos de acción, pero también denunciar las injusticias cometidas contra una parte de la población que, ellos consideraban, no tenía voz.

Participaron Noemí Escandell, León Ferrari, Juan Pablo Renzi, Roberto Jacobi, entre otros. Además, se unieron María Elvira de Arechavala, Beatriz Balvé, Graciela Borthwick, Aldo Bortolotti, Graciela Carnevale, Jorge Cohen, Rodolfo Elizalde, Eduardo Favario, Emilio Ghilioni, Edmundo Giura, María Teresa Gramuglio, Martha Greiner, José María Lavarello, Sara López Dupuy, Rubén Naranjo, David de Nully, Raúl Pérez Cantón, Roberto Zara, Domingo Sapia, Óscar Pidustwa, Estella Pomerantz, Norberto Púzzolo, Jaime Rippa, Nicolás Rosa, Carlos y Nora Schork quienes aparecen como participantes en la obra según el Manifiesto de la Declaración de la Muestra de Rosario de 1968.

Roberto Jacobi, artista y sociólogo, es reconocido como uno de los primeros artistas conceptuales argentinos. Desde los años sesenta presentó tempranos experimentos con los medios de comunicación a nivel mundial (Jacobi, 2003: 341). Éste era uno de los intereses claros de los artistas que conformaron la muestra que llamaron *Tucumán Arde*: denunciar la manipulación de los medios de comunicación en su país. Ya en 1964, Marshall McLuhan había publicado su obra *Comprender los medios de comunicación*, acerca de los inmensos efectos psicológicos, sociales y culturales de los medios de comunicación masiva. No sabemos si los de Tucumán conocían el libro, pero ciertamente comenzaron a utilizar, para sus investigaciones, radio grabadoras de cinta y otros elementos utilizados tradicionalmente para informar.

[97]

Había un hecho claro como punto de partida para la realizar la acción estética. El Gobierno argentino había cerrado la mayoría de los ingenios azucareros de la provincia de Tucumán, justificado con el pronto desarrollo de industrias financiadas por capitales norteamericanos. Los participantes de la muestra consideraron que ese supuesto operativo confundía y tergiversaba la situación real. Luego de una profunda investigación de carácter sociológico, que incluía el estudio de la situación de los grupos obreros que quedaban desempleados y eran obligados a emigrar a otras zonas del país, o de las posibles consecuencias relacionadas con la disolución del núcleo familiar, etc., decidieron hacer una obra en respuesta a ello que se llamaría *Tucumán Arde*.

Los integrantes caracterizaron su obra de la siguiente forma:

La obra consiste en la creación de un circuito sobreinformativo para evidenciar la solapada deformación que los hechos producidos en Tucumán sufren a través de los medios de información y difusión que detentan el poder oficial y la clase burguesa. Los medios de comunicación son poderosos elementos mediadores, susceptibles..., de la realidad y veracidad de los contenidos depende la influencia positiva que estos medios producen en la sociedad (Gramuglio, 2003:362)

Los artistas mencionados antes se dirigieron hacia Tucumán, acompañados de técnicos y especialistas y allí investigaron el problema de primera mano. Luego realizaron una conferencia de prensa donde hicieron público “[...] el repudio a la actuación de las autoridades oficiales y a la complicidad de los medios culturales y de difusión que colaboran con el mantenimiento de un estado social vergonzoso y degradante para la población obrera tucumana” (Gramuglio, 2003:362)

La primera parte concluyó con la elaboración de un documento a partir de los resultados de las entrevistas que hicieron a los afectados por el cierre de los ingenios. También se elaboró otro escrito que recogía la información ofrecida por los medios de comunicación sobre el mismo tema.

La segunda parte y final de la obra, consistía en la presentación, en las centrales obreras, sindicatos de trabajadores y centros culturales de diferentes provincias, de esos documentos.

Tucumán arde se opuso al formalismo apolítico de los integracionistas norteamericanos tan de moda por entonces, como el caso de Allan Kaprow. Con referencia directa a los males sociales y políticos de Tucumán, trajeron esperanzas de cambio no solo a la comunidad sino a cada parte del país. Probablemente se convirtieron, como dice Camnitzer, en fiscales del pueblo.

Escogieron principalmente los espacios públicos, cerrados o abiertos, para la exposición de sus ideas y acciones. Asimismo, el público se convirtió en participante activo de la obra. Junto a ellos, estudiantes y obreros quienes, a fines de la década del sesenta y durante toda la siguiente, fueron protagonistas de la historia latinoamericana y mundial (Kurlansky, 2004: 20).

La fotografía, el video, documentos cortos impresos y hasta el *graffitti* formaron parte de las acciones de Tucumán, por ello es imposible un acercamiento a este arte considerado periférico, para los patrones conceptualistas del Primer mundo, sin tener en cuenta a este grupo de argentinos que entró en la disputa entre arte y política que tanto marcó a los que vinieron en la década siguiente. Se tomaron la calle sin temor, sintiéndose libres, no de utilizar el arte únicamente como arma política, sino de ver en el arte las posibilidades de cambio para lo que, ellos consideraban, sería un mundo mejor.

Andrea Giunta, quien ha estudiado el arte argentino de la década del sesenta, en su análisis sobre las relaciones entre la vanguardia artística con la vanguardia política durante esos años refiere que: “Las acciones no eran demasiado elaboradas, estaban basadas más en los efectos que en un diseño o en una compleja concepción, pero las consecuencias que se sacaron de ellas fueron mayúsculas” (Giunta, 2001: 366).

SEGUNDO CASO: JUAN CARLOS ROMERO

El otro caso que debe destacarse de la Argentina de principios de los años setenta es Juan Carlos Romero. Al igual que los integrantes de *Tucumán Arde*, Romero, unas veces en grupo y otras en

[98]

solitario, utilizó el arte como una forma de reflexión, de impacto, lo sacó a la calle y se alejó de las instituciones artísticas. Pero sus obras, a diferencia de las acciones que señala Giunta refiriéndose a los artistas argentinos del momento, sí tienen un peso visual importante. En las creaciones de Romero hay una preocupación formal a partir del impacto que puede ejercer, por ejemplo, una letra o una palabra sobre el público, elemento que no fue una preocupación de primer orden para otros artistas del momento.

Proveniente del sur de Buenos Aires y con estudios en electrotécnica, Romero trabajó en la Escuela de Cine de La Plata, luego cerrada. Fue otro de los conceptualistas políticos argentinos que hizo grandes aportes a este tipo de arte en la década del setenta. Se trata de un artista que siente la necesidad de redefinir las artes visuales en el contexto en que se desarrollan, separándolas de la falsa conciencia nacional. Romero es un creador que no se esfuerza solamente en hablar por el otro, sino que él se involucra con ese otro y participa como anónimo con él. Ese modo nuevo de participación incluye la presencia y ejecución de talleres en las calles.

Sus primeras obras están influenciadas por el *op art* con elementos geométricos, trabaja con papel cortado que el espectador puede transformar moviendo la luz. En 1966, surgió en Buenos Aires el grupo *Arte de los medios*. Sus integrantes realizaban acciones colectivas que, generalmente, eran una falsa alarma sobre hechos que en realidad no habían sucedido. Romero y otros intentaron democratizar el arte en la medida en que se interesaban no solo porque el arte llegara a todos, sino porque todos tuvieran las capacidades para hacer una obra. En este sentido, Romero con otros grabadores, sacaban máquinas de grabado a la calle y vendían sus producciones a precios muy económicos.

En la década del ochenta, Juan Carlos Romero fue integrante del grupo argentino *Escombros*. Este colectivo, creado en 1985, hasta hoy ha sido conocido por sus intervenciones en determinados espacios de la ciudad como sitios abandonados, entre éstos fábricas y puentes. Denuncian la desocupación, la marginación y la corrupción en los nuevos gobiernos después de instaurada la democracia. Pero muchos años atrás Romero formó parte, junto a Víctor Grippo y Jorge Glusberg, del grupo *Los trece* gestado en Buenos Aires en 1971. Entre las propuestas del grupo estaba accionar el entorno social para entrar en los umbrales de un nuevo tipo de sociedad. Esta actitud entraría a formar parte del mismo tipo de conceptualismo que el profesor español Simón Marchán Fiz llamó ideológico, por la voluntad de intervenir en los discursos sociales.

En 1972, en una plaza del centro de Buenos Aires llamada Roberto Arlt, *Los trece* presentaron la exposición *Ideología y política: encuesta –votación sobre arte e ideología política en un país del tercer mundo*. Allí participaron más de cuarenta obras, además de la intervención de grupos de teatro, *performance* y música. El profesor y crítico Jorge Glusberg, quien era director del Centro de Artes y Comunicación CAYC, fue el encargado de elaborar el cuestionario donde se preguntaba al público asistente: *¿Supone que este tipo de obra colabora con el cambio social?, ¿supone que hay relaciones entre arte y política?, ¿está de acuerdo en (sic) sacar las obras de los museos y llevarlas a las plazas?*

Juan Carlos Romero fue uno de los primeros artistas en el continente que entendió las posibilidades de expansión que tiene el arte. Fue uno de los primeros en utilizar recursos, tradicionalmente por fuera del arte, para transmitir mensajes directos a un público muchas veces desprevenido. Se apropió de los diarios locales para extraer de éstos determinadas frases, palabras o noticias que se convertirían posteriormente en una denuncia directa de sucesos de la época como la guerra de Vietnam; tal es el caso de la obra *American Way of life*. Utilizó volantes para hacer circular textos, a los cuales ya consideraba una obra de arte. La gráfica experimental ha sido para Romero el medio indicado para realizar la mayor parte de sus obras.

Uno de esos tempranos textos que hizo circular en 1972 fue *Violencia* (Romero, 2003: 407). Allí hace un estudio corto de la violencia a partir de la composición de cuatro elementos: peso, fuerza, movimiento y golpe. Asimismo establece, de una manera sintética, la relación entre cada una de esos elementos. Se trata de una obra abiertamente política. En el Centro de Arte y Comunicación, en 1973, Romero presentó una exposición, con el mismo nombre, que abarcaba tres pisos. En el primer

piso, el artista presentó múltiples definiciones y referencias a la violencia a partir de la Biblia, de textos escogidos de algunos filósofos y hasta de Carl Marx. En el segundo piso, aparecían imágenes de la violencia que había recortado en periódicos de la época. En el tercer piso, aparecían afiches de 70 cm x 1 m, repetidos en toda la sala. Esta ha sido una de las obras más emblemáticas de Juan Carlos Romero. Años más tarde, volvió a tomar la idea del doble sentido a partir del uso de un mismo texto, escogiendo una noticia que sale en la prensa y estableciendo la posible relación que pueden tener también esas palabras desde la selección de fragmentos de la Biblia.

Luego de 1983 cuando comienza la democracia, continúa trabajando con recursos como los periódicos de los cuales ya se había apropiado. En 1987 presenta, en una instalación, un conjunto de paquetes de periódicos colgados. Asimismo ha sido un trabajador incansable de los llamados *libro de artista*, también utilizando periódicos, pero siempre quitándole lo referente a la publicidad.

No solo Romero se destaca a principios de los setenta en el contexto bonaerense. Otros artistas también se enfocaron en las denuncias a la situación política del país. Uno de ellos, también comprometido con el carácter político y social del arte durante la década del setenta, fue Víctor Grippo (1936-2000) quien utilizaba objetos cotidianos como papas, mesas, herramientas de trabajo y maletas, además de textos que acompañaban muchas de sus obras.

Grippo estaba convencido que mediante el fenómeno artístico se compromete en un sentido productivo al artista a la obra y al público. Como en Duchamp, el objeto cotidiano cobra otra significación en sus obras. Una de sus acciones más conocidas fue la construcción del horno de pan, junto al escultor Jorge Gamarra y a Rossi, artista y trabajador social con experiencia en construcción de hornos. La obra comprendía el proceso de construcción del horno, la fabricación del pan y su distribución entre el público que asistía. Uno de sus intereses en esta obra fue establecer una comunidad temporal entre el público y el artista a partir de una práctica cotidiana rural trasladada a un contexto urbano. Se ha dicho que los restos del horno de pan, luego de la clausura de la intervención, fueron trasladados en un camión con rumbo desconocido.

[100]

DISOLUCIÓN DE FRONTERAS

Los dos casos presentados, *Tucumán Arde* y la obra de Juan Carlos Romero, forman parte de la disolución de las fronteras entre la acción artística o la acción política. Muchas de esas intervenciones ocurrieron en espacios como la calle, que nos ha interesado destacar aquí, donde también tuvieron lugar las manifestaciones políticas. En tiempos de crisis y de miedo, aparentemente la calle no era el lugar ideal para exponer el arte; sin embargo, a pesar de la fragilidad del uso del espacio público para hacer estas acciones, los artistas estaban conscientes que, solo de esa manera, podrían llegar a transmitir un mensaje político desde el arte y viceversa.

Desde las vanguardias latinoamericanas de los años veinte se hizo evidente en los artistas locales el propósito de provocar. Pienso en el caso de Brasil o Cuba, primero a los académicos, luego a la burguesía y al poder, etc. Durante los años setenta la provocación en el arte argentino, y otros países de nuestro continente como Brasil, se vuelve una constante. Todas estas acciones creaban una especie de *shock* no solo en el público sino en los artistas y, aparentemente, en los entes de poder que no siempre reaccionaban de manera adecuada frente a estos actos, precisamente porque durante esos años no había un límite claro entre la acción política y la acción estética. No era necesario, ambas estaban unidas, iban de la mano, mientras la situación lo exigiera la politización cultural fue una constante en nuestros países en esos años convulsos.

Juan Carlos Romero y los integrantes de *Tucumán Arde* fueron, además, pioneros en cuanto al tratamiento de temáticas que muchos artistas están trabajando actualmente relacionadas con los efectos de los medios de comunicación sobre las personas y la manera como éstos son capaces de producir acontecimientos y desarrollarlos, así nunca hayan existido. Tanto en el caso de *Tucumán Arde* como en las obras de Romero, la prensa, sobre todo escrita, desempeña un papel trascendental desde lo que le aporta en cuanto al uso de recursos formales, como el material en sí mismo utilizado como soporte,

y también desde el uso de la noticia para, paradójicamente, comunicar e informar desde la descomunicación y desinformación. Es decir, utilizando las frases y noticias desde la prensa, a veces con un sentido completamente opuesto, se manifiesta una crítica abierta a la relación de los medios con un sistema político determinado.

Paul Ricoeur (Ricoeur, 2003: 129) nos avisa de las manipulaciones que se cometen en la escritura de “historias oficiales” institucionalizadas. A la vez que reflexiona sobre los perdones y amnistías que han seguido a los grandes crímenes al siglo XX, ahonda en lo que denomina el “olvido feliz”, o la reconciliación de un pueblo con los grandes traumas colectivos de su historia.

La escritora chilena Nelly Richard parece tener una especie de respuesta hacia el problema del olvido con sus libros *Márgenes e instituciones: arte en Chile desde 1973* y *Fracturas de la memoria*, donde cuestiona las fracturas y las grietas del pasado y del presente en Chile durante los años de la dictadura y después, en el periodo de transición, a partir de una obra donde se aleja de los estereotipos de la narrativa tradicional e investiga los lenguajes creativos de esos periodos que estuvieron limitados, según Richard, por el silencio.

Por su parte, Michel de Certeau, en uno de sus estudios sobre la historia reconoce que es necesario recordar que una lectura del pasado, por más controlada que esté por el análisis de los documentos, siempre está guiada por una lectura del presente (De Certeau, 2006: 37). Cada vez con más fuerza los medios controlan a sus audiencias, tanto en los sistemas capitalistas como en los nacientes sistemas socialistas de América Latina. Han pasado ya cuarenta años desde las acciones aquí estudiadas, y se hace cada vez más urgente mirar y revisar el pasado desde los ojos del presente. Su vigencia hoy es innegable.

Cuando revisamos las acciones de Juan Carlos Romero y los artistas de *Tucumán Arde*, encontramos la respuesta a la pregunta inicial de Camnitzer con la que comencé el presente artículo: la política adoptada por el conceptualismo latinoamericano ha desafiado invariablemente a la supremacía cultural del centro.

REFERENCIAS

- AUGE Marc (2007). *Por una antropología de la movilidad*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- CAMNITZER Luis (1997). “Una genealogía del arte conceptual latinoamericano”, en: *Continente Sul-Sur*. Porto Alegre: Gráfica Pallotti.
- CAMNITZER Luis (2007). “Ideología vs estética: arte nazi, años 30”, en: *Antología de textos críticos 1979-2006 Art Nexus/Arte en Colombia*. Luis Camnitzer, María Clara Bernal y Felipe González (edit). Bogotá: Universidad de los Andes, p.22.
- DE CERTEAU Michel (2006). *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana, p. 37.
- GIUNTA Andrea (2001). *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino de los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós, p. 366.
- GRAMUGLIO, María Teresa (2003). “Tucumán arde: declaración de la muestra de Rosario 1968”, en: *Manifiestos argentinos, políticas de lo visual 1900-2000*, Rafael Cipollini (edit). Buenos Aires: Grafínor SA, p. 362
- JACOBI Roberto (2003). “Contra el happening”, en *Manifiestos argentinos, políticas de lo visual 1900-2000*, Rafael Cipollini (edit). Buenos Aires: Grafínor SA, p. 341.
- KURLANSKY Mark (2004). *1968: el año que conmocionó al mundo*. Barcelona: Ediciones Destino S.A., p. 20.
- RICHARD Nelly (2007). *Márgenes e instituciones: arte en Chile desde 1973*. Santiago de Chile: Editorial Metales Pesados.
- RICHARD Nelly (2007). *Fracturas de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- RICOEUR Paul (2003). *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Editorial Trotta S.A., p.129.
- ROMERO Juan Carlos (2003), “Violencia”, 1972, en: *Manifiestos argentinos, políticas de lo visual 1900-2000*, Rafael Cipollini (edit). Buenos Aires: Grafínor SA, p. 407.

[101]