

TESIS DOCTORAL

Arte y política: genealogía crítica de la estrategias conceptuales
en el arte argentino entre 1965 y 2001

Jaime Vindel Gamonal

Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Salamanca

Departamento de Patrimonio Artístico y Documental, Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de León

2010

Departamento de Patrimonio Artístico y Documental. Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de León

**Arte y política: genealogía crítica de las estrategias conceptuales
en el arte argentino entre 1965 y 2001**

Autor:

Jaime Vindel Gamonal

Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Salamanca

Directora:

Dra. Sagrario Aznar Almazán

Codirector:

Dr. César García Álvarez

Para Nadia y Miguel Ángel

Introducción y agradecimientos

Mi primer acercamiento a la realidad argentina se produjo en diciembre de 2003, cuando aún se percibían en las calles de las principales ciudades del país la intensidad política y la movilización social que los acontecimientos acaecidos dos años antes habían generado. Impulsado por un afán típicamente occidental, desde ese momento traté de hacer coincidir mi carrera académica con la posibilidad de comprender y, ante todo, revivir el cúmulo de experiencias que me dejaron aquellos días. Tras licenciarme en Historia del Arte, mis primeras investigaciones se habían orientado hacia el estudio del arte conceptual anglosajón. El ensimismamiento causado por la pregunta en torno a la definición filosófica del arte, que yo asociaba con esas prácticas, se vio un día perturbado. Estaba en la Biblioteca Kandinsky del Centro Georges Pompidou cuando abrí un ejemplar de la revista *Robho* en el que se hablaba de *Tucumán Arde*. Leí con atención aquel artículo y me di cuenta de que en esa experiencia de la vanguardia argentina de los años sesenta la referida pregunta filosófica acerca de los límites del arte era producida por una fuerza de otra índole: la política. Hoy solo puedo recordar aquellas sensaciones con cierta condescendencia, pero no cabe duda de que, de alguna manera, son el sustrato movedizo de las páginas que siguen. Tras regresar de París, cambié la orientación de mi investigación con la intención de trazar una genealogía de las estrategias conceptuales en el arte argentino reciente que uniera los puntos históricos vinculados a las dos experiencias vitales reseñadas. Si al principio traté de apaciguar mediante respuestas parciales la inquietud que ambas habían despertado en mí, con posterioridad me percaté de que esa inquietud era en sí misma productiva a la hora de concebir la labor historiográfica no como una explicación objetiva de los hechos del

pasado, sino como una reconstrucción de los mismos que intentara inscribirse en la encrucijada de las tensiones epistemológicas y políticas del presente. Me planteé entonces el reto de emprender un trabajo de investigación y escritura que, en la medida de lo posible y partiendo de los estudios ya concretados por otros investigadores, arrojara una mirada sobre la realidad argentina que se nutriera del impulso crítico característico de las prácticas artístico-políticas que centran la tesis doctoral.

El desarrollo de la investigación se vio sin duda facilitado por la concesión de una beca FPU (Formación de Profesorado Universitario) del Ministerio de Educación y Ciencia. El trayecto que entonces se inició deja un saldo de deudas intelectuales y, especialmente, afectivas, que sólo puedo reconocer parcialmente. En primer lugar, he de agradecer las aportaciones y la amistad de la directora de este trabajo, la Dra. Sagrario Aznar Almazán, así como de su co-director, el Dr. César García Álvarez. Ellos son parte de la historia personal de esta tesis doctoral. Esa historia tiene como referente último a Javier Hernando, quien fue su primer director y mi sustento intelectual y emocional dentro del Departamento de Patrimonio Artístico y Documental de la Universidad de León, que me acogió como becario de investigación. Sólo espero que esta tesis doctoral, en tanto concreción del trabajo de todos estos años, dé un impulso más a la inmensa fuerza de voluntad que Javier atesora. D. W. me acogió en Buenos Aires como tutora no oficial de la tesis doctoral durante las diversas estancias de investigación que allí realicé. Este trabajo no se hubiera podido concretar sin el estímulo que me dio en los primeros momentos de la investigación. Fue la primera en creer en sus posibles frutos. A. L., por su parte, ha sido y es la persona a la que más admiro por su compromiso con el arte, la política y la vida. De las discusiones que hemos mantenido durante estos años

han salido algunas de las ideas defendidas en la tesis doctoral. Ella fue también quien me invitó a formar parte de la Red Conceptualismos del Sur, donde pude intercambiar reflexiones e información con jóvenes artistas, teóricos e investigadores como Miguel López, Fernando Davis o Helena Chávez.

Para concluir, quisiera mencionar a algunas de las personas con las que he compartido mis días durante estos años. Mis padres y mi hermana no pueden dejar de figurar en ese apartado. Ellos se han hecho cargo de mis debilidades para darme a cambio su cariño. Juan ha desatascado sabiamente mis obsesiones con sus múltiples impertinencias. Su confianza ciega en mí me ha impulsado a no defraudarlo. No sé si lo he conseguido. Ingi y María me sostuvieron con su compañía en Buenos Aires y Londres. Miguel Ángel y Nadia, para finalizar, han sido mi vida en León. Nunca olvidaré lo que han hecho por mí. Esta tesis doctoral, con todas sus carencias, es para ellos.

Valparaíso, noviembre de 2010

Índice

Arte y política: genealogía crítica de las estrategias conceptuales en el arte argentino entre 1965 y 2001

Malestar en el método: conocimiento y experiencia	13
Arte y política	19
Tres estéticas	27
Genealogía crítica	29
Estrategias conceptuales	36
Sobre algunas hipotecas historiográficas	48
Análisis, lenguaje y tautología en el arte conceptual. Más allá del positivismo lógico	63
1967: entre el auge del minimalismo y la muerte del Ché Guevara	75
Por un arte semiológico: «deshabitación» y «discontinuidad» en el arte argentino de los años sesenta y setenta	88
Arte de los medios: el impulso «factográfico» en la vanguardia argentina de los años sesenta	104
El artista operativo	123
A propósito (de la memoria) del arte político: la conversión de <i>Tucumán Arde</i> en emblema del conceptualismo argentino y latinoamericano	135

El artista ideólogo, la estetización de la política y el disenso del arte	148
Pedagogías del arte	159
Después de <i>Tucumán Arde</i> : contra el internacionalismo artístico	171
¿Para qué los sesenta? Los casos de León Ferrari y Ricardo Carpani	177
De un arte revolucionario a un arte socialista	192
«Copar» las instituciones	202
La razón sacrificial	207
El artista en la calle. El pensamiento artístico de Edgardo Antonio Vigo	213
El museo en la calle	224
Una política de la inserción: el CAYC durante los setenta	230
Ficciones: el papel de la alegoría en los años setenta	250
Un caso singular: Víctor Grippo, entre la analogía alquímica y la alegoría política	269
Después del terror: trazos de la memoria en el arte argentino de la postdictadura	285
El <i>Siluetazo</i>	287
Los artistas y el MAS: los casos de Capataco y Cucaño	297

La comunidad en los márgenes: el trabajo desde las ruinas y la desprivatización de la vida	314
Escombros	316
Las fiestas creativas de Liliana Maresca	322
Víctimas inocentes, víctimas heroicas	326
Disidencia sexual y crítica del conceptualismo político	331
Jorge Gumier Maier: la política de lo <i>light</i>	336
La palabra prohibida: el conceptualismo «trucho» de Marcelo Pombo	350
60-90-60: la cita, el homenaje, la reactivación	360
Entre la alteración del orden simbólico y las nuevas formas de subjetivación política: activismo artístico en Argentina en los años noventa	374
Estatización de la memoria	383
Holocausto y Proceso	386
Resumen y conclusiones	390
Summary and conclusions	404
Conversaciones	417
León Ferrari	418

Graciela Carnevale	424
Luis Camnitzer	434
Juan Carlos Romero	445
Horacio Zabala	458
Daniel Sanjurjo	471
Oswaldo Aguirre	479
Marcelo Pombo	484
Daniel Ontiveros	492
Federico Zukerfeld	501
Bibliografía	512
Fuentes teóricas de carácter general	513
Bibliografía sobre historiografía del arte conceptual y del conceptualismo latinoamericano	521
Bibliografía específica sobre arte y política en Argentina	526
Hemerografía	537
Catalografía	546
Recursos electrónicos	550
Archivos	552

Bibliotecas	554
Publicaciones periódicas	555

(...) Los historiadores del arte son gente que habitan, lejos de toda política, en museos donde además de cuadros se exponen piedras esculpidas y baratijas apolilladas (...) ni los artistas ni los historiadores pueden ser absueltos de la culpa de nuestra situación, ni eximidos de la obligación de trabajar por cambiarla.

Bertolt Brecht, «Sobre arte viejo y arte nuevo»

La reconstrucción se asemeja a un rompecabezas, cuyas piezas no encajan sin costura. Es ahí precisamente, en las grietas del cuadro, donde hay que detenerse (...) Lo más fácil sería hacerse el desentendido y afirmar que cada frase de este libro es un documento. Pero esas serían palabras huecas. Apenas miramos con un poco de detenimiento, se deshace entre los dedos la autoridad que el «documento» parece poseer (...)

Hans Magnus Enzensberger, *El corto verano de la anarquía. Vida y muerte de Durruti.*

Malestar en el método: conocimiento y experiencia.

Esta tesis doctoral se plantea como objetivo fundamental dilucidar cuáles han sido las tensiones que han atravesado la relación entre el arte y la política en el arte argentino reciente, recortando una serie de prácticas y experiencias cuyas características serán determinadas más abajo. Con tal propósito en mente, la investigación previa a la redacción de la tesis doctoral ha sido exhaustiva en la recopilación de datos e informaciones provenientes de fuentes de índole diversa. Como se podrá comprobar, a las referencias bibliográficas, catalográficas y hemerográficas se suma el trabajo con los documentos e imágenes hallados en numerosos archivos.

A propósito de esta última cuestión, hay que mencionar que con frecuencia el acceso a dichos archivos sólo ha sido posible gracias a la colaboración de algunos de los artistas mencionados en el transcurso de la tesis doctoral. El bajo grado de institucionalización de los archivos argentinos (como sucede en general en toda Latinoamérica) implica que en ocasiones éstos presenten ciertas precariedades en lo relativo a su estado de conservación o a su modo de organización. Como contrapartida, con la misma frecuencia el conocimiento de sus acervos se produce desde el relato de la experiencia que vincula a sus arcontes con los documentos que los componen¹, de manera que estos últimos cobran una dimensión que, lejos de hacernos añorar las presunciones de la objetividad positivista, nos comprometen afectivamente como investigadores con nuestro campo de estudio.

¹ En este sentido, otorgamos suma importancia a los testimonios orales -a veces en conflicto entre sí- de los artistas con los que hemos conversado durante nuestra investigación, los cuales aparecen recogidos parcialmente más abajo.

Desde nuestro punto de vista, todo historiador actual (del arte o no) que se pregunte por los posibles efectos de su trabajo en el devenir de los tiempos presentes experimenta un «malestar en el método» que lo aparta de las bases decimonónicas de su disciplina. En ese sentido, al tratar con los fragmentos rescatados del pasado, la tesis doctoral reconoce su deuda directa con aquellos autores que, durante el pasado siglo, cuestionaron la teoría del conocimiento prevaleciente en el modelo historiográfico heredado del siglo XIX. Esta aclaración pretende reconocer, ante la crítica del positivismo metodológico que planteamos a continuación, la historicidad misma de nuestra mirada, su carácter cultural y contingente y, por tanto, su autoconsciencia de ser a su vez susceptible de crítica.

Tanto a la hora de cuestionar el modelo temporal del historicismo como la posición del sujeto que escribe la historia, nos han resultado motivo ineludible de discusión los escritos de Walter Benjamin. Como es sabido, para Benjamin, el hombre ilustrado, en la configuración general que llegaría a su cenit con la filosofía kantiana, incrementaba su conocimiento en la misma proporción en que empobrecía su experiencia. Ese conocimiento se basaba en el distanciamiento entre el sujeto que conocía y el objeto dispuesto para ser conocido, en un esquema idealista que evadía los afectos que necesariamente implican al cuerpo del investigador, así como las fuerzas que traman las imágenes y los documentos del pasado a los que tiene acceso². En

² Frente a este modelo, Benjamin clamaba por una epistemología futura consistente en «encontrar la esfera de neutralidad total del conocimiento respecto a los conceptos de objeto y sujeto», en «hallar la esfera primordialmente propia del conocimiento, de manera que este concepto ya no señale para nada la relación entre dos entes metafísicos», W. Benjamin, «Sobre el programa de la filosofía venidera», *Iluminaciones VI. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid, Taurus, 1998, pág. 80. En su reciente análisis del concepto de experiencia en Benjamin, Federico Galende ha señalado que para el autor alemán el sujeto clásico del conocimiento y la experiencia son nociones mutuamente excluyentes. Para Benjamin, la «paradoja de la experiencia» consiste en que en ella el sujeto se encuentra ausente, resignándose a antecederla o a seguirla, F. Galende, *Walter Benjamin y la destrucción*. Santiago de Chile, Metales Pesados, 2009, pág. 40.

contraposición a ese esquema, Federico Galende ha pensado recientemente la teoría del conocimiento benjaminiana como una fenomenología de la tristeza, la cual dispondría una co-pertenencia entre sujeto y objeto en la que el primero de los términos habría acabado por compenetrarse y extraviarse en el último³.

Esa tristeza abismada en el objeto daría cuenta del estado ruinoso del mundo. Ya en su estudio en torno al drama barroco alemán, Benjamin contrapuso al idealismo del símbolo la figura del alegorista como configuración de una escritura alternativa de la historia. El filósofo alemán apostaba allí por lo que Galende ha denominado un «saber melancólico» en torno a la ruina, caracterizado por una paradójica intensificación de la intención disuelta en el objeto luctuoso. Benjamin defendía esa «profundidad intelectual» del triste como una especie de superación de un modelo de «saber afectivo» que, si bien rompía con las directrices del sujeto clásico de conocimiento, alternaba la atracción ejercida por el objeto con la afirmación del distanciamiento⁴. Es este último, sin embargo, el sujeto de conocimiento que, por razones de índole vital que explicitaremos más abajo, nos ha interesado reivindicar en el desarrollo del trabajo de investigación y de escritura. La dialéctica incesante que propone entre la inmersión y la abstracción en relación al objeto de estudio ha sido convenientemente descrita mediante el concepto de «toma de posición» por Georges Didi-Huberman al analizar el

³ «[La tristeza] no es una propiedad subjetiva ni remite (...) a un rasgo psicológico particular, sino el nombre para la copertenencia entre un sentimiento que se ha desligado del sujeto y se ha compenetrado en el objeto hasta el punto de extraviarse (...) Lejos de ser una afectividad del sujeto determinada causalmente por un objeto, tristeza es algo así como una copertenencia que no puede ser establecida en términos de una relación jerárquica», *Ibid.*, pág. 106.

⁴ Para Benjamin, la representación de las leyes del drama barroco alemán «no se halla dedicada ni al estado de sentimientos del poeta ni tampoco al del público, sino quizás a un sentir que se desliga del sujeto empírico mientras que se vincula interiormente a la plenitud de un objeto (...) mientras que en el ámbito de la afectividad no es sin duda extraño que la atracción vaya alternada con el distanciamiento, en la relación de una intención con el objeto el luto se nos revela capaz de una intensificación particular, de una continua profundización de su intención. Así, del triste es ante todo propia la profundidad intelectual». W. Benjamin, «El origen del *Trauerspiel* alemán», *Obras, libro I, vol. 1*. Madrid, Abada, 2006, págs. 352-353.

distanciamiento hacia las imágenes propuesto por un contemporáneo de Benjamin, el dramaturgo alemán Bertolt Brecht:

Tomar posición es desear, es exigir algo, es situarse en el presente y aspirar a un futuro (...) No sabemos nada en la inmersión pura, en el en-sí, en el mantillo del demasiado-cerca. Tampoco sabremos nada en la abstracción pura, en la trascendencia altiva, en el cielo demasiado-lejos. Para saber hay que tomar posición, lo cual supone moverse y asumir constantemente la responsabilidad de tal movimiento. Ese movimiento es acercamiento tanto como separación: acercamiento con reserva, separación con deseo⁵.

Este distanciamiento afectivo respecto al saber melancólico no nos ha disuadido, sin embargo, de intentar asumir como propio el compromiso con su tiempo del modelo de historiador defendido por Benjamin. Tal compromiso no se identifica con un recuento positivo de los datos del pasado con el fin de arrojar una imagen fidedigna de aquel que instruya a sus contemporáneos desde la objetividad del saber académico. Partiendo de la afirmación materialista según la cual «articular el pasado históricamente no significa reconocerlo «tal y como propiamente ha sido»» sino «apoderarse de un recuerdo que relampaguea en el instante de un peligro», la labor del historiador pasaría por remontar y montar los fragmentos rescatados del pasado de modo que éste irrumpa en el presente como un «tiempo ahora» (*Jetzt-zeit*), como aquella iluminación profana que cuestione la inscripción normalizada de lo pretérito dentro de los relatos continuos y causales de la historia⁶.

⁵ G. Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid, Antonio Machado Libros, 2008, págs. 11-12.

⁶ Cfr. W. Benjamin, «Sobre el concepto de historia», *Obras Libro I, vol. 2*. Madrid, Abada, 2008, págs. 303- 318. Especial atención merecen las Tesis VI (aquí citada parcialmente), XVI y la Tesis A del Apéndice.

Tal concepción del tiempo histórico ha sido recientemente desarrollada en el ámbito de la historia del arte por Georges Didi Huberman. El historiador del arte francés ha sacado a la luz una serie de trabajos en los que retoma el legado de autores como el propio Benjamin, Aby Warburg y Carl Einstein, con la intención manifiesta de cuestionar la concepción lineal y evolutiva que sigue caracterizando buena parte de las aportaciones de la disciplina histórico-artística⁷. Los tres autores mencionados tendrían en común su insistencia en los anacronismos como formas insospechadas de reaparición y actualización de las imágenes y acontecimientos del pasado en el presente⁸.

En el caso de Benjamin el anacronismo se vincularía con su concepción de la imagen dialéctica como el montaje de tiempos heterogéneos. Al interpretar la opinión de Benjamin según la cual «no hay historia del arte», Didi-Huberman afirma que la defensa de la imagen dialéctica como producción de historicidad eclosionaría los fundamentos positivistas de la historia del arte con una doble exigencia. Por un lado, refuta la validez de las dicotomías omnipresentes en la historia del arte tradicional: los pares contenido y forma y forma y materia habrían sido superados por la irrupción de las nuevas técnicas de reproducción⁹. Por otro, vulnera las relaciones causales que recomponen la cadena de influencias como explicación posible de la obra de arte. Para

⁷ Sobre Aby Warburg cfr. G. Didi-Huberman, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid, Abada, 2009. Sobre Carl Einstein, cfr. G. Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires, Manantial, 1997, pág. 151 y sigs.

⁸ Mientras Einstein afirmaba que era el surgimiento del cubismo el que permitía comprender desde una nueva óptica el arte africano, el cual emergía desde su pasado adquiriendo un nuevo sentido en el presente, desde una perspectiva antropológica Warburg ubicará en la supervivencia (*Nachleben*) de las *pathosformel* (las «fórmulas del pathos», según la traducción propuesta por Giorgio Agamben, cfr. G. Agamben, *Ninfas*. Valencia, Pre-textos, 2007) el inconsciente temporal cuya reaparición en las imágenes del presente evidencia la permanencia intempestiva de ciertos síntomas psíquico-culturales.

⁹ Esta cuestión es central en dos de los ensayos más conocidos de Benjamin: «El autor como productor» y «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» (1936). En el primero de ellos afirmaba que «el concepto de técnica proporciona el punto de partida dialéctico desde el que puede superarse la estéril antítesis de forma y contenido», cfr. W. Benjamin, «El autor como productor», B. Wallis, *Arte después de la modernidad*. Madrid, Akal, 2001, pág. 299.

Didi Huberman, el filósofo alemán no negaba la posibilidad de existencia de la historia del arte como disciplina, sino que exigía su verdadero comienzo o recomienzo¹⁰.

En todo caso, pensamos que ese recomienzo no debería restituir para la historia del arte un campo disciplinario autónomo. Trasladando la reflexión a nuestra experiencia durante la investigación, esa pretensión se torna tanto más estéril si tenemos en cuenta que, en su insistencia por desvelar el carácter convencional del arte, buena parte de las prácticas artísticas de vanguardia del siglo XX cuestionaron radicalmente sus límites, bordeando -incluso calcando- el campo de la política. Cuando nos acercamos a algunas de las experiencias que analizamos en este trabajo nos percatamos de que, con independencia de la pretensión que como historiadores podamos tener, su singularidad misma nos incita a apostar por un enfoque transdisciplinar que se nutra no solo de aquellas áreas del conocimiento centradas en «los problemas del tiempo y de la imagen»¹¹, sino que además despliegue su argumentación en el difuso territorio epistemológico que las relaciones entre el arte y la política han trazado en el transcurso de las últimas décadas. Es por tanto necesario reflexionar acerca del modo en que, en ocasiones, el arte reclama la redefinición metodológica de los enfoques disciplinares que a él se aproximan. Desde esta perspectiva, la radicación contextual más relevante del arte no se debe a su condición de producto de la cultura de una época, sino a cómo contribuye a reconfigurar no sólo la cartografía de sus saberes, sino, más extensamente, su sentido mismo¹².

¹⁰ G. Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008, págs. 139-140.

¹¹ *Ibid.*, pág. 73.

¹² Cfr. Ersnt Van Alphen, «¿Qué Historia, la Historia de Quién, Historia con Qué Propósito? Nociones de Historia en Historia del Arte y Estudios de Cultura Visual», *Estudios Visuales*, 3, «Estética, historia del arte, estudios visuales», enero de 2006, <http://www.estudiosvisuales.net/revista/index.htm>.

Arte y política

La proliferación durante los últimos años de todo tipo prácticas y discursos en torno a la relación entre el arte y la política ha acabado por generar una nueva moda que, entre otras consecuencias, compromete la posibilidad de otorgar cierta densidad semántica tanto a los términos que constituyen ese binomio conceptual como al vínculo estético que existe entre ellos. Partiendo de este diagnóstico se hace necesario reconsiderar críticamente el sentido de los términos mencionados a la hora de ampliar el ángulo de visión de las narraciones históricas involucradas en repensar la politicidad del arte. Ése ha de ser uno de los objetivos de esta tesis doctoral. Clarificar qué entendemos por estética tanto en relación con el arte como con la política revelará la naturaleza del nudo gordiano en el que se encuentran entrelazados. Si bien ese espesor se irá depositando a lo largo de este trabajo a partir del análisis de las prácticas que configuran su campo de estudio, nos parece conveniente esbozar aquí cuál será su definición general. Establecer el sentido en que *usaremos* términos como *arte*, *estética* y *política* contribuirá no solo a aclarar la lectura de este trabajo de investigación, sino que permitirá igualmente ampliar el ángulo de visión de las narraciones de la historia del arte (político).

Se trataría, en primer lugar, de distanciarse de aquellas convenciones que convierten lo político en adjetivo del arte. En este modelo «clásico», el arte es supeditado a un rol de ilustración de la letra de la política o la asume como mero «contenido» o referencia. Esta concepción del «arte político» parte de la negación de la politicidad del arte para luego concedérsela adosando un calificativo. Lo político aparece entonces como una exterioridad a la que la voluntad del artista apelaría para

manifestar su compromiso con la esfera de lo social. Permanecen así irresueltas dos cuestiones: 1) la apertura de una reflexión más detenida en torno a de qué manera el arte actúa o no políticamente con independencia de la identificación de o la referencia a una temática política; 2) la reconsideración misma de los modos en que se da o se produce la relación entre el arte y lo social. Abordar ambos problemas debería conducirnos a desplazar la política del arte de la caduca polaridad forma-contenido hacia cuestiones que tengan que ver con la disposición y el reparto de los cuerpos que propicia y los agenciamientos que procura en aquellos espacios donde se define su función social. Sin dejar de tener en cuenta la singularidad de las mediaciones simbólicas específicas de cada contexto, lejos de reproducir aquella polaridad en la que lo social se presenta como una esfera ajena al museo, habría que poner el énfasis en detectar qué tipo de poéticas y pedagogías pone en juego el arte, en qué lugar colocan al espectador la prácticas involucradas en la producción de imaginario y comunidad.

En este contexto, el pensamiento de Jacques Rancière se nos antoja como una herramienta sumamente útil, si bien insuficiente. Rancière ha insistido en dilucidar las relaciones entre arte y política en lo que denomina el modelo «estético» del arte. Este modelo, surgido en Europa hacia 1760 y consolidado durante el siglo XIX, vendría a cuestionar la presumida eficacia política de otros dos modelos. El primero de ellos, llamado «mimético» o «pedagógico», justificaba su política a partir de la presuposición de una relación causal entre las intenciones del autor, las formas sensibles de la producción artística y la imitación por parte de los espectadores de la lección moral contenida en ellas¹³. Este modelo abarcaría desde el teatro clásico de Molière y Voltaire a buena parte del arte crítico postformalista. Por su lado, el segundo modelo,

¹³ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*. Paris, La Fabrique, 2008, págs. 58 y ss.

denominado por el filósofo francés como «archi-ético», extendería su fortuna crítica durante la modernidad desde Rousseau a Guy Debord, oponiendo a la ineficacia derivada de las mediaciones representativas del modelo mimético la fusión entre el arte y la vida, aquella abolición de la separación *espectacular* que restaurara la unidad primigenia y consensual de la ciudad ideal¹⁴. Durante el siglo XX se incluirían en este modelo desde la megalomanía -frecuentemente totalitaria- de la *Gesamkunstwerk* («obra de arte total») a la estética relacional, pasando por las sinfonías futuristas y ciertos desarrollos del teatro y el *happening*¹⁵. Frente a ambos modelos, Rancière distingue una tercera articulación entre arte y política consistente en la paradójica y positiva eficacia de la distancia que denomina «estética», la cual vincula al museo «*entendido no como simple edificio sino como forma de división del espacio común y modo específico de visibilidad*»¹⁶. Sería esa distancia la que, a partir de la desconexión que establece «entre

¹⁴ Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*. Valencia, Pre-Textos, 2002. Según Rancière, en el modelo archi-ético rousseainiano se opone «a la mentira de la mimesis teatral, la buena mimesis: la coreografía de la ciudad en acto (...), danzando y cantando su propia unidad (...) Los pensamientos no son ya objetos de lecciones portadas por los cuerpos o las imágenes representadas, sino que son directamente encarnadas en costumbres, en modos de ser de la comunidad. Este modelo archi-ético no ha dejado de acompañar aquello que nombramos modernidad, como pensamiento de un arte devenido forma de vida». J. Rancière, *Le spectateur emancipé*. Op. cit., págs. 61-62, -la traducción es nuestra.

¹⁵ *Ibid.*, pág. 62 -la traducción es nuestra.

¹⁶ *Ibid.*, pág. 65 -la traducción es nuestra. En una entrevista reciente, con motivo de la publicación en castellano de *El espectador emancipado*, Rancière insistía en la historicidad y el potencial democratizador de la aparición de ese espacio: «El nacimiento de los museos de arte en el siglo XIX separó, de hecho, las obras de arte de la vida a la que estaban ligadas, es decir, las separó de su función de ilustraciones de la religión, de signos de la grandeza de los príncipes o de decorado de la vida aristocrática. El museo construye un espacio de indiferencia hacia esas funciones sociales jerarquizadas. Pone todas las obras en igualdad, sea cual sea la dignidad de su objeto, y las ofrece a un espectador que es cualquiera» Entrevista a Jacques Rancière por Amador Savater, <http://blogs.publico.es/fueradelugar/140/el-espectador-emancipado>. Consultado el 04/04/2010. Cabría preguntarse por los riesgos que esta defensa de la indiferencia entraña en su posible solapamiento con la carencia de función social que Peter Bürger relacionara con la autonomía artística moderna, cfr. Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Península, 1997. Es en este punto en el que, pese a las limitaciones que puedan presentar, los matices de Rancière son relevantes. Uno de los propósitos principales del filósofo francés ha sido deshacer la dicotomía autonomía/ heteronomía focalizando su reflexión en un determinado régimen de experiencia (el abierto por el museo moderno), en la distribución de los cuerpos en el espacio que éste procura, dejando a un margen las cuestiones relacionadas con la referencialidad temática de las obras o la intencionalidad de sus autores. La suspensión estética pensada por Rancière no se abstrae de la política, sino que afirma en esa distancia instalada por la indiferencia y la descontextualización de las obras la posibilidad de emancipación individual (o, mejor dicho, singular) del sujeto moderno. Lo que habilitaría el régimen estético es, en definitiva, un espacio de libertad que sería necesario contrastar -pese al distanciamiento

las formas sensibles de la producción artística y las formas sensibles a través de las cuales ésta es aprehendida», entre la historicidad de la producción de la obra y la de su recepción, posibilitaría el «libre juego» y la emancipación del espectador¹⁷. Este hiato estético abriría, en opinión de Rancière, un espacio de *disenso* en el que el espectador podría asumir pasiones y pensamientos inadecuados a su estatuto social¹⁸.

manifestado por el filósofo francés- con la defensa adorniana de la autonomía del modernismo como un espacio de negatividad resistente a las imposiciones de la industria cultural.

¹⁷ J. Rancière, *Le spectateur émancipé*. Op. cit., pág. 62. Para dar cuerpo a esa posibilidad, Rancière aplica el concepto de «libre juego» tomado de las *Cartas sobre la educación estética del hombre* de Schiller a dos ejemplos procedentes de mundos sumamente diferentes. El primero proviene de unos versos de Rilke en torno a la visión del torso arcaico y mutilado de Apolo en el espacio neutro del museo. En ellos el poeta sintetizaría la politicidad del modelo estético del arte, derivada de la sensación de mirar y ser mirados por formas suspendidas de su temporalidad, función y representatividad originarias. Dicha experiencia se caracterizaría por su oposición «a la adaptación mimética o ética de las producciones artísticas a fines sociales. Las producciones artísticas pierden allí su funcionalidad, salen de la red de conexiones que le dan un destino anticipando sus efectos; son expuestas en un espacio tiempo neutralizado, ofrecidas igualitariamente a una mirada que se encuentra separada de toda prolongación senso-motora definida. Lo que resulta no es la incorporación de un saber, de una virtud o de un *habitus*. Se trata, por el contrario, de la disociación de un cierto cuerpo de experiencia. Es en este aspecto en el que la estatua del *Torso* [se refiere al *Torso* de Belvédère, inspirador de las reflexiones de Winckelmann], mutilada y privada de su mundo, emblematiza una forma específica de relación entre la materialidad sensible de la obra y su efecto. Nadie ha resumido mejor esta relación paradójica que un poeta que sin embargo se ocupó muy poco de política. Pienso en Rilke y en el poema que consagró a otra estatua mutilada, el *Torso* arcaico de Apolo, que concluye así: «No hay ningún lugar/ que no te vea: debes cambiar tu vida». La vida debe ser cambiada porque la estatua mutilada define una superficie que «mira» al espectador por todos lados, dicho de otra manera, porque la pasividad de la estatua define una eficacia de un nuevo género», *Ibid.*, pág. 67, -la traducción es nuestra.

¹⁸ Inmediatamente a continuación de la cita del poema de Rilke, Rancière establece un paralelismo entre ésta y otra «historia de miembros y de mirada». Rancière da cuenta de la experiencia de un carpintero del siglo XIX francés, cuestionando de paso el punto de vista de cierta sociología marxista: «Durante la revolución francesa de 1848, un diario obrero revolucionario, *Le Tocsin des travailleurs*, publicó un texto aparentemente «apolítico», la descripción de la jornada de trabajo de un carpintero, ocupado en poner el parque de una habitación por encargo de su patrón y del propietario del lugar (...) «Creyéndose en su casa, sin haber acabado la habitación que emparquetaba, (...) detiene por un instante sus brazos e imagina que planea hacia la espaciosa perspectiva para gozarla mejor que los propietarios de las habitaciones vecinas». Esta mirada que se separa de los brazos y agrieta el espacio de su actividad sumisa para insertarse en el espacio de una libre inactividad define un disenso, la colisión de dos regímenes de sensorialidad. Esta colisión convulsiona la economía «policial» de las competencias. Aduñarse de la perspectiva define la presencia del obrero en un espacio diferente al del «trabajo que no espera». Es romper la división entre aquellos que están sometidos a la necesidad del trabajo de los brazos y quienes disponen de la libertad de la mirada. Supone, en fin, apropiarse de la mirada en perspectiva tradicionalmente asociada al poder de aquellos hacia quienes convergen las líneas de los jardines a la francesa y las del edificio social. Esta apropiación estética no se identifica con la ilusión de la que nos hablan sociólogos como Bourdieu, sino que define la constitución de un cuerpo que no se «adapta» a la división policial de los lugares, las funciones y las competencias sociales», *Ibid.*, pág. 68 -la traducción es nuestra.

Es justamente en ese concepto de «disenso» en el que el modelo estético del arte encontraría su vinculación con un segundo sentido de la estética: nos referimos a la estética de la política, concebida por Rancière como la introducción de un conflicto en la «división de lo sensible»¹⁹. El «disenso» es el concepto central de la filosofía política de Rancière. Su manifestación consiste en hacer coexistir la «presencia de dos mundos en uno»²⁰. Esos dos mundos se identificarían con las lógicas de la «policía» y la «política», entendidas respectivamente como el mantenimiento desde el poder y la ruptura democrática del orden de lo sensible²¹. Como tal «manifestación» o «apariencia»²², la estética -pensada siempre como una emergencia progresista, alejada por tanto de cualquier consideración «esteticista»- se sitúa en el pensamiento de Rancière en el corazón mismo de la política:

La política consiste en reconfigurar la división de lo sensible, en introducir sujetos y objetos nuevos, en hacer visible aquello que no lo era (...) Este proceso de creación de disensos constituye una estética de la política, que no tiene nada que ver con las formas de puesta en

¹⁹ «Si la experiencia estética se relaciona con la política, lo hace en tanto se define también como experiencia de disenso», *Ibid.*, pág. 67 -la traducción es nuestra. En el caso de las imágenes del arte Rancière vincula esta creación de disensos con lo que él denomina el «trabajo de la ficción»: «Tanto la ficción artística como la acción política socavan lo real, lo fracturan y lo multiplican de modo polémico. El trabajo de la política que inventa nuevos sujetos, introduce nuevos objetos y una percepción diferente de la partición de lo común es también un trabajo ficcional. Así la relación entre el arte y la política no es un tránsito de la ficción a lo real sino una relación entre dos maneras de producir ficciones. Las prácticas del arte no son instrumentos que proveen formas de consciencia o energías movilizadoras en beneficio de una política que les sería exterior. No salen de sí mismas para devenir formas de acción política colectiva, sino que contribuyen a dibujar un nuevo paisaje de lo visible, lo decible y lo factible. Forjan contra el consenso de otras formas de «sentido común», formas de un sentido común polémico». J. Rancière, *Ibid.*, pág. 84 -la traducción es nuestra.

²⁰ J. Rancière, «11 tesis sobre la política». <http://aleph-arts.org/pens/11tesis.html>. Consultado el 25/12/2009. Aunque con matices significativos entre su planteamiento y el de Rancière, Chantal Mouffe también vincula esta idea del disenso a la de democracia: «La confrontación agonística no pone en peligro la democracia, sino que en realidad es la condición previa de su existencia». Cfr. Chantal Mouffe, *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Barcelona, MACBA/ Universitat Autònoma de Barcelona, 2007, pág. 20.

²¹ Cfr. J. Rancière, *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2007. págs. 44-45.

²² En consonancia con lo antedicho acerca de la ficción artística, la apariencia juega un papel clave en el concepto de política que Rancière expone: «La apariencia, en efecto, y en particular la apariencia política, no es lo que oculta la realidad sino lo que la duplica», *Ibid.*, pág. 132.

escena del poder y de la movilización de las masas designados por Walter Benjamin como «estetización de la política»²³.

El filósofo francés se ha esforzado en deshacer presupuestos ya asentados en la teoría del arte contemporáneo, como aquel que opone de manera maniquea el arte autónomo de la «forma rebelde» moderna a la heteronomía del arte político postmoderno. Para Rancière estas dos lógicas no solo serían compatibles, sino que dan cuenta del movimiento cardíaco (sístole y diástole) de la autonomía relativa del arte moderno²⁴. Si bien este enfoque de Rancière nos permite deshacer esquemas sumamente anquilosados, es conveniente también introducir ciertas objeciones a su análisis. La primera de ellas reside en que su concepción del modelo estético asociado a la forma-museo no evita instaurar la idea de una modernidad universal y esencialista que no da cuenta de las diversas temporalidades que confluyen en ese período histórico, pasando por alto los distintos procesos de institucionalización y de configuración del espectador. La condición eurocentrada de su análisis -habría que decir, para ser más exactos, francocentrada- generaliza la relevancia de la suspensión estética y el carácter público del museo en los procesos modernos de subjetivación, ignorando cuál ha sido su grado de implantación y su función en los diferentes contextos²⁵. Más allá de la posibilidad de discernir las formas de visibilidad y discursividad específicas que Rancière le atribuye

²³ J. Rancière, *Sobre políticas estéticas*. Barcelona, Universitat Autònoma/ MACBA, 2005, pág. 19. Obviamente, Rancière remite aquí al final del conocido ensayo de Benjamin «La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica». La traducción castellana de las sucesivas redacciones de este texto pueden encontrarse en W. Benjamin, *Obras*, libro I, vol. 2. Madrid, Abada, 2008, págs. 7-85.

²⁴ «En el escenario lineal de la modernidad y de la posmodernidad, como en la oposición académica del arte por el arte y el arte comprometido, no nos queda más remedio que reconocer la tensión originaria y persistente de las dos grandes políticas de la estética: la política del devenir-vida del arte y la política de la forma rebelde (...) La tensión de las dos políticas amenaza el régimen estético del arte. Pero a la vez es lo que le hace funcionar», J. Rancière, *Sobre políticas estéticas*. Op. cit., pág. 37.

²⁵ Habría que añadir que, dejando a un lado la posibilidad de determinar sociológicamente la segregación cultural que impide o disuade a ciertos públicos de acudir al museo, llama la atención el idealismo que Rancière confiere a la experiencia asociada con el régimen estético del arte, la fe que parece albergar en que los museos puedan generar una suspensión estética sustraída a cualquier tipo de mediación.

en su período «estético», el arte del siglo XX ha sido, ante todo, un territorio de conflicto en lo que hace a su definición filosófica, discursiva y pragmática dentro de determinadas coordenadas espacio-temporales. Todo ello revela una convencionalidad del arte que, según destacara Hal Foster, es la garantía de su historicidad y politicidad:

Hacer caso omiso de esa convencionalidad es peligroso: el arte visto como natural será visto también como libre de constreñimientos «no naturales» (la historia y la política en particular), caso en el que devendrá verdaderamente autónomo -esto es, meramente irrelevante²⁶.

En segundo lugar, conviene hacer notar que algunas de las experiencias artísticas que centran nuestra investigación han generado o generan disensos que se aproximan más al campo de lo que Rancière entiende por política (y a su estética en el sentido enunciado) que al régimen estético del arte planteado por el filósofo francés. No es descabellado, en ese sentido, señalar la emergencia de una cuarta articulación política del arte que genera dinámicas que no se pueden reducir ni al modelo estético del arte ni a la pedagogía mimética que, en opinión del filósofo francés, ha definido el llamado «arte político» desde su versión propagandística a las aporías inherentes a la «fórmula

²⁶ Hal Foster, «Contra el pluralismo», *Episteme, Eutopías, Documentos de trabajo*, Valencia, vol. 186, 1998, pág. 3. En una crítica reciente, Dave Beech pone de manifiesto algunos de los problemas más punzantes del planteamiento de Rancière, como las sucesivas generalizaciones en las que incurre, que terminan por deshistorizar la lectura de las obras, encajándolas a la fuerza en los moldes de la abstracción teórica. Frente a esa tendencia Beech estima que «es necesario hacer hincapié en que nunca se trata de identificar una variante u otra, como si por ejemplo dijéramos que la belleza es siempre preferible a lo grotesco, o que la participación es siempre preferible a la contemplación solitaria. La clave es apreciar las disputas específicas, que siempre poseen ramificaciones de gran alcance para el arte per se, entendido coyunturalmente. Por lo tanto, es necesario, de una vez por todas, evitar la tentación -o la presión- de tomar partido, afirmativa o críticamente, abstrayéndose de las contingencias de la práctica y la historia. Es importante insistir, por el contrario, en que lo que está en juego en estas sutiles cuestiones es el modo en el que el arte cambia de acuerdo a las condiciones históricas específicas (...) Por lo tanto, si se desarrolla una noción del espectador o una teoría del arte comprometido, no debe hacerse de un modo ahistórico, ideal o genérico», D. Beech, «Encountering Art». *Art Monthly*, 336, mayo de 2010, pág. 10 -la traducción es nuestra.

más general» del arte crítico²⁷. Por otra parte, esta modalidad abriría una zona de ambigüedad -cuando no de indiscernibilidad- entre el arte y el no-arte que no respondería a la naturaleza de la fusión extática y reconciliadora entre arte y vida propuesta por el modelo archiético, sino que encontraría en dicho proceso la condición de su politicidad. Desde esa perspectiva pueden pensarse muchas de las prácticas del activismo artístico desplegadas en los últimos años, frente a las que Rancière parece guardar una distancia escéptica ante su pretensión de desbordar el ámbito de lo artístico o de contribuir a develar los mecanismos del poder y a modificar las condiciones de existencia. Aunque volveremos sobre esta cuestión en el desarrollo de la tesis doctoral, conviene reponer aquí, en oposición al juicio negativo del filósofo francés, la reflexión de Suely Rolnik acerca de cómo, ante las dinámicas contemporáneas del capitalismo cognitivo, muchos artistas emprenden una deriva extraterritorial que los lleva a un encuentro con el activismo, a generar un espacio de desidentificación de las funciones asignadas socialmente al artista y al activista que marca la encrucijada entre la micro y la macropolítica:

La colaboración entre artistas y activistas en la actualidad se impone muchas veces como condición necesaria para llevar a buen puerto el trabajo de interferencia crítica que cada uno de ellos emprende en un ámbito específico de lo real y cuyo encuentro genera efectos de transversalidad en sus respectivos terrenos²⁸.

²⁷«El arte crítico, en su fórmula más general, se propone hacer conscientes los mecanismos de la dominación para transformar al espectador en actor consciente de la transformación del mundo. Sabemos de sobra el dilema en que se encuentra este proyecto. Por un lado, la comprensión puede por sí misma hacer poco por la transformación de las conciencias y de las situaciones. Los explotados no suelen necesitar que les expliquen las leyes de la explotación. Porque no es la incompreensión del estado de cosas existente lo que alimenta la sumisión, sino la ausencia del sentimiento positivo de una capacidad de transformación. Ahora bien, el sentimiento de semejante capacidad supone que se esté ya comprometido en el proceso político que cambia la configuración de los datos sensibles y construye las formas de un mundo futuro en el interior del mundo existente». J. Rancière, *Sobre políticas estéticas*. Op. cit., pág. 38.

²⁸ Suely Rolnik, «Desentrañando futuros», Cristina Freire y Ana Longoni (comp.), *Conceptualismos del Sur*. Sao Paulo, Annablume, 2009.

Tres estéticas

La concepción expandida de la estética, que Rancière sitúa en el centro mismo de la política, se relaciona con lo puntualizado por Susan Buck Morss a propósito del significado etimológico original del término. Buck Morss nos recordaba que «*aisthitikos*» era «la palabra griega para aquello que se percibe a través de la sensación»²⁹. La «*aisthisis*», en tanto «experiencia sensorial de la percepción» no remitiría al campo del arte sino al de la realidad³⁰.

En un escrito más reciente, esta misma autora ha destacado y matizado tres comprensiones diferenciadas del término «estética» durante la modernidad.³¹ La primera de ellas, cuya genealogía Buck Morss hace partir de la *Crítica del juicio* kantiana, consumaría su proyecto en el formalismo abstracto defendido por Clement Greenberg. En esa comprensión el objeto artístico crearía un *sensorium* específico y por tanto diferenciado de la experiencia estética cotidiana. La segunda de esas comprensiones identificaría las imágenes (*artísticas o no*) con apariencias fantasmagóricas que ejercerían un efecto anestésico sobre la capacidad sensitiva del sujeto moderno. Ante ellas se antojaría necesario fundar una sociología didáctica que rasgara dialécticamente ese velo, que distinguiera la verdad (*Wesen*) de su mera apariencia (*Schein*)³². A

²⁹ Susan Buck Morss, *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Buenos Aires, Interzona, 2005, pág. 173.

³⁰ «El campo original de la estética no es el arte sino la realidad, la naturaleza corpórea, material». *Ibid.*, pág. 173.

³¹ Cfr. S. Buck Morss, «Estudios visuales e imaginación global», José Luis Brea (ed.), *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Tres Cantos, Akal, 2005, págs. 152-154.

³² «La Estética II (...) se funda en la distinción hegeliana entre verdad o esencia (*Wesen*), sólo accesible a través de los conceptos, y la apariencia (*Schein*), accesible a través de la percepción sensorial (...) El legado de Hegel es la desconfianza de los sentidos, porque no pueden aprehender, como lo hace el concepto, el todo suprasensible. Según esto, la evidencia del mundo transmitida por la imagen es un engaño. El concepto de *reificación* es también clave: la verdad del objeto está *detrás* de su apariencia. Es la denuncia de Marx: las mercancías son los fetiches adorados por el hombre moderno, impidiendo el conocimiento de la verdadera naturaleza de la sociedad de clases. Pensadores como Georg Simmel, Sigfried Kracauer y Georg Lukács forjaron la visión marxista de que el instrumento de percepción, la sensibilidad humana, cambia con la experiencia de la modernidad (...) La Estética, que ya no se limitará al

diferencia de esta última, la tercera concepción de la estética, por la que finalmente se inclina Buck Morss, «abandona la búsqueda de lo que pueda estar *detrás* de la imagen. La verdad de los objetos es precisamente la superficie que presentan al ser capturados»³³.

La defensa de la imagen-superficie lleva a Buck Morss a contraponer los enfoques de la historia del arte y de los estudios visuales. El primero de ellos tendría por objeto de estudio a la obra de arte, cuyo significado sería la intencionalidad del artista; el segundo, a la imagen, cuyo significado sería la intencionalidad del objeto, ya que toda «imagen recoge la *«película emanada»* de la faz del mundo»³⁴. Buck Morss acusa indirectamente a la historia del arte de desear devolver las imágenes a sus «legítimos dueños», resistiéndose a reconocer la condición errante y el potencial democrático de las mismas que, en su opinión, constituyen «toda nuestra experiencia compartida»³⁵. Pese a compartir el distanciamiento que Buck Morss mantiene con las dos primeras comprensiones de la estética, hemos de señalar que en su enfoque resulta un tanto contradictorio subrayar la indicialidad material de la imagen (un rastro de su historicidad) para posteriormente celebrar un tanto a la ligera su superficialidad. Lo que aquí deseamos es abrir la posibilidad de un modelo historiográfico que, por retomar nuevamente las palabras de esta autora, sin nostalgias por la atribución originaria de la imagen, despliegue modos de lectura que permitan «ampliarla, enriquecerla, darle definición, tiempo»³⁶.

arte, como hacía en Hegel, se convierte en una forma de cognición corpórea, sensorial». *Ibid.*, pág. 153.

³³ *Ibid.*, pág. 154.

³⁴ *Ibid.*, pág. 151.

³⁵ *Ibid.*, págs. 155-159.

³⁶ *Ibid.*, pág. 159.

Genealogía crítica

Como indica su título, esta tesis doctoral traza una *genealogía crítica* de las *estrategias conceptuales* desplegadas por parte del arte argentino en un arco cronológico que abarca desde su eclosión durante la década de los sesenta hasta las repercusiones de la crisis del 2001. A la hora de esclarecer qué tipo de narración podía adecuarse al poso de sensaciones que en nosotros había dejado el trabajo previo de documentación y lectura, fue sumamente productivo retomar el texto de Michel Foucault titulado *Nietzsche, la genealogía, la historia*. En él, el pensador francés reivindicaba la inscripción del cuerpo del historiador en su trabajo genealógico. En opinión de Foucault, lo que tal inscripción revela (al tiempo que garantiza) es la historicidad de la experiencia y de la escritura de quien hace la historia, una postura que se opone radicalmente al lugar suprahistórico y apocalíptico (en el sentido de situado por encima de la historia que objetualiza y al final de los tiempos) que suele fundamentar la retórica metafísica del historiador positivista³⁷. Esa afirmación del cuerpo permite, por otra parte, mostrar aquellos límites que definen el lugar desde el que todo historiador inevitablemente habla, así como el modo en que se posiciona en la encrucijada de tensiones disciplinares y políticas de su época.

De lo anterior se puede inferir que el historiador que en la actualidad hace suya la toma de posición brechtiana tematizada por Didi Huberman se enfrenta con la necesidad de reevaluar el lugar de la crítica. En el caso de nuestro trabajo de investigación esta cuestión se ha tornado más problemática en la medida en que, como investigadores europeos, con frecuencia nos ha resultado dificultoso situarnos en un

³⁷ Cfr. M. Foucault, *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia, Pre-Textos, 2000.

contexto atravesado tanto por la pervivencia de las tensiones políticas y sociales de uno de los períodos más convulsos de la historia argentina como por la progresiva proliferación nacional e internacional de discursos historiográficos y curatoriales en torno a las prácticas analizadas.

La *crítica* ha sido asociada tradicionalmente a la toma de conciencia sobre la falsedad aparente de la realidad. En tanto se realizaba desde un lugar supuestamente neutral, implicaba una distancia justa con su objeto de estudio. En contraposición a ese concepto de crítica, Peter Sloterdijk planteó una alternativa consistente en mantener con aquel una «proximidad correcta»³⁸. Según esa idea de Sloterdijk, la nueva crítica no pasa por procurar aquella verdad suprahistórica derivada del distanciamiento objetivo, sino por adoptar un «punto de situación» que permita arrojar una mirada «microológica» sobre el fenómeno estudiado³⁹. Frente a la ambición por revelar una verdad ignota y única, se trataría de pensar la crítica, en la línea de lo apuntado por José Luis Brea, «como dispositivo diseminador, como maquinaria de proliferación del sentido»; de compatibilizar el hallazgo documental con una escritura de la historia que genere «fricciones» que tambaleen los tópicos interpretativos sobre el «objeto» de estudio⁴⁰.

³⁸ Sloterdijk rememora la crítica de la crítica realizada por Walter Benjamin: «(...) La crítica es una cuestión de distancia correcta. Ella se encuentra a gusto en un mundo en el que todo depende de las perspectivas y los decorados y en el que es todavía posible adoptar un punto de vista. Mientras tanto las cosas se han acercado cáusticamente a la sociedad humana (...)», para añadir: «Si las cosas se nos han acercado tanto hasta llegar a quemarnos, tendrá que surgir una crítica que exprese esa quemadura. No es tanto un asunto de distancia correcta cuanto de proximidad correcta. El éxito de la palabra «implicación» crece sobre este suelo; es la semilla de la Teoría Crítica que hoy surge bajo nuevas formas» P. Sloterdijk, *Crítica de la razón cínica*. Madrid, Siruela, 2003, pág. 23.

³⁹ «Creo que la Teoría Crítica ha encontrado (...) un «punto de situación» que le proporciona perspectivas sobre una crítica realmente incisiva; un punto de situación con el que no cuenta la teoría del conocimiento tradicional (...) No es la base de una crítica elevada y distanciada que llega a grandes perspectivas generales, sino una actitud del más extremo acercamiento: microología». *Ibid.*, pág. 23.

⁴⁰ «El objeto de la crítica no es nunca la verdad. Ni siquiera la interpretación, la buena interpretación -tal cosa no existe. Toda crítica malinterpreta -o lo que es lo mismo: dispersa el significado. Debemos pensar la crítica únicamente como dispositivo diseminador, como maquinaria de proliferación del sentido. Como tal, su trabajo es generar roces, fricciones, el encuentro intempestivo de lo extraño con lo extraño que origina el hallazgo contrainductivo. Su tarea es el decir siempre lo contrario de toda convicción asentada, de toda convención implícita. De ahí que su presencia siempre deba resultar incómoda: su habla propia es

Esta concepción del trabajo del investigador guarda relación con el pensamiento de Chantal Mouffe, quien en diferentes textos ha defendido la constitución de una esfera pública que responda a una suerte de «pluralismo agonístico», ajeno por igual al dogmatismo epistemológico de la modernidad universalista y al relativismo característico de una parte de la posmodernidad⁴¹. En nuestro acercamiento a las prácticas artístico-políticas argentinas de las últimas décadas ese impulso no ha podido ni ha querido eludir la interpelación implícita o explícita a las lecturas vertidas más o menos recientemente por otros autores con los que, en algunos casos, nos unen fuertes vínculos intelectuales y afectivos. La revisión de sus enfoques no ha priorizado refutar o complementar su validez científica a partir de la aportación de datos hasta ahora no tenidos en consideración, sino más bien dialogar con ellos desde una posición crítica que abra el campo de lo visible, lo pensable y lo factible a partir del estudio de unas prácticas cuya relevancia instala un campo epistemológico en el que lo común y lo *polémico* son las dos caras de una misma moneda⁴².

Un punto de interés compartido con esos estudios son los desarrollos experimentados por la vanguardia argentina de los años sesenta. A este respecto, resulta complicado abstraerse al juicio de Adrián Gorelik, para quien «cualquier reflexión sobre las vanguardias, el arte y la política [en Argentina] tiene que volver sobre los años sesenta, la escena primordial en la que estas diferentes dimensiones se encontraron en

la contra-dicción, el *agón*, el pronunciamiento a contrario» . www.joseluisbrea.net/articulos/criticaeck.pdf. Consultado el 23/12/2009. El autor presentó «La crítica en la era del capitalismo cultural», como conferencia en los «Encuentros sobre crítica de arte», organizados por la Associació Catalana de Crítics d'Art en el MACBA (Museu d'Art Contemporani de Barcelona) durante noviembre de 2005.

⁴¹ Cfr. C. Mouffe, *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Op. cit., págs. 11-23.

⁴² Cfr. M. Garcés, «¿Qué podemos? De la conciencia a la encarnación en el pensamiento crítico actual», <http://eipcp.net/transversal/0808/garces/es>. Consultado el 13/10/2003. Ese diálogo ha fructificado en publicaciones como el dossier publicado por la revista *ramona* bajo el título «Vanguardias polémicas: la herencia de los sesenta», cfr. *ramona. revista de artes visuales*, Buenos Aires, 82, julio de 2008. En él se pueden encontrar textos de Ana Longoni, Fernando Davis, Miguel López y Jaime Vindel.

su punto de máxima intensidad revolucionaria»⁴³. Sin embargo, es importante ser igualmente cautos ante los riesgos que supone ubicar esa escena como centro gravitacional en torno al que han de orbitar (mimética o dialécticamente) las prácticas artísticas que con posterioridad han redefinido su ligazón con la política. Contraponiendo la *cartografía* a la *calcomanía*, Gilles Deleuze y Félix Guattari advirtieron acerca del modo en que los modelos genéticos asociados a esta última tienden a establecer unidades pivotaes que reproducen esquemas convencionales de producción de conocimiento⁴⁴. Frente a ese modelo genético es posible desarrollar un enfoque que habilite desde la crítica de la experiencia sesentista una comprensión no subordinada de las prácticas posteriores. El ser conscientes de la discontinuidad recalçada por Tzvetan Todorov entre la labor de recuperación del pasado y su uso en el presente libera a las prácticas futuras del imperativo de dar continuidad al despliegue interrumpido del impulso político de aquella escena sesentista supuestamente fundacional⁴⁵.

En ese sentido, se haría necesario incluir en la tarea genealógica una crítica del origen absoluto. En el texto referido, Michel Foucault cuestionó la concepción totalizadora del origen (*Ursprung*), que en su definición supuestamente esencial,

⁴³ A. Gorelik, «Preguntas sobre la eficacia: vanguardias, arte y política», *Punto de vista. Revista de cultura*. 82, agosto de 2005, pág. 9.

⁴⁴ «Mapa» y «calco» se corresponderían, respectivamente, con las figuras del «rizoma» y la «raíz». El rizoma sería «ajeno a toda idea de eje genético. Un eje genético es como una unidad pivotal objetiva a partir de la cual se organizan estadios sucesivos (...) Así no se sale del modelo representativo del árbol o de la raíz pivotante o fasciculada (...) Esa sólo es una variación del pensamiento más caduco (...) La lógica del árbol es la lógica del calco y de la reproducción (...) Muy distinto es el rizoma, *mapa* y no *calco* (...) Si el mapa se opone al calco es precisamente porque está totalmente orientado hacia una experimentación que actúa sobre lo real (...) El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Un mapa es un asunto de *performance*, mientras que el calco siempre remite a una supuesta *competance* (...)» G. Deleuze y F. Guattari, *Mil Mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-Textos, 1994, págs. 17 y 18.

⁴⁵ «(...) ningún automatismo vincula ambos gestos: la exigencia de recuperar el pasado (...) no nos dice todavía cuál será el uso que se haga de él». T. Todorov, *Los abusos de la memoria*. Barcelona, Paidós, 2000, pág. 17.

perfecta y verdadera impide el acceso a su conocimiento⁴⁶. El filósofo francés proponía como alternativa a ese concepto de origen los términos *Herkunft* y *Entstehung*, traducidos respectivamente en la versión castellana como «procedencia» y «emergencia»⁴⁷. A partir del primero de ellos destacaba que la genealogía no persigue remontar el tiempo histórico para recomponer una continuidad que el olvido habría difuminado, sino que se hace cargo de que ese tiempo es un tiempo astillado, en el que los accidentes, las desviaciones y los giros dispersan y fracturan constantemente la proyección lineal de un sentido y una verdad primeras⁴⁸. Los dos conceptos evocados por Foucault guardan relación con la noción alternativa de origen que Benjamin rescatara en relación al drama barroco alemán. Un origen que nada tiene que ver con fuentes absolutas ni con génesis primigenias, sino con aquellos futuros soterrados que, procedentes del pasado, pueden emerger a la superficie de la historia en el momento y de la manera más insospechada⁴⁹.

En conclusión, la «merecida» crítica del origen absoluto no solo tornaría inviabile la veneración de éste como un pasado cuyo sentido ha sido fijado para siempre,

⁴⁶ El origen sería aquel «punto totalmente alejado, y anterior a todo conocimiento positivo, que haría posible un saber que sin embargo lo recubre, y no cesa, en su charlatanería, de desconocerlo; estaría en esa articulación inevitablemente perdida en la que la verdad de las cosas es inseparable de la verdad del discurso que inmediatamente la oscurece y la pierde». Michel Foucault, *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Op. cit. pág. 21.

⁴⁷ *Ibid.*, págs. 24-42.

⁴⁸ «[La genealogía] no pretende remontar el tiempo para restablecer una gran continuidad más allá de la dispersión del olvido; su tarea no es mostrar que el pasado está aún ahí, bien vivo en el presente, animándolo todavía en secreto, después de haber impuesto a todos los obstáculos del camino una forma trazada desde el principio (...) Seguir el hilo complejo de la procedencia es, al contrario, conservar lo que ha sucedido en su propia dispersión: localizar los accidentes, las mínimas desviaciones -o, al contrario, los giros completos-, los errores, las faltas de apreciación, los malos cálculos que han dado nacimiento a lo que existe y es válido para nosotros; es descubrir que en la raíz de lo que conocemos y de lo que somos no hay ni el ser ni la verdad, sino la exterioridad del accidente», *Ibid.*, págs. 27-28.

⁴⁹ Sobre este particular véanse las reflexiones de Didi-Huberman sobre el concepto de origen-torbellino tomado de Benjamin en contraposición al historicismo del origen fuente, G. Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Op. cit., págs. 101-129. Es factible establecer un paralelismo entre esta concepción del origen y la que el propio Didi-Huberman rastrea en Aby Warburg, cfr. G. Didi-Huberman, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas*. Madrid, Abada, 2009, págs. 284-301.

sino que, además, pondría en cuestión toda concepción evolucionista del tiempo histórico. Dicha crítica no ha de perseguir, en ningún caso, una condena ventajista -y hasta moralista- del pasado -en el caso de nuestra investigación, los años sesenta y setenta- a partir de una celebración del presente. Lo que se desea deshacer es la mitificación de aquel tiempo pretérito como condición indispensable para enfrentarnos a la extrañeza que nos provoca (en la medida en que nos mira) una época ruinosa cuya evaluación actual ha de permanecer en términos absolutos irresuelta. Siguiendo a Foucault, el trabajo genealógico del historiador ha de enfatizar las discontinuidades y diferencias que impiden subsumir el devenir del tiempo en un relato lineal y teleológico. El señalamiento de esas fallas o fisuras posibilita pensar los acontecimientos como emergencias disruptivas en las coordenadas de un tiempo complejo. Con ello no se pretende negar la existencia de puentes -constatables o no positivamente, tendidos o cancelados⁵⁰- entre experiencias ubicadas en diferentes épocas, sino encarar su relación de otra manera. Aplicadas a las prácticas artístico-políticas que han centrado nuestra investigación, las siguientes palabras de Pilar Calveiro en torno a las formas de comprensión de la política en el contexto argentino durante los años sesenta-setenta y en la actualidad resumen -al tiempo que abren hacia el futuro- lo que intentamos decir. Para Calveiro, la crítica historiográfica trataría de

iluminar una [época] con la otra, para descifrar el pasado desde miradas renovadas por una experiencia más amplia pero también para decodificar el presente desde la distinción, que permite afirmarlo como otro a la vez que reconoce las posibles conexiones (...) Se trataría (...) de recordar la experiencia política desde la política; de conectar (...) las identidades del

⁵⁰ Nos hacemos eco aquí de la afortunada expresión de Ana Longoni en su estudio de la vanguardia experimental chilena. Cfr. A. Longoni, «Puentes cancelados: lecturas acerca de los inicios de la experimentación visual en Chile», Nelly Richard y Alberto Moreiras (eds.), *Pensar en/ la postdictadura*. Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2001, págs. 223-238.

Jaime Vindel Gamonal, *Arte y política: genealogía crítica de las estrategias conceptuales en el arte argentino entre 1965 y 2001*

pasado con las del presente para poner ambas en tensión y en entredicho y recuperar, o tal vez aprender, la esperanza⁵¹.

⁵¹ P. Calveiro, «Antiguos y nuevos sentidos de la política y la violencia», *Lucha armada en la Argentina*, septiembre-noviembre de 2005, año I, 4, págs. 6-7.

Estrategias conceptuales

Diversas aportaciones procedentes de la antropología, la etnología, la sociología o el pensamiento postestructuralista han contribuido desde mediados del siglo XX a enriquecer la definición del concepto de «estrategia». Entre todas ellas, destacaremos las procedentes de los trabajos de Pierre Bourdieu, Michel Foucault y Michel de Certeau. Los matices que introducen cada uno de ellos nos ayudarán a articular y diferenciar, apuntando a su historicidad concreta, el sentido de las prácticas artísticas que analizamos en este trabajo.

En los escritos de Pierre Bourdieu el concepto de estrategia se encuentra ligado a los llamados «habitus». Los «habitus» son definidos por Bourdieu como «principios generadores y organizadores de prácticas y representaciones» heredadas que «pueden estar objetivamente adaptadas a su fin sin suponer la búsqueda consciente de fines y el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos»⁵². Los habitus, por tanto, no poseen un carácter consciente, no responden a la acción de un sujeto ni se someten al cálculo estratégico de las probabilidades de éxito⁵³. Bourdieu pretende alejarse tanto del voluntarismo propio de una concepción subjetivista de la libertad como del determinismo social al afirmar que «(...) la libertad condicionada y condicional que asegura [el habitus] está tan alejada de una creación de imprevisible novedad como de una simple reproducción mecánica de los condicionamientos iniciales»⁵⁴. Los habitus no suponen sino la realización de la experiencia acumulada, una forma de memoria interiorizada e inconsciente que asegura la constancia de las

⁵² Pierre Bourdieu, *El sentido práctico*. Madrid, Taurus, 1991, pág. 92.

⁵³ *Ibid.*, pág. 93.

⁵⁴ *Ibid.*, pág. 96.

prácticas sociales en el pasado, el presente y el futuro, así como la integración de los individuos en la colectividad⁵⁵. El habitus se inscribe por tanto en el ámbito del consenso, en el «sentido común» que articula sus relaciones⁵⁶. Lejos del ímpetu disruptivo, el habitus tiende, por el contrario, a consolidar las instituciones sociales sin por ello dejar de transformarlas⁵⁷.

El amplio abanico de estrategias que Bourdieu analiza se encuentran, por tanto, más próximas a la reproducción del orden comunitario o social que a su impugnación⁵⁸. El planteamiento del sociólogo francés ha debido hacer frente a numerosos reparos, que apuntan a la totalización de la experiencia individual y colectiva bajo el dictamen del habitus, que finalmente no haría sino condenar el ámbito de lo social a la repetición ideológica. En este sentido, Bourdieu parece redoblar el determinismo que presuntamente desea combatir al subsumir todo impulso consciente de cambio. Michel

⁵⁵En tanto que «historia incorporada, naturalizada, y, por ello, olvidada como tal historia, el habitus (...) proporciona a las prácticas su *independencia relativa* en relación a las determinaciones exteriores del presente inmediato». *Ibid.*, pág. 98.

⁵⁶ «Uno de los efectos fundamentales del acuerdo entre el sentido práctico y el sentido objetivado es la producción de un *mundo de sentido común*, cuya evidencia inmediata es redoblada por la *objetividad* que asegura el consenso sobre el sentido de las prácticas y del mundo». *Ibid.*, pág. 100.

⁵⁷ El habitus «es lo que permite habitar las instituciones, apropiárselas prácticamente y, de este modo, mantenerlas activas, vivas, vigorosas, arrancarlas continuamente del estado de letra muerta, de lengua muerta, hacer revivir el sentido que se encuentra depositado en ellas, pero imponiéndoles las revisiones y transformaciones que son la contrapartida y condición de la reactivación (...)». *Ibid.*, pág. 99. Más abajo reincide en este planteamiento: «(...) es extremadamente peligroso pensar la acción colectiva según el modelo de la acción individual ignorando todo lo que le debe a la lógica relativamente autónoma de las instituciones de movilización (con su historia, su organización específica, etc.) y a las situaciones institucionalizadas o no en las que opera». *Ibid.*, pág. 103.

⁵⁸ Entre ellas se contarían las *estrategias de inversión biológica* (que incluirían las *estrategias de fecundidad* y las *estrategias profilácticas*), las *estrategias testamentarias*, las *estrategias educativas*, las *estrategias de inversión económica*, las *estrategias de inversión social* (entre las que sobresalen las *estrategias matrimoniales*) y las *estrategias de inversión simbólica*. Cfr. P. Bourdieu, «Estrategias de reproducción y modos de dominación», *Colección Pedagógica Universitaria*, 37-38, 2002, págs. 5-6. Estas últimas desvelan la dimensión estética de los habitus. En efecto, las *estrategias de inversión simbólica* «son todas las acciones que tienen por objeto conservar o aumentar el capital de reconocimiento (en los diferentes sentidos del término), privilegiando la reproducción de los esquemas de percepción y de apreciación más favorables a sus propietarios y produciendo las acciones susceptibles de ser apreciadas favorablemente según estas categorías (por ejemplo mostrar la fuerza para no tener que servirse de ella)». Bourdieu desarrolló esta cuestión en su análisis de la dimensión social del gusto, cfr. P. Bourdieu, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid, Taurus, 2006.

de Certeau ha sido especialmente incisivo a la hora de poner de relieve las carencias del planteamiento de Bourdieu, el corto alcance de sus estrategias no-intencionales.

El uso del término «estrategia» (...) se justifica por el hecho de que las prácticas dan una respuesta adecuada a las coyunturas. Pero Bourdieu repite al mismo tiempo que no se trata de estrategias propiamente dichas: no hay opción entre varias posibles, por tanto no hay «intención estratégica»⁵⁹.

Por otra parte, las *estrategias de reproducción* de las que habla Bourdieu contradicen la orientación de buena parte de las prácticas que analizaremos en el desarrollo de esta tesis doctoral, en tanto éstas se caracterizan por la intención de quebrar el orden institucional y los límites convencionales del arte. Así, uno de los artistas conceptuales argentinos más destacados de los años sesenta, Ricardo Carreira, articulará su producción teórico-práctica en torno al concepto de «deshabitación», entendido como aquella operación estética que revela a la conciencia las «relaciones causales o formales antes ocultas, o una simple alteración no justificada»⁶⁰. Ana Longoni ha destacado cómo esta noción, vinculada al extrañamiento vanguardista⁶¹, en realidad «apunta a una teoría social» que da cuenta de «la capacidad (política) de la vanguardia artística de actuar sobre lo existente y transformar al público y su entorno»⁶².

⁵⁹ Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer*. México D.F., Universidad Iberoamericana (Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente), 2007, pág. 64.

⁶⁰ A. Longoni, «El deshabitador. Ricardo Carreira en los orígenes del conceptualismo», *Arte y literatura en la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires, FIAAR-Telefónica, 2006, págs. 63-106.

⁶¹ El artista rosarino Juan Pablo Renzi, contemporáneo de Carreira, lo expresaba con claridad: «El vanguardismo como actitud es independiente de sus resultados: el cambio, la novedad, la renovación de los medios, de las formas. La idea básica: la búsqueda de extrañamiento, la *deshabitación*. El arte como forma de conocimiento nos posibilita ver más en profundidad la realidad y las obras de vanguardia aportan una visión nueva de lo cotidiano», «Otros inicios del conceptualismo (argentino y latinoamericano)», *Papers d'art*, Girona, 93, 2º semestre 2007, pág. 157

⁶² *Ibid.*, pág. 157.

Si bien se antoja imprescindible, desde este punto de vista, recurrir a la obra de otros autores que nos ofrezcan una aproximación al concepto de estrategia más cercana al sentido de las prácticas que abordaremos en el desarrollo de este trabajo, debemos señalar que Bourdieu trató de matizar en escritos posteriores sus análisis valorando la capacidad creadora de sujetos conscientes a los que denominó *agentes actuantes* -por oposición al sujeto trascendental de la tradición idealista, al tiempo que se esforzó por distinguir entre *estrategias de conservación*, que «tienden a la defensa de la ortodoxia» y *estrategias de subversión*, caracterizadas por un impulso de «ruptura crítica»⁶³. Son justamente estas *estrategias de subversión* las que proporcionan un marco conceptual más acorde con las prácticas que abordaremos en este trabajo.

En *Vigilar y castigar*, volumen dedicado a la relación moderna entre visión panóptica y control social, Michel Foucault abordó el concepto de estrategia como *techné* de la guerra. Dentro de lo que podríamos denominar como *estrategias de poder*, Foucault distinguía y formulaba la correlación entre «estrategias» propiamente dichas y «tácticas». Tras admitir que «la guerra como estrategia» puede concebirse como aquella «continuación de la política» que pone en liza o perpetúa el poder de las naciones, el autor francés invertía la famosa cita de Carl von Clausewitz para subrayar que, con frecuencia, «la «política» ha sido concebida como la continuación, si no exacta y directamente de la guerra, al menos del modelo militar como medio fundamental para prevenir la alteración civil»⁶⁴. Para Foucault, el gobierno del Estado moderno no sería sino la traslación *táctica* al terreno supuestamente pacificado de la política -o, por decirlo con Rancière, de la «policía»- del orden del campo y los regimientos militares.

⁶³ Cfr. Pierre Bourdieu, «Quelques propriétés des champs», *Questions de Sociologie*, Les Éditions de Minuit, París, 1984, pág. 115.

⁶⁴ M. Foucault, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Madrid, Siglo XXI, 1979, págs. 172-173.

Éste sería puesto al servicio de la disciplina de las masas, del conjunto del cuerpo social, así como de sus individuos singulares⁶⁵:

Si hay una serie política-guerra que pasa por la estrategia, hay una serie ejército-política que pasa por la táctica. Es la estrategia la que permite comprender la guerra como una manera de conducir la política entre los Estados; es la táctica la que permite comprender el ejército como un principio para mantener la ausencia de guerra en la sociedad civil⁶⁶.

Esta distinción es sumamente sugerente de cara a comprender cómo se estructura el poder en las sociedades postfeudales, pero no da cuenta de las acciones que tratan de resistir a esas estrategias y tácticas desarrolladas desde el aparato militar de los ejércitos o el gobierno de los estados⁶⁷. Como complemento de este análisis, a las estrategias y tácticas características de las relaciones o *estrategias de poder*, el filósofo francés opondrá las llamadas *estrategias de enfrentamiento*. La relación entre ambas versiones del concepto de «estrategia» será abordada por Foucault en otros escritos, entre los que sobresale «El sujeto y el poder». En este artículo, Foucault señalaba tres sentidos ordinarios en el uso del término. El primero de ellos identifica la estrategia con los medios que una racionalidad específica emplea con el objetivo de alcanzar un determinado fin. El segundo se centra en el componente lúdico de las estrategias, entendido como el conjunto de acciones que desarrolla cada uno de sus participantes

⁶⁵ «La política, como técnica de la paz y el orden internos, ha tratado de utilizar el dispositivo del ejército perfecto, de la masa disciplinada, de la tropa dócil y útil, del regimiento en el campo y en los campos, en la maniobra y en el ejercicio. En los grandes estados del siglo XVIII, el ejército garantiza la paz civil sin duda porque es una fuerza real, un acero siempre amenazador; pero también porque es una técnica y un saber que pueden proyectar su esquema sobre el cuerpo social». *Ibid.*, págs. 172-173.

⁶⁶ *Ibid.*, págs. 172-173.

⁶⁷ En este punto se centra precisamente la crítica planteada por de Certeau al texto de Foucault: «Si es cierto que por todos lados se extiende y se precisa la cuadrícula de la «vigilancia», resulta tanto más urgente señalar cómo una sociedad entera no se reduce a ella; qué procedimientos populares (también «minúsculos» y cotidianos) juegan con los mecanismos de la disciplina y sólo se conforman para cambiarlos; en fin, qué «maneras de hacer» forman la contrapartida, de lado de los consumidores (o ¿dominados?), de los procedimientos mudos que organizan el orden sociopolítico». M. de Certeau, *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*, Op. cit., pág. XLIV.

«en función de lo que considera que debería ser el curso de acción de los demás, y de lo que cree que los otros pensarán de la suya, en definitiva, la manera en que uno trata de obtener ventaja sobre los otros». Para concluir, Foucault rescata un tercer sentido del concepto de estrategia, que respondería a las artimañas empleadas por cada participante con la intención de despojar a su adversario de las armas de que dispone, obteniendo consecuentemente la *victoria*⁶⁸.

Los tres sentidos mencionados concurrirían en las llamadas *estrategias de enfrentamiento*. Uno de los rasgos más sobresalientes y originales del planteamiento de Foucault reside en el análisis del intrincado vínculo que une a éstas con las *estrategias de poder*. Según Foucault, toda relación de poder implica necesariamente una estrategia de lucha que, al tiempo que lo resista y combata, lo afirme⁶⁹. En su esquema, poder y libertad no aparecen como conceptos excluyentes, sino como condiciones previas que posibilitan su coexistencia. Sin el ejercicio del poder no habría libertad; y viceversa, la libertad se dirige contra y por tanto revela la existencia del poder⁷⁰. Así, las *estrategias de resistencia* aprovecharían los márgenes de libertad dejados por la retirada de la violencia sobre los cuerpos para plantear acciones que pongan en jaque las tácticas de gobierno, que diriman y visibilicen dónde se ejerce y cuáles son los límites de las relaciones de poder, de manera que éstas dejen «de manipular e inducir de forma

⁶⁸ Cfr. M. Foucault, «El sujeto y el poder». Brian Wallis (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Tres Cantos, Akal, 2001, págs. 434-435.

⁶⁹ «(...) hay un llamamiento recíproco entre relación de poder y estrategia de lucha, un encadenamiento indefinido y una inversión constante», en: *Ibid.*, pág. 435.

⁷⁰ «La relación de poder y la insumisión de la libertad no pueden escindirse. El problema central del poder no es el de la «servidumbre voluntaria» (¿cómo podríamos desear ser esclavos?): en el núcleo de la relación de poder, hasta el punto de que la «provoca» constantemente, se encuentran la resistencia de la voluntad y la índole intransitiva de la libertad. Más que de un «antagonismo» esencial, habría que hablar de un «agonismo» -de una relación que es a la vez incitación recíproca y lucha-; no tanto una confrontación que bloquea a ambas partes, como una permanente provocación». *Ibid.*, pág. 432.

calculada la conducta ajena» para «limitarse a contestar a sus propias acciones (...)», convirtiéndose por tanto, ellas también, en *estrategias de enfrentamiento*⁷¹.

A la inversa, Foucault afirma que, asimismo, en toda *estrategia de enfrentamiento* existe la pretensión de devenir una estrategia de poder, de convertirse, tras el final de la lucha, en una relación de poder que sustituya o redefina la relación anterior entre gobernantes y gobernados⁷². Como veremos, esta variante del concepto de estrategia es la que mejor se adapta a las prácticas artísticas de la vanguardia sesentista, que aspiraban a sumarse al intuido como incipiente proceso de revolución socialista que debía poner fin a la dictadura de Onganía. Aunque al principio de su análisis Foucault menciona formas de resistencia social propias de un contexto postutópico, sus sugerencias posteriores en torno al concepto de estrategia resultan de gran utilidad a la hora de caracterizar un período de la historia argentina que era percibido por diversos sectores de la población como prerrevolucionario. Podríamos hablar entonces de *estrategias artísticas de enfrentamiento*, entendidas como formas de oposición al poder que contribuyen a visibilizarlo en la esfera pública como modo de contribuir al proceso de cambio social que habría de derrocarlo.

La relación entre estrategia y poder ha sido encarada por Michel de Certeau desde un ángulo diferente. De Certeau diferencia entre «estrategias» y «tácticas» y lo hace a partir de la posibilidad o no de demarcar un espacio propio desde el cual plantear sus acciones y disposiciones. Para de Certeau, las estrategias son siempre y

⁷¹ Foucault establece la diferencia entre relación de poder y violencia del siguiente modo: «Lo que define una relación de poder es que es un modo de acción que no actúa directa e inmediatamente sobre los demás. Por el contrario, actúa sobre sus acciones: una acción sobre la acción, sobre acciones posibles o actuales, futuras o presentes. Una relación de violencia o bien actúa sobre un cuerpo o bien sobre cosas: fuerza, subyuga, destruye: clausura todas las posibilidades». *Ibid.*, pág. 431.

⁷² «(...) toda estrategia de enfrentamiento sueña con llegar a ser una relación de poder». *Ibid.*, pág. 435.

necesariamente «estrategias de poder». El cálculo y las «manipulaciones de fuerzas» a ellas asociadas presuponen la existencia de «*un lugar* susceptible de ser circunscrito como *algo propio*», que queda delimitado en relación a una exterioridad:

*Llamo estrategia al cálculo (o a la manipulación) de las relaciones de fuerzas que se hace posible desde que un sujeto de voluntad y poder (una empresa, un ejército, una ciudad, una institución científica) resulta aislable. La estrategia postula un lugar susceptible de ser circunscrito como algo propio y de ser la base donde administrar las relaciones con una exterioridad de metas o amenazas (los clientes o los competidores, los enemigos, el campo alrededor de la ciudad, los objetivos y los objetos de la investigación, etcétera)*⁷³.

El poder estratégico constituye, en palabras de de Certeau, «*una victoria del lugar sobre el tiempo*» que no haría sino refrendar los argumentos foucaultianos en torno al predominio de la visión panóptica en la modernidad como instrumento de control social⁷⁴. Por el contrario, al hablar de tácticas, De Certeau se distancia por completo del planteamiento de Foucault. Si Foucault concebía las tácticas como el instrumento político-militar de control social característico del poder moderno, De Certeau las adscribirá a aquellas prácticas generadas precisamente desde la ausencia de poder⁷⁵. Para de Certeau, las tácticas constituyen «un arte del débil» y de la temporalidad ante la imposibilidad de delimitar un lugar propio desde el que planear su acción.

⁷³ M. Certeau, *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer*. Op. cit., pág. 42.

⁷⁴ «La partición del espacio permite *una práctica panóptica*». De Certeau señala, además, que este dominio cartesiano de lo real afecta al ámbito del conocimiento, en tanto que la ciencia ha de constituir campos «propios», un objeto de estudio sobre el que arrojar una mirada aparentemente «desinteresada», para afirmar su validez: «(...) *un poder es la condición previa del conocimiento*, y no sólo su efecto o su atributo». *Ibid.*, págs. 42-43.

⁷⁵ «Sin lugar propio, sin visión globalizadora, ciega y perspicaz como sucede en el cuerpo a cuerpo sin distancia, gobernada por los azares del tiempo, la táctica se encuentra determinada por *la ausencia de poder*, como la estrategia se encuentra organizada por el principio de un poder». *Ibid.*, pág. 44.

Por otra parte, a diferencia de Bourdieu, quien a la hora de ubicar geográfica y etnológicamente las estrategias de reproducción recurría a la descripción del sistema sucesorio bearnés y de los modos de organización social en la Cabila argelina, de Certeau insistirá en localizar las tácticas de resistencia en la vida cotidiana de las sociedades occidentales, resistiendo de ese modo a las tentaciones de sublimar la otredad, en las que tan a menudo ha recaído la antropología contemporánea⁷⁶.

A pesar de que de Certeau centre su análisis en las prácticas cotidianas que a modo de microrresistencias son protagonizadas por los «consumidores» o «usuarios» contemporáneos, su teoría ha inspirado durante las últimas décadas parte de la producción teórica vinculada al arte político, por lo general ya distante del discurso revolucionario que caracterizó, como aduje anteriormente, algunas de las propuestas artísticas de los años sesenta en Argentina. Así, Miguel A. Hernández Navarro ha recurrido al texto de de Certeau para otorgar densidad a uno de los vectores que reflejan la «pasión por lo real» que el autor detecta en el arte de las últimas décadas⁷⁷.

Hernández Navarro enlaza esta comprensión postrepresentacional del arte último con la dimensión «contextual» que le otorga Paul Ardenne⁷⁸. En un decurso argumental que

⁷⁶ De Certeau critica este aspecto de la teoría de Bourdieu de modo irónico, señalando la disparidad de criterio en función del contexto en que se detecten las prácticas: «(...) cuando Bourdieu encuentra el mismo tipo de prácticas en los «pequeños burgueses» o las amas de casa de hoy, no son más que «estrategias a corto plazo y de corta vista», «réplicas anárquicas» relativas a «un conjunto disparatado de semiconocimientos», a una «jerigonza cultural», «baratillo de nociones descontextualizadas». *Ibid.*, pág. 63. En otro lugar es más explícito: «Bourdieu no toma en consideración los estudios sobre las estrategias individuales de consumidores en nuestras sociedades». *Ibid.*, nota 25 pág. 64.

⁷⁷ «Si se observan las prácticas artísticas contemporáneas (...) la emergencia del documentalismo, la acción política, las estéticas relacionales, la atención al contexto específico, en definitiva, el alejamiento de la ilusión, podríamos afirmar sin ningún tipo de complejos que nos encontramos en la era de un art-verité. Un arte de la realidad que pretende alejarse del mundo del arte para acercarse al mundo real, al espectador real, un arte de la vida cotidiana que se eleva sobre el mandato de la experiencia y el acercamiento a las cosas mismas (...)» Miguel A. Hernández-Navarro, «El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antivisual y lo siniestro». www.observacionesfilosoficas.net/elartecontemporaneo.html. Consultado el 22/12/2010. Publicado originalmente en *Revista de Occidente*, 297, 2006.

⁷⁸ «Seguramente la mejor aproximación hasta el momento es la realizada por Paul Ardenne, quien ha definido esta mirada a la realidad y la experiencia real del arte contemporáneo bajo el término de «arte contextual»: una serie de estrategias, prácticas y experiencias artísticas alejadas de las lógicas tradicionales»

parte del realismo de Courbet, Ardenne enuncia sucesivamente los caracteres consitutivos del arte contextual, a saber: la pretensión de establecer una relación directa entre la obra y la realidad; la dimensión micropolítica que suele acompañar a estas prácticas; su tendencia a presentarse como un arte de intervención que valora, ante todo, el lugar específico en que *se da* (esto es, su naturaleza eventual); el replanteamiento de la relación espacio-temporal en la recepción de la obra; y, finalmente, la pulsión agorética de los artistas⁷⁹.

Este tipo de enfoques presenta, al menos, dos problemas. En primer lugar, finiquitan la modernidad artística a partir de su reducción a una caricatura formalista, prolongando inconscientemente un relato histórico-artístico igualmente superador. En segundo lugar, al fijar a finales de los años cincuenta el inicio de un corte abrupto entre el arte autónomo tardomoderno y el arte heterónimo postmoderno renuevan la centralidad geopolítica de una narración que difícilmente se puede ajustar a un *contexto* como el argentino en particular y el latinoamericano en general. El concepto de «micropolítica» es inadecuado para dar cuenta de las prácticas conceptualista de los años sesenta-setenta, signadas por un contexto político en que prevalecía una «lógica estadolátrica»⁸⁰. Pilar Calveiro marca, en este sentido, una diferencia fundamental con el momento presente, más próximo al concepto de *táctica* enunciado por de Certeau, en tanto que se abrían liberado de la obsesión por la toma del poder. Para los movimientos sociales recientes sería básica

de la obra de arte (fuera del museo, de la mercancía, del idealismo, de la creación individual...) que, desde finales de los años cincuenta y hasta la actualidad (...) pretenden acercar lo máximo posible el arte a la realidad bruta, situándose respecto a ella en situación de acción, interacción y participación». *Ibid.*

⁷⁹ Cfr. Paul Ardenne, *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia, Cendeac, 2006.

⁸⁰ Cfr. P. Calveiro, «Memoria, política y violencia». Sandra Lorenzano y Ralph Buchenhorst (eds.), *Políticas de la memoria. Tensiones en la palabra y la imagen*. México D.F./ Buenos Aires, Universidad del Claustro de Sor Juana/ Editorial Gorla, 2007, págs. 59-61.

(...) *La construcción de espacios políticos periféricos, autónomos del Estado. Para ellos, el aparato estatal deja de ser el bastión a conquistar para convertirse en un centro de poder del que es posible sustraerse para hacer un juego otro, más libre y orientado por principios diferentes*⁸¹.

Más abajo veremos cuál es la relación que con algunos de esos movimientos sociales han mantenido durante los últimos años diversos colectivos y grupos de arte argentinos. Asimismo, analizaremos las posibles conexiones que dichas prácticas mantienen con las estrategias conceptualistas reavivadas durante los años sesenta. Lo que aquí entenderemos por «estrategias conceptuales» remite a un conjunto heterogéneo de procedimientos (deshabitadores, de señalamiento, autorreflexivos, tautológicos, contrainformacionales, de crítica u ocupación institucional, de subjetivación política, etc.) que actualizan en un marco espacial y cronológico concreto algunas de las pulsiones que guiaron las vanguardias históricas, aunque la intensidad que adquirió la imbricación de lo artístico y lo político las haga solo parcialmente asimilables a las denominadas neovanguardias. Hal Foster ha señalado que mientras aquellas se centraban en el cuestionamiento de las convenciones del arte, estas últimas lo hicieron en su institución. Foster detecta en las neovanguardias la efectividad de la crítica de las vanguardias como «acción diferida», esto es, como aquella repetición que -en un sentido freudiano- torna consciente la potencialidad de las primeras vanguardias para la crítica histórica⁸².

Los procedimientos «conceptuales» mencionados se derivan, básicamente, de dos procesos: por un lado, la alteración de los modos de experiencia y comprensión del

⁸¹ *Ibid.*, pág. 61.

⁸² Cfr. Hal Foster, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Tres Cantos, Akal, 2001, págs. 23-26.

arte, que podríamos identificar, a grandes rasgos, con lo que Benjamin Buchloh ha denominado estrategias de «retirada perceptiva»⁸³. Éstas, en deuda con Duchamp, procuran otro acercamiento sensible (no retiniano) o intelectual a la obra de arte⁸⁴. El segundo de esos procesos se vincula a la así denominada «politización» del ámbito artístico, conducente con frecuencia a la crítica y abandono de las instituciones y a la articulación de la práctica artística con lo social. Ambas tendencias se dieron en el seno del llamado «conceptualismo» de los años 60 y son los dos vectores-fuerza que vertebran este trabajo.

⁸³ Ya a comienzos de los setenta la crítica francesa Catherine Millet había relacionado al arte conceptual con «l'escamotage de toute préoccupation d'ordre visuel». Catherine Millet, *Concept-Théorie*. Paris, Daniel Templon. 1970.

⁸⁴ Buchloh ejemplificaba esta idea a partir de algunas piezas realizadas por el norteamericano Robert Morris durante la década de los sesenta, con especial énfasis en *Box with the Sound of Its Own Making* (1961), obra sintéticamente descrita por el enunciado que le da título (una cinta magnetofónica encerrada en una caja donde se hallaba registrado el ruido de la fabricación de esta última): «(...) al contrarrestar la supremacía de lo visual con una experiencia auditiva de importancia similar o incluso superior, renovaba la búsqueda duchampiana de un arte no retiniano (...) La crítica de la hegemonía de las categorías visuales tradicionales se lleva a cabo no solo por medio de la alteración (acústica o táctil) de la pureza de la experiencia perceptiva, sino también a través de un acto literal de negación en el que se priva al espectador de prácticamente toda la información visual (o, al menos, de lo que tradicionalmente se entiende por información visual)». Benjamin H. D. Buchloh, *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Tres Cantos, Akal, 2004, pág. 176.

Sobre algunas hipotecas historiográficas

A continuación deseamos reevaluar el modo en que se ha construido teóricamente esa noción de «conceptualismo» a la hora de dar cuenta de una serie de prácticas emergidas en el período correspondiente a lo que diversos autores han dado en denominar la «década larga», que se extendería de 1957 a 1974⁸⁵. Durante los últimos años del pasado siglo y los que van transcurridos del nuevo milenio han sido numerosas las contribuciones historiográficas y curatoriales que han insistido en redefinir los relatos y los límites del arte conceptual a partir de la adscripción al «conceptualismo global» de prácticas de naturaleza y procedencia geográfica sumamente diversas. Esa fue justamente la fórmula elegida como título de una de las exposiciones que gozó de una mayor repercusión en el umbral del nuevo siglo. Me refiero a *Global Conceptualism*, celebrada en el Queens Museum de Nueva York en 1999⁸⁶. La exposición intentó generar un quiebre epistemológico en el panorama global de la historia y el circuito internacional del arte contemporáneo, apostando por la politización de sus discursos y formas de visibilidad. Allí, la refutación-ampliación geopistemológica de la categoría «arte conceptual» partía de la reconsideración de tal categoría como un estilo ya incorporado a las narrativas anglocéntricas de la historia de las neovanguardias. En esta «batalla por la historización de los primeros pasos del conceptualismo»⁸⁷, éste era considerado como una tendencia del arte global con múltiples «puntos de origen» capaz de otorgar al arte un radio de acción que desbordaba

⁸⁵ Thomas Crow acude a esta denominación en Thomas Crow, *El esplendor de los sesenta*. Tres Cantos, Akal, 2001.

⁸⁶ Cfr. *Global Conceptualism: Points of Origen, 1950s-1980s*. The Queens Museum of Art, New York, 1999.

⁸⁷ Rachel Weiss, «Reescribir el arte conceptual», *Papers d'Art*, 93, Girona, Espai d'Art Contemporani, 2007, pág. 151.

sus límites discursivos⁸⁸. Uno de los tres impulsores de la iniciativa, el artista uruguayo afincado en Nueva York Luis Camnitzer, retornaba recientemente sobre el propósito de esta distinción entre arte conceptual y conceptualismo en su libro *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Coincidiendo en este punto con la teórica americana Lucy Lippard, para Camnitzer el arte conceptual no sería sino una prolongación formalista del minimalismo, mientras que el conceptualismo, pensado como un conjunto de estrategias que permiten resolver problemas cuyo ámbito de relevancia no se restringe al campo artístico⁸⁹.

La clarificación de esta distinción entre conceptualismo y arte conceptual fue uno de los aspectos en los cuales se concentró la muestra Global Conceptualism: Points of Origin. Parecía apropiado que el arte conceptual norteamericano apareciera como un ejemplo más entre las muchas estrategias conceptualistas que aparecieron entre los años 1950 y 1980⁹⁰.

La división cartográfica de la exposición privilegiaba las fronteras geopolíticas o geográficas sobre la invención de ideas-fuerza que las atravesaran. Cada una de las áreas era asignada a un curador⁹¹. De la sección latinoamericana se ocupó Mari Carmen Ramírez, quien, con el objetivo de refundar la dicotomía que opone el conceptualismo analítico anglosajón al conceptualismo político latinoamericano, retomaba la expresión

⁸⁸ Cfr. Luis Camnitzer, Jane Farver y Rachel Weiss, «Foreword», *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*, Op. cit., s. p.

⁸⁹ Luis Camnitzer, *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Murcia, Cendeac, 2009, págs.14 y 40. En una conferencia reciente, Lippard ha tratado de acotar, ante la laxitud reinante, el alcance semántico del término «conceptualismo»: «el conceptualismo se limita a aquellas obras en las que la idea, o el concepto, fue primordial para generar la obra en sí y en las cuales la forma definitiva queda ‘desmaterializada’ en grado extremo». Las dos direcciones hacia las que habría apuntado esa desmaterialización serían la idea y la acción. Lucy Lippard, «Hagámoslo nosotros mismos», VVAA, *Ideas recibidas*. Barcelona, MACBA, 2009, págs. 35-36.

⁹⁰ Luis Camnitzer, *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Op. cit., pág. 40.

⁹¹ Las áreas en que se hallaba compartimentada la muestra, con la nómina de sus respectivos curadores, eran las siguientes: Japón (Reiko Tomii); Europa occidental (Claude Gintz); Europa oriental (László Beke); Latinoamérica (Mari Carmen Ramírez); Norteamérica (Peter Wollen); Australia y Nueva Zelanda (Terry Smith); Unión Soviética (Margarita Tupitsyn); África (Okwui Enwezor); Corea del Sur (Sung Wan-kyung); China, Taiwan y Hong Kong (Gao Minglu); y Sudeste asiático (Apinan Poshyananda).

empleada por Simón Marchán Fiz en 1974 a la hora de catalogar las prácticas ubicadas bajo su égida:

(...) «*Ideological conceptualism*», as Simón Marchán Fiz observed in 1972, is not «a pure productive force, but a social one», in other words, one that is not satisfied with an investigation of its own recurrent conditions (tautology) but seeks to actively transform the world through the specificity of art⁹².

Este giro discursivo, en el que lo político se asimila dudosamente a lo ideológico, se apropia de una categorización que, en una escueta nota al pie de página de la segunda edición de su libro *Del arte objetual al arte de concepto*, el esteta español relacionaba básicamente con algunas de las experiencias e instituciones argentinas de las que tenía escasas noticias a través de sus contactos esporádicos con el gestor Jorge Glusberg y el artista Juan Pablo Renzi. Marchán Fiz menciona en esta línea algunas exposiciones colectivas realizadas a principios de los años 70 bajo el amparo del CAYC (Centro de Arte y Comunicación), dirigido por Glusberg -con quien tuvo la ocasión de encontrarse durante la celebración de los Encuentros de Pamplona-, y los desarrollos más explícitamente políticos de Renzi y el Equipo de Contrainformación.⁹³ Marchán Fiz no mencionaba las prácticas experimentales desplegadas en la década anterior, cuya voluntad de articular lo artístico y lo político había alcanzado su momento culminante en el llamado «itinerario del 68». Paradójicamente, el CAYC fue una institución aborrecida por la mayoría de los artistas protagonistas del ese itinerario «itinerario del 68», que habían roto abruptamente sus vínculos con las instituciones de vanguardia. Algunos de ellos se negaron a la catalogación conceptualista (ideológica o del tipo que

⁹² Mari Carmen Ramírez, «Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-80», *Global Conceptualism 1980s*. The Queens Museum of Art, New York, 1999, pág. 55.

⁹³ Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte del concepto*. Madrid, Akal, 1986, pág. 269.

fuera) de sus prácticas, a la que identificaban con una «nueva moda» de la crítica. Resaltamos a continuación dos ejemplos. El primero de ellos es el mensaje que Juan Pablo Renzi envió como contribución personal a la muestra «Arte de Sistemas», organizada por Glusberg en el mencionado centro durante el año 1971. Su *Panfleto n° 3* (**fig. 1**) decía así:

Ahora lo que está de moda es el arte conceptual (renovar el stock periódicamente para incentivar la venta de su mercancía —que, entre otras cosas, es siempre la misma— es uno de los sistemas que caracterizan a la cultura burguesa), y resulta que soy (al menos para algunos críticos como Lucy Lippard y Jorge Glusberg) uno de los responsables de la iniciación de este fenómeno (junto con mis compañeros de los ex-grupos de artistas revolucionarios de Rosario y Buenos Aires en los años 67-68). Esta afirmación es errónea. Como errónea es toda intención de vincularnos a dicha especulación estética⁹⁴.

La propia Mari Carmen Ramírez reconoció que los términos «conceptual» y «conceptualismo» no fueron empleados en los escritos de los artistas o en la crítica literaria de sus trabajos hasta mediados de los años 70⁹⁵. En su opinión, ello se debió a que muchos artistas temían ser absorbidos «por la corriente principal o proveer a los censores estatales de una etiqueta fácilmente identificable»⁹⁶. Las reticencias al corsé que toda neutralización historiográfica -ligada al concepto de estilo- pudiera ejercer sobre unas prácticas definidas por sus aspiraciones revolucionarias se reproducían en una de las respuestas que León Ferrari dio en el año 1973 a un «cuestionario de la Escuela de Letras de la Universidad de la Habana sobre la exposición *Tucumán Arde*».

⁹⁴ Juan Pablo Renzi, «Panfleto n° 3, La nueva moda», *Arte de Sistemas*. Buenos Aires, CAYC, 1971, s.p.

⁹⁵ Cfr. M. C. Ramírez, «Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America». *Op. cit.*, págs. 53 y 69.

⁹⁶ *Ibid.*, pág. 69 —la traducción es nuestra—.

En ella, Ferrari lamentaba, a propósito de esa experiencia, hito culminante del referido itinerario, que

(...) A pesar de ser (...) una manifestación contra el sistema y desde afuera del sistema, de la «vanguardia» y de los circuitos internacionales del arte de elite, haya sido usado como parte de la plataforma de lanzamiento de una nueva moda de la «vanguardia»: el arte conceptual. En efecto, algunas publicaciones señalan a «Tucumán Arde» como uno de los antecedentes de aquella escuela dado que puso el acento en la significación de la obra. Pero quienes lo vinculan al arte conceptual, que es una nueva «vanguardia» para la misma elite de siempre, olvidan que la gente de «Tucumán Arde comenzó por abandonar el campo de la elite»⁹⁷.

Lo cierto es que muchas de las operaciones que han dado visibilidad a ésta y otras experiencias similares del ámbito latinoamericano durante los cuarenta años transcurridos desde su acontecer han contribuido indirectamente a generar una lógica fetichista que tiende a ocluir su problemática histórica mediante su conversión en *iconos*, «imágenes hipertrofiadas» del llamado arte político⁹⁸. Con frecuencia esa descontextualización se ve facilitada por la inserción de dichas experiencias en un cajón de sastre, el subpartado histórico-artístico de los conceptualismos («ideológicos» o «políticos») periféricos, que no da cuenta de la especificidad de los procesos históricos y de los ámbitos culturales en que se articularon⁹⁹. Por el contrario, esas prácticas, que

⁹⁷ León Ferrari, «Respuestas a un cuestionario de la Escuela de Letras de la Universidad de la Habana sobre la exposición *Tucumán Arde*», León Ferrari, *Prosa política*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2005, pág. 38.

⁹⁸ Sobre el icono y el documento como dos formas de «poner inatención» a las imágenes, cfr. G. Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona, Paidós, 2004, págs. 60-65.

⁹⁹ Cristián Gómez Moya habla de «los efectos sobreabarcadores del conceptualismo en su dimensión global», cfr. Cristián Gómez Moya, «Destiempo y anacronismos disidentes en la relación archivo-arte-política: «Tucumán Arde»», inédito, comunicación interna en II Encuentro Plenario de la Red Conceptualismos del Sur, Rosario, octubre de 2008. En este punto no se cumplirían los deseos de Rachel Weiss, una de las promotoras de *Global conceptualism*, cuando afirmaba retrospectivamente que «lo que intentamos sugerir [fue] la idea de que el conceptualismo fue *en igual medida* (...) una estrategia autóctona, localizada, y un fenómeno global con capacidad para tratar problemas específicos de lugares y legados particulares e intereses ampliamente compartidos». R. Weiss, «Reescribir el arte conceptual». *Op.*

en muchos casos incidían y se resolvían en su especificidad contextual, pasan a formar parte de un limbo metafísico identificado con una suerte de «clima de época» compartido, que daría cuenta de una alteración de la *praxis* artística -identificada, básicamente, con la ruptura de la autonomía tardomoderna- espontáneamente acontecida del mismo modo, al mismo tiempo y conscientemente en todos esos lugares¹⁰⁰. Esa noción del «clima de época», demasiado próxima al concepto de *Zeitgeist* o «espíritu del tiempo», obvia, en su idealismo universalista y mitológico¹⁰¹, no solo la multiplicidad de temporalidades que coexisten en cualquier cronología de tipo global, sino también la diversidad de motivaciones que se dan cita coetáneamente en un mismo país o región geopolítica¹⁰².

Así, en relación con el ámbito en que se centra esta tesis doctoral, el capitalismo cultural ha tendido a desplegar una imagen del «arte latinoamericano» que, por citar las palabras de Diana Wechsler, únicamente puede corresponder a una «falsa totalidad»¹⁰³. En ella, el arte latinoamericano se suele vincular a una serie de adjetivos que garantizan

cit., pág. 152.

¹⁰⁰ Lo cual no es óbice para reconocer que en algunos casos se puede constatar una «conexión material» entre esas propuestas, ni para dejar de señalar la importancia de redes de intercambio como el circuito de arte correo. Cfr. A. Longoni, «Respuesta a Jaime Vindel», *ramona. revista de artes visuales*, Buenos Aires, 82, julio 2008, pág. 23 y Fernanda Nogueira y Fernando Davis, «Gestionar la precariedad. Potencias poético-políticas de la red de arte correo», *Artecontexto*, Madrid, 4, 2009, págs. 33-39.

¹⁰¹ En este punto, suscribimos el juicio de Ernst H. Gombrich, quien relacionaba el uso de este concepto con la historiografía romántica: «La historiografía romántica, tal como yo lo veo, está llena de entidades mitológicas como el *Zeitgeist*, el *Volkgeist*, el proceso de producción y el mecanismo de la evolución psicológica que se supone explican el destino histórico de las culturas», Ernst H. Gombrich, *Temas de nuestro tiempo. Propuestas del siglo XX acerca del saber y del arte*. Madrid, Debate, 1997, págs. 63-64.

¹⁰² En su aproximación a uno de los frescos pintados por Fra Angelico en el convento de San Marcos de Florencia, Georges Didi-Huberman ha relacionado el concepto de *Zeitgeist* con lo que él denomina como «concordancia eucrónica»: «(...) se lo declara pertinente porque es «contemporáneo» (no hablo aquí de eucronía más que para destacar el valor de coherencia ideal, de *Zeitgeist*, prestada a una tal contemporaneidad). Pero ¿verdaderamente lo es?». Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Op. cit., pág. 37.

¹⁰³ Diana B. Wechsler, «La (falsa) totalidad: exposiciones de arte latinoamericano», Josu Larrañaga Altuna (ed.), *Arte y política (Argentina, Brasil, Chile y España, 1989-2004)*. Madrid, Editorial Complutense, 2010, págs. 69-89. Sobre la vigencia de la posibilidad de seguir hablando de un arte latinoamericano cfr. *ramona, revista de artes visuales*, Buenos Aires, 91, junio 2009.

su éxito mercantil, satisfaciendo el ansia de novedad y exotismo de un sistema internacional del arte alterado por la crisis del modernismo occidental¹⁰⁴. En un texto de próxima publicación¹⁰⁵, Cristián Gómez Moya analiza con lucidez el proceso de museificación desactivadora padecido por la memoria de esas prácticas en el marco global del arte contemporáneo. En efecto, la inclusión de las experiencias conceptualistas latinoamericanas en el circuito internacional se da demasiadas veces a costa de su adecuación a las exigencias ideológicas de un contexto post-artístico cuyas señas de identidad son la indefinición estética y el relativismo político. En ese espacio, lejos de astillar los relatos canónicos del arte contemporáneo, estas nuevas genealogías suelen mantener con aquellos una relación meramente adicional, derivativa o particular.

Frente a la concepción sincrónica del conceptualismo, estimamos necesario diagramar una concepción plurirrítmica y multiestratificada del tiempo histórico¹⁰⁶, revelando las *asincronías* presentes en ese abanico de prácticas internacionales. Justamente ese es el concepto que rescataba Andreas Huyssen¹⁰⁷ cuando, tras rebatir lo que él denominaba una «teología internacionalista del arte moderno», inquiría al historiador de la cultura a resaltar las asincronías [*Ungleichzeitigkeiten*] de la modernidad y a relacionarlas con «los contextos y constelaciones específicas de las historias y culturas regionales»¹⁰⁸. Este enfoque no ha de excluir, sin embargo, la

¹⁰⁴ Joaquín Barriandos, «Museographic imaginaries. Geopolitics of *Global Art* in the Era of the Expanded Internationalism», *International Journal of the Inclusive Museum*, Volume 2, Issue 1, 2009, págs. 189-202.

¹⁰⁵ C. Gómez Moya, «Destiempo y anacronismos disidentes en la relación archivo-arte-política: Tucumán Arde», *Op. cit.*

¹⁰⁶ En este punto resulta relevante la revisión del pensamiento de Ernst Bloch, cfr. Carlos Eduardo Jordão Machado, «Sobre *Herencia de esta época*, de Ernst Bloch», *Ernst Bloch. Tendencias y latencias de un pensamiento*. Herramienta, Buenos Aires, 2007, págs. 55-72.

¹⁰⁷ «La idea de que la cultura de la modernidad es esencialmente internacionalista (...) está enlazada a una teología del arte moderno cuyo subtexto tácito es la ideología de la modernización», Andreas Huyssen, *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006, pág. 336.

¹⁰⁸ A. Huyssen, *Ibid*, pág. 336.

posibilidad de poner en juego aproximaciones transhistóricas que resalten el anacronismo de algunas de esas prácticas como una constatación de su *diferencia*. En relación con este punto, Gómez Moya apuesta por pensar estas «modernidades *otras*» como anacronismos disidentes tanto de las prácticas centrales coetáneas como del «tiempo lugar hegemónico de los circuitos de exhibición del arte contemporáneo»¹⁰⁹. Este ejercicio no ha de hacer incompatible su deseo de rescatar el potencial utópico de estas prácticas con el señalamiento de las aporías que enfrentaron, de modo que no constituyan una modernidad *otra* igualmente mitificada, nostálgica y fallida.

Al análisis de Gómez Moya es preciso añadir una reflexión en torno al modo en que el énfasis geopolítico de ciertos relatos contrahegemónicos del conceptualismo latinoamericano -el propuesto por Camnitzer es, tal vez, el ejemplo más evidente- impone unas condiciones de visibilidad igualmente dudosas. Los enfoques a los que me refiero suelen fundamentarse en la apropiación táctica del aparato nominalista de las narraciones canónicas del arte contemporáneo. Incluso cuando parten de posicionamientos más o menos matizados, disímiles o antagónicos¹¹⁰, no se deja de detectar en ellos una cierta *tendencia* a legitimar *a priori* las prácticas identificadas como «periféricas» por oposición a las desacreditadas como «centrales». En la pugna que mantienen por la definición semántica del «conceptualismo» las respectivas variantes del arte conceptual se adscriben a grandes áreas culturales, reproduciendo esquemas binarios que encorsetan –cuando no estigmatizan- la lectura de unas y otras

¹⁰⁹ C. Gómez Moya, «Destiempo y anacronismos disidentes en la relación archivo-arte-política: Tucumán Arde», *Op. cit.*

¹¹⁰ A propósito de la imposibilidad de asimilar posiciones divergentes dentro de ellas, Ana Longoni ha señalado: «(...) aquello que puede percibirse desde afuera como una operación monolítica y coincidente en los relatos historiográficos, curatoriales, institucionales, dista mucho de ser un bloque homogéneo y trasunta un cúmulo de conflictos explícitos y tensiones implícitas, versiones en colisión, sentidos en pugna», cfr. A. Longoni, «Retornos de «Tucumán Arde»», *Inventario 1965-1975. Archivo Graciela Carnevale*. Rosario, CCPE/AECID, 2008, s. p.

prácticas. De manera indirecta, en planteamientos de esa índole la pertenencia de tal o cual artista a un bloque geoestratégico determinado es con frecuencia el punto de partida para una afirmación identitaria que quiere ver *indefectiblemente* en sus producciones un reflejo de las tensiones macropolíticas globales, impidiendo mediante su reproducción discursiva el análisis de la *validez* de las distintas propuestas dentro del «mundo» específico en que se inscriben y que, a un tiempo, rehacen¹¹¹.

A la revocación del relato canónico del arte conceptual, adscrito en su conjunto a su versión «tautológica», «analítica» o «lingüística», le suele seguir la contraposición del modelo del «conceptualismo» «político» o «ideológico» como otro conjunto homogéneo, vinculando el primero de ellos al contexto anglosajón y el segundo a entidades (pluri)nacionales o transnacionales como España o América Latina¹¹². Este punto de vista se topa con una serie de problemas: en primer lugar, tal categorización tiende a caricaturizar al conceptual anglosajón, no solo porque existan en ese ámbito prácticas difícilmente asimilables al paradigma tautológico, sino porque además contribuye a que permanezca impensado el potencial político y crítico de las que sí se suelen ubicar bajo ese rótulo; en segundo lugar, vierte una mirada esencialista sobre el

¹¹¹ Retomamos en este punto el «relativismo radical» de Nelson Goodman en su señalamiento de la inexistencia de un «mundo» único y dado. Cfr. Nelson Goodman, *Maneras de hacer mundos*. Visor, Madrid, 1990.

¹¹² Éste era, por ejemplo, uno de los hilos argumentales de una de las exposiciones más relevantes que se pudo ver en España a principios de la presente década sobre arte latinoamericano del siglo XX: me refiero a *Heterotopías* (2000-2001), comisariada por Mari Carmen Ramírez, así como la consigna subyacente a la práctica totalidad de los textos relativos al conceptualismo argentino. Pilar Parcerisas se apoya en esa misma polaridad a la hora de dilucidar la politicidad del conceptualismo español: véase Pilar Parcerisas, *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España. 1964-1980*. Tres Cantos, Akal, 2007, págs. 5-28. Se puede traer a colación en este punto el agudo señalamiento de la teórica chilena Nelly Richard respecto de «una nueva -y perversa- división internacional del trabajo» por la cual al arte del centro le corresponde la teoría y al de la periferia latinoamericana, asolada por su contingencia histórica, la práctica contextual. Nelly Richard, «El régimen crítico-estético del arte en tiempos de la globalización cultural», *Fracturas de la memoria*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2007, pág. 83. Agreguemos que dicha división no sólo convierte lo político del arte latinoamericano en una condición accesoria determinada por las urgencias de intervención ante la crisis, sino que recae en la negación de cualquier posibilidad de incidencia política del arte (y de cualquier posibilidad de crisis) en el centro.

conceptualismo latinoamericano que, por una parte, uniformiza un panorama inmensamente diverso en cuanto a las poéticas desplegadas, y, por otra, suele conceder un menor grado de visibilidad a aquellas propuestas que en apariencia se aproximan más al denostado conceptualismo analítico que a la predeterminada alteridad latinoamericana; finalmente, el reduccionismo característico de esas polaridades se concilia con una concepción un tanto académica de las relaciones entre arte y política, que da por presupuesta la politicidad de las prácticas del conceptualismo latinoamericano a partir de su vinculación con la realidad socio-histórica del momento, sin discriminar en cada una de ellas cuál cómo *funcionaban* en la trama contextual en que se trababan.

No se trata, por tanto, de negar la factibilidad de esas redefiniciones *suplementarias* de la terminología de la historiografía del arte contemporáneo occidental bajo la pretensión de discriminar qué es y qué no arte conceptual o conceptualismos, sino de evaluar algunas de las implicaciones que se traslucen en ese intento de «robar la historia»¹¹³, de determinar qué performa el establecimiento de ese «juego del lenguaje» y la «semejanza familiar» que trae aparejada¹¹⁴. En este sentido, es indudable que tal operación ha procurado una mayor visibilidad a las prácticas de las que venimos hablando, a la producción textual a ellas asociada y a sus agentes protagónicos. Pero no lo es menos que ya desde su misma formulación establece su órbita de acción, aunque sea negativa, alrededor de los discursos hegemónicos, de modo que la permanencia de su publicidad corre el riesgo de depender de la cita de la lógica

¹¹³ Cfr. Miguel López, «Robar la historia, traicionar el arte conceptual», <http://www.google.es/search?q=robar+la+historia+traicionar&ie=utf-8&oe=utf-8&aq=t&rls=org.mozilla:es-ES:official&client=firefox-a>. Consultado el 12/03/10.

¹¹⁴ Tomo estos dos conceptos de Ludwig Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas*. Barcelona, Crítica, 2008.

centro-periferia contra la que declaran posicionarse. Desactivando la fuerza política de lo periférico, la ambición inclusiva acaba por redoblar aquello que dice combatir. Ha llegado un momento en que aquellos relatos articulados en torno a esa dualidad que no problematizan el campo semántico de las nociones que la conforman y el lugar desde el que es enunciada constituyen ya una retórica homologada; son, en definitiva, parte potencialmente efectiva del centro, de esa historia del arte que es rechazada ideológicamente por la periferia pero en la que sin embargo se acaba por situar a los artistas y prácticas analizados; de esa historia del arte que es impugnada o cuestionada por la «corrección política» pero en la que sin embargo se acaba por situar a los artistas y prácticas «periféricos» analizados. En ese sentido, más que volver sobre el debate en torno a la posibilidad o no de delimitar la existencia de dos bloques, se trata de erosionar el orden binario sobre el que se funda y articula esta diferenciación, dejando de asumirla como una dinámica estable. Alterar drásticamente la mirada instalada en la narrativa hegemónica de la historia del arte, socavando la unidireccionalidad de un esquema que rastrea las repercusiones del centro en la periferia bajo el signo de lo derivativo, en términos de irradiación o difusión hacia los márgenes de las tendencias artísticas internacionales (y a lo sumo da cuenta de su distancia o diferencia en términos de exotismo o distorsión) para pasar a asumir una posición que llamaremos «descentrada», que afecta desde dónde pensamos nuestra propia condición desigual a la vez que indaga qué porta el mismo centro de periférico¹¹⁵.

Con el término *descentrado* aludimos, entonces, no sólo a aquella posición desplazada del centro sino también a un centro que ya no se reconoce como tal, extrañado, turbado, que está fuera de su eje, que ha perdido sus certezas. Esto es,

¹¹⁵ Las reflexiones que siguen en torno al concepto de lo «descentrado» se las debemos a Ana Longoni.

observar la metrópoli desde un adentro que queda fuera de su relato (cuyos usos definen justamente qué queda dentro y qué afuera, qué es centro y qué periferia). Un relato *descentrado* de las prácticas e ideas artístico-políticas que tanto Luis Camnitzer como otros autores definen como «conceptualismo latinoamericano» partiría de cuestionar la pertinencia misma de esa categoría y de preguntarse por su capacidad de aproximarnos a la densidad de su experiencia histórica e incluso de contribuir a reactivar su legado crítico en nuestro presente. Este último propósito pasaría, entre otras cosas, por deshacer una imagen unidimensional, homogénea -y, en esa medida, falaz- de la política que ha acabado por identificar a las prácticas críticas de todo un subcontinente, proyectándose como una suerte de imperativo categórico de lo que ha de ser el arte político. Como resaltábamos más arriba, otro daño colateral de la refutación binaria de la hegemonía del canon es eludir el análisis de las estrategias poético-políticas y pedagógicas heterogéneas que se inscriben dentro del bloque supuestamente homogéneo del contradiscurso «conceptualismo político latinoamericano», delimitado de esa manera como un territorio sin fricciones.

Según ha señalado Adrian Gorelik, desde la segunda mitad de los noventa se ha producido un incremento del «interés del campo académico [argentino] por el movimiento artístico de los años sesenta» coincidente con el auge en el circuito internacional del «arte político de las regiones periféricas (condenadas a pagar en la moneda del compromiso social y político su derecho a existir en el mundo globalizado)»¹¹⁶. Sin embargo, incluso cuando se trata de prácticas con una implicación política explicitada, su inclusión de del «conceptualismo político» argentino o latinoamericano no se encuentra libre de problemas. En estos casos, hablar de

¹¹⁶ Adrián Gorelik, «Preguntas sobre la eficacia: vanguardias, arte y política», *Op. cit.*, págs. 6-12.

«conceptualismo político/ ideológico» es tanto como hablar de identidad más diferencia –no de una diferencia irreducible a cualquier identidad, es aceptar una negociación semántica que de entrada subsume la desemejanza radical, que obtura lo incomparable mediante una «negación afirmativa de la demanda de inscripción en el canon»¹¹⁷.

En la definición de la identidad de las prácticas «conceptualistas latinoamericanas» juega un papel fundamental *Tucumán Arde*, cuya actividad es interpretada por Luis Camnitzer en el mencionado libro en paralelo a la de la guerrilla tupamara¹¹⁸. La consideración de las acciones de la guerrilla tupamara como acto artístico (proto-conceptual) es argumentada por Camnitzer aduciendo que sus «operaciones tenían un plus estético que trascendía la operación militar estricta»¹¹⁹. Esa alusión a un «plus estético» revela en Camnitzer un punto ciego. Si retomamos las consideraciones de Rancière en torno a la «estética de la política», carece de lógica otorgar un «plus estético» a un acto de guerrilla, situándolo inconscientemente en un campo político del que la estética podría ser desplazada. En realidad, esta operación

¹¹⁷ Es la expresión que emplea Cristián Gómez Moya al reponer algunos argumentos del *dossier* de la revista *Ramona*, 82, julio 2008. C. Gómez Moya, «Destiempo y anacronismos disidentes en la relación archivo-arte-política: «Tucumán Arde»», *Op. cit.*

¹¹⁸ Lo que Camnitzer encuentra en común entre las acciones de Tupamaros y Tucumán Arde es su pretensión de disolver o superar la frontera que divide el arte de la política: «Si existe una línea que separa al arte de la política, hay dos eventos en América Latina que tocan esta línea desde sus zonas respectivas. Los Tupamaros ejemplifican a la política acercándose todo lo posible al borde artístico de la línea. (...) El grupo argentino Tucumán Arde fue un ejemplo que, viniendo del arte, llegó a tocar el borde político de la línea». *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*, Op. cit., pág. 65. En una entrevista con Fernando Davis, el artista uruguayo añadía: «Tucumán arde sale del arte y cruza la frontera para convertirse en un instrumento político. La guerrilla tupamara sale de la política y (sin proponérselo manifiestamente) ingresa en el campo del arte dando una dimensión estética a la actividad del combate removedor. Esta frontera y sus transgresiones son una referencia mucho más reveladora para el arte latinoamericano que las discusiones formalistas hegemónicas de la misma época», Entrevista de Fernando Davis, Buenos Aires, *ramona. revista de artes visuales*, Buenos Aires, 86, noviembre 2008.

¹¹⁹ Camnitzer contrapone a la metodología de tupamaros la implementada por Carlos Marighella en Brasil por la misma época. Entrevista de Fernando Davis, *ramona. revista de artes visuales*, Buenos Aires, 86, noviembre de 2008. Es interesante introducir una nota discordante con el punto de vista de Camnitzer a partir de la lectura del texto de André Mesquita titulado «Máquinas de conceitualismo insurgente» -comunicación personal. En él, Mesquita da cuenta de ciertos trasvases del *Mini-Manual do Guerrilheiro Urbano* (1969) escrito por Marighella a las tácticas implementadas por las prácticas artísticas críticas del contexto brasileño coetáneo.

denota en Camnitzer una cierta nostalgia por la artísticidad de la que felizmente se habrían desprendido las prácticas conceptualistas¹²⁰. Teniendo en cuenta los dos sentidos de la estética enunciados, lo relevante sería, por el contrario, reflexionar acerca de cómo unas y otras prácticas generan unas determinadas condiciones de experiencia.

El enfoque de Camnitzer contribuye, por otra parte, a la consagración mitológica de *Tucumán Arde*: convertida en emblema internacional del conceptualismo político latinoamericano y hasta en símbolo precursor del arte activista más reciente, *Tucumán Arde* parece invulnerable a cualquier aproximación crítica que desbloquee ciertos lugares comunes en torno a la relación entre arte y política. A la posible oclusión de las prácticas latinoamericanas que no respondan a ese estereotipo de la otredad política -una suerte de reverso nostálgico de la atonía crítica de los países acomodados-, se suma el hecho de que, incluso cuando se trata de prácticas con una implicación política explícita, su inclusión dentro del «conceptualismo político» latinoamericano no se encuentra libre de problemas. Al poner el foco en la apropiación-revocación nominalista de una categoría histórico-artística, esas narraciones y sus correspondientes dispositivos curatoriales contribuyen a reinstaurar epistémicamente la autonomía de la esfera del arte contra la que se revolvían muchas de estas prácticas, al tiempo que bloquean su abordaje crítico en un horizonte de sentido que exceda ese campo discursivo. Esta paradoja fue subrayada por León Ferrari en una entrevista con María Angélica Melendi, cuando afirmó, a propósito de *Tucumán Arde*, experiencia de la que nos ocuparemos más abajo, que

¹²⁰ Este aspecto ya fue apuntado por Pablo Thiago Rocca: «(...) mientras que para historiar los fenómenos de la corriente conceptualista Camnitzer descreo de la mirada excesivamente formalista del arte y le interesa más la estrategia que motoriza la acción (...) en el caso de las acciones tupamaras parece seducido precisamente por esta carga formal, bellamente estética, del gesto teatral», Pablo Thiago Rocca, «Tupamán arde», Montevideo, Semanario *Brecha*, 1202, 5 de diciembre de 2008, págs. 21-23.

*Hicimos esa exposición para salir definitivamente de la Historia del Arte, y ahora estamos en la Historia del Arte por su causa*¹²¹.

La condición de artista de la que renegaban los integrantes de la vanguardia es la que hoy les reserva un lugar es la que hoy les reserva un lugar en la historia normalizada del denominado «arte político»¹²². La pulsión que un día les llevó a querer cambiar el decurso de la historia es adormecida por su ordenación epistemológica dentro de un saber específico. Este hecho impide, al mismo tiempo, revelar las aporías que contenían esas prácticas. Es por ello imprescindible situar el análisis de las mismas en un espacio desplazado de los convencionalismos y conformismos de todo apartado categórico, disciplinar y disciplinante, ya se trate de la del «arte político», del «arte conceptual» canónico, de los mencionados «conceptualismos políticos» periféricos o de la historia académica del arte en general.

¹²¹ Según constatará en una entrevista con María Angélica Melendi uno de los integrantes de «Tucumán Arde», León Ferrari, cfr. A. Gorelik, «Preguntas sobre la eficacia: vanguardias, arte y política». Op. cit., pág. 6.

¹²² Resultan especialmente ilustrativas dos referencias. La primera se debe a Pablo Suárez: «Nosotros teníamos como vergüenza de utilizar la palabra arte», Guillermo Fantoni, *Tres visiones sobre el arte crítico de los años 60. Conversaciones con Pablo Suárez, Roberto Jacoby y Margarita Paksá*. Rosario, Universidad Nacional, 1994, pág. 8. La segunda, la proclama coreada durante el asalto a la conferencia de Jorge Romero Brest, director del Instituto Di Tella, en Amigos del Arte (12 de julio de 1968): «la vida del «Ché» Guevara y la acción de los estudiantes franceses son obras de arte mayores que la mayoría de las paparruchadas colgadas en los miles de museos del mundo». Podría argüirse que todas estas declaraciones poseían un carácter metafórico, pero, como veremos la resolución del llamado «itinerario del 68» lo desmiente. Por lo demás, en ningún caso lo antedicho pretende consolidar esa rígida distinción entre la historia y la historia del arte, sino justamente subrayar su insospechada presencia en este tipo de declaraciones y su vigencia en el presente.

Análisis, lenguaje y tautología en el arte conceptual. Más allá del positivismo lógico

Más allá de la inclusión del lenguaje oral o escrito en las obras, según rezaban los preconizadores textos de Henry Flynt, uno de sus primeros defensores¹²³, el arte conceptual debe su nombre a la oposición que se estableció desde el discurso teórico y artístico con el arte objetual y con el formalismo tardomoderno¹²⁴. Así, el arte de concepto quedó vinculado desde la segunda mitad de los 60 a la idea ya clásica de «desmaterialización» de la obra u objeto artístico. Si bien la formulación de tal noción se adscribe habitualmente a Lucy R. Lippard y John Chandler y, más concretamente, a su famoso artículo «The Dematerialization of Art», aparecido en *Art International* en febrero de 1968¹²⁵, podemos encontrar alusiones anteriores tanto en la crítica europea como en los escritos teóricos y declaraciones de algunos artistas argentinos.

En el ámbito francés, Jean Clay abordaba la cuestión de la desmaterialización en su artículo «La peinture est finie», publicado en el primer número de la combativa revista *robho*, en junio de 1967. Clay citaba como precursores de la evanescencia conceptual a Malévitch, que ya en 1919 manifestó su deseo de transmitir directamente sus composiciones por teléfono¹²⁶, y a Moholí Nagy, quien tres años después concretaría

¹²³ En 1961 Flynt afirmaba: «Los conceptos son al *Arte Concepto* lo que el sonido es a la música, un material de base. Puesto que los conceptos están muy ligados al lenguaje, el *Arte Concepto* es una forma de arte que tiene por material de base el lenguaje». H. Flynt, «Concept Art», publicado por primera vez en *An Anthology*. Ediciones La Monte Young, 1963. Cfr. *Art conceptuel, formes conceptuelles*. París, Galerie 1900-2000 / Galerie de Poche, 1990, s. p.

¹²⁴ Asociados a la teoría del arte de críticos como Clement Greenberg y Michael Fried. En opinión de Peter Osborne, la subversión de sus postulados se daría en el arte conceptual a partir de una cuádruple negación: de la objetualidad material, de la especificidad del medio, de la visualidad y de la autonomía. Cfr. Peter Osborne, *Conceptual art*. Londres, Phaidon, 2002, pág. 18.

¹²⁵ Lucy R. Lippard y John Chandler, «The Dematerialization of Art». *Art International*, 1968, 12/2, págs. 31-36.

¹²⁶ No es menos cierto que Malévitch también había advertido sobre el *cul-de-sac* en que el racionalismo moderno comenzaba a encerrar el universo artístico. Como sugeriremos a continuación, es posible constatar la culminación de ese proceso -quizás, la quinta y la sexta dimensiones a las que alude el artista soviético- en algunas de las propuestas más científicas del arte conceptual. Malévitch clamaba así contra lo que él consideraba «los vicios secretos de los académicos»: «(...) le 19 février 1914, lors d'une conférence public, j'ai renoncé à la raison. Je préviens du danger: à présent la raison a enrôlé l'art dans

los deseos del creador suprematista¹²⁷. Por lo que respecta al arte argentino, tal vez el ejemplo más relevante sea el del artista y teórico Óscar Masotta, quien pronunció el 21 de julio de 1967 en el Instituto Di Tella de Buenos Aires la conferencia «Después del pop, nosotros desmaterializamos». Por su parte, el rosarino Eduardo Favario, en relación con uno de sus Objetos Pequeños No Identificados, abogaba ese mismo año «por llevar la desmaterialización de la obra de arte a su extremo», en tanto ello favorecería su construcción semántica en la mente del espectador y su desprendimiento de la estimulación sensorial (**fig. 2**)¹²⁸.

En algunos casos, la versatilidad de la noción ha procurado su vaciamiento semántico, en la medida en que trataba de esbozar un panorama excesivamente general que abarcara diversas tendencias confluentes durante la segunda mitad de los sesenta y la primera de los setenta, que iban desde las proposiciones tautológicas a la eclosión de la estética vivencial del *happening*¹²⁹. En este sentido, las mayores críticas a la idea de desmaterialización procedieron de los artistas y/o teóricos vinculados a la corriente más analítica del arte conceptual. Fue el caso de Terry Atkinson, Michael Baldwin, Mel Bochner, Ian Burn o Mel Ramsden, cuya actividad giró en torno al grupo anglosajón *Art & Language* y que consideraban que enfoques como los de Lippard pecaban de superficiales¹³⁰. Con la intención de conciliar ambos punto de vista, Francisca Pérez

les quatre murs de la boîte des dimensions: prévoyant le danger des cinquième et sixième dimensions, j'ai fui, car la cinquième et la sixième dimension forment un cube où l'art étouffera». Cfr. Kasimir Malévitch, *Le miroir suprématisse. Tous les articles parus en Russe de 1913 a 1928, avec des documents sur la suprématisse*. Lausana, Editions, L'Age d'Homme, II tomo, pág. 48.

¹²⁷ Cfr. Jean Clay, «La peinture est finie», *Robho*, 1, 1967, s. p.

¹²⁸ Cfr. *Inverted utopias: avant-garde in Latin America*. Londres/ Houston, Yale University Press New Haven/ The Museum of Fine Arts, 2004, pág. 533.

¹²⁹ El mejor ejemplo de ello es el por lo demás valioso libro de Lucy R. Lippard, *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico*. Madrid, Akal, 2004.

¹³⁰ Cfr. Ian Burn y Mel Ramsden, «Il grammatico». *Arte concettuale: Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin, Harold Hurrell, Victor Burgin, Ian Burn, Joseph Kosuth, Mel Ramsden, Bernar Venet*. Milán, Daniel Templon, 1971, s. p. En este texto, Burn y Ramsden abogaban por una comprensión gramatical o proposicional de la obra de arte en la que poco importaba su naturaleza objetual o material,

Carreño distinguió en el arte conceptual de raíz anglocéntrica en *sentido restringido y amplio*. El primero -asimilable a la vertiente analítica- tendría como objeto la reflexión en torno al concepto de arte y a su condición lingüística; aspecto que lo distanciaría de la percepción estética. Por su parte, el conceptual en sentido amplio trataría de complementar o ampliar ese análisis hacia la consideración del lugar y el carácter social intrínseco a toda obra de arte¹³¹.

Ha sido el arte conceptual en sentido restringido o lingüístico el que ha centrado las invectivas de un amplio sector de la crítica vanguardista, que han querido ver en él una prolongación del formalismo tardomoderno. Para muchos de ellos, esta variante representa el final del proceso de purificación esencialista que con Manet dio origen a la modernidad artística¹³². La división establecida entre conocimiento sensible y científico impuso sobre estos artistas un anhelo racionalista que trataba de suscitar en el receptor el abandono del subjetivismo emotivo de la contemplación a favor del desarrollo de una *lectura objetiva* de la obra, alejada así de toda intuición idealista¹³³. En ocasiones, ese anhelo condujo a artistas como Bernar Venet a rozar un positivismo científicista que identificaba el arte con la precisión de las «ciencias exactas» —matemáticas y física—¹³⁴. Tal deriva afectó igualmente al norteamericano Joseph Kosuth. Kosuth, pese a

garante de su preservación como «entidad singular».

¹³¹ Francisca Pérez Carreño, «Teoría y experiencia estética en el arte conceptual», *La Balsa de la Medusa*, 58, 1998, págs. 131-132.

¹³² Cfr. Didier Ottinger, «Courants, vagues, flux et reflux». *L'art contemporain en question*. Paris, Galerie National du Jeu de Paume, 1994, págs. 44-45.

¹³³ Sobre la ruptura entre conocimiento sensible y científico cfr. Gaston Bachelard, *La formación del espíritu científico*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1974, pág. 282. El giro epistemológico de Bachelard aplicado a las ciencias humanas fue objeto de reflexión de Jorge Glusberg, «Lo contemporáneo en el arte: el caso latinoamericano». *21 artistas argentinos en el Museo Universitario de Ciencias y Arte Ciudad Universitaria México D.F.* Buenos Aires, CAYC, 1977, s. p.

¹³⁴ Bernar Venet adoptaría una postura revisionista de su propio trabajo años después: cfr. Bernar Venet, «L'art conceptuel à 10 ans», *Art Press International*, 16, 1978, págs. 30-31. Sobre la mitificación científicista en las manifestaciones positivistas del arte conceptual, cfr. Alain Kirilli, «Passage du concept comme form d'art aux travaux d'analyse», *VH-101*, 3, otoño de 1970, págs. 39-43.

rechazar cualquier asimilación entre arte y matemáticas¹³⁵, redujo en alguna de sus propuestas la implicación del espectador al hallazgo de una incógnita, como en la *Quinta Investigación*¹³⁶, compuesta de una serie de acertijos.

La distinción entre arte y estética fue uno de los motivos principales de reflexión de estos artistas. Así sucede, por ejemplo, en un texto de referencia ineludible: «Art after philosophy», de Joseph Kosuth, publicado en tres entregas¹³⁷. En él, el artista norteamericano vinculaba la concepción estética del arte al juicio de gusto —y más concretamente al formalismo tardomoderno¹³⁸— y la deslindaba de una comprensión conceptual del arte que, en última instancia, lo situaría «por «encima» de las presunciones filosóficas». Mientras la «estética» remitiría a «las *opiniones* sobre percepciones del mundo en general»¹³⁹, el arte sería ante todo una cuestión de funcionalidad¹⁴⁰. En los escritos y declaraciones de Kosuth la estética adquiriría frecuentemente una connotación negativa vinculada a la suplementariedad del ornamento decorativo, estableciendo, por otro lado, una división excesivamente rígida entre percepción y concepto¹⁴¹. Esta postura científicista¹⁴² anteponía la objetividad de la reflexión sobre la naturaleza del arte (lo que el artista llamaba su «razón de ser») a la

¹³⁵ «Muchos artistas que trabajan actualmente, de una manera u otra, hacen un uso abusivo de las matemáticas. Es lamentable (...) La matemática es un útil (...) La matemática es o no es matemática, pero sea lo que sea, no es arte». Declaraciones realizadas por el artista entre junio de 1966 y febrero de 1967, cfr. *Art conceptuel, formes conceptuelles*. Op. cit. págs. 11 y sigs., —la traducción es nuestra.

¹³⁶ Cfr. *Konzeption/Conception*. Leverkusen, Herausgegeben vom Städtischen Museum, 1969, s. p.

¹³⁷ Las dos primeras pueden consultarse en Gregory Battcock (ed.), *La idea como arte. Documentos sobre el arte conceptual*. Barcelona, Gustavo Gili, 1977, págs. 60-81.

¹³⁸ «Clement Greenberg es, principalmente, el crítico del gusto», *Ibid.*, pág. 64.

¹³⁹ *Ibid.*, pág. 64.

¹⁴⁰ *Ibid.*, pág. 63.

¹⁴¹ Así lo reflejaba Simón Marchán Fiz. Cfr. «Entrevista con Simón Marchán Fiz», Juan Vicente. Aliaga y José Miguel García Cortés, *Arte conceptual revisado/ Conceptual art revisited*. Valencia, Universidad Politécnica, 1990., pág. 48.

¹⁴² «Los más puristas, de un modo similar al «Tractatus», pretendían la eliminación de toda ambigüedad, estaban completamente inmersos en el debate sobre los sistemas lingüísticos y en el clima del cientifismo que inspiraba coetáneamente». S. Marchán Fiz, *Ibid.*, pág. 48.

arbitrariedad «democrática» del juicio de gusto¹⁴³. Esta reedición del funcionalismo moderno reconocía una herencia que se remontaría a los *ready-mades* de Marcel Duchamp y de cuyo legado pretendía hacerse cargo¹⁴⁴. La apertura de una nueva tradición del arte superaba entonces el carácter provocador del gesto vanguardista a favor de una puesta en cuestión constante y programática del campo conceptual de aquel, de manera que no se vieran comprometidas sus «posibilidades».

Deudores de Ad Reinhardt o Frank Stella, los artistas próximos al núcleo duro del arte conceptual (generalmente asociado al grupo editor de la revista *Art & Language*) insistieron en depurar el contenido significativo del lenguaje. Aspiraban así a eludir todo posible equívoco en la naturaleza de las proposiciones, reproduciendo una pretensión germinal del empirismo lógico del Círculo de Viena, cuya principal aspiración era crear un lenguaje desprendido de todo elemento aleatorio o accesorio, de manera que, tras establecer las reglas de su sintaxis, alcanzara rango universal¹⁴⁵. Sin embargo, quizás nadie haya escenificado con tanta claridad este planteamiento como

¹⁴³ «The problem is that there is a traditionally shared view of art as a question of taste, and our sense of democracy says that everybody's taste should be equal. But art isn't a question of taste, and a professor of aesthetics should know that». Cfr. Joseph Kosuth, «Comment IV: Cézanne— The gift and the limit», *Pensare l'arte. Il gioco delle regole: Baudrillard, Fabbri, Kosuth*. Milán, Trivioquadrivio/ A & Mbookstore edizioni, Milán, 2000, págs. 32-33. Nótese el paralelismo con la siguiente afirmación de Malévitch: «L'art a l'obligation d'exécuter les formes qui lui sont nécessaires. En laissant de côté la question: je les aime ou non? L'art ne vous pose pas cette question, comme il ne l'a pas posée non plus quand les étoiles ont été créées dans le ciel». K. Malévitch, *Le miroir suprématiste. Tous les articles parus en Russe de 1913 a 1928, avec des documents sur la suprématisme*. Op. cit., pág. 47.

¹⁴⁴ «El acontecimiento que hizo posible comprender que se podía «hablar otro lenguaje» y continuar teniendo coherencia artística fueron los *ready-mades* de Marcel Duchamp. Con los *ready-mades* el arte cambió su enfoque de la forma del lenguaje a lo que se decía. Lo cual significa que Duchamp cambió la naturaleza del arte de una cuestión de morfología a una de función. Este cambio —de la «aparición» a la «concepción» fue el principio del arte «moderno» y el principio del arte conceptual. Todo arte (después de Duchamp) es conceptual (en su naturaleza) porque el arte sólo existe conceptualmente». Cfr. G. Battcock (ed.), *Op. cit.*, pág. 66.

¹⁴⁵ Kosuth, partiendo de la obra de Cézanne, señalaría en años posteriores la paradoja constitutiva de la historia del modernismo, cuyo proceso por dilucidar las bases del lenguaje del arte lo hacía cada vez más opaco: «He taught us how to see, just as he formed our special blindness». J. Kosuth, «Worldly tautologies and other comments», *Pensare l'arte. Il gioco delle regole: Baudrillard, Fabbri, Kosuth*. Op. cit., pág. 33.

John Baldessari, un artista ajeno al grupo mencionado. Preguntado acerca de la intencionalidad de su *Obra de única cualidad «Pure Beauty»* (1967-68), consistente en esas dos últimas palabras dispuestas en negro sobre fondo blanco, replicó:

Al menos la gente no podía llegar y decir: «no lo entiendo», porque de hecho lo leía. Podían decir «no entiendo lo que piensas», pero al menos podían leer. Se trataría de un lenguaje común¹⁴⁶.

Para estos y otros artistas conceptuales, en la línea de lo que insinuaba Pérez Carreño, resultó fundamental la reflexión en torno al concepto de arte, considerando que la labor del artista residía precisamente en redefinir la naturaleza de dicho concepto. En este sentido, las referidas críticas -paradójicamente aferradas a una concepción ontológica de la obra de arte como entidad semántica autónoma- evaden más o menos conscientemente que los artistas situados en la órbita de Art & Language habían profundizado en el estudio de la filosofía analítica más allá de sus planteamientos positivistas, por lo que no parece erróneo atribuir a su gesto una dimensión que excede la estrictamente solipsista o autorreferencial de las proposiciones o enunciados que incluían en sus piezas. Así, junto a la afirmación tautológica habían interiorizado «la teoría contextual de la significación», la configuración del lenguaje en su uso¹⁴⁷. Esta

¹⁴⁶ Cfr. F. Pérez Carreño, «Teoría y experiencia estética en el arte conceptual», *Op. cit.*, pág. 148.

¹⁴⁷ La expresión está tomada de Marchán Fiz, quien, al abordar la práctica de estos artistas bajo el epígrafe «empleo analítico y tautológico del lenguaje», sí que señalaba este aspecto: «Desde Wittgenstein la teoría contextual de la significación sostiene que las palabras de un lenguaje no tienen sentido fuera del contexto en que aparecen, sólo poseen significación en el uso», S. Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto*. *Op. cit.*, pág. 257. Pese a sus críticas desaforadas y su sentido negativo, Benjamin Buchloh también apuntó esta doble dimensión en lo que podríamos denominar la obra-bisagra de Kosuth, al pensarla como una «extraña combinación de la postura nominalista de Duchamp (y sus consecuencias) y la postura positivista de Reinhardt» que, en su opinión, acabó por someter «tanto los juegos del lenguaje wittgensteinianos como el *ready-made* duchampiano a las restricciones de un modelo semántico paradójico y típicamente moderno que Michel Foucault ha denominado «pensamiento empírico-transcendental»», B. H. Buchloh, «El arte conceptual de 1962 a 1969: de la estética de la administración a la crítica de las instituciones», B. Buchloh, *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. *Op. cit.*, págs. 172 y 183.

conciencia contextual es la que explica planteamientos como el del grupo Art & Language en *Mirror piece*, de 1967, actualización textual de la criticidad duchampiana sumamente atenta a la hora de superar la neutralización de la denuncia de las convenciones artísticas definidora de los *ready-mades*. Dado que la institución artísticas había conseguido normalizar o disimular «la función intencional» aneja a la introducción de un objeto cotidiano –en este caso un espejo– en el ámbito de la galería o el museo, se hacía necesario incluir en la obra notas y diagramas que develaran el «concepto subyacente» y generaran una estructura que clarificara el significado de esa pieza¹⁴⁸.

Incluso los críticos más beligerantes con el conceptualismo analítico no han dejado de reconocer un momento disruptivo vinculado a las «desobjetualización» de la obra de arte. Esta se derivaría de su sustitución por una proposición analítica, con el consecuente «giro lingüístico»¹⁴⁹:

*El arte conceptual proponía implícitamente la sustitución del objeto de experiencia espacial y perceptiva por una definición lingüística (la obra como proposición analítica), y lo cierto es que cabe entenderlo como un asalto consecuente a las distintas dimensiones de este objeto: tanto a sus aspectos visuales como a su status mercantil o a su forma de distribución*¹⁵⁰.

A ello habría que sumar la constante preocupación de estos artistas por la toma de poder y posición sobre la construcción discursiva y la administración expositiva de sus propuestas, lo que les llevó a asumir las funciones de crítico y gestor¹⁵¹. A esta

¹⁴⁸ Cfr. Ursula Meyer, *Conceptual Art*. Nueva York, Dutton, 1972, págs. 92-93.

¹⁴⁹ Hans Belting ha identificado en las proposiciones de Joseph Kosuth el giro lingüístico que, siguiendo a Richard Rorty, caracteriza el paradigma cultural de la postmodernidad. Cfr. Hans Belting, *Le chef d'oeuvre invisible*. Nîmes, Jacqueline Chambon, 2003, pág. 519.

¹⁵⁰ B. Buchloh, *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Op. cit., pág. 168.

¹⁵¹ Así lo expresaban Michael Baldwin: «La verdad es que queríamos acallar la voz manipulativa del crítico quitándole su trabajo. Y obviamente éramos teóricos. Por supuesto, nuestro objetivo era

redistribución de las funciones -rasgos que poseen en sí mismos un sustrato político-, habría que añadir el hecho de que, en relación con lo que apuntábamos anteriormente, la enunciación tautológica de muchas de esas obras no hacía sino apuntar hacia el contexto en que aparecían¹⁵². En este sentido, a contracorriente del planteamiento académico, estimamos sumamente procedente clarificar la base política del conceptual analítico, que estribaría en la negación de toda expectativa depositada en la obra de arte como portadora de un significado más o menos codificado. Su extrema autorreferencialidad clausura la autonomía de la obra de arte¹⁵³. Constatando la imposibilidad de construir significados ajenos al entorno en que se exhibe, la obra pasaba a presentarse a modo de señuelo o índice negativo destinado a disparar la reflexión acerca de cómo se originan aquellos en su contexto específico¹⁵⁴. Estas *tautologías contextuales* formarían parte de una estrategia destinada a confrontar necesariamente al espectador con el armazón institucional así señalado y desvelado. La «implosión de los sistemas de transferencia de

interrumpir, quizá en último término eliminar, las distribuciones estándar de función (...) Lo que descubrimos fue que principalmente nos atraía el papel ideológico de la gestión. (Era el momento antes de que el artista, y por lo tanto el artista conceptual, tratase de convertirse en pálido cliente del consumidor no regenerado en absoluto) (...)» y Mel Ramsden: «(...) no teníamos que tratar de eliminar las distinciones entre artista/crítico, participante/espectador, teórico/práctico. Tales distinciones sirven para conformar la cultura. Pero durante cierto tiempo estas distinciones se derrumbaron. Trabajar con pinturas era trabajar en teoría, escribir ensayos era hacer objetos, mi autoría era su autoría, etcétera», «Entrevista con Art & Language. Michael Baldwin y Mel Ramsden», J. V. Aliaga y J. M. G. Cortés, *Arte conceptual revisado/ Conceptual art revisited*. Op. cit., págs. 18-19.

¹⁵² Hemos de reconocer en este punto la inmensa deuda intelectual que mantenemos con Miguel Ángel Fernández, quien que nos ha sugerido y con quien hemos compartido buena parte de estas ideas.

¹⁵³ Catherine Millet interpretó este gesto en un sentido diferente, como una reneutralización del objeto duchampiano: «Le choix de Duchamp, pour un ready-made, était neutre, mais cette neutralité lui échappait au moment où l'objet était interprété par le public. Dans les premières étapes de son travail, Joseph Kosuth a cherché à supprimer cette ambiguïté et à préserver cette objectivation de l'oeuvre d'art». C. Millet, *Textes sur l'art conceptuel*. Paris, Daniel Templon, 1972, pág. 54.

¹⁵⁴ «(...) con la sucesiva «opacidad» del lenguaje tradicional del arte (pintura y escultura) en los años sesenta, los objetos mismos (pinturas y esculturas) comenzaron a perder «credibilidad» (el lenguaje estaba perdiendo su transparencia). Se estaba siempre «fuera» de la obra y nunca en su «interior». Es por ello que, a lo largo de los años sesenta, se empezó a desplazar en medida creciente la orientación desde el objeto «increíble» a aquello que era creíble y real: el contexto». J. Kosuth, «Senza uscita», *«Modus Operandi» Cancellato, Rovesciato. Un'opera di Joseph Kosuth al Museo di Capodimonte*. Nápoles, Museo di Capodimonte, 1998, pág. 16.

significado»¹⁵⁵ desalojaría un espacio de incertidumbre que, llevando al colapso la crítica que el proyecto moderno del arte había desarrollado con el fin de elucidar la especificidad de su lenguaje –frente a la transparencia representativa de la ventana albertiana-¹⁵⁶, invitaría al espectador a una doble confrontación con la convencionalidad de las instituciones arte y lenguaje.

Pese a que su diagnóstico final es negativo, es interesante rescatar en este punto las palabras de Filiberto Menna, quien detectaba en estas prácticas «la presencia de una actitud analítica de ascendencia criticista» que situaba «al arte y a la política de frente a la necesidad de interrogarse sobre su ser para sí y su ser para los otros, lo que quiere decir que se ha empeñado en una verificación de los principios de identidad y de legitimación»¹⁵⁷. Esta implicación, no suficientemente atendida por los relatos del conceptualismo latinoamericano, es detectable en algunas propuestas de la vanguardia argentina de los años sesenta. Dejando a un lado los mimetismos que, con un sentido más o menos táctico, buscaron la inserción en los circuitos modernizadores¹⁵⁸, la

¹⁵⁵ La expresión es de Miguel Ángel Fernández.

¹⁵⁶ Cfr. Filiberto Menna, *La opción analítica en el arte moderno. Figuras e íconos*. Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

¹⁵⁷ Aunque Menna obvie la historicidad de estas prácticas cuando las contraponía a la «ideología estética de la vanguardia», acertaba al señalar el límite con el que se topaban a corto plazo, al correr «el riesgo de aprisionar la experiencia artística en la circularidad de una tautología privada de apertura, en una coherencia autosuficiente (...), rompiendo toda posibilidad de relación con la más ramificada dimensión estética» F. Menna, *El proyecto moderno del arte*. Buenos Aires, Fundación Jorge Klemm, 2006, pág. 67-68.

¹⁵⁸ Un ejemplo de ello fue la instalación del artista argentino Óscar Bony *Relación cerrada. 60 m²*, presentada en 1967 en la muestra *Estructuras primarias II*, que evidenciaba una filiación directa con los planteamientos conceptuales de las *Protoinvestigaciones* de Joseph Kosuth -que mencionamos más abajo- y el minimalismo de Robert Morris. La pieza de Bony constaba de una serie de cubos esparcidos simétricamente por el suelo de los que se había extraído uno de ellos para ser presentado en la pared con su correspondiente fotografía y «descripción literal», cfr. Jorge Glusberg, «Sentido de las estructuras primarias», *Análisis*, 343, 9 de octubre de 1967, págs. 50-52. Fernando Davis ha realizado una apreciación de gran agudeza en torno a la necesidad de contextualizar este tipo de apropiaciones: «(...) me interesa desplazar el eje del interrogante sobre la posible influencia (que no descarto) de la obra morrisiana en Bony, porque entiendo que, planteada en tales términos, la discusión no nos dice demasiado sobre un conjunto de prácticas que desborda, en su complejidad, su sola filiación con la avanzada del centro (...) A mi juicio, no se trata de concluir si efectivamente Bony encontró en la producción de su colega estadounidense un motivo de inspiración, sino de pensar otros costados problemáticos de esta

reducción de la obra a su enunciado lingüístico aflora en algunas de las propuestas de Aldo Bortolotti como metáfora y señalamiento autorreferencial de las imposiciones institucionales en la definición de la práctica y la experiencia del arte. Para la exposición «El arte por el aire», celebrada entre el 29 de diciembre de 1967 y el 17 de enero de 1968 en el Hotel Provincial de Mar del Plata y organizada por el Museo de Arte Moderno, en uno de los texto-folios que el artista creó por esa época se podía leer en letras de imprenta: «Coloque este cartel sobre una pared a la altura de la vista de manera que facilite su lectura. Orden de Aldo Bortolotti desde Rosario. Ejecución de la orden Museo de Arte Moderno Bs As en el Hotel Provincial de Mar del Plata» (**fig. 3**). La cuartilla fue ubicada en la disposición y el lugar que ella misma inquiría¹⁵⁹. En esta misma línea se situaría la intervención de Óscar Bony titulada *Local y su descripción* (1967) (**fig. 4**). Bony generó un dispositivo consistente en un reproductor situado en el centro de la sala que emitía una descripción pormenorizada del espacio de la galería Arte Nuevo. El relato oral, emitido en *loop* y al que acompañaban una serie de textos y un boceto, señalaba el espacio de exposición en la relación de contigüidad que mantenía con él¹⁶⁰.

Tales estrategias, a medio camino entre el señalamiento vanguardista y la crítica institucional, se prolongarían durante los años setenta coincidiendo, de la mano de la

(conflictiva) filiación que la hipótesis de la influencia encubre o desatiende, al limitar su pregunta al recorte unidimensional de la semejanza de la forma». Fernando Davis, «El conceptualismo como categoría táctica», *ramona. revista de artes visuales*, Buenos Aires, 82, julio 2008, pág. 31.

¹⁵⁹ En otra ocasión el artista, con un sentido autoparódico, dispuso en paralelo tres folios en cada uno de los cuales se leía: «Según Bortolotti es evidente que este cartel es el primero», «Al leer los carteles éste está en el medio. Puede comprobarlo» y «Verá que este es el último de todos leyendo nuevamente».

¹⁶⁰ Cfr. Marcelo Pacheco, «Pasar en silencio», *Óscar Bony. El mago. Obras 1965/2001*. Buenos Aires, MALBA-Fundación Costantini, 2007, pág. 15 y A. Giunta, «Una estética de la discontinuidad», *Ibid.*, pág. 26. Cabe añadir relacionar esta propuesta de Bony con la *Exposición de una inauguración* presentada por Leopoldo Maler en la galería Rubbers en 1967, cfr. J. Glusberg, *Del pop-art a la nueva imagen*. Buenos Aires, Gaglianone, 1985, pág. 178.

apertura del CAYC (Centro de Arte y Comunicación), con el momento en que el conceptualismo anglosajón adquirió su mayor grado de difusión en el contexto local. Fernando Davis ha descrito con suma precisión el sentido de algunas de las obras de esa década ideadas por Juan Carlos Romero, en las que el concepto de «sistema» tramaba la estructura de obras que, desde el punto de vista técnico, proseguían el interés manifestado durante esos años por el autor a propósito del grabado como factor democratizador del arte. Así, en el estencil sobre papel titulado *Para un sistema a) autor b) procedimiento c) fecha de ejecución*, exhibida en el Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata en 1971, la autorreferencialidad conceptual desglosaba los datos de producción de la propia obra, describiendo en tres carteles dispuestos horizontalmente la información anunciada por el título: el autor (Romero), la técnica (pochoir) y la fecha (5-9-71):

Por una especie de cierre en bucle, de repliegue autorreferencial, cada obra hace explícitas sus condiciones de posibilidad y las del sistema del que forma parte como unidad constitutiva (...) Pero el «sistema» al que el conjunto de obras parece hacer referencia, es más que el que los tres grabados articulan en su «transparencia» referencial. En la operación mediante la cual se vuelve sobre su condición de posible, la obra de Romero interroga tales condiciones en el sistema que la contiene y legitima. Al hacer explícita su inscripción institucional, Para un sistema no solo fractura la estabilidad estructural que el conjunto de obras diagrama en su presunta autosuficiencia, al mismo tiempo, también muestra la imposibilidad de escapar a la sanción que el dispositivo institucional construye, en tanto dicha sanción no constituye una dimensión externa a la obra, sino que es parte de sus condiciones (conflictivas) de posibilidad. Para un sistema se propone como un dispositivo táctico cuyo des-

Jaime Vindel Gamonal, *Arte y política: genealogía crítica de las estrategias conceptuales en el arte argentino entre 1965 y 2001*
montaje busca hacer explícito el carácter construido (histórico/ contingente) de la falsa
*neutralidad que la institución proyecta en la valoración de las obras*¹⁶¹.

La autorreflexividad de estas obras, al retraerse sobre lo que Davis denomina sus condiciones de posibilidad, desplazaría su sentido de la descodificación intencional de un determinado significado o de la producción de las diferentes significaciones que pudieran atribuirles los espectadores potenciales, incidiendo en lo que Jean Luc Nancy ha denominado «significancia». Para el filósofo francés la significancia revela la verdadera dimensión del sentido como aquello que es anterior a toda significación al tiempo que la hace posible, que «pre-viene y sor-prende todas las significaciones, formando la abertura de la significancia general (o del mundo)»¹⁶². Esa instancia previa de la significancia, de la obra como apertura del sentido, revelaría al espectador intensivamente su condición existencial y, por extensión, lo confrontaría, a modo de silencioso e invisible *shifter* o indicador, con el espacio discursivo que la contiene, marcando de ese modo un tránsito del significar al mostrar¹⁶³.

¹⁶¹ Fernando Davis, *Juan Carlos Romero. Cartografías del cuerpo, asperezas de la palabra*. Buenos Aires, Fundación OSDE, 2009, pág. 13.

¹⁶² Jean Luc Nancy, *El sentido del mundo*. Buenos Aires, La Marca, 2003, pág. 25.

¹⁶³ Giorgio Agamben relacionó ese tránsito con la *deixis* del signo pronominal, cfr. G. Agamben, *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*. Valencia, Pre-textos, 2002, págs. 41-52.

1967: entre el auge del minimalismo y la muerte del Ché Guevara

Local y su descripción, la mencionada instalación de Óscar Bony, fue exhibida en Buenos Aires en octubre de 1967, durante el transcurso de la «Semana de Arte Avanzado en la Argentina». La producción nacional de vanguardia que pudo verse durante esos días en distintos espacios de la ciudad daba cuenta del creciente interés que el minimalismo había suscitado en un sector de los artistas argentinos. Paralelamente, las instituciones de vanguardia veían en ese movimiento artístico una oportunidad para normalizar sus relaciones con el ámbito internacional. Si apenas un mes antes el norteamericano Robert Morris había mostrado una de sus series de cubos en el «Premio Internacional Di Tella», amparado por el Instituto del mismo nombre, esos días de octubre contaron con la presencia de una comitiva de artistas y responsables institucionales norteamericanos, alguno de cuyos miembros anteriormente habían visitado la Bienal de São Paulo¹⁶⁴. Una de las exposiciones de la «Semana» fue la muestra «Estructuras Primarias II», celebrada en la Sociedad Hebraica de Buenos Aires. El título de la muestra aludía a la exposición «Sculpture by Younger British and American Sculptors», más conocida como «Estructuras Primarias», organizada un año antes, entre abril y junio de 1966, por el Museo Judío de Nueva York. El título de la exposición coincidía con el término que se hizo popular en Argentina a la hora de identificar al arte minimalista¹⁶⁵.

¹⁶⁴ Jorge Glusberg citaba a las siguientes personalidades: «los artistas Sol LeWitt y William Turnbull (...), Alan Solomon (ex-director del Museo Judío de Nueva York), E. de Wilde (director del Stedelijk Museum de Amsterdam), Stanton Catlin (director del Center for Inter American Relations), Louise Bingham (directora del International Art Program de la Smithsonian Institution de Washington) y [el galerista] Leo Castelli», J. Glusberg, «Sentido de las estructuras primarias», *Op. cit.*, pág. 50.

¹⁶⁵ La repercusión crítica de la sucesión de exposiciones de corte minimalista puede seguirse en los artículos que Jorge Glusberg publicara durante aquel año en la revista *Análisis*: «Al comienzo del camino», 319, 24 de abril de 1967, págs. 42-43 (referido al Premio Ver y Estimar, celebrado en Museo de Arte Moderno, por entonces dirigido por Hugo Parpagnoli. El Premio fue ganado por Óscar Bony con una obra, «Estructura», «con formas simples, monumentales y monocromáticas»); «Más allá de la

Aunque normalmente se asocie con nombres con otros nombres¹⁶⁶, ese arte minimalista también interesó a parte del elenco que durante el año siguiente iba a protagonizar el itinerario del 68. Entre ellos cabe destacar al grupo rosarino, que durante la «Semana de Arte Avanzado» presentó la muestra *Rosario '67* en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires¹⁶⁷. Una de sus integrantes, Graciela Carnevale, conserva la correspondencia que en los años subsiguientes mantuvo con Sol LeWitt, uno de los artistas foráneos que acudieron a Buenos Aires para la ocasión (**fig. 5**). En ella se revelan algunos matices importantes en torno al modo en que un artista norteamericano como LeWitt se planteaba aspectos como la conversión del minimalismo en movimiento artístico internacional como las relaciones entre el arte y la política.

En relación con el primero de esos asuntos, LeWitt celebraba, en una carta fechada el 3 de junio de 1969, la emergencia contemporánea del minimalismo en

geometría», 321, o de mayo de 1967, págs. 42-43 (reseña de la muestra homónima en el Instituto Di Tella); «Más búsqueda que hallazgo», 326, 12 de junio de 1967, págs. 40-41 (reseña del Premio Braque, celebrado en el Museo de Arte Moderno); «Sentido de las estructuras primarias», 343, 9 de octubre de 1967, págs. 50-52 (sobre la muestra en la Sociedad Hebraica «Estructuras primarias II»; en la reseña se citan otras exposiciones que confluyeron durante la «Semana de Arte Avanzado»: «La visión elemental», celebrada en el Museo Nacional de Bellas Artes, «Rosario 67», «Estructuras» (obras de Pablo Curatella Manes en la galería Guernica) y la referida exposición de Bony en Arte Nuevo).

¹⁶⁶ Entre ellos cabe destacar a los que figuraban en la nómina de artistas de «La visión elemental», una de las exposiciones que se desarrollaron durante la «Semana de Arte Avanzado»: Gabriel Messil, César Paternosto, Alejandro Puente, César Ambrosini, Dalmiro Sirabo, Juan Antonio Sitro y Enrique Torroja. Cfr. *La visión elemental*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1967. Jorge Glusberg diferenciaba los diferentes modos de comprensión de las «estructuras primarias» en la obra de algunos de estos artistas: «Torroja definía su obra como una pretensión de ubicar los elementos «no en función de la arquitectura sino directamente como objetos arquitectónicos en sí». Para Puente, en cambio, la obsesión residía en «acentuar la preponderancia del color por sobre el volumen», en tanto Sirabo procuraba «articular una estructura que sorprenda al espectador en su recorrido por la sala, modificando las características del ambiente», J. Glusberg, *Del pop-art a la nueva imagen*. Op. cit., pág. 87.

¹⁶⁷ Los artistas participantes fueron Aldo Bortolotti, Graciela Carnevale, Noemí Escandell, Eduardo Favario, Carlos Gatti, Lía Maisonnave, Norberto J. Puzzolo y Juan Pablo Renzi. El grupo de artistas rosarinos ya había mostrado conjuntamente su obra en la exposición de la colección de Isidoro Slullitel en el Museo Castagnino de Rosario (cfr. J. Glusberg, «Reunión de valores en Rosario», *Análisis*, 335, 14 de agosto de 1967, págs. 42-44). Según señalara Jorge Glusberg, tal grupo cohesionaba a creadores procedentes de talleres distintos: por un lado el Grupo de los IV, correspondiente al Taller de la calle Tucumán y que aglutinaba a Maisonnave, Escandell y Fernández Bonino; por otro, el Grupo Gemul, procedente del taller de Juan Grela, compuesto por Renzi, Favario, Bortolotti y Gatti. *Ibid.*, pág. 43.

distintas partes del globo, incluyendo el país argentino¹⁶⁸. Una opinión que no le impedía reconocer cierta moda en la proliferación de propuestas asociadas por su apariencia con ese movimiento. Así, algo más de un año antes, el 19 de abril de 1968, tras tener noticia del nuevo rumbo que estaba tomando la producción del grupo rosarino¹⁶⁹, Lewitt comparaba las obras del grupo con la pobre calidad de lo que él denominaba la «tercera generación» de las «estructuras primarias»¹⁷⁰. En esa misma carta, LeWitt enfatizaba la contracara de las estrategias de inserción internacionalista implementadas por instituciones como el mencionado Center for Inter-American Relations, cuestionando la calidad de la selección de las obras seleccionadas para la muestra:

(...) I went to the show at the Inter-Am. and it stinks. I told Mr. Catlin [se refiere al historiador del arte Stanton Catlin] that the younger people (your group, Bony, Paksa, etc.) were much better. So you have to let me know what you think is the best work in BA. I don't see any sense in argentines doing 5th rate NY work. What your group is doing sounds much better¹⁷¹.

¹⁶⁸ «You and your friends were beginning to do some very good things. These things you were doing seemed in some way like (generally) some things being done here, in the US and also in Europe. They were spontaneously cropping up all over. It seemed like art was and is becoming international and the people doing this art were in some mysterious way in contact with one-another but not in any tangible way». Sol LeWitt, carta a Graciela Carnevale, 3 de junio de 1969. Archivo Graciela Carnevale.

¹⁶⁹ En el caso de Carnevale se percibe una creciente y original preocupación por el espacio-ambiente y la percepción visual y corporal que de él tiene el espectador. Así, en mayo de 1968, la artista concibió el espacio de la galería Lirolay como un espacio completamente blanco en el que únicamente se oían los latidos de un corazón. En la formulación del proyecto Carnevale explicaba del siguiente modo las sensaciones que experimentaría el espectador: la «pérdida de todo marco referencial y de la noción de tiempo» le llevaría a sentir en contraposición al tiempo convencional su propio tiempo vital. Durante ese mismo la artista exhibió en el Premio Ver y Estimar cuyas patas fueron cortadas de manera que se ajustaran a un diseño en perspectiva, una especie de *trompe l'oeil* que el carácter simbólico de esa mirada sobre el mundo. En comparación con lo que habían sido las producciones del año anterior, la artista declaraba: «Hasta el planteo de las estructuras creo que el proceso se nos dio de manera más o menos inconsciente, pero esta etapa la planeamos con toda lucidez», *Primera Plana*, 285, 11 de junio de 1968, pág. 80. Archivo Graciela Carnevale.

¹⁷⁰ (...) Let me know what your group will be going to do. It sounds better than third generation «Primary Structures». Sol LeWitt, carta a Graciela Carnevale, 19 de abril de 1968, Archivo Graciela Carnevale.

¹⁷¹ *Ibid.*

Más interesantes para nuestro trabajo resultan las misivas en las que el artista norteamericano reflexionaba en torno a las relaciones entre arte y política. En una carta fechada el 2 de abril de 1969, tras dar acuse de recibo de las noticias que Carnevale le había enviado sobre *Tucumán Arde*, afirmaba:

I think all artists that I know are involved with radical politics in some way or another. and realize that they are never able to do enough. I would wonder though if artists should try to do propaganda with their art or to be as good artists as possible and use their prestige to denounce war, racism, poverty, etc. I really don't know what is best, but I involve myself with demonstrations etc. when they come up. I am glad you and your group are doing what you believe in¹⁷².

Recordemos que por esa época, en el contexto de la Guerra de Vietnam, el panorama artístico de Nueva York se encontraba igualmente agitado¹⁷³. Sin embargo, la vinculación entre el arte y política se encuentra aquí en una relación de mutua extrañeza, como dos esferas totalmente separadas¹⁷⁴. Como veremos, se trata de una

¹⁷² Sol LeWitt, carta a Graciela Carnevale, 2 de abril de 1969, Archivo Graciela Carnevale. En una carta posterior, del 3 de junio de 1969, al pedir a Carnevale noticias sobre los sucesos habitualmente conocidos como el Rosariazo, LeWitt insiste en esta polaridad: «I've been thinking a lot about you and your friends in the past few weeks because of the news from B.A., Rosario and other cities. Have you been active in the demonstrations? What is happening? One never gets the full story from the newspapers (...) When such important events are going on all around you it is difficult to think of doing art but I hope you are still thinking about it». Sol LeWitt, carta a Graciela Carnevale, 3 de junio de 1969. Archivo Graciela Carnevale.

¹⁷³ Para una cronología de los grupos artísticos-políticos surgidos en Nueva York desde 1965 cfr. Julie Ault, «Una cronología de una selección de estructuras, espacios, grupos de artistas y organizaciones alternativos de la ciudad de Nueva York, 1965-1985», *The Art Workers' Coalition, Brumaria*, 15-16, 2010, págs. 9-42.

¹⁷⁴ Las cuestiones de índole política en relación con el arte no tenían nada que ver con las que se dieron en el contexto argentino. Así, la contribución de LeWitt al encuentro de artistas de la recién fundada Art Workers Coalition se centraba, ante todo, en cuestiones relativas a los derechos del artista en relación a su obra, una serie de puntos que cuestionaban aspectos como la propiedad del coleccionista, reclamaban el control de los artistas sobre los modos en que los museos u otras instancias otorgaban visibilidad a sus producciones y establecían una serie de compensaciones por ello. Así, el punto número 1 establecía lo siguiente: «1. A work of art by a living artist would still be the property of the artist. A collector would, in a sense, be the custodian of that art». El segundo afirmaba: «The artist would be consulted when his work displayed, reproduced or used in anyway». El tercero añadía: «The museum, collector or publication

relación de exterioridad diferente a aquella que planteó, en el caso argentino, una posible fusión de dichas esferas¹⁷⁵. Esta afirmación contribuye a explicar la transmutación sufrida por algunas «estructuras primarias» de 1967, que en su título insinuaban ya la apertura hacia los reclamos políticos que iban a caracterizar el itinerario del 68. Así sucedía en *Grado de libertad en un espacio real* (1967) (**fig. 6**), de Juan Pablo Renzi, donde el título de la obra introducía, a modo de «parergon», la denuncia política como elemento de diálogo con la frialdad, la asepsia y el silencio de la forma minimalista¹⁷⁶. El significado de la obra artística se situaba así en sus propios márgenes, en los límites que ella misma ponía en cuestión¹⁷⁷. En todo caso, la proliferación de las estructuras primarias en el arte argentino, cuya singularidad no se ajustó a una importación estrictamente mimética del minimalismo estadounidense, es un aspecto frecuentemente minusvalorado en las narraciones de la vanguardia argentina de los años sesenta, en la medida en que cuestiona la supuesta sucesión lógica y el carácter ineluctable del proceso de politización y abandono del arte por parte de los artistas que se involucrarían, apenas un año después, en el itinerario del 68.

would compensate the artist for use of his art. This is a rental, beyond the original purchase price (...).

¹⁷⁵ Ambos puntos de vista no acabarían de aportar demasiadas claves tanto de cara a dirimir una política del arte pensada con independencia de los contenidos políticos como para una reformulación radical de la comprensión de la política.

¹⁷⁶ Juan Pablo Renzi señaló posteriormente esta condición de umbral entre lo formal y la declaración política de los planteamientos minimalistas del grupo de Rosario: «(...) nuestras obras eran objetos geométricos, nada más, que pasaban por ser austeros, pero que en realidad, eran ya planteos conceptuales», Guillermo Fantoni, *Arte, vanguardia y política en los años '60. Conversaciones con Juan Pablo Renzi*. Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 1998, pág. 47.

¹⁷⁷ Jorge Glusberg escribiría a propósito de la obra «minimalista» de David Lamelas y Juan Pablo Renzi: «(...) no solamente agregan una dimensión en su recreación del espacio real, sino que introducen el concepto de «significado» como meta básica de su experiencia», para añadir posteriormente sobre las estructuras de Renzi, Aldo Bortolotti y Eduardo Favario: «(...) las obras aparecen como una estructura metafórica, en la cual las referencias del campo de la percepción sensorial inmediata son entrelazadas por su valor como instrumentos sociales», J. Glusberg, «Reunión de valores en Rosario», *Op. cit.*, págs. 42-44.

En ocasiones, esos relatos caen en una visión heroica del artista político que desatiende al interés que las instituciones de vanguardia tuvieron en actualizar sus discursos al abrigo de la creciente agitación política que percibían en la esfera pública. Así, se suele recurrir a *La familia obrera*, de Óscar Bony (**fig. 7**), mostrada durante las «Experiencias 68» del Instituto Di Tella en mayo de ese año, como ejemplo paradigmático de inmersión de lo artístico en lo político. La instalación consistía en la exhibición sobre un *podium* de un matricero con su esposa y su hijo y que percibía, según las versiones, el mismo o el doble del sueldo que hubiera cobrado de estar ejerciendo su profesión. La instrumentalización de sus cuerpos y vidas como obra de arte había de denunciar, mediante un paralelismo discursivo, la que el obrero padecía en su trabajo diario¹⁷⁸. Pues bien, según ha señalado María José Herrera, la intención inicial del artista en realidad era proseguir con sus investigaciones acerca de la complementariedad y dilación de los registros de lo real con una obra, *Espacio de silencio*, consistente en un magnetófono que recogía los ruidos emitidos por el público al ingresar en la sala para emitirlos con un retardo de dos minutos, generando en el espectador una sensación primero de extrañeza y después de reconocimiento¹⁷⁹.

Paradójicamente, esta obra no se realizó por deseo expreso del director del Instituto Di

¹⁷⁸ Por razones éticas, la obra de Bony recibió críticas tanto de los sectores progresistas como de los conservadores, cfr. A. Giunta, «Una estética de la discontinuidad», *Op. cit.*, pág. 27. Ana Longoni ha señalado acertadamente un precedente de *La familia obrera* en *Para salvar el espíritu de la imagen, happening* presentado por Óscar Masotta en el Instituto Di Tella en noviembre de 1966: «En él [Masotta] retoma de un *happening* de La Monte Young, que lo había impactado meses antes en Nueva York, la idea de provocar la separación del sentido del oído, mediante un sonido electrónico agudo, continuo y perturbador. Luego de pronunciar, de espaldas al público, unas palabras y de vaciar un matafuego, Masotta dejó al público frente a cuarenta hombres y mujeres mayores, vestidos pobremente, que se expusieron a ser mirados fuertemente iluminados y «abigarrados en una tarima», a cambio de una paga como extras teatrales. Masotta definió su *happening* como «un acto de sadismo social explicitado». A. Longoni, «Estudio preliminar. Vanguardia y revolución en los sesenta», *Óscar Masotta, Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*. Buenos Aires, Edhasa, 2004, pág. 67. Con posterioridad artistas como el español Santiago Sierra o el argentino Nicolás Guagnini han retomado este tipo de estrategias.

¹⁷⁹ Cfr. M. J. Herrera, «Arte y realidad: La familia obrera como ready-made», VV.AA., *Arte y poder*. Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA), 1993, págs. 174-182.

Tella, Jorge Romero Brest —quien, como veremos más adelante, se convertiría en objetivo central de las invectivas de los artistas politizados, quienes, habiendo obtenido difusión bajo su paraguas, decidieron verter sus iras contra él en tanto adalid de una institución arte financiada parcialmente con capital norteamericano—, quien alentó a Bony a que realizara una obra que respondiera «a la moda de lo político»¹⁸⁰. *La familia obrera* fue la respuesta a esa petición.

En cualquier caso, ese relato de la vanguardia argentina de los años sesenta no es únicamente fruto de la labor de historiadores del arte y críticos, sino que los propios artistas han contribuido a resignificar *a posteriori* sus prácticas e inscribirlas en una narración lineal. Sirvan como ejemplo los siguientes testimonios vertidos por Pablo Suárez sobre una misma obra, *Cal, pared, alumbrado y sus modificaciones*, expuesta durante las «Experiencias Visuales» del año 1967 (**fig. 8**). El primero corresponde al folleto original de la muestra. En él se centra en las repercusiones sensoriales relacionadas con el uso y distribución espacial de las formas y materiales que componen la obra:

*Utilizo el espacio como volumen. Lo modifico con formas que no trabajan como formas sino determinando el uso de los materiales una sensibilización del espacio (....) El alambrado origina una división de la obra en dos partes. La primera, posible de penetrar y tocar y la segunda cuya existencia está dada por la visión. Esta división se mantiene según la obra se vea desde el frente o desde el exterior de la sala. Me interesa la inclusión de materiales que respondan en la obra al mismo uso que se acostumbra a darles*¹⁸¹.

¹⁸⁰ Este detalle nos fue revelado por la propia María José Herrera, a quien agradecemos el tiempo prestado.

¹⁸¹ *Experiencias Visuales '67*. Buenos Aires, Instituto Di Tella, 1967, s. p.

El segundo procede de una entrevista concedida a Guillermo Fantoni y publicada en 1994. En ella el artista parece más interesado en interpretar la propuesta referida como un preludio de la octavilla que presentara como obra a las «Experiencias» del año siguiente, en la que, como veremos más adelante, afirmaba la imposibilidad de plantear consignas subversivas en el ámbito institucional. En esta nueva exégesis política, el alambrado mencionado en realidad trataría «de incomodar en cuanto a la entrada y de generar una situación muy rara entre la gente que está afuera y la que está adentro»¹⁸².

Por lo demás, de plantear un punto de inflexión en el deriva de la esfera cultural argentina, sería más adecuado situarlo en el año 67 que en los inmediatamente anteriores. Para ser más concretos, pensamos en un acontecimiento prácticamente coetáneo de algunas de las exposiciones minimalistas citadas con anterioridad y que causó una absoluta convulsión en la cultura política argentina de izquierdas, desde las que respondían a las diferentes vertientes del marxismo a aquellas que trataban de conciliar el peronismo con el socialismo. Nos referimos a la muerte del Ché Guevara, acaecida en Bolivia el 9 de octubre de 1967 (**fig. 9**). Esta afirmación encuentra su fundamento histórico en eventos como las sucesivas exposiciones-homenaje que los

¹⁸² Guillermo Fantoni, *Tres visiones sobre el arte crítico de los años 60. Conversaciones con Pablo Suárez, Roberto Jacoby y Margarita Paksa*. Op. cit., pág. 9. El propio Suárez establece el tránsito en su obra del interés por los materiales -aquí relacionados con el trabajo de producción artística- a la declamación política en su descripción de la instalación «Simplemente estético» o «Exclusivamente estético», que data vagamente en 1967: «(...) hubo otra obra conceptual anterior a la «Carta al Di Tella», así que tiene que haber sido en 1967. Es un trabajo sobre el tono del discurso que se llamó «Simplemente estético» o «Exclusivamente estético», desarrollado en dos partes dentro de la galería «El Taller». En la parte de arriba estaban todos los materiales que usaba, algo así como el taller de un artista, y se llamaba «Les devuelvo los materiales». Luego, se bajaba una escalerita y se entraba en un lugar donde, escalonados en el centro (...) había una cantidad de objetos y una voz que iba diciendo, al principio muy tranquilamente, las definiciones de los objetos, o simplemente nombrándolos, hasta que empieza a levantar el tono y se transforma en un discurso político. A tal punto que Romero Brest estaba bajando por la escalera y, al sentir esas cosas, dijo que no pensaba estar presente en actos políticos y se retiró sin siquiera verla. Con este evento planteo algo así como la imposibilidad de hacer un discurso verdaderamente eficaz desde lo que hacía», *Ibid.*, págs. 8-9.

artistas dedicaron a la figura del Ché¹⁸³, pero sobre todo en la definitiva radicalización de los emergentes grupos de lucha armada (con la aparición de las FAP, Fuerzas Armadas Peronistas, citadas en *Tucumán Arde*¹⁸⁴) y las escisiones tanto dentro del principal sindicato del país (nos referimos al surgimiento de la CGTA o CGT de los Argentinos, distanciada de las línea oficialista de la peronista Confederación General del Trabajo, cuyas sedes albergarán las muestras de *Tucumán Arde*) como del PC (Partido Comunista), del que se desligó el PCR (Partido Comunista Revolucionario), partido que alejado de las directrices de Moscú e influido por la experiencia foquista cubana y la revolución cultural china, tendrá en las FAL (Fuerzas Armadas de Liberación) su correlato guerrillero¹⁸⁵.

Ese año 1967 fue también el elegido por la Revolución Argentina -así se autoproclamó la dictadura de Juan Carlos Onganía tras su llegada al poder en 1966- para implantar una política socioeconómica que no hizo sino reavivar y reafirmar los discursos antiimperialistas de la izquierda. El denominado proceso de «reorganización económica» favoreció sistemáticamente las inversiones de capital extranjero en el país, «en condiciones extremadamente ventajosas para éste»¹⁸⁶. A esas medidas hay que sumar las condiciones ventajosas que el régimen impuso para fortalecer la posición

¹⁸³ Entre las que destacó el «Homenaje a Latinoamérica» celebrado en la sede de la SAAP (Sociedad de Artistas Plásticos) en noviembre de 1967.

¹⁸⁴ En la muestra de Rosario una pancarta clamaba «Libertad a los patriotas de Taco Ralo», en alusión a la detención en la provincia de Tucumán en 1968 de una célula de esa organización mientras sus integrantes realizaban prácticas de tiro.

¹⁸⁵ Para una reconstrucción del impacto de la muerte del Ché Argentina, a medio camino entre el relato histórico y la novelación de los testimonios, cfr. Eduardo Anguita y Martín Caparrós, *La voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina. Tomo 1, 1966-1969. El valor del cambio*. Buenos Aires, Planeta, 2006, págs. 254 y sigs.

¹⁸⁶ «Una devaluación del peso en un 50%, junto a otras medidas permisivas, hizo de la Argentina una auténtica mina de la que extraer ganancias rápidas y con poco riesgo. Fueron años en los que al país afluyeron inversores y especuladores, preferentemente norteamericanos, atraídos por la «bicoca». Alejandro García, *La crisis argentina: 1966-1976. Notas y documentos sobre una época de violencia política*. Murcia, Universidad de Murcia, 1994, pág. 22.

económica de las clases altas mediante la concentración del capital en oligopolios privados e instituciones afines a estos¹⁸⁷. En su descripción del régimen de Onganía como «estado burocrático autoritario», Guillermo O'Donnell explicaba que la burguesía argentina apoyó la dictadura no tanto debido a una supuesta complicidad ideológica cuanto como vía de escape a la crisis económica que afectaba al país. La burguesía pretendió que el régimen orientara el rumbo de la nación en el sentido que ella deseaba, ante el temor que en esta clase social suscitaban procesos ligados a la acción de las clases populares, que parecían «amenazar (...) los parámetros capitalistas y las afiliaciones internacionales»¹⁸⁸.

Según se deduce de reconstrucciones históricas de la militancia revolucionaria en Argentina durante los años sesenta y setenta, como la llevada a cabo por Eduardo Anguita y Martín Caparrós, esas esperanzas de cambio convergerían en los años siguientes, afectando desde sectores próximos al marxismo a algunos procedentes de la tradición radical, en la esperanza de la vuelta de Juan Domingo Perón al país. Con independencia de la valoración que cada formación hiciera de la primera presidencia de Perón, de la fiabilidad que les suscitara y del modo en que trataran de reconducir las aspiraciones políticas del general, no podían dejar de reconocer la poderosa atracción que su figura ejercía sobre las clases populares. El propio Perón se encargó de alentar las expectativas que él mismo defraudaría al dar la espalda, tras su regreso en 1973, a las organizaciones partidarias de la revolución socialista, mediante gestos como la carta escrita poco después de la muerte del Ché Guevara. Desde su residencia en Puerta de Hierro (España), Perón realizó este gesto, uno entre otros, destinado a instrumentalizar

¹⁸⁷ Cfr. Guillermo O'Donnell, *El Estado burocrático autoritario: triunfos, derrotas y crisis*. Buenos Aires, Belgrano, 1996, pág. 61.

¹⁸⁸ *Ibid.*, págs. 14 y 48.

estratégicamente a la militancia revolucionaria para que ésta acabara con el régimen al que él sucedería en el poder (**fig. 10**). Con gran maestría estratégica se apropiaba de la retórica de resistencia de la época:

*Con profundo dolor he recibido la noticia de una irreparable pérdida para la causa de los pueblos que luchan por su liberación. Quienes hemos abrazado este ideal, nos sentimos hermanados con todos aquellos que en cualquier lugar del mundo y bajo cualquier bandera luchan contra la injusticia, la miseria y la explotación. Nos sentimos hermanados con todos los que con valentía y decisión enfrentan la voracidad insaciable del imperialismo, que con la complicidad de las oligarquías apuntaladas por militares títeres del Pentágono mantienen a los pueblos oprimidos (...) Hoy ha caído en esa lucha, como un héroe, la figura joven más extraordinaria que ha dado la revolución en Latinoamérica: ha muerto el comandante Ernesto Ché Guevara (...) Su muerte me desgarró el alma porque era uno de los nuestros, quizás el mejor: un ejemplo de conducta, desprendimiento, espíritu de sacrificio, renunciamento (...)*¹⁸⁹

Hasta rozar lo absurdo, su elegía martirológica respondía a los rumores que acusaban al Ché de haber conspirado contra él exculpando al guerrillero, al que atribuía los mismos inconscientes impulsos de juventud que habían llevado al general a participar del golpe que trató de derrocar el gobierno de Yrigoyen en 1930:

He leído algunos cables que pretenden presentarlo como enemigo del Peronismo. Nada más absurdo. Suponiendo que fuera cierto que en 1951 haya estado ligado a un intento golpista, ¿qué edad tenía entonces? Yo mismo, siendo un joven oficial, participé del golpe que derrocó al gobierno popular de Hipólito Yrigoyen. Yo también en ese momento fui utilizado por

¹⁸⁹ E. Anguita y M. Caparrós, *La voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina. Tomo 1, 1966-1969. El valor del cambio*. Op. cit., pág. 271.

*la oligarquía. Lo importante es darse cuenta de esos errores y enmendarlos. ¡Vaya si el Ché los enmendó!*¹⁹⁰

Para concluir, Perón realizaba un explícito alegato de la revolución socialista, una opción política que ni antes ni después de 1967 trataría de implementar cuando ostentó el poder. El peronismo se había constituido como uno de los movimientos políticos más importantes del siglo XX en América Latina gracias a su oportunismo de corte nacionalpopulista y su incesante búsqueda de un pacto social. Además de por la constante censura del comunismo -los partidos comunista y socialista habían criticado tradicionalmente a Perón, apoyando incluso el golpe que lo derrocó-, el peronismo se había caracterizado hasta ese momento por una indefinición ideológica de gran pragmatismo, donde «la realidad [era] más importante que la idea»¹⁹¹. En efecto, la forma de entender la política de Perón siempre estaría más próxima al discurso pronunciado el primero de mayo de 1944, cuando afirmaba su propósito de «suprimir la lucha de clases suplantándola por un acuerdo justo entre obreros y patronos al amparo de la justicia que emana del Estado»¹⁹², que por la impostada fraseología de su homenaje al Ché Guevara:

La hora de los pueblos ha llegado y las revoluciones nacionales en Latinoamérica son un hecho irreversible. El actual equilibrio será roto porque es infantil pensar que se pueden superar sin revolución las resistencias de las oligarquías y de los monopolios inversionistas del imperialismo (...) Las revoluciones socialistas se tienen que realizar (...) La mayoría de los gobiernos de América Latina no van a resolver los problemas nacionales sencillamente porque no responden a los intereses nacionales. Ante esto, no creo que las expresiones revolucionarias

¹⁹⁰ *Ibid.*, pág. 271.

¹⁹¹ Cfr. Alejandro García, *La crisis argentina: 1966-1976. Notas y documentos sobre una época de violencia política*. Op. cit., pág. 7.

¹⁹² *Ibid.*, pág. 12.

Jaime Vindel Gamonal, *Arte y política: genealogía crítica de las estrategias conceptuales en el arte argentino entre 1965 y 2001*

*verbales basten. Es necesario entrar a la acción revolucionaria, con base organizativa, con un programa estratégico y tácticas que hagan viable la concreción de la revolución (...) El peronismo, consecuente con su tradición y con su lucha, como Movimiento Nacional, Popular y Revolucionario, rinde su homenaje emocionado al idealista, al revolucionario, al Comandante Ernesto 'Che' Guevara (...)*¹⁹³.

¹⁹³ E. Anguita y M. Caparrós, *La voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina. Tomo 1, 1966-1969. El valor del cambio*. Op. cit., pág. 271.

Por un arte semiológico: «deshabitación» y «discontinuidad» en el arte argentino de los años sesenta

Las tautologías del artista norteamericano Joseph Kosuth suelen ser el referente más o menos declarado al partir del cual se articula la mencionada dicotomía entre *conceptual analítico* y *conceptualismo político*, en la que aquél aparece como un *estilo* más, académicamente incorporado a la narrativa disciplinar (y disciplinaria) de la historia del arte contemporáneo, mientras que este último daría cuenta de una apertura internacional hacia una comprensión otra de la práctica artística, superadora de la noción de autonomía que suele encorsetar los análisis del arte de la modernidad. Como señalamos más arriba, este empeño no deja de constituir una maniobra teórica orientada a la valoración positiva y *a priori* de las prácticas conceptualistas argentinas y/o latinoamericanas en oposición a las anglosajonas. Para ello, distintos autores suelen recurrir a la polémica mantenida entre Benjamin Buchloh y el propio Kosuth a propósito del texto del primero titulado «El arte conceptual de 1962 a 1969: de la estética de la administración a la crítica de las instituciones»¹⁹⁴. En él, Buchloh llegó a cuestionar la datación de las *Proto-investigaciones* kosuthianas, de las que no encontraba ningún indicio que atestiguara su realización en 1965, como un signo de la presunción del artista al situarse como precursor de las prácticas conceptuales posteriores¹⁹⁵.

Suscribiendo tácita o expresamente ese juicio del historiador norteamericano, son esas *Proto-investigaciones* las que han suscitado comparaciones con algunas otras propuestas de artistas argentinos cuya obra, difícil de clasificar -al menos en primera

¹⁹⁴ Cfr. *L'art conceptuel, une perspective*. París, MAMRC, 1989, págs. 41-53.

¹⁹⁵ Kosuth, por su parte, en un texto fechado el 19 de noviembre de 1989 («Joseph Kosuth responds to Benjamin Buchloh», *Ibid.* pág. 54), señalaba la parcialidad de las informaciones manejadas por el crítico y alegaba que esas obras existieron como notas y dibujos hasta el momento en que dispuso del dinero suficiente para ejecutarlas.

instancia- bajo el rubro del «conceptualismo político», mantiene una relación *aparente* -que no filológica- con las prácticas conceptuales de los países centrales¹⁹⁶. Si bien los problemas que se plantearon mantienen una relación de proximidad con los de los artistas analíticos norteamericanos, buscaron soluciones a partir de la elaboración de un plan conceptual genuino. Desde esta afirmación, resulta imprescindible rescatar la singularidad de estas prácticas no solo en tanto rebaten los habituales esquemas polarizados en los que el conceptualismo latinoamericano aparece como un absoluto «otro», sino porque en ellas se desarrollaron dos conceptos que delimitan el contenido de este epígrafe: nos referimos a las nociones de «deshabitación» y «discontinuidad». Toda una serie de artistas, cuya producción alcanzará su punto álgido en las *Experiencias 1967* del Instituto Di Tella perseguirán la fragmentación de la unicidad y organicidad de la obra de arte tradicional a partir de estrategias inspiradas en una libre relectura de los escritos semiológicos y estructuralistas de Charles Sanders Peirce y Ferdinand de Saussure y de las publicaciones puestas en circulación por un personaje central de la época, Óscar Masotta. Fue precisamente Masotta quien dio cuerpo al concepto de *discontinuidad*, tomado prestado de las reflexiones de Roland Barthes en torno a la literatura de Michel Butor¹⁹⁷. El texto de Barthes aparecía citado en el libro de Masotta titulado *Happenings*, publicado por la editorial Jorge Álvarez en 1966. Allí podía leerse:

¹⁹⁶ A propósito de lo engañoso de la similitud aparente entre las obras conceptuales -una evidencia de su carácter alegórico-, más que a la tesis sobre la indiscernibilidad estética de Arthur Danto, es conveniente remitirse a la siguiente afirmación del artista norteamericano Sol LeWitt (originalmente publicado en la revista *Flash Art*, abril de 1973): «no se puede decir que lo que parece igual es igual. Si uno desea entender el arte de nuestro tiempo debe ir más allá de las apariencias». Sol LeWitt, *Wall Drawings-Gouaches*. Buenos Aires, Fundación Proa, CD-Rom de la exhibición, carpeta de textos, diciembre de 2001- marzo de 2002. Debo esta cita a la profesora Diana B. Wechsler.

¹⁹⁷ Cfr. Roland Barthes, «Literatura y discontinuidad», *Ensayos críticos*. Barcelona, Seix Barral, 1977, págs. 211-224.

(...) *Quisiéramos aquí llamar la atención sobre un ensayo de Roland Barthes sobre Butor (...) El ensayo que Barthes titula «Littérature et discontinu» no sólo propone la pareja de opuesto continuidad-discontinuidad, como categorías para describir el proceso de ciertas obras contemporáneas sino que nos muestra una línea de asociaciones entre tipos de conducta, creencias o mitos, y cada uno de los términos de la pareja. Al mismo tiempo Barthes sugiere, (...) a partir de la toma de conciencia por los artistas de la potencia expresiva de lo discontinuo y de los espacios articulados, una correlación entre arte y semiología*¹⁹⁸.

Para Masotta, la discontinuidad y la dimensión ambiental de muchas de las nuevas propuestas artísticas daban cuenta de un proceso estético que permitía «expandir la noción de obra»¹⁹⁹. En esa expansión la alianza entre arte y semiología alumbraría nuevas formas de intervención en el paisaje mediático en las que, como veremos, la cuestión del mito, abordada con detenimiento por Barthes, ocupará un lugar central.

Entre los artistas que frecuentaron el Bar Moderno de Buenos Aires, uno de los centros de discusión a los que acudía con frecuencia Masotta, se encontraba Ricardo Carreira. Quizás sea en la obra de este artista donde el componente autorreflexivo que Masotta relacionaba con la obra discontinua de vanguardia²⁰⁰ se enuncia con más claridad. Carreira acuña un nuevo término en el que se puede detectar esa misma herencia: me refiero al concepto de *deshabitación*, en el que podemos ver un trasunto de la idea moderna de *extrañamiento*. En algunos de sus escritos este concepto es presentado como el resultado de la deconstrucción de la unidad del signo en la multiplicidad de sus manifestaciones, el cual habilitaría la posibilidad de una percepción diferente de la realidad:

¹⁹⁸ Cfr. Óscar Masotta, *Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*. Op. cit., pág. 236.

¹⁹⁹ A. Longoni, «Estudio preliminar. Vanguardia y revolución en los sesenta», *Op. cit.*, pág. 83.

²⁰⁰ *Ibid.*, pág. 86.

La palabra MESA es totalmente distinta a la mesa real y abstrae todas las funciones y percepciones que hemos aprendido y usado del objeto. La palabra mesa escrita en un papel no sirve para sostener ningún objeto, no tiene forma de mesa, no es volumétrica, no tiene el sonido que produce la mesa. La palabra es totalmente abstracta con respecto al objeto (a diferencia de otros señaldadores y signos: cuadros, fotos, películas, etc.)²⁰¹.

Es cuanto menos curiosa la aparente coincidencia entre esta reflexión de Carreira y la desplegada por Henry Flynt, a quien, como dijimos más arriba, se suele citar como la persona que acuñó el término «arte conceptual»²⁰². Sin embargo, la connotación neoplatónica, esencialista y metafísica del planteamiento de Flynt, para quien el conjunto de las mesas tendrían en común una «tablosidad» que permitiría vincular la palabra abstracta «mesa» al conjunto de las mesas existentes, es ajena al punto de vista de Carreira, más próximo a una definición convencional y pragmática del lenguaje. Desde esta perspectiva, Carreira infería que el arte, en tanto ámbito autónomo, ajeno a las leyes espacio-temporales y a la lógica causal y funcional de la vida contemporánea, se presentaba como un lugar privilegiado para desvelar la arbitrariedad del signo lingüístico en tanto elemento codificador de la vida cotidiana:

Al ser distinto la palabra del objeto o la realidad nombrada el campo del arte se transforma en el campo de la libertad, es decir, que no es el campo de la experiencia. A través del lenguaje puedo negar o utilizar las categorías de tiempo y espacio, causalidad y función²⁰³.

²⁰¹ Ricardo Carreira, *s/t*, manuscrito, hoja n° 1.

²⁰² En su ensayo «Concept Art», Flynt escribía: «(...) The notion of a concept is a vestige of the notion of a platonic form (the thing which e. g. all tables have in common: tableness), which notion is replaced by the notion of a name objectively, metaphysically related to its intension (so that all tables now have in common their objective relation to table) (...). *Art conceptuel formes conceptuelles*. Op. cit., s. p.

²⁰³ *Ibid.*, hoja n° 1.

Es de esa reflexión metalingüística de donde deriva el potencial deshabitador de la obra de Carreira, que a la hora de materializar esas ideas sabría conciliarlas con el énfasis en la crítica tanto de los modos normalizados de experiencia estética como de la transparencia con que las instituciones de vanguardia pretendían velar su propia imagen. En efecto, la introducción de elementos textuales en su obra exigía al espectador realizar un *trabajo* que postergara la pasividad con que identificaba la contemplación estética, activándolo física e intelectualmente²⁰⁴. Así, propuestas como *Soga y texto* (1966) (**fig. 11**) establecían un *juego relacional* entre, por un lado, la presencia real de una soga, y por otro, símbolos que representaban o *ejemplificaban* ese objeto²⁰⁵. La instalación de la soga, que interrumpía la circulación del público en una de las salas del Centro Cultural San Martín, introducía una *discontinuidad remisiva* con los elementos expuestos en un cubículo destinado exclusivamente al artista: unas fotocopias con una imagen en negativo de la soga (cuyo carácter indicial coincide con la reflexión anteriormente recogida del artista)²⁰⁶, diferentes fragmentos textuales²⁰⁷ y una muestra de la misma soga²⁰⁸.

²⁰⁴ Este planteamiento partía de una contraposición entre el lenguaje pictórico y el escrito: «(...) el lenguaje pictórico nos pone frente a un cuadro en una actitud parecida a la de la negación al trabajo en el momento de la contemplación estética (...) la lectura nos incita a trabajar más que la contemplación pictórica», Ricardo Carreira, *s/t*, manuscrito, hoja nº 5. En este manuscrito sin fecha el referente artístico continúa siendo el cuadro pictórico, género que transitó Carreira antes y después de su etapa semiológica. Con frecuencia el artista alude a las manzanas, motivo frecuente en sus primeros lienzos de ascendencia cezanniana y matissiana, pero esta no parece una pista suficiente para datar los textos, dado que se trataba de una obsesión constante en la biografía del artista. En todo caso, el hecho de que no aluda a aquellas propuestas no pictóricas en las que llevó esos planteamientos a sus últimas consecuencias incita a pensar que estas reflexiones corresponden a un momento de transición entre dos modos diferentes de concebir la práctica artística.

²⁰⁵ Tomo el concepto de *ejemplificación* de Nelson Goodman. Cfr. Nelson Goodman, *Op. cit.*, pág. 96. La mejor descripción de la obra puede leerse en A. Longoni, «El deshabitador. Ricardo Carreira en los inicios del conceptualismo», *Op. cit.*, págs. 72-73.

²⁰⁶ Ana Longoni señala que alguna versión apunta a que las fotocopias se encontraban en otro piso de la exposición, lo que «exacerbaría aún más la discontinuidad espacial». *Ibid.*, pág. 73.

²⁰⁷ «(...) algunas letras, palabras, frases». *Ibid.*, pág. 73.

²⁰⁸ «(...) un fragmento del mismo material se exhibía enrollado sobre un pequeño caballete de madera (o un taburete, de acuerdo a otra versión)». *Ibid.*, pág. 73.

Ana Longoni y Mariano Mestman relacionaron esta obra con *Una y tres sillas* de Joseph Kosuth²⁰⁹, dando lugar a una serie de debates en torno a la precedencia temporal de una u otra obra (**fig. 12**)²¹⁰. Dejando a un lado esos debates y las similitudes aparentes, nos interesa más bien señalar las *diferencias* conceptuales entre una y otra obra. Domingo Hernández Sánchez ha desvinculado *Una y tres sillas* de las tautologías que marcan el inicio de la carrera de Joseph Kosuth para relacionarlas con el concepto hegeliano del «mundo invertido», un tercer momento del espíritu que conciliaría los dos primeros, esto es, la idea platónica y la pluralidad de sus manifestaciones²¹¹. Sin embargo, en este caso la asepsia y limpieza característica en la presentación de dichas manifestaciones, así como la disposición adoptada –tres elementos situados simétricamente–, evidencian que su materialidad se encuentra subsumida por el dominio de la idea. Esta es garante de unidad, de manera que la pieza, por retomar los términos de Hernández Sánchez, más que una disgregación de la idea «silla», es una ejemplificación del concepto platónico de «idea»²¹². La propuesta de Carreira, por el contrario, en su discontinuidad exigía al espectador una experiencia fragmentaria y

²⁰⁹ A. Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a «Tucumán Arde». Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires, Eudeba, 2008, n. 80 pág. 70.

²¹⁰ Cfr. *ramona. Revista de Artes Visuales*, 8, Buenos Aires, diciembre de 2000. La teórica anterioridad de la obra de Carreira se suele fundamentar a partir del referido texto de Buchloh, en el que el teórico norteamericano situaba la realización de *Una y tres sillas* a principios de 1967. Cfr. B. Buchloh, «El arte conceptual de 1962 a 1969: de la estética de la administración a la crítica de las instituciones», *Op. cit.*, n. 18 págs. 181-182. Ana Longoni recuerda esa datación tardía en: «El deshabitador. Ricardo Carreira en los inicios del conceptualismo», *Op. cit.*, n. 34 pág. 74. Ana Longoni ha querido ver en *Mancha de sangre* («Homenaje al Vietnam», 1967), una pieza de Carreira del mismo año consistente en un charco realizado en resina poliéster roja situado sobre el suelo de galería Van Riel una superación política del planteo conceptual, cfr. A. Longoni, ««Vanguardia» y «revolución», ideas fuerza en el arte argentino de los 60/70», *Brumaria, arte y revolución*, 8, primavera 2007, pág. 68 y «Otros inicios del conceptualismo (argentino y latinoamericano)», *Op. cit.*, pág. 157. En nuestra opinión, plantear la lectura en esos términos implica establecer un relato coherente, progresivo, allí donde se perciben más bien posiciones disyuntivas ante una amalgama de problemas e influencias diversos que impiden unificar la política del arte en torno a una imagen externa. Más que por la coherencia, la compleja actividad de la vanguardia argentina de los años sesenta se encuentra signada por la intermitencia y la duda.

²¹¹ Cfr. Domingo Hernández Sánchez, «Arte conceptual y mundo invertido», *Taula, quaderns de pensament*, 33-34, 2000, pág. 258 y ss.

²¹² Recordemos el axioma kosuthiano: «Art as Idea as Idea».

demorada²¹³, que subrayaba la materialidad del objeto y el espacio expositivo en relación dialéctica con la abstracción y la arbitrariedad del signo lingüístico. Esa relación se encontraba mediada, a su vez, por el carácter indicial de la imagen negativa y la presencia metonímica de una muestra de la soga.

La idea de muestra (o «mustrario», como preferiría decir Carreira) fue desarrollada por el artista con posterioridad en un sentido diferente, que apuntaba más directamente hacia la *crítica institucional*. En *Ejercicio sobre un conjunto*, instalación que presentara a las *Experiencias 67* del Instituto Di Tella, el artista dispuso un muestrario que ejemplificaba fragmentariamente el repertorio de materiales con los que estaba construido el espacio expositivo: madera, vidrio, yeso, tiza y terciopelo (**fig. 13**)²¹⁴. A propósito de la función simbólica del *objet trouvé*, Nelson Goodman ha señalado que «de igual forma que un objeto puede considerarse un símbolo en un momento y circunstancias determinados y no en otros, como sucede, por ejemplo, con una muestra, así también un objeto puede ser una obra de arte en algunos momentos y no en otros»²¹⁵. Aunando muestra y obra de arte, la complejidad, sutileza y circularidad²¹⁶ de la operación de Carreira consistía en convertir una muestra de indicialidad espacial inmediata en una obra de arte, de modo que parecía colapsar tanto la forma artística cuya convencionalidad había sido puesta de manifiesto por las

²¹³ «(...) a diferencia de la disposición de la obra elegida por Kosuth, que favorece una actitud de contemplación en el espectador, la disposición de la soga de Carreira atravesando la sala perturba la recepción y entorpece la circulación del público», véase A. Longoni, ««Vanguardia» y «revolución», ideas-fuerza en el arte argentino de los 60/70», *Op. cit.*, pág. 68.

²¹⁴ Una descripción coetánea de la obra se halla en «Con el nombre de «Experiencias Visuales 1967» fue inaugurada una exposición en el Di Tella», *La Prensa*, Buenos Aires, 10 de septiembre de 1967, firmada por E. R. Para un análisis más minucioso véase A. Longoni, «El deshabitador. Ricardo Carreira en los inicios del conceptualismo», *Op. cit.*, págs. 85-87.

²¹⁵ N. Goodman, *Op. cit.*, pág. 98.

²¹⁶ Así lo explicitaba el propio artista: «Todo es muy claro, de composición circular y no permite una organización lineal del argumento». *Experiencias Visuales 67*. Buenos Aires, Instituto Torcuato Di Tella, 1967, s.p.

estrategias duchampianas como la posibilidad de perpetuar la criticidad de éstas en el ámbito institucional.

A diferencia de *Una y tres sillas*, pieza con la que también se ha relacionado la instalación de Carreira, el artista argentino renunció a cualquier inclusión objetual en su instalación, por más que, según hemos visto, en la variante de Kosuth el objeto poseyera una naturaleza ideal. Ambas propuestas comparten la indisociabilidad de la idea y el contexto en que esta aparece, con el consecuente cuestionamiento radical del concepto de obra autónoma e inmutable²¹⁷, una pretensión que Carreira hizo explícita a propósito de otra intervención realizada durante ese mismo año en el Teatro San Martín, donde instaló verticalmente un foco de luz sobre una superficie que reproducía miméticamente el techo de la sala, cuya continuidad cortaba (**fig. 14**). La instrucción dictada por el artista rezaba así: «Información escrita de la puesta. El muestrario debe ser expuesto cada vez que se quiera representar esta obra, en un mismo contexto que el dado (evidentemente con el mismo material que el techo)» (**fig. 15**)²¹⁸. Sin embargo, a diferencia de *Una y tres sillas*, en *Ejercicio sobre un conjunto* el desprendimiento de todo añadido objetual facilitó y potenció el señalamiento del espacio de exhibición. Por otra parte, si el fundamento crítico del arte conceptual en el contexto estadounidense fue la inmaterialidad de la idea como procedimiento elusivo del carácter mercantil de la

²¹⁷ En efecto, estimamos que, del mismo modo que la idea kosuthiana debería ser realizada en cada montaje específico exponiendo la fotografía de la silla concreta en el espacio en que esta se ubique durante el transcurso de la muestra, la obra de Carreira también debería de dar cuenta en cada ocasión del lugar en que se sitúe, según señalara Ana Longoni en su crítica de la muestra retrospectiva dedicada al artista hace unos años en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Cfr. A. Longoni, «Relevamientos y revelaciones». *ramona. revista de artes Visuales*, 8, Buenos Aires, diciembre de 2000, pág. 4. Esta misma objeción era planteada por la autora a la reconstrucción de la *Escalera trunca* (1966) una suerte de prolongación de una escalera del Museo Nacional de Bellas Artes que negaba la funcionalidad de esta.

²¹⁸ Archivo Ricardo Carreira. La instrucción prosigue subrayando la necesidad de disponer la instalación de modo que interrumpiera la continuidad del espacio expositivo: «En su ubicación tiene que estar remarcado lo que tiene de muestrario el muestrario, es decir que no debe aparecer como una continuación del techo».

obra de arte, en el caso de Carreira la estrategia perseguía el desvelamiento de la institucionalización de la vanguardia como política cultural destinada a poner al arte argentino en el mapa internacional.

Su propuesta, por otra parte, se inscribía en el espacio de una muestra en el que otras «experiencias» incidían sobre esta cuestión. Para Jorge Romero Brest, rector de la programación del Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella, donde tuvo lugar la muestra, la novedad intrínseca a estas obras, contrarias al «modelo estructural de la representación»²¹⁹, residía en el hecho de que su inorganicidad era la condición de su pervivencia como experiencias no reducibles a imágenes fijas y que, más allá de las pretensiones de los artistas, se realizaban finalmente en la conciencia de los espectadores²²⁰. Las imágenes del arte desplazaban entonces su centralidad de la naturaleza material o inmaterial de su producción a la experiencia procesual de la revelación de sus significados²²¹. Esa condición señalaba el tránsito en el arte argentino de la prioridad de la imagen estática a la exaltación de la imaginación como una

²¹⁹ Ese «abandono del modelo estructural de la representación» conllevaría, en opinión de Romero Brest, la denostación «de la pintura y la escultura como lenguaje». Jorge Romero Brest, «1969, De nuevo sobre el arte actual, ya que no es el de 1968», Archivo Jorge Romero Brest, pág. 6.

²²⁰ A propósito de la intencionalidad de estas obras Romero Brest afirmaba: «(...) no apunta a fijar las experiencias en imágenes como antes y escogiendo experiencias que no son fijables apunta a lo contrario, a que sigan siendo tales en la conciencia de quienes las realizan por instigación de los creadores». J. Romero Brest, *Experiencias Visuales 67*. Buenos Aires, Instituto Torcuato Di Tella, 1967, s. p. Un punto en el que Romero Brest coincidía con lo apuntado por Roberto Jacoby -artista sobre cuya obra volveremos más abajo- a propósito de la que él mismo consideraba su primera pieza conceptual, *Maqueta de una obra* (1966), consistente en una maqueta de la obra a construir más un plano y una serie de instrucciones que indicaban cómo hacerlo: «(...) la verdadera obra es construida por el espectador a partir de los datos que se le dan (...) Un nuevo tipo de participación del público, no física sino mental, que consiste en imaginar la obra en su tamaño natural, en realizar mentalmente el cambio de escala». Cfr. A. Longoni y Daniela Lucena, «Roberto Jacoby (y sus vidas sucesivas y simultáneas)», *Dark Room*. Buenos Aires, Belleza y Felicidad, 2005, págs. 24-25.

²²¹ «La situación se aclara más al encararla desde el ángulo de la imagen, no porque algunos creadores pinten o esculpan imágenes y otros hagan “happenings” o espectáculos de difícil nominación. Lo que distingue a unos de otros es la intencionalidad de la conciencia, según apunten a la imagen como “cosa” que se logra de una vez para siempre, o como señal de una verdad en proceso que por ello nunca es “cosa” y revierte sobre quien la imagina». Jorge Romero Brest, «Apuntes sobre la situación del arte en nuestro país». Especial para *Primera Plana*, 12 de abril de 1967, págs. 6-7.

desconfiguración temporal de la unicidad de las obras, al tiempo que cuestionaba la pervivencia de la distinción entre sujeto y objeto en la experiencia estética:

En el país hubo conciencia de imagen pero no conciencia de imaginar, dos expresiones con las que intento hacer la distinción anterior, una estática y la otra dinámica. Y porque no hubo conciencia de imaginar las obras de arte carecieron de la fuerza existencial que les presta permanencia. Los jóvenes de ahora empiezan a tener esa conciencia de imaginar que faltaba y por eso interesa lo que hacen²²².

El *Recorrido fotográfico descubriendo el espacio real* que Alfredo Rodríguez Arias presentó a las *Experiencias 67* constaba de una serie de fotografías de los mismos personajes en distintos lugares de las mismas salas de exhibición- en un blanco y negro que trataba de mantener un tono expositivo neutral- que establecían un diálogo entre esos emplazamientos y su reproducción²²³. Las ocho fotografías fueron tomadas a cuatro modelos en ocho lugares diferentes de la sala de exposiciones. Se trataba de dar cuenta de cuál era la estructura distributiva de las salas, la circulación del público en el interior de un recinto donde se topaba con una «doble referencia» (la real de la sala y la informativa de la fotografía) de aquel que le debía hacer consciente de su función de espectador en el espacio arquitectónico, simbólico y discursivo en que se adentraba²²⁴. Por su parte, Delia Cancela y Pablo Mesejean, que habían transitado con anterioridad el territorio de la moda y el *arte pop*, focalizaron en esta ocasión su atención en los trabajadores del Instituto Di Tella, sin duda la institución más relevante -aunque, ni mucho menos, la única- de los años 60 en Argentina en lo que compete a la promoción

²²² *Ibid.*, págs. 6-7.

²²³ Cfr. Jorge Romero Brest, *El arte en la Argentina. Últimas décadas*. Buenos Aires, Paidós, 1969, pág. 93. Esta pieza de Rodríguez Arias aparece catalogada como *Ocho fotos blanco y negro grisadas* en el folleto de la exposición. Cfr. *Experiencias Visuales 67*. Op. cit., s. p.

²²⁴ Cfr. *Ibid.*, s. p.

de las experiencias de vanguardia²²⁵. Además de se ser visibilizados mediante la introducción de un uniforme confeccionado con «ropas de loneta azul», se daba cuenta mediante una serie de esquemas de «el nombre, cargo, ubicación y color de ropa» de cada una de esas personas. En palabras del periodista Raúl Escari, directamente involucrado en el desarrollo de un sector de la vanguardia argentina de los años 60, esta «metaseñal» funcionaba «como un manual de instrucciones enseñando el modo de practicar una lectura correcta de los signos»:

Partiendo de una situación determinada -el Instituto Torcuato Di Tella-, lo que se intenta señalar acá es esta situación misma en que el espectador se halla incluido, proponiendo con ello una toma de conciencia de la institución en cuanto tal²²⁶.

Precisamente fue Escari el encargado de plantear uno de los proyectos más ambiciosos en torno al concepto de «discontinuidad». *Entre en discontinuidad*, una acción múltiple desarrollada a partir de las siete de la tarde del 6 de octubre de 1966 en Buenos Aires, desplazaba las estrategias desplegadas por Cancela y Mesejean hacia el espacio urbano. En cinco esquinas de diferentes zonas del centro de la ciudad²²⁷, Escari y algunos colaboradores repartieron una serie de textos escritos -emulando las técnicas de la propaganda- en segunda persona en los que se describían los lugares en que se hallaban²²⁸, remarcando de ese modo los intersticios que fragmentan la línea perceptiva

²²⁵ Cfr. Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política*. Buenos Aires, Paidós, 2001 y A. Longoni y M. Mestman, *Del Di Tella a «Tucumán Arde»*. *Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Op. cit.

²²⁶ Cfr. *Experiencias Visuales 67*. Op. cit., s. p.

²²⁷ En concreto, las esquinas fueron Corrientes y Paraná, Córdoba y Florida, Santa Fe y Thames, Bartolomé Mitre y Pueyrredón y Constitución y Lima.

²²⁸ Los textos completos pueden consultarse en Raúl Escari, «Entre en discontinuidad», Inés Katzenstein, (ed.), *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años '60*. Nueva York/ Buenos Aires, The Museum of Modern Art/ Fundación Espigas-Fundación Proa, 2007, págs. 251-254.

que debería unir naturalmente el código de lectura y el código visual²²⁹. En palabras del propio Escari, esa discontinuidad era marcada por la redundancia derivada del hecho de que «aquí el texto no transmite ninguna información, por mínima que sea, que el propio transeúnte no pueda percibir, captar o acceder por sí solo»²³⁰. El evento, que había sido anunciado previamente mediante una pegada de carteles, daba por sentado la imposibilidad de que el público completara la experiencia de lectura de todos los textos, pues los enclaves seleccionados se encontraban alejados entre sí²³¹. Sin embargo, eso no restaba importancia al espacio circundante. Según sentenciara Óscar Masotta en 1967, en su libro *Happening*, esta experiencia venía a sintetizar dos de

(...) *Las estrategias y las tácticas básicas de la estética contemporánea: pasaje analítico a los parámetros, y llamada de atención, llamada fascinada, sobre sus características materiales; tematización de los medios como medios. Y simultáneamente, uso, o intento de uso, de esa materialidad en relación a la conducta del espectador. Brevemente: discontinuidad y ambientación*²³².

La relevancia del concepto de discontinuidad estriba, por tanto, en que da cuenta del modo en que las estrategias autorreflexivas de deconstrucción de la unicidad

²²⁹ Óscar Masotta escribió en 1967 al respecto de esta cuestión: «Un mismo contenido, aquí también (y cualquiera fuera la intención del autor, el tipo de sugerencias buscadas, los resultados o la trampa de la operación) podía ser apresado por dos niveles distintos, los ojos quedaban obligados a saltar de uno a otro, a percibir la diferencia entre el rumor sordo del lenguaje interior que acompaña la lectura de un texto escrito, y el duro palpitar de las luces y los ruidos de la calle», cfr. Óscar Masotta, *Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*. Op. cit., pág. 243.

²³⁰ Cfr. A. Longoni, «Estudio preliminar. Vanguardia y revolución en los sesenta», *Op. cit.*, pág. 74. Longoni contraponen el procedimiento empleado por Escari a la estética pop, en tanto esta última tiende a descontextualizar el imaginario de la industria de consumo trasladándolo a las salas de exposiciones. La contextualización de la propuesta de Escari propondría una suerte de realismo que enlazaría, en la discontinuidad procurada por la lectura del texto, con el extrañamiento brechtiano, cfr. *Ibid.*, pág. 75.

²³¹ Una segunda discontinuidad venía dada por el carácter fragmentario de los textos repartidos: «La distribución de las hojas, que impedía una lectura continua del texto, tuvo por objeto que la obra fuera captada por escorzos; uno podía comenzar a leerla por cualquier parte y la persona que recibía una hoja tenía conciencia de que ese fragmento era el fragmento de una obra cuya totalización él no alcanzaba a realizar», cfr. R. Escari, «Entre en discontinuidad», *Op. cit.*, pág. 251.

²³² Cfr. Óscar Masotta, *Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*. Op. cit., págs. 243-244.

simbólica de la obra de arte se desplegaron decisivamente hacia el cuestionamiento de la institución que las albergaba como espacio de enunciación política. No es casual, en este sentido, que la dialéctica entre el adentro y el afuera -sobre cuyos límites volveremos más adelante- reapareciera en eventos como la Antibienal de Córdoba (1966), donde convivieron acciones explícitamente políticas con propuestas como la presentada por Roberto Jacoby en colaboración con Eduardo Costa. *Señal de obra* fue una intervención tanto del interior como del exterior del espacio de la Antibienal que consistió en pintar una serie de manchas verdes que, en palabras del propio artista, perseguían que el «espectador asociara las marcas verdes de adentro y las de afuera, e ideara mentalmente un espacio señalado en forma discontinua»²³³.

El punto de fuga del proceso de politización que supuso la ruptura definitiva de los artistas de vanguardia con las instituciones -simbolizadas- se suele asociar a la obra que Roberto Plate presentara a las *Experiencias 68* del Instituto Di Tella. Este artista ya había incursionado con anterioridad en el concepto de «deshabitación» que vinculábamos con la obra de Ricardo Carreira. La interferencia espacial perseguida por los muestrarios de Carreira contrasta con la obra que dio a conocer a Plate, quien también se interesará durante esos años por lo que hemos dado en llamar *estrategias remisivas*. Nos referimos a la instalación que presentó en el Premio Braque de 1967, en

²³³ Cfr. A. Longoni y Daniela Lucena, «Roberto Jacoby (y sus ideas sucesivas o simultáneas)». *Op. cit.*, pág. 25. Por su parte, Néstor García Canclini aportaba ya en 1973 una descripción más detallada de la intervención: «La operación consistió en pintar del mismo color (verde) partes de la arquitectura de la ciudad, dentro y fuera de la galería sede de la muestra: columnas, barandas, cordones de vereda, vidrieras y bancos de plaza. En el momento de la inauguración pintaron la vidriera de un negocio ubicado frente a la galería. La repetición de un indicador (el verde) dio un sentido estético a los objetos arquitectónicos y, al rescatarlos del azar combinatorio de estilos, los reunió en un discurso plástico continuo. Relacionados de este modo, los elementos elegidos pasaban a constituir, como en un lenguaje, una frase, y permitían inaugurar un nuevo modo de lectura de la ciudad». A continuación, Canclini relaciona esta intervención con la obra que Carlos Ginzburg presentó a la muestra «Arte de sistemas», celebrada en el CAYC en 1971, de la que hablaremos más abajo. Cfr. Néstor García Canclini, «Vanguardias artísticas y cultura popular», *Transformaciones. Enciclopedia de los grandes fenómenos de nuestro tiempo*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1973, págs. 257-258.

la que la indiferencia visual de unos ascensores completamente integrados en el espacio de exhibición remitía su carácter artístico a la información que los espectadores recibieran acerca de su (no)-funcionalidad. Se trataba de una suerte de hiperrealismo que invertía la caracterización que Hal Foster realizara de la tendencia en EE.UU.: no se trataba de subsumir lo real en lo simbólico²³⁴, sino, bien al contrario, de la absorción de lo simbólico en lo real. Plate jugaba con la indistinción visual de un producto de la técnica, cuyo utilitarismo chocaba con el carácter ideático del arte. Esta lectura tal vez nos permita arrojar luz sobre el sentido de las piezas que un año más tarde el artista dispusiera simultáneamente en dos galerías porteñas, estableciendo entre ambas una relación insoslayable de complementariedad que radicalizaba hasta un punto límite la dispersión objetual de propuestas como *Soga y texto*, instalando en el campo del arte reflexiones derivadas de la tradición de pensamiento marxista, como la relación entre fuerza de producción y mercancía. Así, en 1968, Plate dispuso simultáneamente en dos galerías porteñas una matriz (*Matriz*, exhibida en la galería Vignes) y las planchas surgidas de ella (*Producto*, obra expuesta en la galería Lirolay), «dos estructuras plásticas que reproducían en el nivel de la estética» la acción-trabajo del obrero metalúrgico.²³⁵ Radicalizando hasta un punto límite la dispersión objetual de propuestas como *Soga y texto* (Ricardo Carreira, 1966), el montaje de Plate exigía al espectador reconstruir mental y diferidamente ese proceso de producción, cuyo rastro se perdía en el molde y su resultado. La plusvalía del trabajo se veía además complementada por la que el mercado del arte otorgaba a la aparición en su contexto del objeto-mercancía.

²³⁴ Hal Foster, *El retorno de lo real*. Op. cit., págs. 145-149.

²³⁵ Cfr. Archivo CAV (UTDT), CAV_GPE_1001.

En el proyecto que el artista pensó inicialmente para las experiencias 68 llevaba hasta extremos literarios este interés por la comprensión extrañada, demorada y relacional del arte. En las notas conservadas reaparecen términos como «ambientación» y «deshabitación», cuya pulsión crítica trataba de tensionar los márgenes de la institución mediante un reenvío entre el adentro y el afuera. Plate perseguía combatir «la creciente alienación de los medios» con

La desalienación que ofrece un suceso nunca registrado, señalándose a sí mismo y a los sucesos que entran en la categoría de normales o alienados; al hábito que se tiene de un objeto, un sitio o una situación, el deshábito que crea cambiar las piezas y las reglas del juego, modificar sus roles mediante la aparición de un marco o emblema contradictorio, de acuerdo al esquema formado sobre «el lugar y el ordenamiento de las cosas en ese lugar»²³⁶.

Para plasmar este planteamiento el artista ideó un proyecto probablemente irrealizable que consistía en exponer en el Instituto Di Tella un león del zoológico de Buenos Aires, cuya jaula vacía sería reemplazada por una escultura de Henry Moore. Esta deshabitación del «marco o ambientación física y social» desplazaría la atención de los objetos hacia el entorno, estableciendo un juego de correspondencias que difuminara los límites institucionales del arte y -lo que resulta más novedoso- permitiera al espectador experimentar de modo no condicionado o habituado la relación con dichos objetos: «La obra en sí -lo que me propongo- está basada en la simple experimentación de esas sensaciones y reflexiones que remitirán, sin duda, al hecho, despojado de toda significación anterior, de encontrarse frente a un animal que ruge o una escultura de metal opaco»²³⁷.

²³⁶ *Ibid.*

²³⁷ *Ibid.* El artista se preguntaba: «¿cuáles serán las sensaciones primarias de los espectadores divididos en dos bandos o grupos diferenciados -los de la galería y los del zoológico-?».

La instalación que realizó finalmente Plate, *El baño*, conciliaba el mimetismo de los ascensores presentados en el Premio Braque con el extrañamiento remisivo del proyecto frustrado (**fig. 16**). En cuanto a su aspecto exterior, la necesidad de difuminar los límites físicos de la instalación en el entorno expositivo era subrayada por el artista, quien en el boceto de trabajo insistía en que la «localización técnica de la obra debe ser encarada en forma tal que los materiales empleados conformen una continuidad visual a la establecida por la arquitectura de la sala»²³⁸. Del interior, por el contrario, se habían retirado las instalaciones sanitarias y la compartimentación por sexos con la intención de incitar al espectador a reemplazar los actos de «descarga físicos» por otros de «descarga emocional»²³⁹. Estos llegaron bajo la forma de consignas sexuales o políticas escritas en las paredes del baño, un espacio pseudoprivado y pseudopúblico cuya particular intimidad procuraba las condiciones para la expresión de este impulso liberador. Estableciendo un juego referencial con el gesto apropiacionista de Duchamp, Plate lo completaba al introducir en la institución artística la huella en el mundo real de tal apropiación, al tiempo que dejaba de privilegiar la concepción de la obra de arte como un objeto de reflexión para pasar a generar un espacio que incitara al espectador a que lo modificara²⁴⁰.

²³⁸ Hoja de trabajo del artista. Archivo Graciela Carnevale.

²³⁹ *Ibid.*

²⁴⁰ Es interesante traer a colación las palabras de Félix Duque en torno al mingitorio de Marcel Duchamp, por las resonancias que puede tener en la instalación de Plate: «(...) un mingitorio separado del sistema sanitario (...), colocado en la sala de un museo bajo la inscripción *Fontaine de vie* y firmado por Richard Mutt (uno de los heterónimos de Marcel Duchamp), es ya una producción artística, aunque no sea sino porque nos hace reflexionar (...) en una función que todos tenemos por absolutamente natural (...); gracias a esa reflexión el *Gegenstand* [«objeto»] «mingitorio» se convierte en un *Objekt*: un objeto de reflexión y comprensión (...) Desgajando violentamente la bacina de su sistema tecno-natural, la conecta no menos violentamente con un subsistema (el del museo) no menos racionalmente sometido a otros sistemas superiores (el de la edificación y aleccionamiento del público respecto a la cultura y los valores patrios, laicos y «humanistas» (...)) Que el subsistema «museo» es tenido por superior al subsistema «distribución pública de W.C.» está claro, aunque no sea sino porque los museos tienen lavabo y no al revés (...) ¿Qué hace Duchamp? Contra todo uso normal de los espacios, *conecta* estos dos subsistemas (...) poniendo a los dos de golpe ridículamente en *entredicho* (...)), Félix Duque, *Arte público y espacio político*. Tres Cantos, Akal, 2001, págs. 66-68.

Arte de los medios: el impulso «factográfico» en la vanguardia argentina de los años sesenta

Algunas de las piezas «discontinuas» que hemos visto hasta el momento encontrarán su réplica tecnológica en las propuestas de artistas interesados en las introducción de los nuevos medios en sus instalaciones. Así sucedía, por ejemplo, en *60 m² y su información*, presentada por Óscar Bony -otro de los artistas que frecuentó el Bar Moderno- a las *Experiencias Visuales 1967* del Instituto Di Tella (**fig. 17**), que semeja una versión mediática de *Soga y texto*. En ella, la discontinuidad, más que por la disposición espacial, venía dada por la simultaneidad de la percepción táctil y visual de un alambre tejido dispuesto horizontalmente sobre el suelo y la proyección de su imagen en una de las paredes de la sala, que generaba una tensión fenomenológica entre dos sentidos habitualmente disociados:

(...) El espectador camina sobre el tejido sin advertir la situación en su totalidad, luego se detiene y advierte la pantalla de proyección y finalmente establece el nexo entre la imagen fotografiada y el material real. Los tres tiempos de la obra corresponden a los tres niveles de percepción: percepción táctil, percepción de la imagen filmada, relación mental entre la imagen y lo real. El alambre tejido conserva sus características plásticas (textura, trama, color, dimensión, etc.) pero se vuelve elemento de una relación²⁴¹

La mediación tecnológica invitaba a una percepción relacional entre los distintos elementos que conformaban la instalación, en una línea experimental que no hacía sino prolongar tentativas que el artista había desarrollado con anterioridad en torno a las convenciones del lenguaje filmico. En efecto, según ha destacado Andrea Giunta, en

²⁴¹ *Experiencias Visuales 67*. Op. cit., s. p.

noviembre de 1966 Bony había expuesto en el Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto Di Tella una serie de cortometrajes «centrados en el problema del tiempo [que] recurrían a métodos de *extrañamiento* y de *distanciamiento*» como la ausencia de sonido o la dislocación del decurso lineal de la narrativa clásica²⁴².

Este conjunto de obras de Bony encuentra puntos de conexión con tentativas coetáneas como las de Marta Minujin y David Lamelas. Todos ellos se interesaron en trastocar los hábitos de percepción espacio-temporal e incidir en la multiplicidad de los puntos de visión y en la complementariedad de los registros de lo real²⁴³. Los juegos cognitivos establecidos en torno al modo en que los medios difieren, reproducen o modifican nuestra percepción del tiempo y el espacio, así como la relación entre estas dos dimensiones, serán las notas predominantes. Dentro de esta tendencia, *Simultaneidad en simultaneidad* (1966) (**fig. 18**), una experiencia pensada por Marta Minujin en articulación con Alan Kaprow y Wolf Vostell dentro de lo que dio en llamar un *Three countries happening*, fue tal vez la propuesta más ambiciosa. El «*happening*» propuso un uso intersubjetivo de los nuevos medios de comunicación que desde la institución trataba de trascender los límites de ésta y los establecidos por las barreras disciplinares. El acontecimiento pudo ser seguido por los canales de radio y televisión de la ciudad, mientras que Minujin mantenía contacto con Kaprow y Vostell, ubicados, respectivamente, en Nueva York y Berlín, mediante teletipos y la radio. La complejidad

²⁴² Los cuatro cortometrajes, rodados en dieciséis milímetros, se titulaban respectivamente *El paseo*, *El Maquillaje*, *Clímax* y *Submarino amarillo*. Para una descripción minuciosa de cada uno de ellos cfr. A. Giunta, «Una estética de la discontinuidad», *Oscar Bony. El mago. Obras 1965/2001*. Op. cit., págs. 24-25.

²⁴³ Este cuerpo de obras da cuenta de un interés compartido con artistas de otras latitudes como Dan Graham. Piénsese, por ejemplo, en *Present Continuous Past(s)*, de 1974, donde el artista establecía un juego temporal entre las percepciones narcisistas del sujeto a través del espejo y su reproducción posterior en formato videográfico. Cfr. *Ateliers Aujourd'hui. Oeuvres contemporaines*. París, Centre National Georges Pompidou, 1979.

que entrañó en su reflexión -una extraña mezcla entre lo surreal y lo sociológico- sobre la redefinición del lugar y las nuevas potencialidades de artistas, públicos y tecnologías no encuentran parangón entre las experiencias coetáneas²⁴⁴.

A diferencia de Bony, Minujín o Lamelas, quienes desarrollaron su experimentación con las nuevas tecnologías fundamentalmente en el interior de las instituciones de vanguardia, Masotta y los integrantes del grupo denominado «Arte de los Medios de Comunicación» -los artistas Roberto Jacoby y Eduardo Costa y el periodista Raúl Escari, a los que se sumó esporádicamente Juan Risuleo- construyeron «sus obras en los mismos circuitos de comunicación masiva», ya que atisbaban en ese

²⁴⁴ El proyecto inicial de Minujín puede consultarse en I. Katzenstein (ed.), *Escritos de vanguardia- Arte argentino de los años '60*. Op. cit., págs. 246-250. Jorge Glusberg, por su parte, ofrece una detallada descripción de lo que fueron las fases en que se dividió el evento. Lo citamos profusamente: «La primera se desarrolló el jueves 13 de octubre, en Di Tella: unas cincuenta personalidades -escritores, periodistas, críticos, actores y actrices, cantantes, psicoanalistas [Entre los intelectuales que se encontraban presentes cabe destacar al escritor y crítico de arte Manuel Mújica Láinez y al historiador y filósofo Juan José Sebrel]- (...) fueron fotografiadas y filmadas, de frente y de perfil, en su ingreso a la sala hasta que se sentaron, cada uno de ellos provistos de una radio a transistores, frente a un receptor de televisión sintonizado en el canal 13. La segunda parte ocurrió once días más tarde. Los invitados, según pedido de la autora, volvieron a Di Tella vestidos como estaban el día 13 (...) entraron de a uno a la misma sala, citados por su nombre, mientras nueve proyectores de diapositivas reflejaban en los muros sus imágenes de once días antes cumpliendo los mismos movimientos. En la pared del frente, una película mostraba al grupo ingresando, tomado de atrás; y en la pared del fondo, un segundo film exhibía la misma escena, tomada de frente (...) A las 0 horas cuatro minutos, este público y el resto de los habitantes de la ciudad pudieron ver un programa de diez minutos, grabado previamente por Marta, que difundía el canal 13 (...) Una voz, la de Vostell, dijo en alemán que en ese preciso instante eran colocadas cien botellas de leche en esquinas de Berlín, y otras tantas en las calles de Buenos Aires. Cinco muchachos aparecieron entonces en las pantallas, clavando alfileres sobre media res vacuna. De inmediato, Marta leyó un telegrama de Kaprow. Pudo verse, entonces, la imagen de un automóvil cubierto de crema; un grupo de gente se dedicó a lamer la crema, en tanto dos individuos envueltos en papel de aluminio salían del coche. La publicidad previa había solicitado a los habitantes de la ciudad que, junto con el televisor sintonizado en canal 13, mantuvieran las radios encendidas en dos estaciones, Municipal y Libertad. Aquí se oyeron sendos mensajes de Kaprow y Vostell, en inglés y alemán, así como explicaciones de Marta acerca de la filosofía que guiaba el *happening*: esencialmente, *modificar el ambiente urbano*. El videotape mostró enseguida tomas de las celebridades reunidas en Di Tella y, por fin, a tres famosos personajes -un periodista, una locutora de televisión y un boxeador- participando en sus casas de la experiencia, a través de sus aparatos de radio y T.V. «Hemos llegado a la Invasión. Observemos a los invadidos» expresó Marta, concluyendo el acto. Pero, además de la gente que podía seguir en sus hogares las alternativas del *happening* y las 35 personalidades congregadas en Di Tella, el departamento de investigaciones sociales de la Universidad de Buenos Aires seleccionó una audiencia especial de 500 individuos, que aceptaron participar del acontecimiento en sus casas. Durante el *happening*, cada uno de ellos recibió una llamada telefónica, y a un centenar se les envió telegramas. Tanto unos como otros decían: «Usted es un creador» (...). J. Glusberg, *Del pop-art a la nueva imagen*. Op. cit., págs. 331-332.

deslizamiento «la reconexión del arte con la cultura de masas, su inédita expansión hacia un receptor masivo [...] e incluso una potencial herramienta política»²⁴⁵. Su trabajo con los medios persiguió generar hiancias, extrañamientos o interrupciones en el flujo normalizado de la información y la visualidad en la industria cultural contemporánea, invitando mediante esa operación al espectador a la toma de conciencia de la naturaleza de los medios que lo encauzan.

A la hora de abordar esta última vertiente del arte de los medios, básica para entender el decurso de la vanguardia argentina de los años sesenta, resulta sumamente productivo recuperar, en tanto herramientas epistemológicas de primer orden, conceptos como «factografía» u «operatividad», dos de las ideas-fuerza que articularon y galvanizaron el productivismo soviético de los años veinte²⁴⁶. Esta lectura conceptual transhistórica nos permitirá dar cuenta de la dimensión del cuestionamiento de la naturaleza material de las producciones artísticas y de la función social en el devenir de la relación entre arte y política en la práctica y el discurso de la vanguardia argentina de los años sesenta. Sin dejar de ser conscientes de las diferencias histórico-contextuales²⁴⁷, la apropiación deliberadamente anacrónica de ambos conceptos que aquí proponemos pretende resaltar la *relación asincrónica* -y, por tanto, la singularidad- que mantienen

²⁴⁵ A. Longoni y M. Mestman, ««Después del pop, nosotros desmaterializamos»: Óscar Masotta, los happenings y el arte de los medios en el conceptualismo». I. Katzenstein (ed.), *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años '60*. Op. cit. pág. 161.

²⁴⁶ Más inespecíficamente, Guy Brett estableció un paralelismo entre el interés por las nuevas tecnologías de los artistas de los medios y el despertado por la mecanización del mundo en las vanguardias rusas de principios de los años veinte, cfr. Guy Brett, «Life Strategies: Overview and Selection Buenos Aires-London-Rio de Janeiro-Santiago de Chile, 1960-1980», *Out of actions. Between performances and the object 1949-1979*. Los Ángeles, The Geffen Contemporary Art, Thames and Hudson, 1998, pág. 208.

²⁴⁷ Derivadas, entre otros, de los siguientes aspectos: 1) el proyecto productivista, pese a no contar con el apoyo del aparato bolchevique, se desarrolló durante los años veinte del pasado siglo bajo el aliento del proceso de consolidación de la Revolución de Octubre, mientras que en el caso de la vanguardia argentina la consumación de la revolución se fue atisbando progresivamente como una esperanza de realización inminente; 2) el fervor industrialista que signó la eclosión del productivismo no mantenía su vigencia en el contexto de la vanguardia argentina, donde el interés se desplazó hacia las nuevas tecnologías de la información.

las experiencias que abordamos en este epígrafe con la temporalidad pautada por aquellas ubicadas bajo la égida del «conceptualismo global».

La irrupción de los conceptos de «factografía» y «operatividad» en la vanguardia soviética de los años veinte supuso una alteración de la *praxis* artística que afectó tanto a la estructura de las obras como a su función social²⁴⁸. Si la primera de ellas vehiculaba la «escritura de la historia» como propósito último de la política del arte, la segunda pronosticaba un nuevo modelo de eficacia que aspiraba a superar las restricciones impuestas por el régimen mimético del arte²⁴⁹. Algunos estudios recientemente concretados han permitido cartografiar con mayor detalle la historia del productivismo soviético, cuya singularidad en el panorama de las vanguardias rusas e «históricas» no ha de dejar de ser resaltada²⁵⁰. A dichos esfuerzos se han sumado otros que además exploran el modo en que esas prácticas fueron recuperadas por la neovanguardia de los países «centrales»²⁵¹. En relación con este último enfoque, si bien la pulsión factográfica se refleja tanto en la producción de diversos artistas de la neovanguardia internacional como de la vanguardia argentina, la radicalidad de la crítica productivista

²⁴⁸ Según ha indicado Víctor del Río, aunque en la literatura de la época aparecen como términos intercambiables, el productivismo suele ser presentado por la historiografía posterior como el reverso teórico del constructivismo (cfr. María Zalambani, *L'arte nella produzione. Avanguardia e rivoluzione nella Russia sovietica degli anni '20*. Ravena, Longo Editore, 1998). Este mismo autor ha matizado tal concepción en Víctor del Río, *Factografía. Vanguardia y comunicación de masas*. Madrid, Abada, 2010, págs. 49-51 «(...) al margen de la distinción, lo cierto es que el constructivismo se diseñó con un sólido aparato teórico propio, y el productivismo se encarnó, a su vez, y al menos parcialmente, en prácticas de las que es un buen ejemplo la factografía (...) De algún modo, el productivismo no podía ser sólo una teoría social del arte, sino que se implicaba en la dilatación de las fronteras «estéticas» al otorgar al arte un nuevo destino dentro de la estructura social. *La clave de su desarrollo teórico y de su incidencia en las prácticas artísticas residiría precisamente en su planteamiento dialéctico que intentaba dotar a una nueva idea de arte de sentido histórico*» -el subrayado es nuestro.

²⁴⁹ Devin Fore, «Introduction». *October*, 118, fall 2006, págs. 3-4.

²⁵⁰ Benjamin Buchloh apuntó en su seminal ensayo «De la *faktura* a la factografía» que movimientos como el productivismo venían a complementar la crítica de la mimesis intrínseca a las vanguardias, y especialmente al cubismo, con «preguntas relativas a la distribución y el público», B. Buchloh, *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Op. cit., pág. 138. En los mencionados estudios el concepto de «factografía» ocupa un lugar central. Buena muestra de ello es el número monográfico que le dedicó la revista *October* en otoño de 2006.

²⁵¹ V. del Río, *Factografía. Vanguardia y comunicación de masas*. Op. cit.

de la función social del arte respondió en el segundo caso a condiciones históricas singulares que influyeron decisivamente en el devenir de la relación entre arte y política en buena parte del arte argentino –y no solo, como veremos, en su vertiente vanguardista- de finales de los años sesenta y principios de los setenta.

Además de al concepto de «discontinuidad», vital en la obra de artistas como Ricardo Carreira o Roberto Plate, Óscar Masotta también se ocupó de otorgar densidad teórica al concepto de «desmaterialización». Como hemos visto, se trata de una noción que disfrutó de otras elaboraciones teóricas durante la época. En el caso que nos ocupa, Masotta lo enunció tras la lectura de un texto de El Lissitzky, «The future of the book», publicado originalmente en 1927 y reeditado en *New Left Review* a principios de 1967²⁵². Aunque el texto se centrara en analizar las aportaciones que los artistas de vanguardia podían realizar a la industria editorial desde el punto de vista del diseño tipográfico, el argumento que captó la atención de Masotta fue aquel en el que el constructivista ruso disertaba acerca de las potencialidades derivadas de una nueva alianza entre arte y técnica que alterara los modos de circulación del material libresco²⁵³:

Hoy los consumidores son todo el mundo, las masas. La idea que actualmente mueve a las masas se llama materialismo; sin embargo la desmaterialización es la característica de la época. Piénsese en la correspondencia por ejemplo: crece el número de cartas, la cantidad de papel escrito, se extiende la masa de material consumido, hasta que la llegada del teléfono la

²⁵² Susan Buck-Morss ha apuntado la influencia de Malévitch en El Lissitzky. Ambos se encontraron en Vitebsk durante el verano de 1919, invitados por el director de la escuela de arte de aquella ciudad, Marc Chagall, cfr. Susan Buck-Morss, *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*. Madrid, Antonio Machado Libros, 2004. Fue en el mismo año de su encuentro con El Lissitzky cuando Malévitch manifestó –según señalara Jean Clay en su artículo sobre la «desmaterialización» del arte (cfr. J. Clay, «La peinture est finie», *Op cit.*)– su deseo de transmitir directamente sus composiciones por teléfono.

²⁵³ «(...) lo ‘artístico’ y lo ‘técnico’ así llamados son inseparables». El Lissitzky, «El futuro del libro». *ramona. Revista de Artes Visuales*, 2000, 9-10, págs. 43-45.

*alivia. Después se repite el mismo fenómeno: la red de trabajo y el material de suministro crecen, hasta que son aliviados por la radio. Resultado: la materia disminuye; el proceso de desmaterialización aumenta cada vez más*²⁵⁴.

Aunque es cierto que movimientos coetáneos como el minimalismo viraron su atención hacia el constructivismo ruso²⁵⁵, su relectura osciló entre la cita -no exenta de ironía- del modo en que la indistinción aparente entre los objetos artísticos y los de fabricación industrial difumina la singularidad aurática de aquellos –sustento parcial de su autonomía- y la revaluación de la relación fenomenológica del espectador con el «objeto» artístico, sin reconsiderar de modo tan radical la función del artista en un contexto social donde la revolución no era percibida como inminente. Por lo que respecta al arte conceptual, las consecuencias de la recuperación del concepto de «desmaterialización» en el ensayo de Masotta se situaban en un horizonte diferente a la alteración de la experiencia fenomenológica de las obras –sumidas en la invisibilidad de un Robert Barry- o su conversión lingüística en enunciados informativos –que idealmente subvertían la lógica del mercado del arte-, apuntando hacia la potencia emancipatoria implícita en la receptividad masiva procurada por la expansiva industria cultural.

En este sentido, entre los integrantes del grupo «Arte de los Medios de Comunicación» pueden detectarse dos ambiciones complementarias en su actividad: por un lado, la voluntad desmitificadora de los contenidos de los medios masivos de comunicación; por otro, la pretensión final de constituir verdaderos circuitos de «contrainformación» independientes y paralelos a aquellos considerados en manos

²⁵⁴ *Ibid.*, pág. 43.

²⁵⁵ Hal Foster reflejó el cariz de esta mirada en su artículo «El quid del minimalismo». Cfr. H. Foster, *El retorno de lo real*. Op. cit., págs. 3-36.

imperialistas. El énfasis en los circuitos comunicacionales como materia del arte alumbraría, en opinión del sociólogo Eliseo Verón, una nueva poética que mutaría su significado social²⁵⁶. A propósito del *Happening para un jabalí difunto*, del que hablaremos inmediatamente, apuntaba:

(...) *Me permito aventurar (...) que el arte de la sociedad postindustrial del futuro será semejante a esta experiencia de Costa, Escari y Jacoby que a una tela de Picasso: un arte de objetos cuya materia no sea física sino social, y cuya forma esté construida por transformaciones sistemáticas de estructuras de la comunicación*²⁵⁷.

La desmitificación mediática conocerá, básicamente, dos estrategias: por un lado aquellas de extrema autorreferencialidad que subrayaban la materialidad intrínseca del medio; por otro, las que aspiraban a desvelar el carácter mítico de los medios mediante la creación de un nuevo mito. Del primero de los casos son ejemplos intervenciones desplazadas de los contextos institucionales como el *Mensaje fantasma* de Oscar Masotta y *Circuito automático*, de Roberto Jacoby, ambas de 1966, cuya reciprocidad tautológica subvertía la lógica comunicativa de los dispositivos en que se infiltraban; en

²⁵⁶ Verón se remitía en 1967 al esquema de las funciones de la comunicación propuesto por Roman Jakobson para definir la función poética: «En el proceso de evolución de los géneros artísticos, un punto clave es la aparición del interés por el desarrollo de la función poética, interés que se traduce en el esfuerzo por despojar a la obra de toda vinculación con las demás funciones (de sus contenidos semánticos, de su dimensión expresiva, de su asociación utilitaria, etc.) y poner al desnudo las propiedades de su materialidad. La obra se convierte así en un comentario sobre su propia materia sensible». Como vemos, la concepción de la función poética se ajusta perfectamente a la autorreferencialidad superadora de los relatos modernos de la evolución de las artes plásticas. Para Verón, en contraposición a lo que pensaban los autores del *Happening para un jabalí difunto*, desde el punto de vista poético no existiría una diferencia sustancial entre el *happening* y las acciones centradas en los medios de comunicación de masas. Verón definía el *happening* como «una poética de la acción social» que incluiría otras funciones no referenciales como la pática, la conativa, la expresiva y la metalingüística. La diferencia se situaría más bien en «el nivel de organización de los sistemas sociales cuya materialidad sirve de base a las obras. El *happening* toma su materia de la acción social en su nivel más microscópico: aplica transformaciones (fragmenta, introduce la discontinuidad) en el ámbito de la acción interpersonal y su campo de objetos. La obra que estamos comentando lo hace en el plano, mucho más global, de la comunicación de masas». Eliseo Verón, «La obra. Análisis inédito sobre un célebre caso de arte desmaterializado», *ramona. revista de artes visuales*, Buenos Aires, 9/10, diciembre del 2000-marzo del 2001, pág. 47.

²⁵⁷ Cfr. Jorge Glusberg, *Del pop art a la nueva imagen*. Op. cit., pág. 81.

ellas, la negación de toda exterioridad, lejos de ser deudora de una apriorística y dogmática esencialidad del medio, trataba de desvelar su sumisión a una racionalidad instrumental.

En este punto los artistas de los medios se distanciaban de -por lo demás conocidos e influyentes- trabajos de Marshall McLuhan. El sociólogo canadiense consideraba el medio como un *a priori* que determinaba el contenido de los mensajes. El optimismo de McLuhan acerca del papel de los medios y las nuevas tecnologías en la conformación de una aldea global igualitaria donde el hombre pudiera explotar su creatividad y alcanzar así la emancipación social, no contemplaba «la injerencia de la economía o la política»²⁵⁸. Este tipo de enfoques tendían a formular, en palabras de Simón Marchán Fiz, una nueva mística de los medios:

*Los medios son concebidos como algo «indiferente», natural. Atribuyen al medio una calidad esencial, propia, que desemboca en ontologizaciones ahistóricas*²⁵⁹.

En la práctica, estos artistas se interesaron más por otros aspectos del pensamiento de McLuhan, como aquellas reflexiones que estimaban que el artista de las sociedades emergentes debía convertirse en una especie de sociólogo dotado de la capacidad de descifrar los mecanismos operantes en los cambios perceptivos que los nuevos medios ocasionaban en sus receptores²⁶⁰. La relevancia de ese punto de vista en

²⁵⁸ Manuel Vázquez Montalbán, *Historia y comunicación social*. Barcelona, Crítica, 1997, pág. 191. Este mismo autor subrayaba las generalizaciones en que caían los análisis del sociólogo canadiense: «Esclavo de su propia lógica, McLuhan prescinde de la lógica histórica (...), convierte la «comunicación» en un nivel privilegiado de interpretación de la dinámica de la Historia y además ni se molesta en justificar este temerario *parti pris*». *Ibid.*, pág. 59.

²⁵⁹ S. Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto, 1960-1974*. Op. cit., pág. 145.

²⁶⁰ María José Herrera señalaba este aspecto al recuperar la siguiente cita del libro del sociólogo canadiense *La comprensión de los medios*: «Los efectos de la tecnología no se dan al nivel de las opiniones o los conceptos, sino que cambian las proporciones de los sentidos o las pautas de percepción, de modo continuo y sin resistencia alguna. El artista serio es la única capaz de habérselas impunemente con la tecnología, solo porque es un experto que se percata de los cambios de percepción de los sentidos».

el contexto argentino no puede abstraerse de la creciente expansión de la industria cultural en Argentina. Este proceso afectó en primera instancia a los medios gráficos y continuó durante los años cincuenta con la radio, la televisión -ya generalizada en 1961- y las revistas, dando lugar a una «verdadera cultural de masas, popular y urbana»²⁶¹.

Pero incluso más allá del aspecto fenomenológico enfatizado por McLuhan, los artistas de los medios recurrieron a una serie de mensajes de carácter autorreferencial que lejos de remitir a una esencialidad del medio trataban de manifestar la naturaleza de los contenidos y «el contexto social de reproducción»²⁶². De esta manera, la autorreferencialidad se presentó como un elemento ineludible a la hora de señalar el medio en que se insertaban los mensajes, de manera que el significante no cercenaba la vinculación al contexto, sino que se tramaba con él de modo inextricable al revelar la historicidad del medio. Por expresarlo en los términos empleados por textos coetáneos, en el arte de los medios encontramos una consideración de los «significantes» y los «significados» más realista que el idealismo anti-matérico que afectó a cierta retórica conceptual y que Combalía Dexeus explicó como el tránsito desde una prioridad absoluta de la idea al reconocimiento de la presencia insoslayable de los significantes²⁶³.

María José Herrera, «En medio de los medios. La experimentación con los medios masivos de comunicación en la Argentina de la década del 60», *Arte argentino del siglo XX. Premio Telefónica de Argentina a la Investigación en Historia de las Artes Plásticas. Año 1997*. Buenos Aires, Fundación para la investigación del arte argentino, 1997, pág. 77.

²⁶¹ *Ibid.*, pág. 85.

²⁶² S. Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto, 1960-1974*. Op. cit., pág. 145.

²⁶³ «(...) en la medida en que no es sólo la idea la que cuenta, sino el *cómo* nos la presenta y en qué contexto, el conceptual acabará teniendo que ser consciente de la importancia de los medios». Victoria Combalía Dexeus, *La política de lo neutro. Análisis y crítica del arte conceptual*. Barcelona, Anagrama, 1975, págs. 80-81. Para esta autora, la aproximación de los artistas conceptuales a los medios fue, por emplear los términos de Germano Celant, «fria», pues concedió prioridad a lo analítico sobre lo emocional. Celant oponía los medios tecnológicos fríos del arte conceptual a la calidez de los medios biológicos del arte povera, tendencia estética que él mismo alumbró. Cfr. *Ibid.*, págs. 78-79 y 85-86.

En *Mensaje fantasma*, Masotta ideó una suerte de circularidad mediática que establecía un circuito cerrado entre la información que el viandante leía en un cartel publicitario y la que posteriormente recibía por televisión. El referido cartel constaba de un mensaje, «Este afiche aparecerá proyectado por canal 11 de televisión el día 20 de julio», que remitía a una emisión televisiva en la que el locutor anunciaba la aparición de un «afiche» en la ciudad. Tras la noticia, en el siguiente plano se reproducía con una tipografía diferente el texto del panel publicitario de la trama urbana²⁶⁴. Este circuito cerrado y autosuficiente de información se oponía a la condición referencial de la publicidad comercial, siempre orientada hacia el objeto del deseo, señalando por el contrario la propia materialidad del medio en que el mensaje espectral se insertaba²⁶⁵. Por su parte, Roberto Jacoby en *Circuito automático* dispuso en las calles de Buenos Aires las fotos de un hombre y una mujer interponiendo entre ellos un número telefónico. Quien se decidía a marcar dicho número era respondido por un contestador automático «que le comunicaba que su llamada cerraba un circuito que invertía la estructura de la habitual comunicación telefónica ya que no aceptaba información, solo la emitía *ad infinitum*»²⁶⁶.

²⁶⁴ Una descripción más minuciosa puede encontrarse en Jorge López Anaya, *Arte argentino. Cuatro siglos de historia (1600-2000)*. Buenos Aires, Emecé, 2005, págs. 433-434.

²⁶⁵ Cfr. A. Longoni, «Estudio preliminar. Vanguardia y revolución en los sesenta». *Op. cit.*, págs. 9-105. Masotta señalaba que, además del interés mimético de herencia *pop* implícito en la semejanza buscada con la apariencia de los anuncios publicitarios, «su finalidad expresa consistió en invertir la relación habitual entre los medios de comunicación y los contenidos comunicados; aquí, y de manera recíproca y circular, cada medio revelaba la presencia del otro y su propia presencia revelada por el otro». *Ibid.*, pág. 376.

²⁶⁶ M. J. Herrera, «En medio de los medios. La experimentación con los medios masivos de comunicación en la Argentina de la década del 60», *Op. cit.*, pág. 80. Ésta era solo una de las propuestas en las que Jacoby reflexionaba en torno a los medios desde la autorreferencialidad de los circuitos automáticos. Su intención era subrayar, a partir de la relación cerrada entre registro y reproducción, la materialidad de la técnica y los cambios perceptivos a ella asociada: «Hice obras y proyectos de obras de circuitos cerrados, una cámara de televisión que apuntaba a un teletipo, la imagen de la pantalla mostraba lo que había en la teletipo, cámaras de televisión apuntaban a pantallas que estaban vacías, en fin, toda una serie de circuitos que tendían a apuntar sobre la materialidad del medio, o sobre los fenómenos de la recepción», cfr. G. Fantoni, *Tres Visiones sobre el Arte Crítico de los años 60. Conversaciones con Pablo Suárez, Roberto Jacoby y Margarita Paksa*, *Op. cit.*, pág. 21. Posteriormente, en el *Mensaje en el Di*

En cuanto a la desmitificación resultante de la creación de un nuevo mito, este propósito se hacía explícito en la cita barthesiana incluida en el manifiesto «Contra el happening», redactado por el propio Jacoby en 1967. El fragmento, extraído del artículo «Le Mythe aujourd'hui» (incluido en el volumen *Mythologies*, 1957), rezaba así:

*En verdad, la mejor arma contra el mito es mitificarlo a su turno, es decir, producir un mito artificial (...) Es lo que se podría llamar un mito experimental; un mito de segundo grado*²⁶⁷.

Jacoby será el impulsor del *Happening para un jabalí difunto* (1966), propuesta que concretaba la politización del mito propuesta por Barthes (**fig. 19**). El *anti-happening* consistió en la difusión mediática de información escrita y visual correspondiente a un evento (el supuesto *happening*) que jamás tuvo lugar²⁶⁸. La iniciativa, que contó con la complicidad de diversos periodistas, señalaba el surgimiento de una nueva modalidad artística, el arte de los medios, que asumía las consecuencias

Tella, su propuesta para las *Experiencias 68*, Jacoby instaló un teletipo que difundió las noticias que llegaban a través de la agencia France Press del Mayo francés. La identificación de la obra con la presentación de informaciones más o menos formalizadas ya había sido sugerida por artistas como Pablo Suárez. Graciela Carnevale y Eduardo Favario. Suárez exhibió en 1967 en la galería Vignes *Un depósito de diarios en crecimiento*, consistente en un acumulación de prensa que, más allá del contenido de sus informaciones, su masividad material, cfr. Pablo Suárez. Rosario/ Buenos Aires/ Córdoba/ Neuquén, Museo Castagnino + MACRO/ Centro Cultural Recoleta/ Museo Provincial «Emilio Caraffa» MNBA Neuquén, 2008, pág. 84. Carnevale y Favario, a comienzos de 1968, presentaron, respectivamente, para la muestra «El arte por el aire», celebrada en el Hotel Provincial de Mar del Plata, una pieza irónicamente titulada «Creación. Hechos que ocurren en el mundo durante el tiempo que dure la exposición», consistente en la recopilación de las ediciones diarias de tres periódicos argentinos, La Razón, La Nación y La Capital, dispuestos sobre una tarima durante el transcurso de la exposición, y «Paquete de diarios y su desarrollo planimétrico sobre piso y pared», cfr. «Exposiciones en Mar del Plata. «El arte por el aire», organizada por el Museo de Arte Moderno», Buenos Aires, *La Prensa*, domingo 14 de enero de 1968. El interés de Jacoby por poner en circulación informaciones alternativas no se limitó a la apropiación de espacios institucionales o pertenecientes a los medios de prensa oficialistas, sino que se extendió a la colaboración con algunas publicaciones clandestinas. Así sucedió hacia finales de 1968, cuando desde las páginas de *Sobre*, dirigida por Rodolfo Walsh, alertaba sobre la futura exaltación y conversión en ícono *pop* de la figura del Ché Guevara al acompañar su imagen con la consigna: «Un guerrillero no muere para que se lo cuelgue en la pared».

²⁶⁷ Roberto Jacoby, «Contra el happening». *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años '60*. Op cit., pág. 238.

²⁶⁸ Tales informaciones se difundieron en los siguientes medios: las revistas *Gente*, *Confirmado* y *Para ti* y el diario *El Mundo*.

de la rápida neutralización mediática e institucional de la vivencialidad del *happening* como una nueva moda²⁶⁹. En el caso argentino, la pretensión romántica de la obra de arte total²⁷⁰ habitualmente relacionada con el *happening* fue dejando paso a la intrusión de contenidos políticos explícitos, como la intervención de Eduardo Ruano en el Premio *Ver y Estimar* de 1968, cuando este artista y una serie de acompañantes irrumpieron en la inauguración de dicho certamen gritando «¡Fuera yanquis de Vietnam!» y con el firme propósito de destrozar un panel con la imagen de John F. Kennedy, colocado días antes por el artista como supuesta aportación personal a la muestra.²⁷¹ Al margen de la obra de Alberto Greco²⁷², referente ineludible de la historia del *happening* en Argentina,

²⁶⁹ «Si el espíritu innovador del *happening* había sido ampliar la noción de arte, provocar la participación del espectador como creador, trastocar los códigos y espacios instituidos para la circulación de la obra de arte, lo cierto es que el *boom* en los medios masivos banalizaba esas intenciones de los artistas e imponía un sentido trivializado o «deformación abusiva». A. Longoni, «Estudio preliminar. Vanguardia y revolución en los sesenta». *Op. cit.*, pág. 69.

²⁷⁰ La propuesta que plasma mejor esta ambición de la *gesamkunstwerk* en el contexto argentino es *La Menesunda* (en el argot porteño del lunfardo significa «confusión») de Marta Minujín. *La Menesunda*, montada en junio de 1965 en el Instituto Di Tella por Minujín y Rubén Santantonín con la colaboración de Pablo Suárez, David Lamelas, Rodolfo Prayón, Floreal Amor y Leopoldo Maler, invitaba al espectador a un recorrido multisensorial y erótico. En un sentido estricto, Jorge Romero Brest pensaba que a propósito de esta propuesta no se podía hablar de *happening*, pues en ella «las situaciones fueron cuidadosamente previstas», de modo que resultaría más precisa la denominación de «ambiente» o «recorrido» (cfr. J. Romero Brest, *El arte en la Argentina. Últimas décadas*. Buenos Aires, Paidós, 1969, pág. 75). Según Andrea Giunta, la obra perseguía dos objetivos concretos: el primero de ellos, la definición colectiva de la experiencia, tanto en el momento de su creación, que reunió a los artistas mencionados, como en el de su recepción; el segundo, que Giunta vinculaba a la coautoría de Rubén Santantonín, «la fusión de elementos que, en muchos sentidos, remitían a la fusión del imaginario de lo urbano» en el intento por reproducir en el espacio simbólico de las instituciones artísticas la febril intensidad de las céntricas avenidas de Buenos Aires (cfr. A. Giunta, «Representando la nación. Arte argentino en los años sesenta», en <http://fundacionstart.org/home/anunciantes/interferencia/giunta.html>, Consultada el 28/09/2005).

²⁷¹ Este suceso, que se suele identificar con el inicio del denominado «itinerario del 68» (abril de 1968), inauguró una serie de acciones de impacto mediático que proseguirían en junio de ese mismo año con la renuncia de algunos artistas a participar en el Premio Braque, organizado por la Embajada francesa y en cuyas bases se especificaba la potestad que se reservaba la institución de censurar «cualquier manifestación de solidaridad con los acontecimientos de Mayo de París» (cfr. J. López Anaya, *Ritos de fin de siglo. Arte argentino y vanguardia internacional*. Buenos Aires, Emecé, 2003, pág. 190). La renuncia, de la que se conservan documentos como la carta enviada por Margarita Paksa a Robert Perroud, Consejero Cultural de la Embajada, fue seguida del sabotaje del acto correspondiente a la entrega de premios, que concluyó con la encarcelación temporal de nueve de los artistas (cfr. A. Longoni, «Entre París y Tucumán: la crisis final de la vanguardia artística de los sesenta», *Arte y poder: V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires, CAIA, 1993, pág. 186).

²⁷² Artista itinerante, entre todas sus acciones sobresalen la *performance* dionisiaca *Cristo 63* y los *happenings* urbanos que durante ese mismo año organizó en Madrid. *Cristo 63* fue una representación teatral montada por el artista y una serie de colaboradores en el barrio romano del Trastevere. El

el término *happening* no se generalizó en los medios argentinos hasta el año 1966, año en que los artistas de los medios idearon el referido *Happening para un jabalí difunto*. Tal vez ello se debiera, al menos parcialmente, al atropello que produjo la sucesión de experiencias vanguardistas de distinto signo durante los años sesenta, que en muchas ocasiones se yuxtaponían o entremezclaban. En el caso del *happening* Jorge Romero Brest observaba que «por haber llegado con retardo, se diluyó rápidamente en la nueva intencionalidad enderezada hacia los medios»²⁷³, a lo que habría que sumar la carencia de éxito de los *happenings* propuestos por Óscar Masotta, Miguel Ángel Telechea, Óscar Bony o Leopoldo Maler.

Óscar Masotta había sido uno de los principales teóricos e impulsores del *happening* en el ámbito porteño. Entre 1966 y 1967 Masotta organizó una serie de acciones que podrían encuadrar bajo esa denominación. El más importante de esos *happenings* fue *El helicóptero*. Los participantes en la experiencia fueron citados en el Instituto Di Tella y distribuidos en dos autobuses con destinos diferentes, la sala Theatrón y la abandonada estación ferroviaria de Anchorena, de manera que entre los dos eventos se estableciera una relación complementaria a partir del ulterior relato mutuo que cada uno de los dos grupos hubiera tenido en esas dos localizaciones²⁷⁴. El énfasis comunicacional se sintetizaba con la cita directa de «happenistas» reconocidos

escándalo provocado costó al artista, previo paso fugaz por el hospital psiquiátrico, la expulsión del país italiano. Precisamente entonces recaló en España, donde pudo entrar en contacto con el grupo informalista madrileño. López Anaya habla de una «fructífera amistad con Manuel Viola, Lucio Muñoz, Manolo Millares, Raúl Valdivieso, Eduardo Arroyo y Antonio Saura» (cfr. J. López Anaya, *Ritos de fin de siglo. Arte argentino y vanguardia internacional*. Op. cit., págs. 112-128). El 18 de octubre Greco desplegó *Un momento vivo-dito. Viaje de pie en el metro desde Sol a Lavapiés y visita al mercado. Mostrar el objeto encontrado en su lugar*, experiencia en la que a los habituales señalamientos de personas y *objets trouvés* se sumaba la tentativa de involucrar a los viandantes en la confección de una tela-afiche en la que estos podían dejar su impronta a modo de pintura o firma (*Ibid.*, págs. 112-128).

²⁷³ J. Romero Brest, *El arte en el Argentina. Últimas décadas*. Op. cit., pág. 88.

²⁷⁴ La oscuridad inicial de la sala Theatrón dio paso a los sonidos procedentes de la batería de Luis Moholo y la música festiva de Miguel Ángel Telechea los gritos estridentes de Juan Risuleo. La estación de Anchorena fue sobrevolada por un helicóptero en el que se encontraba la popular actriz Beatriz Matar.

internacionalmente como Claes Oldenburg, que en la sala Theatrón aparecía representado por la proyección en dieciséis milímetros de una película de su autoría. A esta cita de *happenings* foráneos habría que añadir las versiones que se realizaron de algunas de las acciones más reconocidas a nivel internacional, que, en opinión de Roberto Jacoby no hacían sino parodiar el alcance político de esa modalidad artística²⁷⁵. Su radicalidad corría el riesgo de agotarse rápidamente, cayendo en la evocación estetizada de la vida cotidiana. Así pareció entenderlo el propio Jacoby cuando ese mismo año presentó *Vivir aquí*. Durante la «Semana de happenings» el artista se instaló «en la galería con todas sus cosas durante el tiempo que duró la exposición»²⁷⁶, generando una suerte de *ready-made* vivencial que reintroducía la excepcionalidad sensorial de *happenings* coetáneos en un territorio de identificación subjetiva que en experiencias similares es posible leer como un precedente de los postulados de la «estética relacional»²⁷⁷.

²⁷⁵ «El concepto de *happening* que teníamos como un arte de inmediatez, nosotros lo parodiábamos convirtiendo *happenings* famosos en un guión para *happenings* reiterados». Guillermo Fantoni, *Tres Visiones sobre el Arte Crítico de los años 60. Conversaciones con Pablo Suárez, Roberto Jacoby y Margarita Paksa*. Rosario. Universidad Nacional de Rosario, 1994, pág. 22. Miguel Ángel Telechea, Óscar Bony y Leopoldo Maler intervinieron, a finales de 1966, en la recreación de *happenings* ideados por Claes Oldenburg, Michael Kirby y Carolee Schneeman.

²⁷⁶ A. Longoni y D. Lucena, «Roberto Jacoby (y sus vidas sucesivas o simultáneas)», *Op. cit.*, pág. 24.

²⁷⁷ Pensamos, por ejemplo, en la siguiente experiencia coetánea acontecida en la galería Guernica y descrita como sigue por Pablo Suárez: «(...) en esa sala también exponemos un día de nuestras vidas con Marta Minujín, Rubén Santantonín y no me acuerdo quién más. Yo estoy ahí, tirado en la cama, recibo a la gente, recibo a la gente, hablo con ella, juego al ajedrez con Pier Cantamesa, mientras tanto preparo mate (...), muestro los libros que estoy leyendo, les leo partes (...) Marta Minujín llevó a un conjunto de basquet, de chicos de Gimnasia y Esgrima y los hace jugar un poco con la pelota y ella les hace reportajes. Y Rubén Santantonín organiza una fiesta». G. Fantoni, *Tres Visiones sobre el Arte Crítico de los años 60. Conversaciones con Pablo Suárez, Roberto Jacoby y Margarita Paksa*. *Op. cit.*, págs. 10-11. El concepto de «estética relacional» fue acuñado por Nicolás Bourriaud en relación con su gestión en el Palais de Tokyo de París entre los años 1999 y 2006. Cfr. Nicolás Bourriaud, *Estética relacional*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007. La estética relacional recae en las inclinaciones miméticas de cierta producción artística contemporánea, empeñada en reproducir en el ámbito institucional la futilidad de la vida diaria como certificado de su actualidad y garantía de identificación subjetiva. La carga política de estas prácticas se suele localizar, por decirlo con el propio Bourriaud, en su capacidad para «corregir» los fallos del vínculo social sin dirimir en qué medida el hecho de que esa tentativa se dé en el interior de un espacio institucionalmente administrado puede ejercer un efecto compensatorio y, en último término, anestésico, sobre el abordaje crítico de las causas últimas de ese malestar.

La comunicación oral e interpersonal que había caracterizado *El helicóptero* era superada por la naturaleza masiva en la que se infiltraban las propuestas del arte de los medios. Así, para Masotta, el *happening* adquiría un doble valor negativo. Esta condición paradójica se cifraba, en primer lugar, como superación del ambiente; en segundo, como negación de sí mismo. Tras el cuestionamiento de la especificidad de las disciplinas artísticas modernistas, el arte de los medios trascendería la condición vivencial del *happening* hacia una consideración más mental, ideática o conceptual de la práctica artística, dirigida hacia una audiencia indeterminada.

En un contexto de creciente efervescencia opositora, Ana Longoni ha destacado que, para Masotta, «hacer *happenings* era incompatible con la lucha contra el hambre y la dictadura de Onganía»²⁷⁸. Buena muestra de ese proceso de paradójica -por autonegativa- «politización del *happening*» fue la acción que una serie de artistas llevaron a cabo durante la III Bienal Americana de Arte de Córdoba, en octubre de 1966. Durante el transcurso de tal evento, algunos artistas, alentados por un Jorge Romero Brest deseoso de tomar la iniciativa en la definición institucional de la vanguardia, mostraron su disconformidad con la organización del certamen creando una Bienal paralela bajo el título de Primer Festival Argentino de Formas Contemporáneas. Entre los «*happenings*» desarrollados por los artistas destacó aquel en que éstos encerraron en un local al público para irrumpir una hora después gritando proclamas políticas, entre las que destacaba aquella que recordaba el asesinato del estudiante cordobés Santiago Papillón apenas un mes antes de la celebración de la muestra²⁷⁹.

²⁷⁸ A. Longoni, «Óscar Masotta: el arte recobrado», *Clarín. Revista Ñ*, 11/09/2004, <http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2004/09/11/u-829441.htm>. Consultado el 25/01/2010.

²⁷⁹ Según Pablo Suárez, participante de esta Bienal Paralela, los artistas que la integraron fueron Ricardo Carreira, Graciela Martínez (bailarina), Margarita Paksa, Chela Barbosa (con su grupo de danza), Óscar Palacio, Edgardo Giménez, Dalila Puzzovio, Susana Salgado, Óscar Bony, Roberto Jacoby, David Lamelas, Pérez Celis, Antonio Trotta, Alfredo Rodríguez Arias, Juan Stoppani y Carlos Guataia (músico).

Happening para un jabalí difunto compartía y, sobre todo, redimensionaba el espíritu paródico de algunos de los *happenings* a los que aludimos más arriba. Al centrarse en los medios de comunicación, instancias protagónicas del mencionado proceso de desactivación de los nuevos comportamientos artísticos, los artistas ponían en juego una reflexión que excedía las fronteras de la historia de la vanguardia institucional. No se trataba tanto de copar, al modo de una guerrilla semiótica, los medios de comunicación como una estrategia para la reconfiguración ideológica de las relaciones de poder, sino de una intrusión táctica que cortocircuitara su supuesta transparencia discursiva²⁸⁰. Sabedores de que no podían poseer el control de esos medios, se infiltraron en ellos de manera intermitente y fragmentaria. Con este ejercicio de simulación perseguían no tanto desvelar la falsedad de la información difundida por los medios como poner de manifiesto, mediante una operación equivalente, el hecho de que estos *fabrican* el acontecimiento²⁸¹. Se extendía por tanto una duda sobre la fidelidad a lo real del documento que contradiría la acusación de Boris Groys acerca de la ingenua fe que los productivistas habrían depositado en su neutralidad notificadora²⁸². Por otra parte, no se trataba solo de «demostrar que la prensa engaña o deforma», puesto que eso era considerado algo «obvio y de sentido común», sino de establecer

Sobre las sucesivas bienales cordobesas y su inserción dentro de las tensiones de las políticas culturales de la Guerra Fría, cfr. A. Giunta, «Bienales Americanas de Arte. Una alianza entre arte e industria». *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*. Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1998, págs. 235-236.

²⁸⁰ Las asimilaciones de las prácticas artísticas a las de una guerrilla cultural son frecuentes en la época. Un ejemplo de esta tendencia es el texto de 1968 del artista óptico-cinético Julio Le Parc, «¿Guerrilla cultural?», Rafael Cippolini (ed.), *Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003, págs. 378-382. Volveremos sobre esta cuestión más adelante.

²⁸¹ Cfr. A. Longoni, «Estudio preliminar. Vanguardia y revolución en los sesenta». *Op. cit.*, págs. 72-73. La intervención desbordaba, por tanto, la apreciación de Eliseo Verón en torno al hecho de que la obra tematizaba «la confianza como un hecho de base de la comunicación». E. Verón, «La obra. Análisis inédito sobre un célebre caso de arte desmaterializado», *Op. cit.*, pág. 48.

²⁸² Cfr. Boris Groys, *Obra de arte total Stalin*. Valencia, Pre-textos, 2008, págs. 71-72.

*Un juego con la realidad de las cosas y la irrealidad de la información, con la realidad de la información y la irrealidad de las cosas, con la materialización, por obra de los medios de información masivos, de hechos imaginarios, el de un imaginario construido sobre un imaginario*²⁸³.

La materialidad fáctica del nuevo vehículo de enunciación se oponía a la materialidad literaria de los géneros artísticos tradicionales, propiciando un espacio de incertidumbre epistemológica que comprometía la permanencia de la frontera históricamente naturalizada entre verdad y ficción, realismo y constructivismo.

*El relato de algo que no había ocurrido (y por lo mismo falso, ficticio) no era sin embargo una simple ficción literaria –lo sería si estuviera incluida en un libro de cuentos- ya que el contexto comunicacional le daba una materialidad fáctica y no literaria*²⁸⁴.

De esta manera, la experiencia se relacionaba con la «superación dialéctica» de la relación antitética entre calidad literaria y compromiso político, forma y contenido, sugerida por Walter Benjamin en su conferencia «El autor como productor»²⁸⁵. Para Benjamin, la disolución de los géneros tradicionales del arte y la literatura en beneficio de una materialidad fáctica aproximaba al artista al alumbramiento de una nueva forma «literaria», el periódico, destinada a postergar esas oposiciones, así como a desvanecer la distinción entre autor y lector²⁸⁶. Como ejemplo que fundamentara sus tesis, el autor

²⁸³ Cfr. R. Jacoby, «Contra el happening», *Op. cit.*, pág. 238.

²⁸⁴ *Ibid.*, pág. 238.

²⁸⁵ Nótese el paralelismo entre el apunte de Benjamin en torno al concepto de «técnica» y la reflexión de Jacoby sobre los «medios»: «(...) el concepto de técnica proporciona el punto de partida dialéctico desde el que puede superarse la estéril antítesis de forma y contenido», cfr. Walter Benjamin, «El autor como productor». Brian Wallis (ed.), *Arte después de la modernidad*. Madrid, Akal, 2001, pág. 299; «El concepto de medio incluye las categorías de contenido y forma, pero por eso mismo hay que sacar la discusión de este último nivel para traerla al de los medios como tales» (cfr. R. Jacoby, «Contra el happening». *Op. cit.*, pág. 239).

²⁸⁶ Víctor Del Río ha hablado, a propósito del texto de Benjamin, de «un modelo de ‘periodistificación’ de la literatura». *Factografía. Vanguardia y comunicación de masas*. *Op. cit.*, pág. 166.

alemán recordaba la actividad de Sergei Tretyakov, artista productivista ruso, quien durante la segunda década de los años veinte desarrollara su actividad en el *kolhoz* «El faro comunista»²⁸⁷, impulsando iniciativas como la creación de un periódico elaborado por los propios campesinos, cuyo amateurismo en la producción se oponía al elitismo de la práctica artística burguesa (**fig. 20**)²⁸⁸.

En el caso de la vanguardia argentina de los años sesenta, las consideraciones benjaminianas en torno a la operatividad del artista productor aparecían filtradas por el referido texto de Roland Barthes. En la escritura del semiólogo francés, la revolución generaba un espacio discursivo ubicado más allá del dominio del mito. El lenguaje de la revolución se correspondía con el del «hombre productor»:

*Il y a donc un langage qui n'est pas mythique, c'est le langage de l'homme producteur: partout où l'homme parle pour transformer le réel et non plus le conserver en image, partout où il lie son langage à la fabrication des choses, [...] le mythe est impossible. Voilà pourquoi le langage proprement révolutionnaire ne peut être un langage mythique. La révolution se définit comme un acte cathartique destiné à révéler la charge politique du monde: elle fait le monde, et son langage, tout son langage, est absorbé fonctionnellement dans ce faire*²⁸⁹.

²⁸⁷ Para un abordaje no exento de una sagaz crítica de algunas de las fotografías tomadas durante la estancia de Tretyakov en el *kolhoz* cfr. Maria Gough, «Radical Tourism: Sergei Tretyakov at the Communist Lighthouse», *October*, 118, fall 2006, págs. 159-178.

²⁸⁸ Esa pretensión encontró su reflejo en documentos como el informe resultante de la Comisión número 3 del Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur (1972) -sobre el que retornaremos posteriormente-, titulada significativamente «Arte y comunicación de masas», donde se leía: «(...) la nueva política de estos medios es hacer del pueblo su protagonista y que se adquiera el control sobre ellos. Esto implica que la clase obrera trabajadora elabore sus propias noticias y las haga circular, que sea el emisor directo de su comunicación (...) es necesario que el pueblo tenga a su disposición y bajo su responsabilidad la emisión y confección de órganos de comunicación, al nivel y en la órbita donde gravita su práctica social: diarios de fábrica, de barrio, de centros de madre, etc...». Archivo Graciela Carnevale.

²⁸⁹ Roland Barthes, *Mythologies*. París, Éditions du Seuil, 1957, pág. 234.

El artista operativo

«Le Mythe aujourd'hui» se constituye, por tanto, en auténtico paratexto del decurso de este vector de la vanguardia argentina de los años sesenta. Si el arte de los medios había develado el carácter mítico de la información mediante la construcción de un mito de segundo grado, los protagonistas del denominado «itinerario del 68»²⁹⁰ habitaron el intervalo entre vanguardia artística (*avant-garde*) y política (*vanguard*)²⁹¹, signado por un impulso revolucionario que pretendía cuestionar la pervivencia de la distancia estética en el terreno del arte crítico institucional. La autodenominación como verdadera vanguardia practicada por los artistas protagonistas de tal itinerario conectaba, en la revelación (y la rebelión) del componente performativo del lenguaje, con aquella necesidad de «hacer» de la que hablaba Barthes. El lenguaje de la revolución implicaba la constitución de una vanguardia artístico-política que debía implementar un modelo de acción acorde a las ambiciones que se marcaba. Nos encontramos aquí con una vanguardia «opositora» que, a diferencia de aquellas prácticas del siglo XX que sería adecuado situar bajo el paraguas más amplio del «modernismo» (asimilable, por emplear los términos de Raymond Williams, con la «experimentación alternativa») sí se constituyó como un «movimiento artístico que es al mismo tiempo una campaña cultural y política»²⁹².

La ruptura definitiva con los circuitos de la vanguardia se había escenificado pocos meses antes en el Instituto Di Tella, durante la celebración en mayo de las

²⁹⁰ Para un relato más pormenorizado de dicho itinerario del que aquí se ofrece cfr. A. Longoni y M. Mestman, *Del Di Tella a «Tucumán Arde». Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Op. cit.

²⁹¹ Tomo esta distinción de Susan Buck Morss, *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*. Op. cit., pág. 82. Volveremos sobre este punto más abajo.

²⁹² Cfr. Raymond Williams, *La política del modernismo: contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires, Manantial, 1997, págs. 73-86. Williams destacaba la escasez de movimientos que tras la Segunda Guerra Mundial podían responder a esta concepción de la vanguardia.

Experiencias 68. Para entonces el instituto se hallaba entre dos aguas, presionado tanto por la voluntad rupturista de los artistas como por un régimen que nunca vio con buenos ojos la actividad que se desarrollaba en el centro. El dictador Onganía, a diferencia de lo que había sucedido durante el período desarrollista, jamás impulsó la vanguardia artística, muy distante de lo que él consideraba los valores esenciales del pueblo argentino:

(...) *Es una tradición que sigue amargando al país. Recuerdo que alguien me dijo que, en la pared del Di Tella, había sido pintado un miembro masculino y que estaban exhibiendo lavaderos públicos. Bueno, la idiosincrasia argentina no está preparada para este tipo de cultura*²⁹³.

En esta entrevista con John King, Onganía se refería a la obra que precipitó los acontecimientos acaecidos durante las *Experiencias 68*. La impronta en forma de mensajes dejada en los muros de *El baño* de Roberto Plate por los visitantes de la muestra se dirigía en algunos casos contra la dictadura. Ello conllevó el cierre de la instalación, cuyo acceso quedó sellado y resguardado por un miembro de las fuerzas del orden. Esta censura, tras la que la mayoría de los artistas retiraron y destruyeron sus piezas en la vía pública, supuso la definitiva alineación del centro con el poder escenificado por esa presencia policial²⁹⁴. Sin embargo, es difícil dirimir si la perturbación y desazón que estas obras generaban en la dictadura se relacionaba con su predisposición a albergar mensajes de contenido político o si en realidad este giro no fue

²⁹³ Cfr. John King, *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*. Buenos Aires, Asunto Impreso, 2007, pág. 427.

²⁹⁴ El «estado policial» que vertebraba por entonces la sociedad argentina fue justamente uno de los motivos de denuncia de la «Declaración» que los artistas presentaron tras el cierre de las *Experiencias 68*. Cfr. A. Longoni y M. Mestman, *Del Di Tella a «Tucumán Arde»*. *Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Op. cit., págs. 118-119.

sino la excusa final del régimen para poner fin a una tradición de vanguardia experimental que no respondía a sus presupuestos culturales²⁹⁵.

En todo caso, la ruptura entre la institución y los artistas ya se había manifestado previamente en la renuncia de Pablo Suárez y Ricardo Carreira a participar en las *Experiencias*. Suárez alegó razones morales para justificar su ausencia. Al igual que Roberto Plate, Pablo Suárez también había ideado una propuesta finalmente desechada para participar en las *Experiencias 68*. Ésta consistía en el montaje de una oficina que se mimetizara con aquellas que ocupaban parte de los espacios del Instituto Di Tella y que arrojara una mirada sociológica sobre las actividades del mismo. En la descripción enviada al Instituto Suárez lo explicaba del siguiente modo:

(...) Dentro de esa oficina (...) un grupo de personas se desempeña informando al público, sea en forma oral (visitas guiadas, o sección consultas) o por escrito. La oficina informará sobre las muestras del Instituto, Museo u otras exposiciones que se produzcan simultáneamente en Buenos Aires. También encuestará a los artistas, visitantes americanos y público en general. De los resultados de dicha encuesta el personal especializado de la oficina dará a conocer uno o varios trabajos que se imprimirán dentro de la misma oficina en un rotaprint. Otras informaciones se colocarán en un transparente ubicado junto a la puerta de la oficina (...) De las informaciones se desprenderá la posición estética, moral, etc. del grupo de trabajo. Por lo tanto la obra comprende varios niveles de acción dentro de sí misma²⁹⁶.

La intervención final del artista daba cuenta de los límites y la insuficiencia de este tipo de crítica institucional. En una serie de octavillas que repartió a la entrada del

²⁹⁵ A propósito de esta cuestión, Óscar Terán opinó que los gestos represivos de la dictadura de Onganía «eran parte de una mirada autoritaria incapaz de discriminar entre el modernismo experimentalista y las actitudes políticas expresamente orientadas al cambio revolucionario». Óscar Terán, «Cuando bajo los adoquines estaba la playa». Patricia Rizzo, *Instituto Di Tella. Experiencias '68*. Buenos Aires, Fundación Proa, 1998, pág. 20.

²⁹⁶ Archivo CAV_GPE_1001 Experiencias Visuales (CAV DVD 028), Archivo Instituto Torcuato Di Tella.

Instituto, estableciendo de ese modo un paralelismo metafórico entre su posición física y la tensión dialéctica entre el adentro y el afuera de la institución, el artista denunciaba la «centralización cultural» y la «institucionalización» asociadas al Di Tella, proponiendo una cesura radical con un sistema que, en su opinión, era capaz de neutralizar las propuestas con un carácter político más explícito, de convertir el vigor de la revolución en un *ready-made* de las proclamas emancipatorias:

*Si a mi se me ocurriera escribir VIVA LA REVOLUCIÓN POPULAR en castellano, inglés o chino, sería absolutamente lo mismo. Todo es arte. Esas cuatro paredes encierran el secreto de transformar todo lo que está dentro de ellas en arte, y el arte no es peligroso*²⁹⁷.

Las políticas del arte crítico, pensadas en términos de visibilidad y concienciación, esto es, de contenidos, dejaban inalterada la experiencia derivada de la distribución de los cuerpos en el espacio característica de la distancia estética. A partir de este diagnóstico, la pretensión de incrementar la eficacia política de su actividad llevó a los artistas a implementar una metodología artística y una «estética situacional» que presentan numerosas concomitancias con el modelo de artista operativo defendido por Tretyakov en los años veinte y que posteriormente evocaría Bertolt Brecht²⁹⁸. Según ha descrito Georges Didi-Huberman, dando cuenta de la tendencia hacia la

²⁹⁷ Cfr. A. Longoni y M. Mestman, *Del Di Tella a «Tucumán Arde». Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Op. cit., págs. 101-102. En la misma octavilla Suárez intentaba desengañar a aquellos artistas que, ante el supuesto apoyo que recibía el Instituto del Museo de Arte Moderno de Nueva York -que envió una delegación a la muestra-, trataran de desarrollar su carrera dentro del Di Tella, pues éste atravesaba una crisis económica que no sería solventada por el capital foráneo. La denuncia de la injerencia estadounidense fue también el *leit motiv* de la propuesta de Eduardo Ruano, quien, aun no habiendo sido invitado, decidió participar en la muestra recurriendo, al igual que Suárez, a la modalidad panfletaria. *Ibid.*, pág. 104.

²⁹⁸ ««Operativity» was the term Tretyakov used to designate a situational aesthetics that conceptualized representation not as an objective reflection of a static World, but as an operation that by definition intervenes in the context of the aesthetic act», D. Fore, «The Operative Word in Soviet Factography», *October*, 118, fall 2006, pág. 105.

«periodistificación» del arte que compartieron las experiencias citadas del «arte de los medios»,

Tretyakov hablaba de la 'literatura revolucionaria' en términos cinematográficos y contrainformativos de 'nuevos reportajes', el poeta debía colocarse 'más cerca del periódico' de lo que nunca había estado antes²⁹⁹.

La constatación de la relación directa entre información y poder fue una de las principales aportaciones de la vanguardia argentina de los años sesenta³⁰⁰. Justamente el concepto de «contrainformación» será uno de los argumentos recurrentes en el reporterismo de *Tucumán Arde*, experiencia colectiva que suele identificarse con la conclusión de dicho itinerario. Describiéndola a grandes rasgos, *Tucumán Arde* aglutinó a un conjunto de artistas mayoritariamente procedentes de las escenas vanguardistas porteña y rosarina con el objetivo de crear una red de contrainformación que revelara la crisis de subsistencia que por entonces sufría la homónima provincia argentina, agravada por el cierre de sus ingenios azucareros y silenciada por los medios de comunicación controlados por la dictadura de Onganía³⁰¹. En una primera etapa, los

²⁹⁹ Cfr. G. Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*. Op. cit., pág. 20

³⁰⁰ Luis Camnitzer extiende este rasgo al conjunto del conceptualismo latinoamericano: «(...) el conceptualismo politizado constituía una forma de lucha por el poder, una puja cuyo destino no eran los objetos sino el dominio de la información». L. Camnitzer, «La visión del extranjero», Gerardo Mosquera (ed.), *Arte y cultura desde América Latina*, Badajoz, MEIAC, 2001, págs. 155-156.

³⁰¹ Para contrarrestar el «Operativo Silencio» de la dictadura de Onganía se ideó el autodenominado «Operativo Tucumán», que agrupó a los siguientes artistas e intelectuales procedentes de Buenos Aires, Rosario y otras ciudades argentinas como Santa Fé: María Elvira de Arechavala, Beatriz Balvé, Graciela Borthwick, Aldo Bortolotti, Graciela Carnevale, Jorge Cohen, Rodolfo Elizalde, Noemí Escandell, Eduardo Favario, León Ferrari, Emilio Ghilioni, Edmundo Giura, María Teresa Gramuglio, Martha Greiner, Roberto Jacoby, José María Lavarello, Sara López Dupuy, Rubén Naranjo, David de Nully Braun, Raúl Pérez Cantón, Óscar Pidustwa, Estella Pomerantz, Norberto Puzzolo, Juan Pablo Renzi, Jaime Rippa, Nicolás Rosa, Carlos Schork, Domingo Sapia y Roberto Zara. Esta nómina no recoge todas las aportaciones a la muestra, sino que se corresponde con la relación de artistas que figuraba en la exposición de Rosario. Según señalaran Ana Longoni y Mariano Mestman, durante la elaboración de la muestra se produjeron bajas e incorporaciones. Así, artistas como Margarita Paksa o Pablo Suárez participaron del proceso de elaboración pero decidieron no firmar la obra, cfr. A. Longoni y M. Mestman, *Del Di Tella a Tucumán Arde*. Op. cit., pág. 151.

artistas –que contaron con el apoyo de especialistas procedentes de otras disciplinas, entre los que destacaron los sociólogos procedentes del CICSO (Centro de Investigaciones en Ciencias Sociales)³⁰²- realizaron un trabajo de campo con el objetivo de recabar información de primera mano sobre la situación de la provincia tucumana (**fig. 21**). La enorme y variada cantidad de material recopilado fue presentada, tras una campaña de difusión pública (**fig. 22**), en sendas muestras, que tuvieron lugar en los locales de Rosario y Buenos Aires del sindicato no oficialista de la CGT (Confederación General de los Trabajadores) de los Argentinos (**fig. 23**)³⁰³.

Encarnando la ideología colectivista presente en los debates de la vanguardia rusa postrevolucionaria³⁰⁴, los artistas redimensionaron la criticidad de las experiencias del «arte de los medios» para generar espacios marginales o circuitos paralelos de información. Este propósito trajo consigo una alteración procedimental y contextual de la producción y la recepción artísticas. Resulta curioso, a propósito de esta cuestión, que en *Tucumán Arde* la enunciación de las ideas centrales del «arte de los medios» jugara el papel de carta de presentación ante la prensa, de maniobra de distracción de las aspiraciones últimas de la experiencia. Es como si los artistas hubieran sido conscientes de que el «arte de los medios» empezaba a correr la misma suerte neutralizadora que sus integrantes habían detectado en los *happenings* del Di Tella. Así, en uno de los viajes

³⁰² Roberto Jacoby señalaba que, por entonces, en esa institución se encontraban intelectuales como Juan Carlos Torres, Francisco Delich, Silvia Sigal o Carlos Waisman. cfr. Guillermo Fantoni, *Tres Visiones sobre el Arte Crítico de los años 60. Conversaciones con Pablo Suárez, Roberto Jacoby y Margarita Paksa*. Op. cit., pág. 26.

³⁰³ Cfr. A. Longoni y M. Mestman, *Del Di Tella a «Tucumán Arde». Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Op. cit., págs. 178-236. En realidad, la muestra de Rosario se realizó en el local de la CGT, pero en este caso esta sección se encontraba alineada con el sector no oficialista de la mencionada CGT de los Argentinos. La muestra de Buenos Aires, por su parte, fue censurada y cerrada a las pocas horas de abrir.

³⁰⁴ Cfr. María Zalambani, *L'arte nella produzione. Avanguardia e rivoluzione nella Russia sovietica degli anni '20*. Op. cit., págs. 62-65.

que realizaron a la provincia tucumana como trabajo de campo para la muestra de Rosario, algunos componentes de la experiencia dieron una conferencia de prensa en la que explicaron que se proponían acometer una obra que giraba en torno a la relación entre «arte y comunicación de masas». En la línea del concepto de materialidad fáctica al que aludimos anteriormente, los artistas manifestaron que emplearían «la realidad concreta como material artístico a través de los medios de comunicación»³⁰⁵, cuando en realidad el espacio pensado para la presentación final del material recopilado en torno a la crisis azucarera tucumana era el local de un sindicato. Asumían que mientras los medios de producción cultural siguieran en manos de las clases potentadas era forzoso crear espacios intersubjetivos alternativos que implementaran «una red de información y comunicación por abajo, que se oponga a la red de difusión del sistema»³⁰⁶.

En el montaje de la muestra destacó el uso de la fotografía y de la información, el cual sintetizaba dos ideologías estéticas muy determinadas: por un lado el recurso a la imagen como testimonio de la miseria; por otro, la integración del espectador en un entorno repleto de estímulos visuales y textuales. En el primer aspecto, el uso de la fotografía extendía sus raíces en lo que Jorge Ribalta ha denominado la «tradición [fotográfica] de la víctima» (**fig. 24**)³⁰⁷. El hito fundacional de esta iconografía se ha situado en la idea de fotodocumental enunciada por John Grierson en 1926 y sus primeras realizaciones efectivas en las campañas promovidas por las políticas reformistas de los Estados Unidos durante las décadas iniciales del siglo XX, que

³⁰⁵ Así lo recogía uno de los periódicos locales en su artículo «Arte y comunicación de masas en el trabajo de artistas rosarinos», San Miguel de Tucumán, jueves 24 de octubre de 1968, Archivo Graciela Carnevale.

³⁰⁶ Comunicado de la muestra en Buenos Aires, firmado por los «Plásticos de Vanguardia de la Comisión de Acción Artística de la CGT de los Argentinos», Buenos Aires, noviembre de 1968, Archivo Graciela Carnevale.

³⁰⁷ Cfr. Jorge Ribalta, *Archivo universal. La condición del documento y la utopía fotográfica moderna*. Barcelona, MACBA, 2008, págs. 12-21.

encontraron su punto culminante en la segunda mitad de los años treinta con el proyecto de la Farm Security Administration (FSA). Esta mirada, que Martha Rosler vinculara con la «conciencia social de la sensibilidad liberal presentada en imágenes visuales»³⁰⁸, subordinaría en *Tucumán Arde* su componente estrictamente informativo a la activación empática y compasiva del espectador en un contexto marcado por la emergencia de la Nueva Izquierda argentina, dentro de la cual ciertos sectores del peronismo planteaban una síntesis entre cristianismo y marxismo. La propia Martha Rosler reveló las conexiones entre la aparición del fotodocumental y la «ética cristiana»³⁰⁹. La noción de caridad, central en dicha ética, planeaba sobre algunas de las iniciativas que acompañaron a la experiencia argentina, como la instalación de un stand en el que se recogían alimentos para ser enviados a la provincia tucumana (**fig. 25**). Junto a él, como contrapunto, se incluyó un texto en el que se advertía de que, lejos de tratarse de una obra de beneficencia, sus promotores deseaban paliar la injusticia social.

Sin embargo, no es posible establecer una teoría de la recepción de esas imágenes considerándolas de modo aislado, dado que, en última instancia, cada una de ellas jugó a nivel individual un rol secundario en el que prevaleció su «adecuación metonímica» como prueba de veracidad³¹⁰. A la hora de formalizar su aproximación al problema tucumano, se trataba menos de buscar la reproducción objetiva de lo real (propuesta por Grierson) mediante el acopio ordenado de documentos que de generar un dispositivo ambiental que expandiera el espectro de la revolución entre los asistentes.

³⁰⁸ Martha Rosler, «Dentro, alrededor y otras reflexiones. Sobre la fotografía documental», J. Ribalta, *Efecto real. Debates postmodernos sobre fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili, 2004, pág. 70.

³⁰⁹ *Ibid.*, pág. 71-72.

³¹⁰ Por lo demás, hay que hacer notar que, según señalaran Longoni y Mestman, además de las fotografías del sesgo descrito, se incluyeron otras «de movilizaciones de la FOTIA [Federación Obrera Tucumana de la Industria del Azúcar, el que había sido el principal sindicato azucarero de la región], protestas y ollas populares, y de enfrentamientos con las fuerzas de represión». A. Longoni y M. Mestman, *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Op. cit., pág. 203.

Para ello, el montaje final en la sede del sindicato supeditó el aspecto fotodocumental y textual de los datos recopilados al concepto de «sobreinformación», otro de las nociones claves en la literatura del «itinerario del 68». Ese excedente de información fue plasmado en la saturación envolvente creada por la multitud de estímulos sensoriales y, especialmente, informativos presentes en la muestra, que perseguían concienciar políticamente al espectador al tiempo que movilizarlo políticamente en una determinada dirección. Aunque es posible establecer una genealogía de estas estrategias que se remontaría a las exposiciones de propaganda materializadas por El Lissitzky durante la segunda mitad de los años veinte,³¹¹ la «ocupación» del edificio del sindicato con fotografías, estadísticas, testimonios orales, fragmentos de periódicos, escritos, proyecciones cinematográficas, etc. iba más allá de las escenificaciones del constructivista ruso, ya que lejos de recluirse en un espacio más o menos acotado, la presentación factográfica (literalmente, «la escritura de los hechos») del material recopilado revelaba la radicalidad alcanzada por la vanguardia argentina de los años sesenta. Es en este sentido que, según señalan Ana Longoni y Mariano Mestman, «podrían pensarse las muestras de Tucumán Arde, más que como una exposición tradicional de arte en un sindicato, como la puesta en juego de un modo en que el arte se instala en/ se apropia de/ se confunde con un espacio público alternativo a los circuitos artísticos»³¹². En comparación con los referidos «fotofrescos» de El Lissitzky, entre los que cabe destacar el elocuentemente titulado *La tarea de la prensa es la educación de*

³¹¹ Cfr. Jeremy Aynsley, «Pressa, Colonia, 1928. Diseño de exposiciones y publicaciones en la época de Weimar», J. Ribalta (ed.), *Espacios fotográficos públicos. Exposiciones de propaganda, de Pressa a The Family of Man, 1928-1955*. Barcelona, MACBA, 2008, págs. 83-107. y Ulrich Pohlmann, «Los diseños de exposiciones de El Lissitzky. Influencia de su obra en Alemania, Italia y Estados Unidos, 1923-1943». *Ibid.*, págs. 167-191.

³¹² A. Longoni y M. Mestman, *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Op. cit., pág. 201.

las masas, que el constructivista ruso diseñara para el pabellón soviético de la exposición *Internationale Presse-Ausstellung*, celebrada en Colonia entre mayo y octubre de 1928 (**fig. 26**), y en el que se incluía material visual, textual y estadístico³¹³, la particularidad de *Tucumán Arde* no estriba solo en la búsqueda de un público alternativo -derivada del desplazamiento contextual desde una muestra internacional a un sindicato obrero- y en el carácter colectivo del proceso de producción-formalización, sino también en la insistencia en acabar con la forma «exposición» como marca reconocible del arte (burgués) mediante el desborde del formato normalizado y los espacios tradicionales para la presentación de los documentos (**fig. 27**).

Si bien es cierto que *Tucumán Arde* ideó nuevas formas de visibilidad que el arte crítico ha desarrollado con posterioridad -como las *cartografías* que daban cuenta de los vínculos entre los ingenios azucareros, la dictadura de Onganía y multinacionales emergentes como Monsanto-, la apuesta por la sobreinformación da cuenta de la historicidad específica de la experiencia: la inminencia con la que los artistas experimentaban la futura eclosión revolucionaria condicionó la disposición visual del material recopilado a la pretensión de un impacto masivo sobre el espectador, buscando de ese modo retomar para el arte el efecto inmediato sobre la realidad del que su etapa burguesa lo había despojado³¹⁴. Como decíamos más arriba, la experiencia se situó así en un momento político intermedio entre dos concepciones de la vanguardia. Por aquellos años Jorge Romero Brest había señalado que la distinción entre vanguardia política y vanguardia artística estribaba en que la primera subordinaba su acción a una

³¹³ B. Buchloh, *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Op. cit., pág. 138.

³¹⁴ Diversos testimonios posteriores de artistas (Roberto Jacoby, Margarita Paksa, Pablo Suárez) implicados en la experiencia dan cuenta de este hecho, cfr. A. Longoni y M. Mestman, *Del Di Tella a «Tucumán Arde». Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Op. cit., págs. 342-362, 369-379 y 385-394.

meta, mientras que la segunda carecía de tal propósito³¹⁵. Con independencia de cuál fuera la intención del director del Di Tella al pronunciar estas palabras, esa distinción es procedente a la hora de reflexionar sobre el proceso de subjetivación política que afectó a los artistas implicados en *Tucumán Arde*. En su afán antiinstitucional, estos artistas asumieron el riesgo de abandonar la especificidad disensual de su «modo de hacer» para ser absorbidos por una deriva que acabaría por subordinar su actividad a la teleología de la política revolucionaria. A propósito de esta cuestión, resulta interesante traer a colación las palabras de Susan Buck Morss cuando distinguía entre *vanguard* (vanguardia política) y *avant-garde* (vanguardia cultural) en el contexto de la vanguardia soviética de los años veinte:

Al consentir en la concepción cosmológica del tiempo revolucionario de la vanguardia (vanguard), la vanguardia (avant-garde) abandonó la temporalidad vivida de interrupción, de distanciamiento, de arresto -en otras palabras, abandonaron la experiencia fenomenológica de la práctica vanguardista (avant-garde). Es políticamente importante establecer esta distinción filosófica con respecto al tiempo vanguardista (avant-garde) y al tiempo de la vanguardia (vanguard), aunque los artistas de la vanguardia (avant-garde) no la establecieran³¹⁶.

En el análisis de Buck Morss se aprecia una herencia benjaminiana que opondría la singularidad política del arte vanguardista a las nefastas consecuencias para la política revolucionaria de la asunción como propia de la temporalidad decimonónica del progreso histórico³¹⁷. Buck Morss identifica en la vanguardia cultural una resistencia a las imposiciones teleológicas de la vanguardia política, que en una nota al pie asocia

³¹⁵ «(...) a diferencia del vanguardista político [el vanguardista artístico] no tiene meta objetiva para lograr». J. Romero Brest, «¿Qué es eso de la vanguardia artística?», Consejo de Mujeres, 10/05/1967, Ateneo de Caracas, 18/01/1968, pág. 2. Archivo Jorge Romero Brest.

³¹⁶ S. Buck Morss, *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*. Op. cit., pág. 82

³¹⁷ F. Galende, *Walter Benjamin y la destrucción*. Op. cit., págs. 49-54.

con «la temporalidad cosmológica que caracteriza a la concepción hegeliano-marxista»³¹⁸. Al margen de las obras que sí respondieron a procedimientos típicamente vanguardistas, como los *collages* en los que León Ferrari ponía de manifiesto la falacia de las informaciones provenientes de los medios de comunicación en torno a la crisis tucumana, las muestras de *Tucumán Arde* son también un síntoma de la lógica histórica que debía absorber la vanguardia cultural por la política. El devenir de la idea misma de vanguardia había dejado de lado la potencia negativa del «objeto cultural» entendido como dispositivo capaz de «detener el flujo de la historia y abrir el tiempo para visiones alternativas»³¹⁹ con el objetivo de comprenderse y proyectarse como el «movimiento que niega permanentemente el arte y afirma permanentemente la historia»³²⁰. En ese proceso afirmativo, la fuerza revolucionaria que condujo a los artistas a redistribuir sus funciones en lo social los alejó por igual tanto de la interrupción temporal de la *avant-garde* institucionalmente administrada como, en la mayoría de los casos, de la posibilidad de asumir como propios los dictados de la emergente vanguardia política (*vanguard*) armada. La factografía operativa que la vanguardia argentina de los sesenta había puesto en marcha se toparía entonces, tras el fulgor abismal de su emergencia, con el límite discursivo y vital que impulsaría un replanteamiento de las relaciones entre arte y política en los años inmediatamente posteriores.

³¹⁸ S. Buck Morss, *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*. Op. cit., pág. 325

³¹⁹ *Ibid.*, pág. 82.

³²⁰ Roberto Jacoby, «Mensaje en Di Tella», cfr. A. Longoni y M. Mestman, *Del Di Tella a «Tucumán Arde». Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Op. cit.

A propósito (de la memoria) del arte político: la conversión de *Tucumán Arde* en emblema del conceptualismo argentino (y latinoamericano)

Esta última afirmación de Roberto Jacoby denota tanto la relación de *exterioridad* que se establecía entre la historia (que, en este caso, es tanto como decir la política) y el arte como la necesidad de redefinir este desde aquella. El doble problema de este planteamiento es que ignora la política intrínseca al arte de vanguardia en el sentido enunciado por Susan Buck Morss al tiempo que otorga radicalidad a las prácticas que evadieron esa comprensión de la vanguardia a partir de su adecuación a lo que en la época -y en muchos de los análisis historiográficos posteriores- fue considerado como «política». Esto condensa una imagen unidimensional de la política identificada únicamente con la idea de «revolución» que reproduce historiográficamente la tendencia detectada por Claudia Gilman en los intelectuales de la izquierda latinoamericana de los años sesenta:

Para la izquierda, a medida que avanzaban los años, la noción de revolución iba a llenar toda la capacidad semántica de la palabra «política»³²¹.

La autonomía artística aún defendida por Óscar Masotta en 1967 en su texto sobre el arte pop³²², su concepción del compromiso de la vanguardia en oposición «a la relación mecánica entre política y arte»³²³, ya no parecía factible. La tendencia a que la «relación de inherencia, inmediata, entre política y arte» condujera a «un peligroso

³²¹ Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2003, pág. 51.

³²² Cfr. Óscar Masotta, *Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*. Op. cit., págs. 107-195.

³²³ Cfr. Jorgelina Corbatta, «Óscar Masotta: divergencias y convergencias», *The Colorado Review of Hispanic Studies*, vol. 6, fall 2008, pág. 100.

terrorismo cultural»³²⁴ expresaba tan solo un año después las ambiciones que León Ferrari proyectaba sobre el nuevo arte:

*El arte no será ni la belleza ni la novedad, el arte será la eficacia y la perturbación. La obra de arte lograda será aquella que dentro del medio donde se mueve el artista tenga un impacto equivalente, en cierto modo, a la de un atentado terrorista en un país que se libera*³²⁵.

El contexto histórico, signado por la radicalización de los planteamientos políticos de ciertos sectores sociales, impelía a un tipo de implicación diferente. Según demuestran los panfletos que se difundieron en aquella época, la politización de los integrantes de la vanguardia respondió a una necesidad de reconsiderar su posición vital ante los acontecimientos que no siempre se tradujo en una reflexión acerca de la politicidad intrínseca de sus poéticas. Es esa exterioridad de la política la que explica que muchos de ellos abandonaran la práctica artística tras el itinerario del 68, ante la imposibilidad de conciliar el arte con la revolución. Los relatos de «politización del arte» de la vanguardia de los años sesenta comparten parcialmente la dicotomía de época entre arte y política. Ambos conceptos son reducidos a figuras dóciles (el arte burgués en un extremo, la política revolucionaria en el otro) que impiden arrojar una mirada menos ideológica y más matizada sobre cuestiones relativas a los distintos modos en que el arte puede ser político -sin necesidad de alejarse de un estado inicial ominoso- y a cuáles eran las diferentes temporalidades políticas del período. Esta oposición entre arte y política es, así mismo, la que acreditó la reducción de aquel al formalismo. Frente a esa imagen del arte, los artistas propugnaban un «arte de los

³²⁴ Cf. Óscar Masotta, *Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*. Op. cit., pág. 155.

³²⁵ L. Ferrari, *Prosa política*. Siglo XXI, Buenos Aires, 2005, pág. 27.

significados»³²⁶ en el que adquirirían absoluta prioridad los contenidos (políticos), hasta el punto de desplazar cualquier preocupación de índole estética:

*Una de las primeras responsabilidades que tiene el artista que trabaja en algunos de los países sometidos al capitalismo es la de olvidar el aspecto estético de su obra (...)*³²⁷.

La transparencia de los significados, la ausencia de mediaciones institucionales y la búsqueda de un nuevo público debía potenciar la eficacia del arte³²⁸. Este posicionamiento se imbricaba con una creciente exaltación de la violencia y un «consenso ideológico-político» que terminó provocando «que el contenido político se impusiera definitivamente sobre la experimentación formal»³²⁹:

*Por un camino que las vanguardias no habían previsto (...) el arte se comunicaba, al parecer definitivamente, no con la 'vida' sino con esa forma, más despótica que la 'vida', que era la política. Las prácticas artísticas del cine o de la plástica debían enunciar aquello que la revolución realizaría concretamente: la unificación de las esferas que la modernidad había separado*³³⁰.

³²⁶ Ese era precisamente el título de la ponencia que León Ferrari presentó al I Encuentro Nacional del Arte de Vanguardia, en el que participaron parte de los posteriores integrantes de *Tucumán Arde*. El encuentro se celebró en Rosario entre el 10 y el 11 de agosto de 1968. Cfr. L. Ferrari, *Prosa política*. Op. cit., págs. 20-27.

³²⁷ Cfr. L. Ferrari, «El arte en América Latina», 1972, pág. 1. Archivo Graciela Carnevale.

³²⁸ Rodrigo Alonso ha subrayado las connotaciones paradójicas de este concepto, tan recurrente en la lógica del discurso capitalista, cfr. R. Alonso, «Ansia y devoción: una mirada al arte argentino reciente», *Ansia y devoción. Imágenes del presente*. Buenos Aires, Fundación Proa, 2003, pág. 18.

³²⁹ Cfr. Beatriz Sarlo, *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*. Buenos Aires, Planeta, 1998, págs. 245-6. En este trabajo Sarlo da cuenta de ciertas prácticas cinematográficas que, en el linde entre los años sesenta y setenta, se resistieron a ese abandono de la experimentación formal.

³³⁰ *Ibid.*, pág. 254. Esta deriva también ha sido señalada Ana Longoni en su análisis de la actividad del FATRAC (Frente Antiimperialista de Trabajadores de la Cultura), brazo cultural del PRT/ ERP (Partido Revolucionario de los Trabajadores)/ (Ejército Revolucionario del Pueblo), de tendencia trotskista: «(...) los intentos por conjugar vanguardia artística y vanguardia política quedaron sujetos mayormente a la lógica (de las urgencias) de la política». A. Longoni, «El FATRAC, frente cultural del PRT/ERP», *Lucha armada en la Argentina*, septiembre-noviembre de 2005, año 1, 4, pág. 33.

En realidad, esa concepción del arte, en la medida en que, en ocasiones, no escapó a una lógica de la representación en la que la incidencia política se identificó con la exaltación mitológica o la proposición aleccionadora de conductas militantes a seguir, es la que contribuyó a asentar las bases de la legitimación temática del arte político que el propio León Ferrari denunciara posteriormente al lamentar, a propósito de la adscripción de las prácticas críticas al arte conceptual, que

Tucumán Arde usó el arte para hacer política. Una parte del arte conceptual y de ciertas manifestaciones del «arte político contemporáneo» usan la política como tema para hacer arte³³¹.

Por estridente que pueda parecer, una diatriba similar será vertida posteriormente por un artista afín a presupuestos estéticos muy alejados -cuasi antagónicos- a los de Ferrari. Así, como veremos más abajo, Marcelo Pombo, habitualmente erigido en máximo exponente del *arte light* de los años noventa, tachará a cierto arte político -que él tiende a relacionar con el conceptualismo- de drama impostado. Lo que pretendemos resaltar con este señalamiento es la necesidad de discernir dentro de ese marco voluble del «conceptualismo político» argentino en particular y latinoamericano en general las diferentes articulaciones entre arte y política y su potencial virtualmente emancipatorio, de manera que esta última no aparezca como un elemento que viene a validar institucional o partidariamente las producciones artísticas o del imaginario social.

En ese sentido, el recientemente publicado *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*, de Luis Camnitzer, no hace sino recaer en ese

³³¹ L. Ferrari, «Respuestas a un cuestionario de la Escuela de Letras de la Universidad de la Habana sobre la exposición «Tucumán Arde»» (1973). *Prosa política*. Op. cit., pág. 38.

problema³³². En el volumen Camnitzer se plantea una superación de toda «visión disciplinaria del arte»³³³. Tal aspiración se concreta en el señalamiento de la supuesta confluencia entre los procedimientos implementados por experiencias artísticas adscritas al conceptualismo latinoamericano y -entre otros ejemplos- la metodología operativa de la guerrilla uruguaya Tupamaros o la pedagogía del venezolano Simón Rodríguez:

Desde hace mucho tiempo he sentido que estos dos hechos históricos -Tupamaros y Rodríguez- están conectados mucho más íntimamente con el conceptualismo latinoamericano que muchas de las obras de arte conceptual norteamericano o europeo. Mientras que tenemos que reconocer que las estrategias hegemónicas que incluyen la desmaterialización y la resignificación fueron influyentes, tanto los Tupamaros como Rodríguez, de alguna manera, ayudan a ubicar al conceptualismo latinoamericano sobre un eje propio e independiente. La ventaja de tomar en cuenta a los Tupamaros y a Rodríguez es que sus actividades reflejan una síntesis del arte con la política en el primer caso, y del arte con la pedagogía en el segundo, presentándolas como una expresión unificada³³⁴.

³³² L. Camnitzer, *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Op. cit.

³³³ *Ibid.*, pág. 14.

³³⁴ *Ibid.*, págs. 24-25. Si bien el libro de Camnitzer, publicado inicialmente en inglés, había gozado de una buena acogida en otros contextos, la excepción fue Montevideo, donde desde su presentación levantó cierta polémica centrada justamente en esta arriesgada hipótesis que postula a las acciones guerrilleras de los Tupamaros como un capítulo inicial o fundante dentro de la extensa saga de prácticas «conceptualistas» desplegadas en el arte latinoamericano durante el último medio siglo. Por poner un solo ejemplo, puede contrastarse el sentido de las críticas recibidas en ambas orillas del Río de la Plata. Así, si Claudio Iglesias elogiaba la audacia y «la originalidad de encontrar a una guerrilla en un libro de historia del arte» destacando que «amén de su importancia en el cuadro general de la lucha armada en América latina, los Tupamaros constituyen un provocativo caso de estudio para una revisión del vínculo entre estrategias estéticas y motivaciones políticas en su modus operandi» (cfr. Claudio Iglesias, «Cuando el arte ataca», Buenos Aires, *Radar*, 4 de Enero de 2009), Pablo Thiago Rocca daba cuenta de la acritud con que esas mismas tesis del volumen fueron recibidas en Montevideo. Pablo Thiago Rocca, «Tupamán arde», Op. cit, págs. 21-23). Las distintas réplicas que esta tesis cosechó (provenientes tanto de artistas como de ex-integrantes de la agrupación guerrillera) aluden básicamente al riesgo de caer en una versión deshistorizada y romántica que al enfatizar la dimensión artística de las acciones tupamaras establezca un contrapunto con el resto de las guerrillas latinoamericanas, llegando a minimizar u obviar su opción por la violencia armada.

En la línea de lo que señalábamos en un epígrafe anterior, desde el recurso al calificativo «conceptualista» se despliega un giro discursivo que concede ante todo el valor a las prácticas periféricas a partir de la crítica negativa de las centrales. Lejos de constituir estrictamente un problema nominalista, esta catalogación guarda un propósito que el propio Camnitzer desvela en algunos pasajes del libro. Frente al ya mencionado posicionamiento de diversos artistas de finales de los sesenta y principios de los setenta contra la inclusión de sus prácticas en los relatos del conceptualismo (independientemente de su adjetivación), la apuesta que Camnitzer pone en juego se justifica como una tentativa de restituir una comunidad (la de los artistas latinoamericanos en particular y la de una cultura de resistencia en general) que, de un modo implícito, se da por perdida:

Uno de los problemas que enfrentaban los artistas era la imprecisión de la categoría Conceptualismo latinoamericano. La etiqueta no existía realmente en la época -su uso aquí es una concesión a la taxonomía hegemónica- pero había una conciencia general compartida para la cual ahora este término es útil. América Latina es un conglomerado de naciones y culturas anudadas con algo de religión y de idioma (...) Pero también es una entidad anudada por una cultura de resistencia en contra de culturas invasoras, y por una añoranza utópica de una unificación continental³³⁵.

³³⁵ *Ibid.*, págs. 31-32. En una entrevista reciente, Camnitzer profundizaba en la intencionalidad de esta operación discursiva: «Hoy se producen varias formas de rescate del período. Una es puramente histórica, ya que después de tantas décadas muchos de los nombre adquirieron dimensiones de consagración y merecen el respeto y el destaque. Es un poco el homenaje que las generaciones jóvenes piensan que le deben a las generaciones anteriores, y efectivamente tiene el problema de la reducción. Otra es el descubrimiento que es factible escribir una historia local distinta a la hegemónica. Esta posición me interesa más y en parte informo mi libro, pero también es peligrosa porque es un acto competitivo y posiblemente reductivo. Pero más que nada me interesó explorar que pautas se pueden encontrar para definir y aclarar las posibilidades de una identidad no sometida. Pienso que el asunto de “identidad” es algo que se construye retroactivamente, después que los hechos se dieron. La identidad programada conduce al kitsch porque ya se sabe en que se va a terminar y la producción se convierte en ilustrativa y redundante (generalmente una repetición del folclor). Pero sin llegar a programar, se puede decidir a quien le vamos a hablar y que cosas queremos decirles, y en ese proceso más local nos ubicamos claramente en un proceso identitario. Si eso lo ponemos dentro de parámetros y precedentes que

El efecto colateral de esa refutación ideológica de la hegemonía del canon es eludir el análisis de las estrategias poético-políticas y pedagógicas heterogéneas que se inscriben dentro del bloque supuestamente homogéneo del contradiscurso «conceptualismo político latinoamericano», delimitado de esa manera como un territorio sin fricciones. En la definición de la identidad de esas prácticas juega un papel fundamental *Tucumán Arde*, cuya actividad es leída en paralelo a la de la guerrilla tupamara. Dejando a un margen las críticas que ha recibido el libro cuyos argumentos apuntan hacia la idealización de la actividad de Tupamaros como caso singular dentro de las guerrillas latinoamericanas³³⁶ (que aunque certeros se sobrecargan de demandas éticas que mantienen irresuelto el problema de la violencia), resulta peliagudo en tanto obvia cuáles fueron las consecuencias del influjo histórico del foquismo³³⁷ insurgente sobre prácticas como *Tucumán Arde*.

Este punto de vista contribuye a la consagración mitológica de esta experiencia. Convertida en emblema internacional del conceptualismo político latinoamericano y hasta en símbolo precursor del arte activista más reciente, *Tucumán Arde* parece invulnerable a cualquier aproximación crítica que desbloquee ciertos lugares comunes en torno a la relación entre arte y política.

consideramos útiles para la construcción de nuestras comunidades, en lugar de utilizar las referencias evaluadas y organizadas por los centros hegemónicos, nos ponemos en un proceso de construcción de identidad en el cual sabemos que estamos en el camino correcto y sin embargo no sabemos donde va a terminar, que imágenes va a producir. El *conceptualismo latinoamericano* fue el fenómeno dentro de nuestra historia del arte que más se acercó a este camino. Creo que esta es la parte más política de la posición que tuve en el libro, la que me justifica en haberlo escrito y la que (si tengo razón) le puede dar una validez presente como un ejemplo histórico de cual se pueden sacar conclusiones útiles para el presente. *Didácticas de la liberación* visto puramente como un libro de historia es un desastre. Está lleno de omisiones y no tiene el rigor del historiador que no soy ni pretendo ser. Visto como una metáfora, puede ser útil para algunos». Conversación con Luis Camnitzer, véase anexo.

³³⁶ Este es uno de los argumentos esgrimidos por Pablo Thiago Rocca, «Tupamán Arde. Luis Camnitzer y el Arte Conceptualista Latinoamericano», Op. cit., págs. 21-23.

³³⁷ Término enunciado por Ernesto «Ché» Guevara y Régis Debray para designar la fundación de pequeños focos de resistencia guerrillera de corta duración.

Al aproximarnos a *Tucumán Arde* resulta anecdótico –y hasta superficial– instrumentalizar su lectura a favor de una versión política de la historia del conceptualismo. Con independencia de que las características en común con el arte conceptual anglosajón habitualmente enunciadas sean más o menos rigurosas a la hora de relacionar experiencias tan dispares³³⁸, resulta más relevante situar históricamente la experiencia para interrogarnos acerca de los fundamentos con que la historia del arte aborda la relación entre arte y política. Al integrar la experiencia en la categoría «arte político», esta disciplina tiende a presentarla como un reflejo en ese campo de las luchas sociales que lo exceden. La historia de la política, por su parte, no la considera como objeto de estudio en la medida en que la metodología operativa de la experiencia es extraña a la forma de resistencia que suele identificar a la época: me refiero a la figura del militante y, más concretamente, al militante revolucionario. En consecuencia, pensar la singularidad política de *Tucumán Arde* no pasa, como a veces se ha dicho, por considerarla una traslación mimética al campo artístico de la exterioridad del accionar guerrillero³³⁹, sobre todo si tenemos en cuenta que fue la temporalidad revolucionaria –

³³⁸ Andrea Giunta enumeraba las siguientes: «la exploración de la interacción de los lenguajes, la centralidad de la actividad requerida al espectador, el carácter inacabado, el valor dado al proceso comunicativo, la importancia de la documentación, la disolución de la idea de autor, y el cuestionamiento del sistema artístico y de las instituciones que lo legitiman», A. Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Op. cit., págs. 372-373. Por su parte, Ana Longoni y Mariano Mestman escribieron: «Sin duda, es pertinente identificar a *Tucumán Arde* con el conceptualismo, por su carácter autorreflexivo y procesual, su sostén en la interdisciplina (sociología, teorías comunicacionales, política, publicidad, etc.) y en un proyecto o diseño preconcebido, y porque hace hincapié en la recepción del mensaje y en el rol del espectador, antes que en el objeto». A. Longoni y M. Mestman, *Del Di Tella a «Tucumán Arde»*. *Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Op. cit., págs. 210-211. Longoni ha matizado la adscripción conceptualista en artículos como el ya citado ««Vanguardia» y «revolución», ideas-fuerza en el arte argentino de los 60/70» y «¿Tucumán sigue ardiendo?», revista *brumaria*, 5 (*arte: la imaginación política radical*), verano 2005, págs. 229-244.

³³⁹ Un ejemplo de este tipo de lecturas es la siguiente afirmación de Andrea Giunta: «En esta obra-exposición colectiva los artistas recurrieron a una mezcla conflictiva entre ciencias sociales, publicidad y periodismo, en un accionar cercano al de las organizaciones armadas». A. Giunta, «Cuerpos de la historia. Vanguardia, política y violencia en el arte argentino contemporáneo», *Cantos paralelos. La parodia plástica en el arte argentino contemporáneo*. Austin/ Buenos Aires, Jack S. Blanton Museum of Art (The University of Texas at Austin)/ Fondo Nacional de las Artes, 1999, pág. 148.

presente en los escritos de los artistas- la que impidió la continuidad de experiencias similares. Con independencia de las discrepancias políticas entre los artistas por su proximidad al trotskismo o al peronismo revolucionario³⁴⁰, más que alentar el desarrollo del «modo de hacer» inédito alumbrado por esa experiencia, comprometió su pervivencia en el tiempo, pues el paso a la lucha armada tendió a presentarse en el itinerario vital de sus protagonistas como un destino tan lógico como inasumible³⁴¹.

El lugar –o, mejor, el no-lugar- de la experiencia se sitúa, por el contrario, en el intervalo entre dos identidades, la del artista y la del militante. En cierto modo, este breve intervalo hacía productiva la disyuntiva entre arte y política a la que aludíamos más arriba. Aunque ese estar «a mitad de camino» pudiera ser entendido en la época como una «traición»³⁴², ello no impide rescatar retrospectivamente su singularidad histórica.

³⁴⁰ Algunos de los integrantes de *Tucumán Arde* (Eduardo Favario, Ricardo Carreira, Eduardo Ruano) se encontraban próximos al FATRAC (Frente Antiimperialista de Trabajadores de la Cultura), de tendencia trotskista. La organización aglutinó a escritores, artistas e intelectuales.

³⁴¹ Las desavenencias en torno a cómo articular arte y política no dejaron, sin embargo, de aflorar. Para Pablo Suárez, fue un error concebir como paso lógico posterior a la experiencia la disolución de la actividad artística en la política. En este sentido, Suárez, que lamentaba años más tarde los enfrentamientos entre los propios artistas, abogó por «generar algo desde el campo de la estética, actos que en cierta manera fueran coincidentes con ciertos objetivos políticos, cosa de darle eficacia (...) Obviamente uno no iba a discutir la seriedad de los que querían pasar al plano político, *pero me parecía totalmente absurdo desperdiciar nuestro lugar como artistas*», Cfr. Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a «Tucumán Arde». Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, pág. 391, el subrayado es nuestro. Estos disensos fueron tachados de individualistas por León Ferrari, quien, al ser encuestado acerca de cuáles fueron los resultados negativos de la experiencia, adujo: «El individualismo de los participantes de *Tucumán Arde*, que por otra parte caracteriza a los artistas en general, que produjo la temprana disolución del grupo», cfr. L. Ferrari, «Respuestas a un cuestionario de la Escuela de Letras de la Universidad de la Habana sobre la exposición *Tucumán Arde*». Op. Cit., pág. 38. Asimismo, la exaltación de la lucha armada, explicitada en la pancarta mostrada durante la muestra de Rosario en la que se clamaba libertad para «los patriotas de Taco Ralo» (un grupo de militantes de las FAL detenidos en esa localidad tucumana mientras realizaban prácticas de tiro), generó un conflicto con los militantes de la CGTA, que no compartían tal entusiasmo.

³⁴² «Para los jóvenes inquietos y sensibles de los sesenta y los setenta, la disyuntiva fue: arte o política (...) en horas extremas, quedar a mitad camino podía ser entendido casi como una traición (...)». Eva Grinstein, «Arte argentino del siglo XX. Arte argentino actual: tedio y tragedia». *Nuevos ensayos de arte*. Buenos Aires, Fundación Federico Jorge Klemm, 1997, pág. 19.

Suely Rolnik ha relacionado, respectivamente, las figuras del artista y del militante, con la micropolítica y la macropolítica. Para la psicoanalista brasileña, la micropolítica remite al modo en que somos afectados por la vía de la sensación, mientras que la macropolítica aspira a recartografiar el mapa de los datos perceptibles de lo real³⁴³. La parte micropolítica de *Tucumán Arde* sería determinable en el hecho de que las muestras fueron concebidas como una experiencia multisensorial que incorporaba estímulos visuales (como las imágenes fotográficas procedentes del trabajo de campo), vocales (los registros de las entrevistas realizadas) e incluso gustativos, como el café amargo que podían tomar los asistentes y que evocaba indirectamente la crisis padecida por los ingenios azucareros (**fig. 28**)³⁴⁴. La parte macropolítica se vincularía a la inclusión de toda una serie de documentos (las mencionadas cartografías, gráficos, estadísticas, etc.) que revelaban las causas y consecuencias de esa injusticia social (**fig. 29**).

Para Rolnik, la micropolítica sería deudora de una concepción de la forma alejada de la retórica antiinstitucional de los años sesenta, que según hemos visto tendió a identificarla unilateralmente con el arte burgués. En los escritos de Rolnik la forma no es identificada con un rasgo ideológico, sino que es intuida como una intensidad capaz de «extrañarnos»:

³⁴³ Suely Rolnik, «Desvío hacia lo innombrable», cf r . http://www.macba.es/uploads/20090216/QP17_Meireles.pdf.

³⁴⁴ Margarita Paksa enfatizaba esta vertiente de la experiencia cuando afirmaba: «(...) yo siempre estuve a favor (...) del arte interdisciplinario, no sólo con la participación de otras personas dentro de la misma obra, sino también usando todas las posibilidades del artista que son: el oído, la vista, el olfato, el tacto, de lo contrario somos absolutamente visuales». G. Fantoni, *Tres Visiones sobre el Arte Crítico de los años 60. Conversaciones con Pablo Suárez, Roberto Jacoby y Margarita Paksa*. Op. cit., pág. 35.

Cuanto más precisa es la forma -afirma Rolnik-, más pulsante es su calidad intensiva y mayor su poder de insertarse en el entorno. Cuando dicha inserción ocurre, hace existir una política de subjetivación³⁴⁵.

Esta política de subjetivación se distanciaría de la tradicional concienciación macropolítica, habitualmente validada por la nitidez ideal de la representación de los contenidos o los significados. No mediría la validez de su eficacia en términos cuantitativos, sino en la producción singular de subjetividad vinculada a todo acontecimiento:

La problemática micropolítica no se sitúa en el nivel de la representación, sino en el nivel de la producción de subjetividad. Se refiere a los modos de expresión que pasan no sólo por el lenguaje, sino también por los niveles semióticos heterogéneos (...) [Se trata de] incidir en los puntos de singularidad, en los procesos de singularización que son las raíces productoras de la subjetividad en su pluralidad³⁴⁶.

En la línea de la tradición deleuziana, Rolnik aboga por pensar el acontecimiento de la producción de subjetividad como aquella alteración (en un doble sentido) del campo de fuerzas vitales que tensiona las representaciones fijadas del mundo:

En la relación del mundo como campos de fuerzas, la subjetividad se orienta en diagramas de sensaciones –que son el efecto de la irreductible presencia viva del otro –y se sitúa como un ser vivo entre seres vivos. Y en la relación con la paradoja entre esas dos

³⁴⁵ Suely Rolnik, «Desvío hacia lo innombrable», Op. cit. Ahí se situaría el límite histórico de «Tucumán Arde», en una incompreensión de las implicaciones políticas de la forma.

³⁴⁶ Félix Guattari y Suely Rolnik, *Micropolítica, cartografías del deseo*. Madrid, Traficantes de sueños, 2006, pág. 42. Agradecemos a Helena Chávez McGregor el habernos refrescado estas ideas.

*experiencias sensibles, la subjetividad se orienta en la temporalidad de su palpación vital y se sitúa como acontecimiento: su devenir-otro*³⁴⁷.

De ello no se ha de inferir, sin embargo, que lo micro y lo macropolítico sean ámbitos sensibles estancos. Por el contrario, es relevante reflexionar acerca de *cómo* la conciencia trascendental que suele acompañar a los planteamientos macropolítico puede hacerse específica³⁴⁸, de qué *forma* o manera lo macropolítico (el *qué* fijado en la conciencia) puede afectar al cuerpo micropolítico. En este sentido, el proceso de subjetivación experimentado por los artistas integrantes del itinerario del 68 no se detecta en el plano de su identificación, tras la correspondiente asimilación de su ideario, con la conducta de la militancia foquista, sino en cómo esa imposibilidad les llevó a reconsiderar su función en la esfera pública, a desplazar su ámbito de incidencia lejos de los espacios y las formas de visibilidad asignados al arte, a generar estrategias productivas y estéticas de lo social inéditas en la época.

De la misma manera, habría que cuestionar que la potencia poético-política de *Tucumán Arde* residiera en su contribución a que el público tomara conciencia de la crisis tucumana. Inducir un proceso de concienciación no garantiza que la experiencia derivada trascienda una recepción adecuada a un activismo de representación. Por otra parte, hay que hacer notar que la experiencia no proveyó de herramientas de autorrepresentación a los sujetos que padecían la crisis social en la provincia tucumana. Aunque no se adapte a la temporalidad ni al discurso ideológico del cambio de

³⁴⁷ Suely Rolnik, «Antropofagia zombie». *Brumaria*, 7, «Arte, máquinas, trabajo inmaterial», Madrid, diciembre 2006, pág. 187.

³⁴⁸ La sugerencia de esta diferencia entre conciencia trascendental y específica proviene de la lectura de la tesis doctoral inédita de María Íñigo Clavo, *(Des)Metaforizar la Alteridad: La poscolonialidad en el arte en Brasil durante el AI-5 (1968-1979)*. Agradecemos a la autora por habernos facilitado este valioso material.

paradigma planteado por Hal Foster a propósito del arte de izquierdas postmoderno, *Tucumán Arde* se encontraba en este punto más próximo a la mirada del artista etnógrafo que al modelo benjaminiano del artista como productor³⁴⁹. El hecho de que María Gough haya rastreado esa misma mirada en algunas de las fotografías que el «turista radical» Sergei Tretyakov realizó en la su visita al *kolhoz* «El faro comunista» invita a pensar que se trata, en todo caso, de una cuestión estructural de la modernidad en la que el rol del artista en el proceso de movilización social y cambio político permanecía irresuelto³⁵⁰.

³⁴⁹ Cfr. H. Foster, *El retorno de lo real*. Op. cit., pág. 175 y ss. Por más que fueran partícipes de la reflexión benjaminiana según la cual la relevancia de una obra (el pensador alemán pensaba en concreto en una obra literaria) no dependía de su *actitud* «frente a las relaciones de producción de su época», sino de «su *posición* en estas relaciones de producción», W. Benjamin, «El autor como productor», *Ibid.*, págs. 288-289.

³⁵⁰ María Gough, «Radical Tourism: Sergei Tretyakov at the Communist Lighthouse», *Op. cit.*, págs. 159-178.

El artista ideólogo, la estetización de la política y el disenso del arte

La politicidad de estas experiencias residiría, más bien, en los procedimientos que puso en juego para habilitar un proceso de desidentificación que reposicionara al sujeto-espectador, que le llevara a abandonar su condición de tal al sentirse y para situarse en un plano de igualdad con los afectados, movilizándolo sus energías para enfrentar esa crisis³⁵¹. En cualquier caso, dicho proceso no se concretaría necesariamente en la hipotética asunción como propio del proyecto revolucionario defendido por los artistas, el cual, por lo demás, distaba de ser homogéneo. Sin embargo, el historiador del arte político sigue localizando a menudo la radicalidad de las prácticas que analiza en las intenciones del artista, como si estas implementaran de por sí hechos sociales determinados. Es como si el carácter postformalista y heterónimo de esas prácticas permitiera conocer por anticipado sus efectos, imprimiéndolos en ellas de antemano. El reflejo de ese planteamiento contribuye a una nueva remitificación de la figura del artista, convertido de ese modo en acreditado ideólogo social.

Esa autoridad del artista resulta sumamente paradójica, en tanto viene avalada, al menos parcialmente, por su tránsito en el pasado y su reinserción presente en los circuitos de visibilidad de la institución contra la que se considera que se revolvió³⁵². Se

³⁵¹ Cfr. J. Rancière, *Política, policía, democracia*. LOM Ediciones, Santiago de Chile, 2006, págs., 17-26.

³⁵² Aunque se refiera a la muestra porteña de *Tucumán Arde*, celebrada en la CGTA de la Federación Gráfica Bonaerense, sita en el Paseo Colón, que fue clausurada por la policía poco después de la inauguración, es interesante rescatar el testimonio del artista Juan Carlos Romero, quien ejerciera una militancia sindical activa durante los años sesenta y setenta, a propósito de aquella experiencia colectiva, en tanto señala algunas de las contradicciones que aquí tratamos de desvelar: «*Tucumán Arde* fue una experiencia que se hizo allá y que ha adquirido otros sentidos recién pasaron los años», entrevista concedida por el artista el 23 de noviembre de 2006. Y en otro lugar añade: «(...) iba casi todos los días al local de Paseo Colón (...) y jamás percibí nada en las paredes que llamara fuertemente la atención, algo que tuviera relación con «*Tucumán Arde*» (...) Creo que existió en los papeles y en la buena voluntad de los artistas. Para mi criterio, «*Tucumán Arde*» es un mito (...) Ellos usaron el *Di Tella* hasta que se gastó; después se hicieron opositores a Romero Brest (...) No quiero desautorizarlos (...) pero nunca estuvieron en la cuestión político-artística», A. Longoni y M. Mestman, *Del Di Tella a «Tucumán Arde»*. *Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Op. cit., págs. 445-446.

suele asumir tácitamente que la relevancia política de estas experiencias viene certificada por situarse más allá de los márgenes de la institución arte, entendidos éstos como sus límites arquitectónico-simbólicos. Esta división entre el adentro y el afuera, típicamente sesentista y en la que este último aparece como una suerte de «paraíso secularizado»³⁵³, contribuye nuevamente a homogeneizar el sentido de estas prácticas, impidiendo discernir la potencialidad emancipatoria de las distintas metodologías y poéticas que cada una de ellas pone en juego.

Parecería, por otra parte, que su recepción colectiva fuera a priori garante de dicha potencialidad. En algunos casos, la exaltación de su carácter más o menos multitudinario, sin entrar en la valoración de hasta qué punto posibilitan o no agenciamientos singulares -en el sentido propuesto por Rolnik-, se debe a la permanencia en esas lecturas de una concepción mimética del arte que, en este caso, tiene como referente eventos políticos que exceden su ámbito -un mitín, una concentración, una manifestación, etc. Este punto de vista no es siempre contrastado con el hecho de que la historia del siglo XX deparó variados ejemplos en los que las grandes movilizaciones sociales fueron, más que un índice de la política, un síntoma de su estetización, de su conversión en lo que Rancière denomina «policía».

La «estetización de la política» fue asociada por Walter Benjamin en 1936 al programa nacionalsocialista en la conclusión de su «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica». Autores más recientes han profundizado acerca de la concepción de la política como realización de la obra de arte total en los regímenes totalitarios. Si Philippe Lacoue Labarthe lo ha hecho desde el análisis de la relación

³⁵³ Tomamos prestada esta expresión de la propia Suely Rolnik. La deriva sesentista obvió a menudo que tal afuera se encuentra igualmente expuesto a los signos del poder que domina las instituciones artísticas.

entre el pensamiento heideggeriano (con especial énfasis en el concepto de *téchne*) y el «nacionalesteticismo» nazi -del que las películas falsamente documentales de Leni Riefenstahl son sólo el registro más conocido-³⁵⁴, Boris Groys destacó provocativa y audazmente el modo en que el estalinismo vino a consumir los deseos manifestados por un sector de la vanguardia soviética de los años veinte:

*En la época de Stalin se logró realmente materializar el sueño de la vanguardia y organizar toda la vida de la sociedad en formas artísticas únicas, aunque, desde luego, no en aquellas que le parecían deseables a la propia vanguardia*³⁵⁵.

Pero hay que hacer notar que estos síntomas estetizantes también se reprodujeron, a una escala diferente y con características particulares, entre movimientos sociales con una voluntad emancipadora, como las organizaciones revolucionarias emergentes en el contexto argentino y latinoamericano desde los años '60-'70. Es interesante rescatar, a propósito de esta cuestión, lo sugerido por Mirta Varela en su análisis de las imágenes de la «masacre de Ezeiza». Acontecida en ese aeropuerto de la ciudad de Buenos Aires el 20 de junio de 1973, la multitud reunida para recibir a Juan Domingo Perón, luego de dieciocho años de obligado exilio en España, fue baleada por la derecha peronista. Consciente de la presencia pública que habían cobrado ya entonces los medios masivos de comunicación en Argentina, Varela subraya la «organización espectacular» que las diversas facciones del peronismo habían

³⁵⁴ Cfr. Philippe Lacoue-Labarthe, *La ficción de lo político*. Madrid, Arena Libros, 2002, págs. 76-92.

³⁵⁵ Boris Groys, *Obra de arte total Stalin*. Op. cit., 2008, pág. 37. Aunque esta comprensión de la vanguardia soviética resulte reduccionista no deja de señalar un problema punzante de su intencionalidad discursiva. Ese reduccionismo nos coloca ante la necesidad de pensar un concepto de vanguardia que pueda entrar en fricción con el horizonte político demarcado por la literatura artística de la época. Es en este punto donde resulta sumamente relevante la diferenciación propuesta por Susan Buck Morss entre vanguardia política (*vanguard*) y vanguardia cultural (*avant-garde*), a la que aludíamos anteriormente. La reflexión formal se anudaría en esa concepción de la vanguardia con la posibilidad de construir una nueva mirada del mundo, aspecto que tradicionalmente ha violentado la ortodoxia de la dirigencia política.

preparado como demostración de su peso político con objeto de la llegada de su «gran conductor»³⁵⁶. La autora demuestra como la distribución de los cuerpos en el espacio fue parcialmente moldeada y supeditada a su registro televisivo, una tendencia a estetizar la acción política que en la actualidad parece haberse convertido en una dimensión imprescindible a la hora de concebir cualquier intervención callejera³⁵⁷.

La inadaptación de las formas artísticas a los metodologías de adoctrinamiento ideológicos de las distintas organizaciones políticas de la Nueva Izquierda se pone de manifiesto en la experiencia de difusión del documental que los miembros del Equipo de Contrainformación elaboraron a partir de ese mismo suceso, pero en una clave de construcción de discurso político a través de la imagen muy diferente³⁵⁸. El grupo se hallaba constituido por los ex-integrantes del Grupo de Arte de Vanguardia de Rosario Graciela Carnevale, Juan Pablo Renzi, José María Lavarello y Araldo Costa³⁵⁹. Como se ha repetido en diversas ocasiones. Formado en 1973, el equipo se planteaba como propósito inicial «integrarse como militantes revolucionarios, por medio de los instrumentos expresivos específicos, a la lucha del pueblo por su liberación»³⁶⁰.

³⁵⁶ Antes de que Perón aterrizara se generó, en las proximidades del palco desde el que iba a hablar el líder, un enfrentamiento entre la derecha peronista y las organizaciones revolucionarias. El tiroteo dejó un saldo nunca esclarecido de muertos. Algunas estimaciones lo sitúan en 13 muertos y 365 heridos.

³⁵⁷ «(...) aun con las limitaciones técnicas que los medios de comunicación presentaban en la Argentina de 1973. Ezeiza también supuso una organización espectacular que, si bien no estaba ideada para su transmisión, tampoco podía obviar el hecho de que iba a ser transmitida por radio, televisión, e iba a ser seguida atentamente por la prensa nacional e internacional. La preparación de sus rasgos de noticiabilidad resulta, en este sentido, parte del mismo acontecimiento». Mirta Varela, «Ezeiza una imagen pendiente», Claudia Field y Jessica Stites Mor (eds.), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires, Paidós, 2009, págs. 120-121.

³⁵⁸ Pese a la voluntad declarada por parte de los artista, en este punto disintimos de la siguiente afirmación de Ana Longoni a propósito de la función que otorga a estas imágenes: «La labor del artista parece someterse -voluntariamente- a ser ilustración de la letra (de la política) y predomina la instrumentalización de la política sobre las prácticas culturales». A. Longoni, «El panfleto como una de las bellas artes». Juan Pablo Renzi. *La razón compleja*. Buenos Aires, Fundación OSDE, 2009, pág. 15.

³⁵⁹ *Ibid.*, pág. 15.

³⁶⁰ Con esta intención aspiraban a «realizar trabajos que estén al servicio de las tareas de concientización y propaganda y que al mismo tiempo estimulen las distintas formas de expresión popular, pretendiendo de esa manera, contribuir al largo proceso de formación de una cultura revolucionaria». Equipo de Contrainformación, s.p., Archivo Graciela Carnevale.

Tras lo acaecido en Ezeiza el equipo se plantea realizar un trabajo audiovisual de corte documental montado mediante diapositivas a partir de dos fuentes materiales: por un lado, Juan Pablo Renzi realizó dibujos coloridos que luego fueron pasados a diapositivas que reproducían las impresiones extraídas de una entrevista realizada a un obrero peronista que había acudido a las proximidades del aeropuerto para recibir a su líder (**fig. 30**); por otro, fotografías obtenidas de revistas y tomas de sonido *in situ* que expresaban «la posición del grupo»³⁶¹.

El texto del guión fue elaborado por el hermano de Lavarello, periodista, que estaba en el puente en el que se desencadenaron los disturbios de la represión, lo que le permitió grabar los sonidos. El documental se encontraba montado de modo que se establecía una relación dialéctica entre los sucesos de Ezeiza y otros sangrientos acontecimientos de la historia política argentina, en los que el pueblo siempre había sido represaliado por las fuerzas conservadoras. La primera parte narra los prolegómenos de la masacre: la llegada de trenes del interior del país, el transcurso de la noche previa, la alegría popular que desde las primeras horas del día 20 embargaba a quienes se aproximaban al palco desde el que hablaría el líder. La segunda atestigua cómo se pertrecho el sector derechista del peronismo en torno al palco: aproximadamente mil civiles pertenecientes al Comando de Organización, la Juventud Sindical Peronista y la Concentración Nacional Universitaria, responsables de la organización del acto. Su cometido era impedir que las organizaciones revolucionarias se aproximaran al palco, lo que terminó por desencadenar un tiroteo cuyo número de víctimas mortales nunca ha terminado de ser clarificado. Algunos de sus miembros también sufrieron la tortura en el Hotel Internacional de Ezeiza. Finalmente, la tercera parte del documental, además de

³⁶¹ *Ibid.*, s.p.

dirimir responsabilidades –que lejos de las falacias que acusaban a los grupos guerrilleros no peronistas apuntan al coronel peronista Jorge Osinde- establece un paralelismo entre lo acaecido en Ezeiza e hitos señeros de la historia argentina como la Semana Trágica de 1919, las matanzas de peones en la Patagonia entre los años 1919 y 1920, la represión de los hacheros y obreros en huelga de la empresa La Forestal por parte de las fuerzas de orden público entre 1919 y 1921, el derrocamiento de Perón y el bombardeo de la Plaza de Mayo en junio de 1955, el golpe de 1956 y los subsiguientes fusilamientos de José León Suárez y, finalmente, la masacre de Trelew.

La impronta estética del documental remitía al cine soviético de Eisenstein y Vertov y al mundo del cómic (Renzi fue, de hecho, un gran viñetista). Se trataba de *construir* una imagen política para Ezeiza que fuera más allá del registro documental de lo que allí sucedió³⁶². El resultado pensaba difundirse en barrios y sindicatos. Sin embargo, lo cierto es que el montaje final generó recelos. Graciela Carnevale recuerda, en este sentido, que cuando trataron de difundir el documental entre los grupos estudiantiles de la universidad, los peronistas lo tacharon de marxista, mientras que las organizaciones más próximas a la izquierda radical lo consideraron demasiado peronista³⁶³. De esta manera, la búsqueda de «circuitos clandestinos» que, salvando la censura estatal, incentivaran la movilización social se topó con «la uniformización que asumió el mandato desprendido desde las organizaciones políticas»³⁶⁴.

El disenso político generado por las obras artísticas se manifestará nuevamente y por partida doble en la instalación *Proceso a nuestra realidad*, concebida por los

³⁶² En ese punto interpelan de forma singular a las imágenes que Mirta Varela considera en su estudio.

³⁶³ Conversación con Graciela Carnevale, véase anexo.

³⁶⁴ A. Longoni, «El panfleto como una de las bellas artes», *Op. cit.*, pág. 16.

artistas Perla Benveniste, Eduardo Leonetti, Luis Pazos, Juan Carlos Romero y Edgardo Vigo. La obra, presentada durante el mes de agosto de 1973 en el Premio Acrilicopaolini, retomaba el paralelismo que el documental del Equipo de Contrainformación había establecido entre la masacre de Ezeiza, cuya responsabilidad se atribuía al sector más reaccionario del peronismo, y los fusilamientos de dieciséis miembros de las organizaciones armadas de la Nueva Izquierda, previo intento de fuga, en la cárcel de Rawson, cercana a la localidad de Trelew, el 22 de agosto de 1972. La proclama pintada sobre el muro de cemento y ladrillo de siete metros de alto por dos de ancho que los artistas levantaron en el Museo de Arte Moderno, sede del mencionado galardón, se hallaba recubierto de carteles con las imágenes de los «héroes» asesinados en Trelew (las mismas que podían encontrarse en los muros de la trama urbana³⁶⁵, con la que establecían una relación de reciprocidad referencial), la fotografía de uno de los manifestantes de Ezeiza alzado desde el palco al que debía acudir Perón³⁶⁶ y una proclama pintada en la que se podía leer «Ezeiza es Trelew»³⁶⁷. Esta ecuación establecía una continuidad ideológica entre los crímenes de la dictadura de Lanusse y la cooptación del poder por la derecha peronista tras el regreso de Perón, que se postula como una premonición o antesala del terrorismo de Estado de la Triple A (la Alianza Anticomunista Argentina), el grupo paramilitar de la ultraderecha peronista que en

³⁶⁵ Este aspecto fue señalado contemporáneamente por Hugo Monzón: «Benveniste, Leonetti, Pazos, Romero y Vigo levantaron con ladrillos de cemento un gran paredón, cubriendo sus dos frentes con inscripciones, algias y textos que frecuentemente se encuentran en estos días en los muros de la ciudad (...) el muro es una protesta que reproduce la espontánea manifestación popular y callejera (...)» Los fusilamientos de Trelew también aparecían en la «Audiohistoria» de Eduardo Rodríguez, consistente en «un juego de luces, formas y colores, fondo atractivo y móvil sobre el que se proyectan las imágenes de los jóvenes masacrados (...), manchas de sangre y textos alusivos». Hugo Monzón, «Los expositores de un Salón anual cuestionan a sus patrocinantes», *La Opinión*, viernes 10 de agosto de 1973, pág. 19.

³⁶⁶ Ampliamente difundida por los medios, ésta es una de los dos imágenes que han acabado por simbolizar los acontecimientos de Ezeiza. Cfr. Mirta Varela, «Ezeiza una imagen pendiente», *Op. cit.*, págs. 113-153.

³⁶⁷ Un relato más pormenorizado de esta intervención puede leerse en A. Giunta, «Destrucción-creación en la vanguardia argentina del 60: entre arte destructivo y Ezeiza es Trelew», *Razón y revolución*, 4, otoño de 1998, reedición electrónica.

noviembre de 1973 inauguró la política de desaparición de la oposición política que el Proceso Militar llevó hasta sus últimas consecuencias a partir de su llegada al poder en marzo de 1976³⁶⁸. Tal posicionamiento político generó malestar en los promotores de la exhibición, interpelados directamente por una declaración de los artistas en la que se reproducían «algunas cláusulas del reglamento del certamen, cuestionándolas y exigiendo «democracia cultural»»³⁶⁹. Los artistas se acogieron anecdóticamente a las exigencias establecidas (la condición de que las obras se realizaran en material acrílico³⁷⁰) por quien la esponsorizaba para infiltrar en la institución un posicionamiento político que cuestionaba la autonomía de los contenidos artísticos. La gota de sangre acrílica que incluyeron para cumplir ese requisito evidenciaba este punto mediante la inclusión de las siguientes consignas en el anverso y el reverso (**fig. 31**):

*Recuerda a Trelew 22-8-72 Recuerda a Ezeiza 20-6-73 CASTIGO A LOS CULPABLES
ESTA «gotadesangre» DENUNCIA QUE EL PUEBLO NO LA DERRAMA INÚTILMENTE*

*NO POR UN ARTE NO ELITISTA NO SELECTIVO NO COMPETITIVO NO
NEGOCIABLE NI AL SERVICIO DE INTERESES MERCANTILISTAS SÍ POR UN ARTE
NACIONAL Y POPULAR, UN TRABAJO GRUPAL AL SERVICIO DE LOS INTERESES DEL
PUEBLO.*

³⁶⁸ Cfr. Horacio Verbitsky, *Ezeiza*. Buenos Aires, Contrapunto, 1985. Antes de la llegada del golpe se estima que ya se habían producido, aproximadamente, 900 desapariciones y 2500 asesinatos de militantes de la izquierda. Sería ingenuo presuponer, en todo caso, que esta política se gestara a espaldas del propio Perón, quien tras un ataque del ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo) a un cuartel de las Fuerzas Armadas afirmó: «El aniquilar cuanto antes a este terrorismo criminal es una tarea que compete a todos los que anhelamos una patria justa, libre y soberana», cfr. Ulises Gorini, *La rebelión de las Madres. Historia de las Madres de Plaza de Mayo. Tomo I (1976-1983)*. Buenos Aires, Norma, 2006, pág. 44. La ruptura definitiva entre Perón y las organizaciones peronistas revolucionarias se produjo el 1 de mayo de ese mismo año, cuando el general, ante las reclamaciones de Montoneros sobre el perfil del gobierno en un acto en Plaza de Mayo, llamó «imberbes» y expulsó a los miembros de la organización.

³⁶⁹ H. Monzón, «Los expositores de un Salón anual cuestionan a sus patrocinantes», *Op. cit.*, pág. 19.

³⁷⁰ Carlos Ginzburg respondió a esta imposición optando por «revelar el origen y costo de los acrílicos por él utilizados en la muestra». *Ibid.*, pág. 19.

El itinerario de la obra no concluyó con esta exposición. Por el contrario, prosiguió en octubre y diciembre de ese año, con las acciones emprendidas en la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires y la exposición organizada en la galería Arte Nuevo, a partir de un registro fotográfico de todo el curso de la obra³⁷¹. En el primer caso, se construyó una cruz envuelta en proclamas políticas que fue destruida en el día en que se cumplía un mes del asesinato montonero del dirigente del sindicalismo oficialista José Ignacio Rucci, por las organizaciones de estudiantes próximas a la derecha peronista³⁷². Por su parte, la exposición en Arte Nuevo -a la que se sumó Horacio Zabala- cerraba un ciclo que había consistido en una ida y vuelta entre la calle y el museo³⁷³. Si ya en el catálogo de la exposición en Acrílicopaolini se había manifestado el deseo de los artistas de difuminar su singularidad social en el conjunto de la masa «montonera»³⁷⁴, ese tema reaparecerá ya como motivo central de la serie de imágenes que Juan Carlos Romero presentó en Arte Nuevo. En ellas, la convergencia de

³⁷¹ Cfr. *Entre el silencio y la violencia. Arte argentino contemporáneo*. Buenos Aires, Fundación Telefónica-Fundación Arteba, 2005, pág. 138.

³⁷² Cfr. A. Giunta, «Destrucción-creación en la vanguardia argentina del 60: entre arte destructivo y Ezeiza es Trelew». *Op. cit.*, pág. 19. Es interesante constatar que la prensa de la época no se refiere a lo cruz erigida como fruto de una acción artística, cfr. «Derecho: tiros y bombas de gases», *El Mundo*, 26/10/73. Archivo Juan Carlos Romero.

³⁷³ La muestra, titulada «Investigación de la realidad nacional», tendría su continuación en agosto del año siguiente en una exposición celebrada en el Club Universitario de La Plata, censurada poco después de su apertura. Parece ser que el motivo de tal decisión fue la pieza de Luis Pazos «Forma anónima», descrita por un periódico de la época como un «muñeco de tamaño natural cubierto con un paño húmedo» que, en opinión del cronista, era una «obvia alusión a cualquiera de los numerosos atentados y asesinatos callejeros que ennegrecieron la crónica cotidiana», *La Opinión*, martes, 10 de septiembre de 1974. Allí también se exhibieron obras del propio Pazo en colaboración con Héctor Puppo y Horacio D'Alessandro, Horacio Zabala y Edgardo Antonio Vigo. En una carta dirigida a Juan Carlos Romero en la que daba cuenta de la clausura de la exposición, Pazos reflexionaba con pesimismo sobre el papel del artista político en un contexto como el que por entonces vivía la sociedad argentina: «(...) En el fondo estamos siempre lejos del pueblo (...) nuestra tarea como artistas es «señalar», como dice Marcuse, las falencias del Sistema, cuestionándolo desde dentro (...)». Agradecemos a Fernando Davis el habernos suministrado este valioso material.

³⁷⁴ «(...) Desde el catálogo su participación se anunciaba como polémica ya que, en el lugar reservado a la foto de los autores aparecía la imagen de un acto político en la que se distinguía, con claridad, una pancarta de la organización política Montoneros. Una aclaración al pie de la foto establecía relaciones entre los asistentes al acto y los autores de la obra a los que se identificaba como: «Grupo realizador: participa activa y conscientemente en el proceso de liberación nacional que vive el país»». *Ibid.*, pág. 16.

las aspiraciones sociales de construcción de la «patria socialista» en torno a la organización político-militar de los Montoneros tendía sus raíces históricas y contemporáneas en los fusilamientos de José León Suárez³⁷⁵ y en el golpe de estado que poco antes había acabado en Chile con el gobierno de Salvador Allende. Esta nueva constatación de la represión de los movimientos sociales en Argentina y América Latina, al igual que en el documental sobre la masacre de Ezeiza elaborado por el Equipo de Contrainformación, trataban de aportar una racionalidad histórica que justificara la orientación de segundo periodo de presidencia de Perón en una determinada dirección.

Lo que cabe preguntarse, sin embargo, es por la presupuesta radicalidad política atribuida a estas obras por la historiografía del arte político, sobre todo si partimos de su imbricación en un contexto histórico en el que el proceso de revolución socialista no solo se hallaba en marcha, sino que empezaba a ver incumplidas sus esperanzas de cambio social. La exhibición mimética de uno de los cuerpos fusilados en el basurero de José León Juárez junto a una proclama que incitaba a reavivar en el presente su memoria³⁷⁶, como sucedía en la obra de Luis Pazos, o la exaltación de la lucha armada frente a la inutilidad de los homenajes póstumos mediante la imagen de un arma y una cita al Chile de Allende y Neruda, como en la pieza presentada por Edgardo Antonio Vigo³⁷⁷, no parece de por sí condición suficiente para asegurar la efectividad política de

³⁷⁵ En junio de 1956 una insurrección militar y civil peronista trata de retomar el poder que el golpe de estado al que siguió la Revolución Libertadora le había arrebatado menos de un año antes (septiembre de 1955). El 10 de junio se produce en el basurero de José León Suárez el fusilamiento de doce militantes, de los cuales cinco huyen, aunque solo dos de ellos consiguen sobrevivir. Los sucesos encontraron una temprana reconstrucción en el relato de Rodolfo Walsh *Operación masacre* (1957).

³⁷⁶ En la sábana situada sobre ese cuerpo se podía leer: «Los obreros fusilados aquí fueron enterrados como basura (...) basura regada con sangre en la tierra fértil donde crece, día a día, el árbol de la liberación».

³⁷⁷ La obra de Edgardo Antonio Vigo cargaba contra la pusilanimidad de los homenajes («La gratuidad de los «homenajes después de...» certifica la inutilidad de lo póstumo») y alentaba a la militancia activa en

estas piezas. No se trata tanto de cuestionar sociológicamente su lugar de enunciación y la desconexión del artista de las vivencias del oprimido, al modo que lo hacía un crítico contemporáneo³⁷⁸, como de resaltar las aporías que entraña en su relación con el público. Dejando a un margen la mencionada conexión con la cancelación de otras utopías, lo cierto es que es dudoso que estas obras, desde su concepción poético-política, dotaran de visibilidad a eventos que no fueran ya de conocimiento público en los sectores que pudieran ser afines al punto de vista político enunciado por los artistas; sectores que, por otra parte, es de presuponer que por entonces ya se encontraran involucrados en el proceso de cambio social que aquellos trataban de alentar.

vida.

³⁷⁸ «El proceso dialéctico que se impone para alcanzar el objetivo de un arte popular, un arte de las mayorías, no puede darse por la sola realización de una propuesta artística. Concretamente, la obra puesta en el perímetro comercial de las galerías, se autoengorda para morir en el coto de caza de la minoría «educada». Claro, es una muerte pulcra, lujosa y profusamente glorificada. En cambio, la obra puesta en la geografía del hambre, se insatisface, se relativiza, hace su entrada en el terreno del cuestionamiento y del compromiso. Para ser claro. La propuesta, en esta galería, de este grupo de artistas (que a fuerza de honestos no buscan críticos que los halaguen sino compañeros en los fines), abastecerá, con las mejores intenciones, todo aquello que desean combatir. En cambio, esta propuesta, en el corazón de las villas, implicaría un choque fructífero entre el decantado lenguaje del arte institucionalizado y las constantes expresivas de una mayoría que no interpreta la realidad, sino que la vive. Razón más que suficiente, para darle voz y voto. Aunque resulte adverso». Horacio Safons, Buenos Aires, diciembre de 1973. Archivo Juan Carlos Romero.

Pedagogías del arte

Lo que subyace finalmente a las mencionadas lecturas es una concepción pedagógica (del arte) que ha encontrado su formulación más reciente en el citado libro de Luis Camnitzer. Dicha concepción se basa en un modelo de eficacia comunicativa cuyas aporías han sido puestas de manifiesto por autores como Elizabeth Ellsworth³⁷⁹. El arte político comunicativo es afín a un ideal de transparencia que, no exento de resonancias mítico-religiosas, comparte con los medios masivos de información y los mensajes publicitarios, y que no hace sino revelar una marca de poder. En él, los espectadores son reducidos a «simples consumidores pasivos de significados que son evidentes en sí mismos»³⁸⁰ o a destinatarios de un mensaje que les impele a imitar, (en una línea que, como ya vimos, Jacques Rancière remonta a la escena teatral clásica de Molière y Voltaire), aquellas pautas de conducta puestas en escena. En su versión más consensual, a este modelo le precede la presuposición de un espacio dialógico que asigna al receptor un lugar y un deseo conocidos. Este aspecto pondría en cuestión la necesidad misma del acto comunicativo, ya que en ningún caso contribuiría a adentrarnos «en un territorio que todavía no es conocido». Pero incluso cuando estas propuestas transmiten nueva información, no dejan por ello de perpetuar «una forma de conocer previamente establecida», al tiempo que excluyen a todo aquel que se ubique en una posición disensual³⁸¹.

Sin minusvalorar su relevancia conjunta, en el caso de experiencias vanguardistas como *Tucumán Arde* las paradojas –y la violencia– de la lógica

³⁷⁹ Cfr. E. Ellsworth, *Posiciones en la enseñanza*. Akal, Madrid, 2005.

³⁸⁰ *Ibid.*, pág. 87.

³⁸¹ *Ibid.*, págs. 91 y ss.

comunicativa se evidenciaban en la autoproclamación del artista como vocero de los intereses emancipatorios de aquellos a quienes se deseaba concienciar de modo irreflexivo. Esta contradicción, punzante en la literatura artística del itinerario del 68, establece que la eficacia del arte únicamente podría verificarse –de ser tal cosa posible– en un receptor especular de los propósitos del emisor.

Frente a estas imposiciones características de la «ideología de lo comunicativo», Ellsworth propone, tomando como guía el filme *Shoah* de Claude Lanzmann, un paradigma de *producción* (por oposición a la mera *recepción*) analítica de conocimiento, en el que el sujeto es llamado a la construcción singular del sentido. Un enfoque mucho más ajustado, con independencia de la intencionalidad declarada de los artistas, a la hora de dar cuenta de la eventualidad de experiencias como «Tucumán Arde», en la que la dimensión del material recopilado forzaba a una recepción parcial –en un doble sentido– del mismo³⁸². En desacuerdo con el modelo comunicativo del arte político, que suele presuponer una comprensión total de sus mensajes –proyectando en el espectador la autoconsciencia ideal del artista–, entre intención y recepción existe siempre una discontinuidad irreducible. Podemos afirmar, por tanto, que no hubo, por tanto, un «Tucumán Arde», sino múltiples lecturas de un *archivo* cuya relevancia pedagógica y política siempre exceden cualquier unidireccionalidad teleológica.

En efecto, es posible pensar las muestras sesentistas de *Tucumán Arde* como el acontecimiento del montaje de un archivo constituido tras un trabajo de campo, un «modo de hacer» sobre el que han retornado una y otra vez prácticas posteriores. La

³⁸² «Una lectura o comprensión parcial es la que se sitúa fuera del lugar que se me ha destinado (...) En una lectura parcial no trato de comprender [sino de poner en] uso (...) Pretender que cualquier lectura es inocente de esta parcialidad es afirmar estar leyendo de acuerdo a un estándar universal, trascendente», *Ibid.*, pág. 113.

relevancia de este planteamiento estriba en que puede ser un acicate contra cualquier tentación nostálgica por mostrar los restos documentales de aquella experiencia –y los que se han sumado con posterioridad- como mera *ilustración* de un evento primigenio cuya intensidad es, de por sí, del orden de lo indecible y de lo irrepresentable³⁸³.

Sin embargo, no ha sido siempre ésta la tendencia predominante en la recuperación del itinerario del 68 desde la segunda mitad de los noventa. Un sintético análisis de esas recuperaciones y de las reverberaciones de las prácticas de los sesenta es sumamente relevante no sólo en tanto nos permite poner en crisis el sentido de los discursos que se han ido construyendo en torno a la vanguardia de los años sesenta, sino porque hay que tener en cuenta que esa reconstrucción historiográfica se ha producido en paralelo y, en ciertas ocasiones, en conexión directa con la aparición por fuera y por dentro del circuito institucional del arte de prácticas que redefinen, desde una cierta familiaridad con la utopía de los sesenta-setenta, la relación entre arte y política.

El impulso mimético predominó tanto en las «reconstrucciones históricas» de las *Experiencias 68* en la Fundación Proa (1998)³⁸⁴ y en la retrospectiva de la obra de Ricardo Carreira curada por Margarita Paksa en el MAMBA (Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2000)³⁸⁵. Aunque Joaquín Barriendos ha señalado con acierto el modo

³⁸³ Quizás nadie ha reflejado mejor esa imposibilidad que Roberto Jacoby: «El hecho de llegar a *Tucumán Arde* yo lo viví tan intensamente, que si al día siguiente me hubieran propuesto hacer otro hecho me hubiera parecido una reedición (...)». G. Fantoni, *Tres Visiones sobre el Arte Crítico de los años 60. Conversaciones con Pablo Suárez, Roberto Jacoby y Margarita Paksa*. Op. cit., pág. 12.

³⁸⁴ Esta reconstrucción se vio facilitada por el archivo fotográfico conservado por Óscar Bony, uno de los artistas participantes de la experiencia inicial. Cfr. Adriana Rosenberg, «¿Es posible una reconstrucción?», Patricia Rizzo, *Instituto Di Tella. Experiencias '68*. Op. cit., pág. 11. Rosenberg explicaba del siguiente modo cuál era la principal motivación de la muestra: «Esta selección museológica tiene como objetivo mostrar desde el presente un carácter, un clima, que mirado retrospectivamente puede hasta parecer ingenuo».

³⁸⁵ La muestra generó reacciones de algunos de los protagonistas del «itinerario del 68». Cfr. P. Suárez, «En defensa del mito», L. Ferrari «En defensa de Paksa» y R. Jacoby «El hilo de la historia», *ramona. revista de artes visuales*, 8, Buenos Aires, diciembre de 2000, págs. 6-8.

en que esta materialización de los registros documentales de las experiencias de los sesenta-setenta se configuran en la dialéctica entre el alumbramiento de una nueva obra de arte y, ante la carencia de archivos homogéneos de aquellas prácticas, la producción de un nuevo documento de la obra original³⁸⁶, su fidelidad mimética no parece ser consciente de tal encrucijada. Si Ana María Battistozzi ha interpretado este proceso como una invalidación posthistórica de la radicalidad del gesto vanguardista³⁸⁷, Ana Longoni ha señalado más audazmente cómo ese apego a la materialidad reconstructiva impide reactualizar el sentido conceptual de estas piezas. A modo de ejemplo, esta última autora se realizaba una serie de preguntas sumamente relevantes a propósito de la rematerialización del *Ejercicio sobre un conjunto* de Ricardo Carreira en la retrospectiva del MAMBA:

(...) ¿No es un dato significativo a la hora de reconstruir una obra que el Ejercicio sobre un conjunto presentado en las «Experiencias Visuales» 1967 haya consistido en el inventario del ámbito de exhibición —el Di Tella—, y la descomposición en sus elementos (las paredes y los pisos, que eran de madera)? ¿Qué sentido tiene hoy reproducir un panel de parquet en el piso de cemento del MAM? ¿Se trata de fidelidad a la obra original, a su materialidad, antes que a su sentido conceptual? ¿Hubiera sido pertinente «adecuar» la obra

³⁸⁶ Cfr. J. Barriendos, «(Bio)políticas de archivo. Archivando y desarchivando los sesenta desde el museo de arte», *Artecontexto*, 24, 2009, págs. 17-19. Barriendos retoma la siguiente reflexión de Boris Groys para apoyar su tesis: «Si la reproducción consiste en hacer copias de un original, la instalación hace de las copias, originales. La manera propiamente moderna de acercarnos al arte en nuestros días no puede quedar reducida por ningún motivo a la idea de la pérdida del aura. En su lugar, la modernidad nos permite un complejo juego de remociones de lugar y de reubicaciones en nuevos lugares, de desterritorializaciones y reterritorializaciones, de pérdidas y restauraciones de aura».

³⁸⁷ A propósito de la reconstrucción de las *Experiencias 68* en la Fundación Proa esta autora aseveraba: «Todas estas obras fueron destruidas al cabo de una semana de exhibición (...) curiosamente, todas ellas vuelven reconstruidas con la participación de sus propios autores. Cabe preguntarse entonces por el gesto desesperado de quienes pretendían sostener su arte en el principio de la idea o la acción cuando ya se percibía que no había espacio para ninguna de las dos cosas». Ana María Battistozzi, «El Di Tella, tal como fue. Reconstrucción del peligro», *Clarín*, 6/6/98, cfr. <http://www.proa.org/exhibiciones/pasadas/di-tella/fr-exhibi.html>. Consultado el 28/01/2010.

*al nuevo ámbito y colocar una bolsa de cemento en vez de madera?*³⁸⁸

Debido a su carácter eventual y su raigambre histórica, la experiencia que suele *representar* la culminación del devenir de la vanguardia argentina de los años sesenta, *Tucumán Arde*, no se ha acogido -resultaría absurdo- a este tipo de reconstrucciones miméticas. Sin embargo, eso no la ha puesto a salvo de lecturas igualmente dudosas, como aquella que tiende a constituir la experiencia en un «mito de origen» del arte político más reciente³⁸⁹. El ejemplo más evidente lo encontramos en la muestra *Después de la crisis: Ex-Argentina*, en la que se planteaba una suerte de actualización de *Tucumán Arde* en tanto que hito fundacional del activismo artístico internacional. En este tipo de enfoques la experiencia aparece como

*Un padre intacto ante el que las nuevas prácticas no se rebelan (...) La mitificación acarrea que se diluyan o se ignoren las tensiones y conflictos inscriptos en la propia historia del itinerario del '68, que en parte son similares a las que atraviesan los grupos actuales (...)*³⁹⁰.

Ex-Argentina fue un proyecto de investigación dirigido por Alice Creischer y Andreas Siekmann, que dio lugar a diversos eventos, entre ellos la exposición «Pasos para huir del trabajo al hacer», inaugurada en el Museo Ludwig de Colonia en marzo de 2004 y la muestra «La normalidad», albergada por el Palais de Glace de Buenos Aires a comienzos del 2006 (**fig. 32**). El título aludía a la reciente crisis argentina como ejemplo de la desintegración de los Estados nacionales modernos. La distribución de los espacios se debió al desarrollo de cuatro ejes conceptuales (Negación, Cartografía,

³⁸⁸ Ana Longoni, «Relevamientos y revelaciones», *Op. cit.*, pág. 4.

³⁸⁹ «Si en los años '90 *Tucumán Arde* había devenido en pacífica pieza de museo, para el arte político de hoy parece haberse vuelto más bien en un mito, un mito de origen». Publicado originalmente en A. Longoni, «La legitimación del arte político», *Brumaria, arte: la imaginación política radical*, 5, verano 2005. Cfr. <http://www.micromuseo.org.pe/lecturas/alongoni.html>

³⁹⁰ *Ibid.*

Investigación Militante y Narración Política). Todos ellos orbitaban de alguna manera en torno a *Tucumán Arde* y el Atlas «Economía y Sociedad» de Gerd Arntz y Otto Neurath (compuesto entre 1929- y 1931) como «precursores» históricos y referentes mítico-fundacionales. Tanto el Atlas eran *Tucumán Arde* «actualizados». El primero de ellos por un proyecto de Creischer y Siekmann en cooperación con estudiantes de la Universidad de Lüneburg. El segundo, mediante diversas investigaciones en torno a la situación actual de la provincia tucumana llevadas a cabo por la socióloga Ana Claudia García y el artista Matthijs de Bruijne o la complicidad de los propietarios de los ingenios azucareros con el Operativo Independencia. En este último caso, a las aportaciones del Grupo de Investigación sobre Genocidio en Tucumán se sumó una acción protagonizada por *Etcétera*, uno de los colectivos artísticos surgidos a mediados de la década de los noventa de los que nos ocuparemos con posterioridad. Nos referimos al escrache que coorganizaron con la asociación H.I.J.O.S. (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) para denunciar la vinculación entre el ingenio Ledesma y la represión en Tucumán durante el periodo del Proceso militar. La acción tuvo lugar frente a la sede de la Asociación de Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, cuya presidenta, Nelly Arrieta de Blaquier, era también la principal accionista del mencionado ingenio.

En el caso de la exposición celebrada se podía constatar una deriva que se consolidaría en eventos posteriores. Sobre los muros del Museo Ludwig de la ciudad germana se podían contemplar una serie de ampliaciones fotográficas de los registros del acontecimiento de la muestra en Rosario que relegaban una mirada más detenida y analítica sobre la experiencia a la consulta de los documentos y textos recopilados en

una publicación bibliográfica³⁹¹. Ana Longoni, presente en el montaje de la muestra, reflejaba del siguiente modo su disconformidad con la «estetización» del Archivo Graciela Carnevale -sin duda el acervo documental de la experiencia:

*(...) La búsqueda de una bella forma, equilibrada y prolija en el montaje en Colonia fue parámetro explícito de la curatoría. La opción por dejar que la imagen sola componga un relato visual fue evidente en el prolijo recorrido de las fotos seleccionadas para representar a Tucumán Arde. ¿Qué podrá haber desprendido un visitante atento de ese conjunto de imágenes? A lo sumo: “fotos de los '60, en algún país tercermundista, donde se ve gente pobre hablando con gente que no lo es tanto, y luego cartelones políticos y publicitarios”. Pero, ¿es posible reponer en una muestra la complejidad de las operaciones con los medios masivos y los vínculos con el sindicalismo combativo que implicó aquella realización de 1968?*³⁹²

Esa apuesta por la suficiencia de la imagen como evidencia expresiva del hecho fue llevada al extremo en la última *Documenta* de Kassel, celebrada en esa ciudad alemana durante el año 2007. El discurso que presidió el recorrido trazado por los curadores, Roger M. Buergel y Ruth Noack, enfatizaba, en una cita bastante liviana en la metodología de Aby Warburg³⁹³, el concepto de migración transhistórica de la forma. Tal planteamiento dio lugar a una fetichización icónica del archivo en la que las imágenes aparecían absolutamente deshistorizadas ante la ausencia de fragmentos textuales que las situaran en sus coordenadas de producción. Al privilegiar factores tan banales como el colorido de las imágenes se desplazaba el valor documental del archivo, la posibilidad de articular una gramática que reformulase su sentido histórico,

³⁹¹ Tucumán Arde, *eine Erfahrung*. Berlín, b-books, 2004.

³⁹² A. Longoni, «¿La legitimación del arte político», Op. cit.

³⁹³ Así lo hacía notar Valeria González en su reseña de la Documenta: «Arqueologías del presente», *Página 12*, martes 11 de septiembre de 2007, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/6-7586-2007-09-11.html>, Consultada el 14/11/2009.

hacia su apreciación estrictamente estética. En este sentido, podemos dar por buena la afirmación de Cristián Gómez Moya, según la cual

(...) Lo que hoy se expone a nivel internacional es simplemente la pura imagen de las acciones del denominado «itinerario del 68»³⁹⁴.

La fragmentariedad y precariedad de los restos materiales del archivo, su impronta documental, era relegada por ampliaciones fotográficas que los «artistizaban»³⁹⁵. Este proceso de «panelización»³⁹⁶ del archivo incrementa su cotización en el incipiente mercado de los archivos de arte político. En detrimento de su valor de uso, esta revalorización museográfica del archivo suscitó las dudas de la propia Graciela Carnevale, en su triple condición de integrante de la experiencia «originaria», conservadora del archivo y gestora de su exhibición pública (**fig. 33**):

Fotos que son registros son presentadas como «cuadros»: fotos-obras que adoptan el formato canonizante del cuadro (...) ¿Las fotos de acciones de los '60-'70 son obras o documentos? (...) ¿El no contextualizar mínimamente las obras se debe a que el público que va a documenta es un público que luego irá a los archivos a leer y profundizar e investigar aquello que solo se le presenta en una parcialidad? (...) Hay obras que se sostienen si se conoce el contexto, las circunstancias, las condiciones de su producción. Los organizadores afirman que es imposible reponer contextos y por eso son reacios a la inclusión de textos que son meramente explicativos pero los considero necesarios cuando explicitan la propuesta del autor y contextualizan el sentido y las circunstancias en que la obra fue realizada³⁹⁷.

³⁹⁴ C. Gómez Moya, «Destiempo y anacronismos disidentes en la relación archivo-arte-política: «Tucumán Arde»», Op. cit.

³⁹⁵ Tomamos la expresión de J. Barriandos, «(Bio)políticas de archivo. Archivando y desarchivando los sesenta desde el museo de arte». *Op. cit.*, pág. 19.

³⁹⁶ Es el ajustado término que emplea Gómez Moya. Destiempo y anacronismos disidentes en la relación archivo-arte-política: «Tucumán Arde»», Op. cit.

³⁹⁷ Graciela Carnevale, «De regreso de Documenta 12», *ramona. revista de artes visuales*, 75, octubre 2007, págs. 34-35.

Frente a estas políticas de visibilidad del archivo, otros experimentos curatoriales, en su deseo de escapar a la osificación museográfica del archivo, entendida aquí como la conversión biopolítica del evento en re-presentación³⁹⁸, han perseguido dar lugar a un nuevo acontecimiento de *Tucumán Arde* que lo libere de su mitificación historiográfica. No se trata tanto de reconstruir fidedignamente su «contexto preciso» como de arrojar sobre las narrativas que han naturalizado las interpretaciones de la experiencia la misma potencia desmitificadora que caracterizó al *Tucumán Arde* «histórico»³⁹⁹. Ello ha implicado la implementación de estrategias de montaje diferentes –cuando no discordantes o incluso opuestas- a aquellas que caracterizaron a la experiencia primera.

Sin eludir las dialécticas del «arte político», la tentativa más arriesgada fue la reciente muestra *Inventario 1965-1975. Archivo Graciela Carnevale*, celebrada en octubre de 2008 en el Centro Cultural Parque de España de la ciudad de Rosario (**fig. 34**). El título del experimento curatorial expresaba un doble deseo: por un lado, *inventariar* el archivo para su publicación en un catálogo que diera cuenta del conjunto de sus documentos⁴⁰⁰; por otro, *inventar* modos de activar *críticamente* en el presente el sustrato utópico de las prácticas que conforman su acervo documental⁴⁰¹.

El experimento curatorial proponía un desmontaje de las narrativas que suelen inscribir el acontecer de estas prácticas en la ficción de continuidad del relato. El primer

³⁹⁸ Cfr. Boris Groys, «Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation», *Documenta 11*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2002, págs. 108-114.

³⁹⁹ «(...) el desafío quizá sea volver sobre sí misma la capacidad desmitificadora de Tucumán Arde, que pretendía erigirse como un contradiscurso contra la versión oficial sobre la crisis tucumana». A. Longoni, «¿La legitimación del arte político», Op. cit.

⁴⁰⁰ Cfr. *Inventario 1965-1975. Archivo Graciela Carnevale. Inventario 1965-1975. Archivo Graciela Carnevale*. Rosario, CCPE/ AECID, 2008, s. p.

⁴⁰¹ Este deseo se hacía explícito al final del recorrido de la muestra, donde se interrogaba al espectador: «¿cómo reactivar críticamente esta experiencia en el presente?».

túnel se encontraba prácticamente vacío. Solo unas luces develaban el espacio de exhibición, señalando su mediación simbólica en tanto contenedor cultural. Al fondo de la sala una sucesión aleatoria de imágenes procedentes del archivo, que daban cuenta del proceso de producción de «Tucumán Arde», se superponían visualmente con el sonido de los testimonios recopilados más recientemente por Ana Longoni y Mariano Mestman para su investigación sobre el itinerario del 68. En los dos corredores restantes el público tenía acceso a un amplio material de visualización y consulta (una copia parcial del archivo se encontraba dispuesta en el centro del segundo túnel), que incluía desde los documentos «históricos» de los sesenta/ setenta a aquellos que constataban las resonancias diacrónicas de la experiencia en los más diversos medios.

La *exposición* del archivo se conciliaba con su puesta en valor de *uso*. Se trataba de liberar a experiencias como «Tucumán Arde» de su consagración institucional en tanto emblema del «conceptualismo latinoamericano», *difiriendo* el sentido del evento original como posibilidad generadora de un nuevo acontecimiento. El énfasis en la materialidad y en la procesualidad en la constitución del orden discursivo del archivo se posicionaba contra la homogeneidad esteticista del documento artificeado predominante en eventos como la *Documenta 12*. Este enfoque epistemocrítico revelaba las fisuras de todo relato que pretenda proveer al espectador de una explicación unívoca del sentido histórico de aquellas prácticas, apostando por la singularidad y la multiplicidad de lecturas a la hora de definir dialógica -pero también agonísticamente- su memoria sensible.

La reconstrucción del proceso de consagración institucional y de las múltiples lecturas diacrónicas de la experiencia revelaba la existencia de proyectos

epistemológicos de signo diverso e inscritos en coordenadas espacio-temporales heterogéneas. Ello impedía establecer una direccionalidad que proveyese al espectador de una *explicación* unívoca de lo que fue *Tucumán Arde* y los devenires en que aquella experiencia se inscribió y se inscribe. La tendencia de la historiografía tradicional a establecer una coherencia de sentido entre literatura artística, proceso creativo, formalización del dispositivo y recepción de la experiencia era quebrada por la emergencia de una serie de intersticios hermenéuticos. En contraposición a la masividad sobreinformacional de la muestra del 68, la selección y disposición del material privilegiaba una mirada más distanciada y analítica que permitiera discriminar las fallas y discontinuidades en [la escritura de] la historia, favoreciendo la multiplicidad de las «rutas de lectura»⁴⁰². Se reintroducía así la temporalidad propia del extrañamiento vanguardista de la que hablaba Buck Morss⁴⁰³. El énfasis sobre la comunicación de mensajes característico de la retórica sesentista dejaba paso a la apertura de grietas hermenéuticas que habilitaran la producción-construcción singular de la memoria de aquellas prácticas por parte de los asistentes⁴⁰⁴.

A diferencia de la referida «panelización» padecida por el Archivo Graciela Carnevale en eventos como la *Documenta II*, en este caso las imágenes aparecían intertextualizadas por documentos y testimonios de diferente datación cronológica que diagramaban un montaje de tiempos heterogéneos. Los documentos y las imágenes no

⁴⁰² «Esas discontinuidades no son meros obstáculos a superar (...) Por el contrario, marcan los límites de la igualdad. Estas discontinuidades son lo que configura el material y el proceso –y la *diferencia*–», E. Ellsworth. *Posiciones en la enseñanza*. Op. cit., pág. 127.

⁴⁰³ Cristián Gómez Moya ha pensado este experimento curatorial en términos de «extrañamiento museográfico». C. Gómez Moya, «Destiempo y anacronismos disidentes en la relación archivo-arte-política: «Tucumán Arde»», Op. cit.

⁴⁰⁴ A ello contribuyeron una serie de actividades complementarias, que involucraron desde grupos de arte activista más recientes a las sesiones públicas correspondientes a la Segunda Reunión de la Red de Conceptualismos del Sur.

eran depositarios de un saber histórico con un sentido fijado ni puras imágenes-superficie. En este sentido, Graciela Carnevale, integrante junto a Fernando Davis, Ana Longoni y Ana Wandzik del «equipo de trabajo», afirmaba en el catálogo editado para la ocasión que ante este tipo de montajes se plantea la alternativa entre «posibilitar preguntas o presentarse como un modelo ahistórico y universal que genere nuevos estereotipos (...)». La primera de esas opciones permitiría concebir «el archivo como un espacio de reflexión, de diálogo y de debate abierto a múltiples interpretaciones y lecturas». Un diálogo no propiciado desde «el lugar del saber sino del de la duda y los interrogantes»⁴⁰⁵, no subordinado a los efectos proyectados sobre la puesta en escena de esas prácticas sino consciente de la imprevisibilidad de los procesos interpretativos y de subjetivación política que pueda generar.

⁴⁰⁵ Cfr. G. Carnevale, «Algunas interrogaciones sobre el archivo», *Inventario 1965-1975*. Op. cit., s. p.

Después de *Tucumán Arde*: contra el internacionalismo artístico

Esta apertura de los archivos del arte político latinoamericano de los años sesenta-setenta no solo arroja una mirada crítica sobre los relatos instituidos en torno a algunas de las prácticas del pasado de las que dan cuenta sus acervos documentales, sino que apuestan por su puesta en valor de uso público, de manera que nuevos investigadores puedan inscribir esas prácticas en otros ejes narrativos. En nuestro caso, el Archivo Graciela Carnevale ha constituido una fuente de primera magnitud a la hora de plantear un acercamiento a los planteamientos teórico/prácticos que se dieron con posterioridad al itinerario del 68 a propósito del lugar del artista en el proceso revolucionario. La relevancia de los mismos reside en la interpelación que suponen al modo en que se concibió la relación entre arte y política en la década anterior, la cual nos conducirá a desarrollar algunos de los cuestionamientos que hemos avanzado en el epígrafe anterior.

Desde un binarismo típicamente moderno⁴⁰⁶, la explícita animadversión que artistas como Juan Pablo Renzi o León Ferrari manifestaron acerca de catalogar sus prácticas bajo la etiqueta del conceptualismo debe vincularse con el rechazo del internacionalismo en el arte, que los artistas de vanguardia identificaban con los propósitos normalizadores de las instituciones surgidas durante los años 60 –entre las que el Instituto Di Tella ocupó, como hemos descrito, un lugar privilegiado-, las cuales imponían, en su opinión, unas pautas a la producción, interpretación y recepción de las

⁴⁰⁶ «La modernidad se mueve en torno a oposiciones binarias, como bien se sabe. Una de sus disyunciones favoritas es la del adentro y el afuera del territorio. En torno a ella se han definido cuestiones básicas que intervienen en el trazado del propio concepto de «arte latinoamericano» en cuanto opuesto al llamado «arte universal», «occidental» o «euronorteamericano»», Ticio Escobar, «Acerca de la modernidad y del arte: un listado de cuestiones finiseculares», Gerardo Mosquera (ed.), *Arte y cultura desde América Latina*, Badajoz, MEIAC, 2001, pág. 27.

obras que las desvinculaba de su deseo de incidencia directa e inmediata sobre la trama de conflictividad histórica en que se insertaban. A nivel subcontinental, la promesa de una emancipación artística y política pasaba frecuentemente por la persecución y la definición de una identidad nacional vinculada de modo inextricable al compromiso político. La posibilidad de desplegar ese impulso a nivel internacional debía darse en un segundo estadio, cuando el internacionalismo hubiera quedado desligado de sus condicionantes (neo)imperialistas. Luis Camnitzer afirmaba retrospectivamente:

*Me encontré batallando simultánea y contradictoriamente a favor de la afirmación de una identidad uruguaya y de un internacionalismo sin fronteras. Como muchos de mis compañeros de generación, creía que para llegar al internacionalismo puro y limpio, había que pasar por la independencia nacional*⁴⁰⁷.

Cuando Jorge Romero Brest invitó a Camnitzer en 1969 a participar en las *Experiencias 69* del Instituto Di Tella, éste imprimió sobre la vidriera del centro las palabras «ARTE COLONIAL CONTEMPORÁNEO», las cuales darían título a un texto del artista. En él, Camnitzer afirmaba la continuidad del antiguo «arte colonial» en una nueva forma de neocolonialismo, el llamado «estilo internacional»⁴⁰⁸. En el campo de la creación plástica éste era relacionado con el arte conceptual. Su internacionalismo era, a su vez, la garantía de su carácter a político. El ámbito de la cultura se constituía como una suerte de zona franca del que las mediaciones interesadas y la política se encontraban ausentes⁴⁰⁹. Una falacia que no hacía sino reproducir en el terreno del arte

⁴⁰⁷ L. Camnitzer, «La visión del extranjero», *Op cit.*, pág. 150.

⁴⁰⁸ «Es extraño que el título «arte colonial» se haya llenado de connotaciones positivas y se refiera solamente a productos del pasado. Cuando en la realidad sucede que se le tiende a llamar, con benevolencia, «estilo internacional». L. Camnitzer, «Arte colonial contemporáneo».

⁴⁰⁹ Sobre este particular, Suely Rolnik y Félix Guattari escribieron: «El concepto de cultura es profundamente reaccionario. Es una manera de separar actividades semióticas (actividades de orientación en el mundo social y cósmico) en una serie de esferas, a las que son remitidos los hombres. Una vez que son aisladas, tales actividades son estandarizadas, instituidas potencial o realmente y capitalizadas por el

la supuesta libertad de mercado en la incipiente economía globalizada⁴¹⁰. Como conclusión de su diagnóstico Camnitzer lanzaba una reflexión que lleva al extremo algunas de las tensiones que atravesaron la época y que desarrollaremos en este epígrafe:

*(...) Aquí es donde se plantea la disyuntiva del artista colonial: si al participar en el juego metropolitano del arte no está en realidad postergando la liberación de la colonia a que pertenece. Hay un contrasentido en la creación de productos culturales cuando no existe una cultura que los justifique. América Latina tiene cinco siglos de ser colonia (...) La tarea todavía es la de construir una cultura propia (...)*⁴¹¹

En una línea similar, León Ferrari reflexionó durante esos años en torno a la *trampa* de la vanguardia⁴¹². Ésta consistiría en proporcionar al artista un ámbito de aparente libertad creativa que distraería su atención de la toma de conciencia de que «estaba en realidad obedeciendo las reglamentaciones de una academia que le ordenaba hacer arte sin ideología, sin significado y para un público de elite cultural y social»⁴¹³. Para el artista argentino era posible establecer una identidad entre elite y colonialismo, que justificaba en el plano cultural la intrusión de las mismas políticas que regían las

modo de semiotización dominante; es decir, son escindidas de sus realidades políticas». F. Guattari y S. Rolnik, *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Op cit., pág. 23.

⁴¹⁰ «Así como el comercio, también el arte está por encima de las mezquindades políticas, ayuda a la comunicación de los pueblos, es un denominador común para el entendimiento. «El mundo es cada vez más pequeño», y bajo la alfombra de esta frase se barre la diferencia cada día creciente de las necesidades culturales de las zonas subdesarrolladas económicamente, contra las de las zonas hiperdesarrolladas». L. Camnitzer, «Arte colonial contemporáneo».

⁴¹¹ *Ibid.*

⁴¹² «Los artistas que hacen «vanguardia» tienen un público diferente del que tienen los artistas más tradicionales: la vanguardia mira para afuera, busca los críticos internacionales, las publicaciones que le darán brillo, los premios y las becas del norte. Si alguna vez mira para atrás es solo para tomar del pueblo algo que le sirva en su competencia con las otras vanguardias burguesas (...) de haberse inventado una escuela de vanguardia argentina (...) no hubiera sido un triunfo para nuestro pueblo, no hubiera dejado de ser arte neocolonial, hubiera sido solo un punto a favor de la burguesía local y un aporte nuestro a ese arte internacional contemporáneo que Washington usa para deslumbrarnos, para obnubilarlos». L. Ferrari, «El arte en América Latina», Op. cit., pág. 2.

⁴¹³ L. Ferrari, «El arte de los significados», *Op. cit.*, pág. 20.

relaciones internacionales. En el contexto de la Guerra Fría, la radicalidad del análisis de Ferrari le llevaba a considerar en su conjunto el concepto de «cultura» como reaccionario, en tanto no hacía sino reproducir en su ámbito presuntamente autónomo los estigmas de la dominación económica de los países subdesarrollados por los desarrollados:

La cultura es entonces un arma enemiga de guerra en la guerra fría de las clases sociales y en la guerra total de los países desarrollados contra los así llamados subdesarrollados. Pocas veces se oye hablar tanto de cultura como cuando se habla de las guerras colonialistas del pasado y las neocolonialistas del presente: son guerras del culto contra el inculto y eso las justifica a los ojos de quien define la cultura⁴¹⁴.

Según destacamos, la injerencia de las políticas culturales imperialistas habría conducido a los artistas integrantes de la vanguardia sesentista al siguiente dilema: «o seguir trabajando en desarrollos formales bajo la dirección y censura de los intermediarios, en obras destinadas a la minoría y reflejando tendencias y modas que nos llegan del exterior (...) o cambiar de público»⁴¹⁵. De la elección de esta segunda opción fue consecuencia el itinerario del 68. Sin embargo, si durante el transcurso de éste aún había existido la voluntad de definir una auténtica vanguardia artístico-política en contraposición a la vanguardia experimental de las instituciones modernizadoras (no es casual que algunos de los carteles que anunciaron en las calles las muestras de *Tucumán Arde* hablaran, no sin cierto componente paródico, de la «I Bienal de Arte de Vanguardia»), pocos años después el mencionado anti-internacionalismo con un

⁴¹⁴ *Ibid.*, pág. 22.

⁴¹⁵ *Ibid.*, pág. 23.

posicionamiento contrario, en términos genéricos, a cualquier definición de la vanguardia artística.

Este anti-internacionalismo caracterizaba un proceso que se dio a nivel latinoamericano y que impregnó las conclusiones finales de los sucesivos encuentros de artistas plásticos que tuvieron lugar en Santiago de Chile y Cuba durante los años 1972 y 1973. Así, en el evento celebrado en la capital chilena en mayo de 1972, el informe de la comisión número 2 (denominada «El Arte en América Latina y en el Momento Histórico Mundial»), de la que formaba parte León Ferrari⁴¹⁶, contraponía el «estilo regional americano» al «estilo internacional». Las resonancias del *Panfleto n°3* de Renzi, quien también acudió a la cita, y de las reflexiones de Ferrari resultan evidentes en el siguiente fragmento:

(...) El estilo internacional dura mucho menos que la sensibilidad regional y de ahí resulta el gran peligro, pues cuando éste se impone como una moda artificialmente creada en el mercado del arte y es absorbido en forma superficial por los artistas sin que estos lo elaboren crítica y selectivamente en función de un lenguaje propio, sino que simplemente lo adoptan sin apropiárselo, su arte se convierte entonces en una forma vacía, en un «afán de forma», en un arte dependiente eminentemente superficial y vehículo de penetración imperialista. Así, pues, en la medida que aceptemos este estilo internacional sin transmutarlo a través de nuestra sensibilidad regional, nuestro país será cada vez más servil y dependiente⁴¹⁷.

⁴¹⁶ Los otros integrantes que figuran en el informe son: Ignacio Colombres, Ricardo Carpani, Amalia Polleri, Jorge Santa María, Graciela Carnevale, Gustavo Poblete, Mario Pedrosa, Miguel Rojas Mix, José García, Lautaro Labbé, Hernán Meschi, Víctor Contreras, Delia del Carril, Bernal Tronco y María Luisa Señoret. Como observadores aparecen Gabriela Bocchi, Eduardo Ruano y Margarita Paksa.

⁴¹⁷ Informe Comisión 2. Tema: «El Arte en América Latina y en el momento histórico mundial», *Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur*. Santiago de Chile, Instituto de Arte Latinoamericano/ Facultad de Bellas Artes Universidad de Chile, mayo de 1972, mecanografiado, pág. 7, Archivo Graciela Carnevale.

En una suerte de pequeña arqueología del concepto de cultura, Félix Guattari rescató tres sentidos para este término. En su sentido originario la cultura aparecía como un «valor» vinculado al cuidado del espíritu. Además de este sentido ancestral, Guattari distinguía otros dos más persistentes en la modernidad: la cultura-mercancía capitalista y la cultura entendida como «alma colectiva»⁴¹⁸. Lo que proponían planteamientos como el de los artistas latinoamericanos reunidos en Santiago de Chile era un tránsito desde la segunda dimensión del concepto de cultura a la tercera. Pero con una matización: esa nueva cultura, que debía dar cuerpo a una conciencia común subcontinental, no podía mantenerse en una esfera separada, sino que debía inmiscuirse en la configuración de cada aspecto de la existencia. Este punto de vista corría el riesgo de redoblar, en su confrontación con el imperialismo neocolonial, el «localismo» latinoamericanista como una identidad metafísica basada en la suposición de una serie de rasgos comunes que, por encima de las diferencias nacionales, debían preservar su esencia de cualquier contaminación foránea⁴¹⁹. Desde ese hecho podemos entender la oposición que instituciones como el CAYC, decidida a internacionalizar los impulsos conceptuales de los artistas políticos argentinos, generó en aquellos de sus colegas más comprometidos con las posiciones defendidas en los encuentros celebrados en Chile y La Habana.

⁴¹⁸ Cfr. F. Guattari y S. Rolnik, *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Op. cit., pág. 26 y ss.

⁴¹⁹ Ticio Escobar ha identificado esta postura con una de las etapas definitorias de la identidad del arte latinoamericano: «Según esta posición, el arte latinoamericano resulta de la construcción de una supraidentidad a partir de un territorio común, una memoria compartida y un mismo proyecto histórico. Las distintas artes nacionales corresponden a las diferencias específicas de una sustancia única conformada a partir de notas propias: tradición indígena precolombiana, etnocidio colonial, procesos particulares de mestizaje y dependencia cultural, movimientos emancipatorios similares, etc. Elaboradas imaginariamente por las comunidades, naciones y regiones, tales notas producen formas únicas, capaces de identificar a los pueblos y constituir la garantía de su autenticidad cultural y el motor de sus impulsos emancipadores. Este modelo termina considerando en términos metafísicos el juego de la identidad y la diferencia: lo latinoamericano está definido por un conjunto de propiedades fijas que deben ser preservadas de la contaminación aculturativa y la profanación cultural», T. Escobar, «Acerca de la modernidad y del arte: un listado de cuestiones finiseculares», págs. 27-28.

¿Para qué los sesenta? Los casos de León Ferrari y Ricardo Carpani

Es difícil entender el fenómeno de radicalización de la escena artística argentina en el arco temporal que se extiende desde finales de los años cincuenta a principio de los setenta sin acudir al trayecto intelectual de dos artistas como Ricardo Carpani y León Ferrari. Ambos ejercieron notable influencia sobre sus contemporáneos, estableciéndose como verdaderos núcleos gravitacionales de la comprensión y el devenir de las relaciones entre arte y política durante el período (**fig. 35**).

Con un ánimo evidentemente polémico, Ricardo Carpani se preguntaba hace algunos años, en una entrevista con Ana Longoni y Mariano Mestman, si estaba justificada la consagración mitográfica de la vanguardia argentina de los años sesenta, en tanto que el proceso de politización experimentado por sus integrantes únicamente les había llevado a asumir un posicionamiento respecto de la articulación entre arte y política más próximo de lo que se pudiera pensar en un principio a las prácticas que el propio Carpani y los miembros del Movimiento Espartaco habían desarrollado desde finales de los años cincuenta. Para Carpani, fueron los «avatares de la historia» (como la revolución cubana o el Mayo francés) los que, al poner la revolución de moda, hicieron que la vanguardia estética se politizara desechando el arte para afirmar la «acción revolucionaria». Esta circunstancia explicaría que la vanguardia hubiese abandonado las instituciones para repensar su actividad en el contexto de un sindicato, un ámbito de movilización política que la práctica artística de Carpani había transitado, en clave muy distinta, desde finales de los cincuenta. Al afirmar provocativamente que la vanguardia del Di Tella había hecho lo mismo que él pero «diez años después», Carpani pretendía

recuperar una biografía de compromiso artístico-político que se remontaba más allá de la emergencia de aquella⁴²⁰.

El Movimiento Espartaco fue uno de los primeros colectivos que reivindicó, desde finales de los años cincuenta, la necesidad de crear un arte de plausible raigambre latinoamericana. Además de Ricardo Carpani, la agrupación estaba integrada por Esperillo Bute, Pascual Di Bianco, Julia Elena Diz, Raúl Lara Torrez, Mario Mollari, Carlos Sessano y Juan Manuel Sánchez, a los que en 1965 se sumaría Franco Venturi, asesinado en 1976 por el Proceso Militar. El grupo apareció públicamente en 1959 durante la exposición de Arte Moderno Rioplatense en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, un año después de que algunos de sus miembros publicaran en la revista *Política* el manifiesto «Por un arte revolucionario en América Latina», firmado por Mollari, Sánchez, Carpani, Diz y Bute⁴²¹. El colectivo abogaba, frente al vanguardismo aperturista de las instituciones artísticas impulsadas por la Revolución Libertadora⁴²², que había expulsado al peronismo del poder, por la consolidación de un arte nacional que tuviese, entre otros referentes, al muralismo mejicano, cuya monumentalidad merecía la pena ser rescatada⁴²³. Estos artistas contemplaban con recelo la importación y

⁴²⁰ «Los avatares de la historia hicieron que -Mayo francés mediante- la revolución se pusiera de moda. Una parte importante de la vanguardia estética se politizó. Algunos, incluso, llegan a plantear que el arte había muerto; que lo único que valía era la acción revolucionaria. Se bandearon, se cayeron del otro lado. Algunos rompieron con el Di Tella, y participamos juntos en acciones plástico-políticas de denuncia (...) Entonces, ¿quiénes eran la vanguardia a fines de los cincuenta?, ¿ellos o nosotros? Porque terminaron queriendo hacer lo mismo que nosotros, pero casi diez años después», cfr. A. Longoni y M. Mestman, *Del Di Tella a «Tucumán Arde». Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Op. cit., pág. 437.

⁴²¹ A. Longoni y M. Mestman, *Del Di Tella a «Tucumán Arde». Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Op. cit., págs. 79 y sigs.

⁴²² Sobre el panorama artístico durante la Revolución Libertadora cfr. A. Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Op. cit., págs. 85-127.

⁴²³ No se trataba, por cierto, de la primera tentativa de reinventar el muralismo con un sentido político adaptado a la idiosincrasia política y social argentinas. Esa había sido precisamente una aspiración de la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos de Rosario, liderada durante los años 30 por el pintor Antonio Berni. A comienzos de esa década «infame» visitó el país David Alfaro Siqueiros, quien, junto a Berni, Lino Enea Spilimbergo, Juan Carlos Castagnino y Enrique Lázaro recibió el encargo de realizar un mural de 200 m² para el sótano de la residencia de Natalio Botana, cfr. J. López Anaya, *Ritos*

asunción de las tendencias artísticas internacionales ajenas al espacio latinoamericano, pues éstas impondrían unas perniciosas condiciones de producción en relación a la realidad interna de los países que conformaban esa demarcación geopolítica; realidad en la que, por lo demás, se aspiraba a extender la pulsión revolucionaria interiorizada por los integrantes del colectivo. Con ese propósito, el grupo anhelaba constituirse como una fuerza unitaria que potenciara la actividad individual. Desde una óptica freudomarxista, el grupo invocaba en su manifiesto de 1959 titulado «Por un arte revolucionario» la relevancia política del arte a la hora de alentar -pero también de modelar- la liberación del inconsciente colectivo como tránsito hacia la emancipación de la sociedad en su conjunto:

Se trata en verdad de refractar en el campo de la creación artística el sometimiento económico y político de las mayorías, pero simultánea e indisolublemente, sus luchas por emanciparse. Porque en la medida en que el arte llama y despierta el inconsciente colectivo de la humanidad, pone en movimiento las más confusas aspiraciones y deseos, exalta y sublima todas las represiones a que se ve sometido el hombre moderno, es un poderoso e irresistible instrumento de liberación. El arte es el libertador por excelencia y las multitudes se reconocen en él, y su alma colectiva descarga en él sus más profundas tensiones para recobrar por su intermedio las energías y las esperanzas. De ahí que para nosotros el arte sea una insustituible arma de combate, el instrumento precioso por medio del cual el artista se integra con la

de fin de siglo. Arte argentino y vanguardia internacional. Op. cit., págs. 37 y 340. Aunque la temática del mural no era explícitamente política, la visita de Siqueiros contribuyó a reanimar las esperanzas de los artistas argentinos; unas esperanzas que se desvanecieron con el paso de la década, hasta encontrar su abrupto final con el golpe militar de 1943 y la política impuesta por el general Pedro Pablo Ramírez, que proscribió el Partido Comunista al que Berni vinculaba el despliegue de un nuevo arte público, cfr. Cristina Rossi, «¿Adónde va la pintura? Dos respuestas de Antonio Berni frente a una misma pregunta», *Discutir el canon. Tradiciones y valores en crisis.* Buenos Aires, CAIA, 2003, págs. 462-463.

*sociedad y la refleja, no pasiva sino activamente, no como un espejo sino como un modelador*⁴²⁴.

El Movimiento, disuelto definitivamente en febrero de 1976, pero cuya actividad como grupo concluyó en realidad en 1968 con una exposición conjunta en la Galería Whitcomb, se desmembró progresivamente por el deseo de algunos de sus integrantes de acentuar su marginalidad respecto del ámbito institucional. Los primeros en desvincularse de él fueron Carpani y Di Bianco. Ambos abandonaron el colectivo en 1961 para ligarse de modo más activo a los sindicatos que, ante la proscripción electoral del peronismo tras la llegada al poder de la Revolución Libertadora, habían recogido su masa social. En esta decisión vislumbraban una coherencia con el compromiso social que recogiera lo expresado de modo propositivo por los manifiestos del grupo. Desde las páginas de *Compañero*, Carpani lanzó sus invectivas «tanto a las instituciones modernizadoras y a la vanguardia como a los artistas de la izquierda tradicional»⁴²⁵. En su acerada crítica de las políticas culturales implementadas por el gobierno de Arturo Frondizi (1958-1962), Carpani cargaba contra el Instituto Di Tella, cuya actividad exaltaba de manera indirecta la ideología de la burguesía industrial nacional, taponando de ese modo la imbricación del arte con una verdadera revolución social. Carpani, en cuyos escritos aparecen menciones de las teorías marxistas de Henri Lefebvre, que también inspiraron a los situacionistas franceses en su denuncia de la reclusión del arte y la filosofía en esferas autónomas, concretaría ese compromiso en la elaboración de carteles propagandísticos para el *Cordobazo* o huelgas como la de 1971, en su

⁴²⁴ Cfr. Grupo Espartaco, «Por un arte revolucionario», R. Cippolini (ed.), *Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000*. Op. cit., pág. 287.

⁴²⁵ A. Longoni y M. Mestman, *Del Di Tella a «Tucumán Arde». Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Op. cit., pág. 83.

colaboración con la CGT de los Argentinos o la creación de lienzos en los que glorificaba a héroes nacionales como Evita, Perón o el Ché Guevara (**fig. 36**)⁴²⁶.

El anti-vanguardismo de Carpani no impedía, sin embargo, que rechazara por igual prácticas en principio opuestas a la vanguardia, como el realismo socialista, al que identificaba con el «curso burocrático del estado soviético»⁴²⁷. Esa postura le condujo a despreciar el arte de pintores que, como Antonio Berni, habían compartido expectativas similares a las de Carpani. Éste tildaba de «miserables» los lienzos que Berni realizaba desde finales de la década de los cincuenta, pues en su opinión incitaban al sentimiento caritativo de la burguesía allí donde era necesario desplegar una práctica artística verdaderamente revolucionaria. Al hablar de Berni, Carpani probablemente tendría en mente representaciones de la pobreza como las series *Juanito Laguna* y *Ramona Montiel*, en las que el pintor relataba, respectivamente, las vidas de un niño villero⁴²⁸ y de una prostituta, ambos personajes excluidos de la sociedad, residuos despreciables para la maquinaria del sistema (**fig. 37**). En las series, compuestas de grabados y óleos, la técnica del *collage* se ponía al servicio de una estética del reciclaje que otorgaba valor de materia artística a los restos de la sociedad industrial. Pese al localismo que acusaban ambas historias, las obras obtuvieron el premio de grabado en la Bienal Internacional de Venecia de 1962. El gusto burgués, que abogaba por la síntesis entre lo local y lo vanguardista, se veía así consagrado en la esfera internacional. Este hecho acabaría por exasperar a quienes como Carpani, abogaban por el tránsito de la representación de la miseria a la activación revolucionaria del sujeto que la padecía:

⁴²⁶ Cfr. Ana Aldaburu, «Ricardo Carpani», *El grabado social y político en la Argentina del siglo XX*. La Plata, Instituto de Historia del Arte argentino y americano/ Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, s. f., pág. 59.

⁴²⁷ *Ibid.*, pág. 84.

⁴²⁸ En Argentina se denominan «villas» a los asentamientos chabolistas de los suburbios urbanos.

*Ramona y Juanito son personajes acorralados, víctimas del sistema, sujetos pasivos que exhiben su drama mostrando la otra cara de aquel discurso del poder que acríticamente celebra las ventajas del progreso y la industrialización; pero no desordenan el sistema*⁴²⁹.

Carpani vinculaba ese miserabilismo estético con los artistas de la órbita del Partido Comunista. En la Argentina de los años sesenta, artistas próximos al PC controlaban la SAAP (Sociedad de Artistas Plásticos)⁴³⁰. Sin embargo, la obra de los artistas próximos al PC no siempre se encuadraba dentro de esa vertiente socialista del realismo. Así sucedía, por ejemplo, con los lienzos de Carlos Gorriarena. Si el PC, alineado con Moscú, había mostrado diversas reticencias a los procesos de resistencia y revolución armadas de Vietnam o Cuba, por no ajustarse a la ortodoxia de la tradición comunista, plataformas de discusión próximas ideológicamente como la revista *La Rosa Blindada* cuestionaban ese tipo de interpretaciones de la historia reciente⁴³¹. Así, cuando Gorriarena, expulsado unos años antes del PC, se hacía eco de una de las experiencias colectivas más relevantes de la época, el *Homenaje al Vietnam* celebrado en la Galería Van Riel en 1966, subrayaba como rasgo distintivo de las nuevas generaciones «la actitud crítica de éstas a las fuerzas de izquierda tradicionales de nuestro país (...) paralela a su antiimperialismo y a su interés por las últimas experiencias revolucionarias internacionales» (**fig. 38**)⁴³².

⁴²⁹ A. Giunta, «Cuerpos de la historia. Vanguardia, política y violencia en el arte argentino contemporáneo». *Op. cit.*, pág. 144.

⁴³⁰ Los integrantes de la vanguardia argentina de los años 60 también habían mantenido distancia con la organización, cuyos artistas eran tachados de reaccionarios estéticos por aquellos que cobraron visibilidad en torno al Instituto Di Tella y el circuito de galerías afín a sus postulados.

⁴³¹ Esto llevaría al progresivo alejamiento del Partido Comunista del núcleo de intelectuales que trabajaron en la revista. María Teresa Constantín, además de al propio Gorriarena, a Carlos Broccatto, José Luis Mangieri, Juan Gelman, Andrés Rivera, Roberto Cossa y Octavio Gettino, cfr. María Teresa Constantín, *Cuerpo y materia. Arte argentino entre 1976 y 1985*. Buenos Aires, Fundación Osde, 2006, pág.

⁴³² Carlos Gorriarena, «Salón homenaje al Vietnam», Néstor Cohan (ed.), *La Rosa Blindada. Una pasión de los '60*. Buenos Aires, La Rosa Blindada, 1999, pág. 328.

Ese antiimperialismo venía refrendado por la firma de 220 artistas a los que se sumarían, tras la inauguración de la muestra, otros cincuenta⁴³³. León Ferrari, una de los engranajes claves del proceso de «politización» de la vanguardia del Instituto Di Tella, ha insistido en diversas ocasiones en la relevancia que en su decurso tuvo el encuentro propiciado por el *Homenaje al Vietnam* entre los integrantes de la vanguardia y la facción artística liderada por el propio Carpani:

Lo conocí en el «Homenaje al Vietnam», con esa idea de reunir a todos (...) Él es la figura más destacada en arte político en nuestro país y el más consecuente. Lo de Ricardo fue muy importante. No sólo llegaba por lo que son sus imágenes, sino porque estaban donde debían estar, en los afiches, en la calle, en los sindicatos, en las revistas y publicaciones políticas⁴³⁴.

En la muestra, la alusión a la guerra de Vietnam y la invasión de Santo Domingo como síntomas de la racionalidad intrínseca a la civilización occidental remitía al título de la obra de León Ferrari con la que se suele relacionar el inicio del mencionado proceso de «politización» de la vanguardia argentina de los años sesenta. Me refiero a *La civilización occidental y cristiana*, presentada en agosto de 1965 al Premio Nacional del Instituto Di Tella (**fig. 39**). «La civilización occidental y cristiana» era la cantinela que la burguesía argentina más conservadora esgrimía como síntoma de buena conducta, pero también la expresión del modelo civilizador que se deseaba extender al Lejano Oriente. La obra constaba de un Cristo de santería con el cuerpo magullado y sangrante, crucificado sobre el una réplica en miniatura del avión americano modelo FH-107, empleado por entonces en la guerra de Vietnam. Jorge Romero Brest, con

⁴³³ *Ibid.*, pág. 326.

⁴³⁴ A. Longoni y M. Mestman, *Del Di Tella a «Tucumán Arde». Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Op. cit., pág. 341.

antelación a la inauguración de la muestra y alegando diversas razones de índole religiosa y oportunismo político, sugirió a Ferrari la retirada de la pieza a cambio de que sí pudiesen ser exhibidas las otras tres que el artista presentaba, todas ellas dispuestas en cajas y con una temática similar a la obra censurada. La primera de ellas hacía referencia al bombardeo de una escuela vietnamita. La segunda constaba de un crucifijo con un esqueleto en lugar de Cristo acompañado de recortes de prensa relativos al conflicto bélico. Finalmente, la tercera de las piezas aludía a la intervención estadounidense en la República Dominicana y constaba de «catorce aviones desplegándose, en alusión a los catorce votos de la OEA [la Organización de Estados Americanos] como aval para la invasión norteamericana en Santo Domingo»⁴³⁵.

Esta última obra poseía una dimensión coyuntural muy marcada. Tras el golpe de Estado en Brasil en 1964, el impulso desarrollista al que aspiraban numerosos países latinoamericanos pasó de modo sucesivo a manos de dictaduras que contaron con el apoyo o el beneplácito de los Estados Unidos, cuya prioridad era contener cualquier brote revolucionario en la zona, especialmente tras lo sucedido en Cuba a finales de los años cincuenta. La *Alianza para el Progreso*, iniciativa impulsada por una misiva enviada en 1958 por el presidente brasileño Juscelino Kubitschek al presidente Eisenhower, fue posteriormente auspiciada por John F. Kennedy. Durante su mandato se celebró en Punta del Este (Uruguay), entre el 5 y el 17 de agosto de 1961, la reunión del Consejo Interamericano Económico y Social de la OEA. De aquel encuentro salieron una Declaración y una Carta que fueron firmados por todos los países de la organización (diecinueve) salvo Cuba. En los años posteriores se plantearía a los presidentes argentinos diversas dudas en torno a cómo posicionarse a la hora de tomar ciertas

⁴³⁵ *Entre el silencio y la violencia. Arte argentino contemporáneo*. Op. cit., pág. 156.

decisiones en el seno de la alianza. Así, en febrero de 1962 el presidente Frondizi se mostró en contra de expulsar a Cuba de la OEA. Más tarde, durante el mes de mayo de 1965, se habían producido en toda Argentina manifestaciones que, organizadas por la CGT (Confederación General del Trabajo, principal sindicato del país, de orientación peronista) y la Federación Universitaria, mostraban su repulsa al envío de tropas argentinas al país dominicano. Esta reclamación, que acabó por acatar el presidente Illía, acentuó el enfrentamiento de la izquierda argentina con la cúpula militar, que retiró su apoyo a Illía ante la decisión adoptada y comenzó a planear el golpe de Estado del año siguiente.

Tras la censura de su obra, Ferrari replicó elocuentemente a Romero Brest al publicar en el periódico *Propósitos*, el 7 de octubre de ese mismo año, una declaración que prefiguraba la disolución de la *avant-garde* (cultural) en la *vanguard* (política) que atravesó el itinerario del 68.

*Ignoro el valor formal de esas piezas. Lo único que le pido al arte es que me ayude a decir lo que pienso con la mayor claridad posible, a inventar los signos y críticos que me permitan con la mayor eficacia condenar la barbarie de Occidente; es posible que alguien me demuestre que esto no es arte: no tendría ningún problema; tacharía arte y lo llamaría política, crítica corrosiva, cualquier cosa*⁴³⁶.

El *Homenaje al Vietnam* marcó el punto de intersección entre los presupuestos que guiaban el quehacer artístico-político de Ricardo Carpani y León Ferrari. Lo que cabe preguntarse entonces es en qué medida ese punto de intersección, que a grandes rasgos coincidiría con un rechazo tanto de la ortodoxia estética del realismo socialista

⁴³⁶ Cfr. A. Longoni y M. Mestman, *Del Di Tella a «Tucumán Arde». Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Op. cit., pág. 89.

como de la veleidad de la forma vanguardista, escapaba a las imposiciones ideológicas asociadas al primero de ellos. Por decirlo con otras palabras: parece que la exaltación de ese desplazamiento desde la reflexión formal a la efectividad del mensaje político, de la vanguardia cultural a la vanguardia política, acabaría por relegar la producción visual de los artistas a una función instrumental dirigida por las organizaciones políticas y armadas que asumieron la delantera de esa última vanguardia. Según subrayara Beatriz Sarlo

*La crisis interna (estética) del arte de vanguardia potenciaba el dilema de las relaciones entre un arte en crisis y una política que, cada vez más, aceleraba sus movimientos y achicaba el campo de las opciones*⁴³⁷.

Boris Groys mostró el modo en que, dentro del proyecto de configuración de la sociedad soviética en su conjunto como una obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*), el realismo socialista concretó las aspiraciones fallidas de las opacadas vanguardias rusas, dado que «mantuvo en otras formas, adecuadas a su tiempo, ese impulso vital modernista de construcción del mundo que el propio modernismo academizado había perdido hacía tiempo»⁴³⁸. Aunque toda comparación con la máquina estatal del estalinismo resulte en términos de escala y poder real fuera de lugar, no es menos cierto que el deseo de *modelar* el conjunto del cuerpo social manifestado por los integrantes del Movimiento Espartaco en su escrito de 1959 acabaría por requerir una capitulación -por lo demás, no ajena a la voluntad de los artistas- a las instancias que pudieran capitalizar el discurso y la acción del cambio social y político.

⁴³⁷ Beatriz Sarlo, *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*. Op. cit., pág. 253.

⁴³⁸ B. Groys, *Obra de arte total Stalin*. Op. cit., pág. 145.

El sentido histórico de la nueva idea del arte se relacionaba directamente con una reflexión en torno al estatuto del artista en el proceso revolucionario. El lugar del artista y su relación con un nuevo público fue un debate crucial en el arte argentino y latinoamericano posterior a la revolución cubana⁴³⁹. Progresivamente, la figura del intelectual como conciencia crítica iba a dejar paso a la del intelectual revolucionario. Ya no se trataba solo de producir formas de representación de lo real que concienciaran a la sociedad de las lógicas de la dominación, sino que aquellas debían involucrarse más decididamente en el proceso de transformación de lo social de manera que incentivaran la movilización colectiva en torno a las organizaciones de la vanguardia política⁴⁴⁰.

Esa pretensión cobrará en ocasiones un carácter conativo que ya había sido previsto por artistas como Roberto Jacoby cuando pronosticaba en la década de los sesenta que «no se tratará ya, seguramente de expresar las emociones del artista ni de «mostrar la realidad» sino de actuar sobre el receptor, de «hacer hacer». El predominio de la función conativa acercará al arte a la propaganda y al estudio de las estructuras de persuasión, tal como a principios de siglo se acercó a las matemáticas y a las técnicas industriales»⁴⁴¹. Ese deseo de «hacer hacer» se desplegará en un contexto en el que la política fue progresivamente reducida a la revolución, de manera que ésta, lejos de resquebrajar, según había pronosticado Roland Barthes, la apariencia y consistencia

⁴³⁹ Para un estudio de la repercusión en el campo literario de ese acontecimiento cfr. Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Op. cit.

⁴⁴⁰ Por decirlo con Néstor García Canclini, a estos artistas «más que reproducir la realidad le interesaba imaginar los actos que la superaran», N. García Canclini, *Arte popular y sociedad en América Latina; estéticas y ensayos de transformación*. México D.F., Grijalbo, 1977, págs. 49-51.

⁴⁴¹ R. Jacoby, «Contra el happening», Op. cit., pág. 240. El concepto de propaganda no poseía en las vanguardias rusas una connotación negativa, que sí cobró posteriormente por su asociación con el realismo estalinista. Mucho más tarde que Jacoby, en 1980, Lucy Lippard escribió un artículo para la revista feminista *Heresies* titulado «Some Propaganda for Propaganda» en el que «abogaba por la rehabilitación de la palabra, y animaba a los artistas a tratar de hacer «buena propaganda»: «La “buena propaganda” es lo que debería ser el arte: una provocación, un nuevo modo de ver y pensar sobre lo que pasa a nuestro alrededor»», Toby Clark, *Arte y propaganda en el siglo XX*, Tres Cantos, Akal, 2000, pág. 9.

ideológicas del mito, devenía mito a su vez. Este apunte parece confirmar el juicio de Boris Groys cuando señalaba que

(...) La contraposición barthesiana entre el mito y el hacer, o transformar, el mundo asombra ya por contradecir el hecho evidente de que todos los mitos importantes que conocemos narran precisamente la creación del mundo y sus transformaciones: el mundo inmóvil, no cambiante, ahistórico, no puede ser contado en un mito (...) si el mito, a pesar de lo que escribe Barthes, tiene que ver con la creación y transformación del mundo, entonces son precisamente la vanguardia y la política de izquierda, en primer término, las que resultan mitológicas, porque al colocar al artista, al proletariado, al Partido, al líder, en el papel de demiurgo, los integra con gran naturalidad en la mitología mundial⁴⁴².

La historia como acontecimiento pero también como narración tendrían, en la concepción de Groys, una dimensión mítica, encarnada en la Latinoamérica de los sesenta-setenta por la creciente influencia de la teoría del foco⁴⁴³ y, en el caso concreto argentino, por la expectativa de la venida de Perón, en el que un amplio sector de las organizaciones revolucionarias depositaban sus esperanzas de cambio.

⁴⁴² B. Groys, *Obra de arte total Stalin*. Op. cit., págs. 217-8.

⁴⁴³ Término enunciado por Ernesto «Ché» Guevara y Régis Debray para designar la fundación de pequeños focos de resistencia guerrillera de corta duración. Esta teoría desechaba la necesidad de que a la revolución debiera antecederla la determinación de unas condiciones para su consumación. Esa era, en opinión de Guevara, una de las «aportaciones fundamentales» de la Revolución Cubana. La formulaba así en sus «Principios generales de la lucha guerrillera»: «No siempre hay que esperar a que se den todas las condiciones para la revolución; el foco insurreccional puede crearlas» Es planteamiento aspiraba a luchar contra «la actitud quietista de revolucionarios o seudorrevolucionarios que se refugian, y refugian su inactividad, en el pretexto de que contra el ejército profesional nada se puede hacer, y algunos otros que se sientan a esperar a que, en una forma mecánica, se den las condiciones objetivas y subjetivas necesarias, sin preocuparse de acelerarlas». Y más adelante matizaba: «Naturalmente, cuando se habla de las condiciones para la revolución no se puede pensar que todas ellas se vayan a crear por el impulso dado a las mismas por el foco guerrillero. Hay que considerar siempre que existe un mínimo de necesidades que hagan factible el establecimiento y consolidación del primer foco. Es decir, es necesario demostrar claramente ante el pueblo la imposibilidad de mantener la lucha por las reivindicaciones sociales dentro del plano de la contienda cívica. Precisamente, la paz es rota por las fuerzas opresoras que se mantienen en el poder contra el derecho establecido (...) Donde un gobierno haya subido al poder por alguna forma de consulta popular, fraudulenta o no, y se mantenga al menos la apariencia de legalidad constitucional, el brote guerrillero es imposible de producir por no haberse agotado las posibilidades de la lucha cívica». Ernesto Ché Guevara, *Escritos revolucionarios*. Barcelona, Los Libros de la Catarata, 2010, pág. 31-32.

La conversión del artista en una suerte de socio-ideólogo, de la que *Tucumán Arde* es la experiencia más audaz, le situaba con frecuencia en una posición mesiánica que reproducía en el campo (desplazado) del arte el dirigismo intelectual que asomaba ya hacia finales de los sesenta en algunos de los documentos de circulación interna de las incipientes organizaciones guerrilleras, cuya exaltación de la violencia se infiltró, como hemos visto, en la literatura artística del período. Así, a propósito de la concepción de la lucha armada en el imaginario de las FAL, Gabriel Rot relata que la organización justificaba las acciones violentas que sus miembros habrían de emprender contra la burguesía en tanto que «sólo así, (...) el *espontaneísmo* de experiencias históricas como el Cordobazo y el Viborazo podrían evolucionar hacia un *estadio superior de confrontación*». Ante la carencia «*de relaciones orgánicas con los movimientos sociales*», entendieron este paso a través del enfrentamiento armado llevado a cabo por grupos tutelares, a los que le otorgaban el rédito de *representar la vanguardia armada de la clase*»⁴⁴⁴.

Si bien es cierto que otras organizaciones vinculadas a la lucha armada trataron de paliar con el paso del tiempo esa carencia de «relaciones orgánicas con los movimientos sociales», los sindicatos, el trabajo de superficie en barrios y fábrica, este documento evidencia la problemática ligada a la confrontación de las construcciones ideológicas con la realidad a la que interpelan y con la que no dejan de formar un mismo plano. Tales construcciones respondían a una idea dorsal de la época, según la

⁴⁴⁴ Rot señala como principal objetivo de las FAL el «desgaste indirecto de la burguesía» que «haría «sentir a la patronal y a la dictadura el rigor de la violencia proletaria organizada» [«Documento 1», sin indicación editorial, s. f., mimeografiado, pág. 18], contribuiría a desencadenar el el enfrentamiento de clases en forma abierta. En su imaginario, este enfrentamiento correría el velo del «caparazón» ideológico de la burguesía en el seno de la clase obrera», Gabriel Rot, «Notas para una historia de la lucha armada en la Argentina. Las Fuerzas Argentinas de Liberación», *Políticas de la Memoria*, CeDInCI, n° 4, verano 2003/04, pág 154.

cual la acción armada, a partir del éxito cubano, se presentaba como el medio que podía y debía crear las condiciones para la revolución más allá de que estas se dieran de modo objetivo en un contexto determinado. La cita anterior es una muestra de las fricciones dentro de los sectores emancipatorios, constituyendo un claro indicio de cierta asincronía entre la lógica revolucionaria de la guerrilla -que en su vanguardismo se otorgaba el derecho de definir la evolución de la lucha- y la lógica insurreccional (aquí tachada de meramente espontaneísta) del movimiento proletario⁴⁴⁵. Las organizaciones revolucionarias obviaron, en el transcurso de esos años, el efecto de división que generó en el campo social la retórica armada, el cual acabó por predominar sobre su constitución como catalizador de energías⁴⁴⁶. El desprecio generalizado de la democracia como una salida viable para las aspiraciones emancipatorias, sin duda alentado por la historia reciente del país, fue también una constante de la época⁴⁴⁷. La toma del Estado como estadio último del proceso revolucionario respondía a una lógica que nuevamente encontraba su fuente de inspiración en el caso cubano⁴⁴⁸. Una lógica estadocéntrica que impedía dar cuerpo a una política de organización social que se situara más acá o más allá de esas proyecciones finalistas. Las hipotecas derivadas de la

⁴⁴⁵ «Lejos, en verdad muy lejos, las luchas populares se multiplicaban sin percibir, siquiera, el fracaso de un proyecto sin política ni sujeto social». *Ibid.*, pág. 158.

⁴⁴⁶ Cfr. U. Gorini, *La rebelión de las Madres. Historia de las Madres de Plaza de Mayo. Tomo I (1976-1983)*. Op. cit., pág. 54.

⁴⁴⁷ En otro fragmento Rot da cuenta del desprecio de la democracia en las FAL: «(...) ignorando el alcance político y las expectativas sociales de una salida institucional, entendieron la lucha electoral como un obstáculo que confunde y distrae a las masas de la visualización del enemigo central». Gabriel Rot, «Notas para una historia de la lucha armada en la Argentina. Las Fuerzas Argentinas de Liberación», *Op. cit.*, pág. 154.

⁴⁴⁸ Para Pilar Calveiro, esta cosmovisión política no hacía sino reproducir las estructuras de poder de la denostada modernidad occidental: «[La lucha política revolucionaria en Argentina] tomaba como modelo a la Revolución Cubana, de la que seducía, sobre todo, su celeridad en la toma del poder del famoso Estado. Aunque con una política confrontativa, la fascinación por la acción, la premura y lo completamente nuevo estaba en perfecta sintonía con los valores de la Modernidad occidental que se cuestionaba», P. Calveiro, «Antiguos y nuevos sentidos de la política y la violencia», *Op. cit.*, pág. 10.

afirmación identitaria en clave estrictamente antiimperialista -que no dejó de afectar, por lo demás, a las prácticas artísticas- contribuían a consolidar esa carencia⁴⁴⁹.

Si trasladamos algunas de estas reflexiones al campo del arte, resulta difícil trazar el límite entre la posibilidad de pensar algunas de las prácticas políticas que hemos visto como estrategias de subjetivación que perseguían *actualizar potencialidades* revolucionarias o, en el lado negativo, como formas de jerarquización que objetualizaban al espectador; una estructura comunicativa en la que el intelectual se posicionaba como «vocero de la Revolución»⁴⁵⁰.

⁴⁴⁹ «(...) no se profundizaba en el proyecto de nación que se pretendía, más allá de la reafirmación antiimperialista y anticapitalista. De hecho, se postergaba la discusión de qué revolución se pretendía por el debate sobre cómo lograr tomar el aparato del Estado, llave mágica que abriría las puertas del cambio». *Ibid.*, pág. 10.

⁴⁵⁰ Óscar Terán señaló la relevancia que acontecimiento como «La noche de los bastones largos» y el *Cordobazo* en la configuración de esta subjetividad del intelectual: «(...) ahora era posible hallar (o creer hallar) referentes privilegiados capaces de corporizar en la sociedad la protesta que el intelectual entonaba desde su propia práctica. Así, a la pregunta por aquello que legitimaba el quehacer intelectual, se respondió que su fundamento residía en su capacidad para constituirse en vocero del Pueblo y de la Clase Obrera, en vocero de la Revolución (...) El *Cordobazo* permitió luego iluminar con el fulgor de un relámpago la tierra prometida del Hombre Nuevo. Se iniciaba así un sendero en donde el deslumbramiento por la política terminaría por devorar la autonomía intelectual». Óscar Terán, «Intelectuales y política en Argentina», *Le Monde diplomatique*, año IV, 41, noviembre de 2002, pág. 34.

De un arte revolucionario a un arte socialista

Esa pervivencia de un arte político sedicentemente representativo de los intereses del pueblo ayuda a comprender, a modo de corrección ideológica de lo que había sido la formación del intelectual argentino durante los años sesenta⁴⁵¹, el sentido político que adquirió un nuevo planteamiento que recorre los documentos conservados de los encuentros de artistas latinoamericanos celebrados durante los primeros años de la década de los setenta en Santiago de Chile y La Habana⁴⁵²: la necesidad del tránsito de un «arte revolucionario» a un «arte socialista»⁴⁵³. Si experiencias como *Tucumán Arde* no escaparían al primero de esos estadios, incluso en su ambición de hallar un nuevo público para el arte, el segundo de ellos reflejaría la verdadera «cultura del pueblo»⁴⁵⁴, que acabaría con la connotación negativa de la cultura ligada a las convenciones burguesas en torno al arte –enfaticando las limitaciones impuestas por la defensa de su autonomía⁴⁵⁵- y con toda autoridad del

⁴⁵¹ Analizada por Óscar Terán y Silvia Sigal en dos libros ya clásicos: O. Terán, *Nuestros años sesenta. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina 1956-1966*. Buenos Aires, Puntosur, 1991 y S. Sigal, *Intelectuales y poder en la década del sesenta*. Buenos Aires, Puntosur, 1991.

⁴⁵² Entre otros, la «Declaración de La Habana» (26 de julio de 1971), los informes de las diferentes comisiones que se constituyeron durante el Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur (mayo de 1972), el «Llamamiento a los Artistas Plásticos Latinoamericanos» (también de mayo de 1972) o la «Declaración» que siguió al Encuentro de Plástica Latinoamericana celebrado en la Casa de las Américas de la Habana (octubre de 1973). Archivo Graciela Carnevale. En lo que sigue resuenan de nuevo ecos del productivismo soviético, como el concepto de «*proletkult*», la crítica de la distinción burguesa entre arte puro y arte aplicado o el alegato en favor de la «proletarización» del intelectual. El concepto de *proletkult* fue enunciado por Alexander Bogdanov a finales de la segunda década del siglo XX y retomado posteriormente, entre otros, por Sergei Tretyakov en «El arte en la revolución y la revolución en el arte (estética del consumo y la producción)» (*Gorn*, n° 8, 1923, págs. 111-118) y por Boris Arvatov en *Arte y producción. El programa del productivismo* (publicado originalmente en 1926, existe traducción al castellano: Alberto Corazón, Madrid, 1973).

⁴⁵³ Este aspecto se explicita en varios de los informes elaborados por las comisiones del Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur. Archivo Graciela Carnevale.

⁴⁵⁴ Así, por ejemplo, en la «Declaración de La Habana» de 1971 se apostaba, en oposición al modelo burgués, «por un arte que sea expresión de las necesidades de un pueblo de definirse como cultura y que signifique un reencuentro del artista con el pueblo». Archivo Graciela Carnevale.

⁴⁵⁵ En el Informe de la Comisión 4 («Arte y Creación popular») del Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur se lee: «La distinción entre arte culto y arte popular, entre «arte puro» y «arte aplicado» o artesanía, es también una distinción burguesa, surgida en el Renacimiento con el sistema capitalista, que le asigna un carisma de bien suntuario a la creación, despreciando el objeto que se crea con una función social para uso o disfrute del pueblo», pág. 11. Archivo Graciela Carnevale.

artista⁴⁵⁶. Este tránsito ha sido tematizado por Claudia Gilman en su análisis del campo literario latinoamericano de los sesenta-setenta en los siguientes términos:

Si la sociedad como público había sido una aspiración había sido una aspiración ferviente a comienzos de la época, lo que se produjo entonces fue la radicalización de la exigencia para la cual cultura es un espacio social si y solo si el conjunto de la sociedad fuera capaz de producirla⁴⁵⁷.

Este punto de vista abonará un creciente antiintelectualismo, generalizado ya hacia los años setenta, en el que el artista en particular y el intelectual en general verán comprometida la eticidad de su existencia como entidades separadas y reconocibles. La tensión, típicamente moderna, entre el intelectual crítico y su conversión en parte no distanciada del activista social debía ser resuelta en favor de esta última opción. Los «saberes y destrezas específicas» del intelectual ilustrado⁴⁵⁸ debían ser puestos en primera instancia al servicio de las organizaciones revolucionarias y, en última, socializados hasta sumir su figura en la indistinción de una «obra común»⁴⁵⁹. La autonomía que confería a los juicios del intelectual una pretensión de universalidad ya no tenía validez en un decurso histórico que exigía la verificación de aquellos en una práctica revolucionaria que deshacía la inmovilidad del mundo sobre el que eran vertidos⁴⁶⁰. En consonancia con Gilman, Óscar Terán también vinculaba este proceso a

⁴⁵⁶ Sin embargo, ello no implicaría denostar la pintura en tanto formato prototípico del arte burgués: en el Informe de la Comisión 5 («Estrategia cultural»), se puede leer como un objetivo a perseguir: «Conseguir por todos los medios a facilitar a la clase obrera la realización de sus expresiones artísticas. Esta tarea debe llevarse a cabo (...) sin imposiciones de ningún orden respecto al tipo de medios, temáticas y técnicas a emplear, teniendo como guía exclusivamente el avance de la liberación integral del ser humano a través del socialismo», pág. 14. Archivo Graciela Carnevale.

⁴⁵⁷ C. Gilman, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Op. cit., pág. 177.

⁴⁵⁸ Cfr. Óscar Terán, «Intelectuales y política en Argentina», *Op. cit.*, págs. 34-35.

⁴⁵⁹ Cfr. C. Gilman, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Op. cit., pág. 161.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, pág. 18.

la influencia de la revolución cubana: «Una revolución nacida sin teoría (...) reactivó viejos resortes antiintelectualistas, desplazando el eje de las prácticas intelectuales hacia las específicamente políticas» En ese marco artistas y escritores abandonaron su actividad porque estimaban «que se acercaba la epifanía a partir de la cual el arte y la filosofía se iban a extinguir porque se habrían realizado en el mundo»⁴⁶¹:

*El antiintelectualismo es uno de los ejes fundamentales de periodización de la historia intelectual latinoamericana (...) El antiintelectualismo fue una de las respuestas del campo intelectual ante el dilema de conciliar las tradiciones del intelectual como crítico de la sociedad y una nueva definición del intelectual revolucionario que estatúa un tipo de relación subordinada respecto de las dirigencias políticas revolucionarias*⁴⁶².

Esta nueva concepción del artista en el proceso revolucionario se despliega en un contexto en el que la izquierda requiere consensuar, al menos en el plano teórico, un posicionamiento común que estrechó el margen de libertad en las metodologías artísticas de producción y en la generación de disensos estéticos. Relegada a las prescripciones ideológicas del discurso revolucionario, las discusiones entre artistas e intelectuales adquirieron un tono de concilio político, que no acabó de verse alterado por las rupturas derivadas del caso Padilla ni por la alternativa chilena, que trataba de implantar un régimen socialista tras llegar democráticamente al poder⁴⁶³. Estas y otras

⁴⁶¹ Óscar Terán, «Intelectuales y política en Argentina», *Op. cit.*, pág. 35.

⁴⁶² Cfr. C. Gilman, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. *Op. cit.*, págs. 29-30. Gilman subrayaba los vínculos entre este antiintelectualismo y el antivanguardismo cultural del que hablábamos más arriba, cuya esfera había traspasado la propiedad intelectual del concepto de vanguardia a las organizaciones armadas: «(...) la palabra *vanguardia* fue cooptada en forma exclusiva para referirse a la dirección político-militar de los grupos en armas». Al mismo tiempo, resaltaba, en una línea similar a nuestra disertación, los vínculos entre el par antiintelectualismo- antivanguardismo y el binomio comunicabilidad-eficacia como definidores de la obra de arte revolucionaria. *Ibid.*, págs. 162 y 335.

⁴⁶³ Buena muestra de ello fue el encuentro de artistas y críticos de arte (entre ellos, Mario Pedrosa, Aldo Pellegrini o Miguel Rojas Mix), celebrado en el Instituto de Arte Latinoamericano de Santiago de Chile en 1971. Los debates, grabados por Gaspar Galaz, fueron publicados en VV. AA., *Cuadernos de la Escuela de Arte*. Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1997.

cuestiones aparecen ejemplificadas en los escritos que artistas como León Ferrari o Ricardo Carpani redactaron con ocasión de los referidos encuentros de artistas celebrados en Santiago de Chile y La Habana⁴⁶⁴. Se trata de una producción literaria que revela la encrucijada entre la vanguardia política y el artista militante argentino de los años sesenta.

En su escrito «El arte en América Latina», expuesto en el primero de los encuentros mencionados, dirigido por Miguel Rojas Mix, director del Instituto de Arte Latinoamericano (IAL) de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, Ferrari resaltaba la omnipotencia de la burguesía para neutralizar la radicalidad crítica de las propuestas que acogía en el seno de sus instituciones. La libertad en el arte (burgués) era deudora de su disfunción social. En una línea que recuerda a los argumentos que Carpani había esgrimido durante la década anterior contra la pintura de Antonio Berni, afirmaba:

La libertad en el arte, que suele ser uno de los últimos reductos de la libertad en los liberalismos latinoamericanos, es afianzada por la burguesía permitiendo y hasta promocionando obras que la atacan pero que, al ser oficialmente admitidas y aplaudidas se transforman en señaldadores de la tolerancia del régimen, en falsos indicadores de una libertad que sólo existe para que los artistas pinten cuadros pero no para que el pueblo tenga similares derechos. Los artistas tienen entonces derecho, y son aplaudidos por ello, a pintar hermosos cuadros sobre las Villas Miseria o sobre el hambre, pero quienes el hambre sufren no pueden

⁴⁶⁴ Tras la victoria de la Unidad Popular liderada por Salvador Allende en las elecciones de 1970, los vínculos económicos y culturales entre Chile y Cuba fueron fortalecidos como forma de resistencia a las políticas implementadas por la OEA (Organización de Estados Americanos), comandada por Estados Unidos y empeñada por defenestrar cualquier tipo de irradiación del bloque comunista en el contexto latinoamericano.

hacer una manifestación en Buenos Aires porque el ejército ocupa la ciudad con sus tanques y tropas.

El arte en esos casos es un deformador de la realidad, la crítica «artística» al sistema pasa a ser complicidad y la Villa Miseria pintada hace el mismo papel que una manzana usada para una naturaleza muerta. Estas obras no son políticas: solo usan la política para hacer arte, muy distintas por cierto de aquellas que usan el arte para hacer política⁴⁶⁵.

La representación artística de la política era solo un síntoma más del paternalismo del artista burgués, que, progresista o reaccionario, se sentía con «el derecho de «concientizar a las masas»». Esto suponía, en opinión del propio Ferrari, la paralización de «todo desarrollo de un arte socialista»⁴⁶⁶. Las numerosas anotaciones que Ferrari incluyó en el documento mecanografiado original dan cuenta de sus vacilaciones a la hora de considerar cuál sería su lugar en ese proyecto. Estos titubeos oscilan entre la disolución del rol diferenciado del artista y su desempeño como colaborador con el pueblo. Resulta sintomático comprobar cómo, tras examinar las distintas formas de lucha que el artista debía adoptar en los distintos contextos (el del arte de elite, el de la enseñanza, el del medio popular), en un primer instante escribiera que el verdadero arte revolucionario debía «ser hecho por el pueblo» para posteriormente añadir a este complemento agente el suplemento «con y por el pueblo»⁴⁶⁷.

Más compleja y estructurada –pero con numerosas coincidencias– resultaba la argumentación presentada por Ricardo Carpani al Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur (Santiago de Chile, 1972). El paternalismo denunciado por Ferrari es también

⁴⁶⁵ L. Ferrari, «El arte en América Latina», 1972, pág. 2. Archivo Graciela Carnevale.

⁴⁶⁶ «El pueblo seguirá ausente o tratado con el mismo paternalismo que lo trata la burguesía», *Ibid.*, s.p.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, s. p.

aquí objeto de reflexión. Para superarlo Carpani abogaba por la «inserción real y efectiva» del artista en las luchas sociales de la clase obrera, «produciendo desde ella y para ella en función de sus necesidades y objetivos políticos liberadores»⁴⁶⁸. Esta producción «desde abajo» era la única opción válida a la hora de generar «una expresión artística descolonizada y nacionalmente diferenciada»⁴⁶⁹. La interacción dialéctica con las masas destinatarias del mensaje dependía de que el artista se desvinculara de su rol tradicional en la producción artística burguesa siguiendo un itinerario pautado por los siguientes momentos: el primero de ellos se caracterizaría por el rechazo de «los moldes estéticos vigentes» y la elaboración de «una expresión artística nacionalmente diferenciada y necesariamente de contenido revolucionario social»⁴⁷⁰. Un segundo momento llevaría al artista a buscar un público masivo (la clase obrera, el pueblo) que contrastara con el elitismo para iniciados característico de las expresiones artísticas burguesas. El tercer momento dialéctico consistiría en la eliminación de cualquier rasgo subjetivo que impusiera sobre ese destinatario potencial de las imágenes formas de representación en las que no se reconociera⁴⁷¹, las cuales no hacían sino perpetuar «un concepto paternalista y de superioridad, que lleva [al artista] a enfocar su acción plástico-política como una gracia que concede a los trabajadores en lucha, visualizándolos como meros receptores pasivos de su mensaje»⁴⁷². En contraposición, la inserción de los artistas en el medio de las luchas populares –que Carpani identificaba con la clase obrera y «sus organizaciones revolucionarias

⁴⁶⁸ Ricardo Carpani, «Apuntes para una discusión sobre el papel del arte en América Latina. 3ª parte. Una propuesta concreta: talleres de militancia plástica de bases», 1972, pág. 1. Archivo Graciela Carnevale.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, pág. 2.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, pág. 3.

⁴⁷¹ En relación con el segundo de los momentos descritos, Carpani apostillaba: «Conserva, sin embargo, la concepción elitista de su actividad, concebida como elaboración individual de imágenes desde fuera de las necesidades y apetencias concretas de las masas, que se reconocen en ellas». *Ibid.*, pág. 4.

⁴⁷² *Ibid.*, pág. 4.

realmente representativas»⁴⁷³ - le procuraría una visión más objetiva de sus necesidades revolucionarias, poniendo a disposición de aquellas sus facultades relativas a las producción de imaginario: «esta conciencia no es otra que la conciencia del carácter colectivo de toda genuina elaboración cultural y de su papel, en tanto artista, de mero objetivador en imágenes de esa cultura colectivamente elaborada por las masas»⁴⁷⁴. Finalmente, un cuarto momento consistiría en eliminar cualquier rastro de distinción social del artista, último reducto del paternalismo y el privilegio cultural que Carpani vinculaba a la injerencia imperialista y colonizadora. Llevando hasta sus últimas consecuencias esta lógica derivada de una «necesidad de superación», se preguntaba:

¿Por qué si son las masas quienes cotidianamente elaboran con su lucha política descolonizadora nuestra cultura nacional, no habrán de ser ellas mismas las encargadas de objetivar en imágenes esa, su cultura? ¿Por qué dicha tarea debe necesariamente correr por cuenta exclusiva de especialistas (los artistas) formados como tales al margen de ese proceso en las colonizadas academias y círculos del propio sistema que las masas con su lucha intentan destruir y superar?»⁴⁷⁵

El «verticalismo paternalista de las elites burguesas y pequeñoburguesas»⁴⁷⁶ debía ser relegado, favoreciendo de ese modo una verdadera socialización del arte que habilitara la capacidad creativa de la clase oprimida y postergara el dirigismo intelectual

⁴⁷³ R. Carpani, «Apuntes para una discusión sobre el papel del arte en América Latina. 2ª parte. Arte nacional y militancia revolucionaria en América Latina», 1972, pág. 6. Archivo Graciela Carnevale,

⁴⁷⁴ R. Carpani, «Apuntes para una discusión sobre el papel del arte en América Latina. 3ª parte. Una propuesta concreta: talleres de militancia plástica de bases», Op. cit., págs. 4-5. Archivo Graciela Carnevale.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, págs. 5-6. Más adelante subraya la necesidad de «comenzar a generar las instancias de base que permitan a las masas ir objetivando ellas mismas (...) su propia cultura, en nuevas imágenes depuradas de todo vestigio elitista y, por lo tanto, colonizado». *Ibid.*, pág. 6.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, pág. 7. Este punto se encuentra en consonancia con la siguiente afirmación de Gilman: «(...) el antiintelectualismo postuló la ilegitimidad de arrogarse el derecho de hablar para los otros o por delegación de los otros». C. Gilman, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Op. cit., pág. 181.

del artista burgués. Era necesario que los medios de producción del imaginario quedaran en manos de las clases trabajadoras, pues ello permitiría que estas fueran dotadas de la posibilidad de *autorrepresentación*. Este planteamiento, contrapunto de las estrategias de representación desplegadas por el itinerario del 68, debían constituir a las masas en agentes operativos del cambio social. Se propugnaba así un arte elaborado «con el pueblo y desde el pueblo» a partir de la constitución de talleres de militancia plástica de bases. Una concepción del arte, que, sin embargo, no debía renunciar a la libertad expresiva del artista en beneficio de su conversión en un «mero y vacuo panfleto propagandístico»⁴⁷⁷.

En un libro publicado unos años más tarde, la necesidad de disolver la figura del artista moderno (o burgués) llevó nuevamente a Carpani a identificar el destino del arte con una visión humanista de la revolución⁴⁷⁸. No era el único que pensaba de este modo. Otro de los artistas asistentes al Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur celebrado en Santiago de Chile en 1972, el pintor argentino Luis Felipe Noé, mantenía una postura similar en el «autorreportaje» que seguía a la publicación de una entrevista concedida a Miguel Rojas Mix, director del Instituto de Arte Latinoamericano de la Universidad de Chile e impulsor del mencionado encuentro. El título del «autorreportaje» explicitaba esta concepción del arte desde su mismo título: «El arte de América Latina es la revolución»⁴⁷⁹. A diferencia de Carpani, Noé se despegaba de cualquier consideración de la revolución que se engarzara con el pensamiento humanista, al que identificaba con

⁴⁷⁷ R. Carpani, «Apuntes para una discusión sobre el papel del arte en América Latina. 2ª parte. Arte nacional y militancia revolucionaria en América Latina», pág. 10.

⁴⁷⁸ «(...) el destino del arte se halla identificado con el destino de la revolución, que es como decir con el destino de la humanización real del hombre, humanización de la cual el arte es, precisamente, la más completa expresión». R. Carpani, *Arte y militancia*. Madrid, Zero, 1975, pág. 11.

⁴⁷⁹ Miguel Rojas Mix (ed.), *Luis Felipe Noé. El arte de América Latina es la revolución*. Santiago de Chile, Andrés Bello, 1973.

el universalismo paralizante de la herencia filosófica burguesa⁴⁸⁰. A continuación, Noé aludía a la teoría de la dependencia para apuntalar su posición⁴⁸¹. Desde esta perspectiva, el desarrollismo económico y cultural de los años cincuenta sólo podía ser contemplado como un intento normalizador que escondía tras su buena voluntad una ideología regresiva⁴⁸². Para el artista, la resistencia a las imposiciones económicas del centro sobre la periferia debía llevar aparejada una redefinición radical de la esfera cultural de los países dependientes, una «autoafirmación» identitaria en la descolonización del saber solo podía suceder a la revolución política:

Para mí un artista de América Latina es, ante todo, un hombre emplazado en una situación particular caracterizada por la dependencia. Una sociedad económicamente dependiente lo es también culturalmente ya que no ha hecho un ejercicio de auto-afirmación de ninguna naturaleza (...) Un artista de América Latina (...) está condicionado por una dependencia cultural. No basta que a él no le guste esta situación para que pueda superarla. Ya que ella sólo será superada con un proceso político de base que tienda a la descolonización, un proceso revolucionario, un proceso de absoluta inversión de la situación⁴⁸³.

⁴⁸⁰ Tras formularse a sí mismo la siguiente pregunta: «¿Debe el artista pensarse ante todo como hombre universal y luego como latinoamericano», el artista respondía: «Para mí no existe el «Hombre» (ente abstracto universal). Ese «Hombre» es la idealización de la sociedad burguesa occidental; una forma de sublimar un caso sociológicamente particular (justamente el que ha entrado hoy en crisis)», *Ibid.*, pág. 22.

⁴⁸¹ La teoría de la dependencia, elaborada por diversos economistas y sociólogos marxistas de América Latina (Theotonio Dos Santos, Andre Gunder Frank, Ruy Mauro Marini, Celso Furtado, Enzo Faletto, Fernando Henrique Cardoso) entre los años cincuenta y setenta del pasado siglo, cifraba en el binomio centro-periferia las relaciones de poder económico que los países desarrollados mantenían con los no-desarrollados y daba cuenta del modo en que tales relaciones se reproducían en el interior de estos últimos. La teoría, impulsada durante sus primeras décadas por el argentino Raúl Prebisch, dispuso de un foro de discusión, la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL), con sede en Santiago de Chile.

⁴⁸² A propósito de esta cuestión, María Íñigo ha escrito: «El paradigma desarrollista de los cincuenta se traslada al paradigma de la dependencia en los sesenta y setenta. Estas fueron las décadas de definición de un «arte latinoamericano», de la búsqueda de lo auténtico y de la poco fecunda contraposición de lo propio y lo ajeno, lo nacional y lo internacional, un debate que todavía hoy tiene ecos en la teoría del arte en América Latina», María Íñigo Clavo, *(Des)Metaforizar la Alteridad: La poscolonialidad en el arte en Brasil durante el AI-5 (1968-1979)*. Op. cit., pág. 96.

⁴⁸³ M. Rojas Mix (ed.), *Luis Felipe Noé. El arte de América Latina es la revolución*. Op. cit., págs. 22-24.

Por consiguiente, la solución última a la dependencia cultural que Marta Traba había señalado en la asunción de la vanguardia internacional por un sector del arte latinoamericano⁴⁸⁴, sólo podía superarse en la identificación inicial de la cultura en general y del arte en particular con la utopía de la revolución política. El nacionalismo y el latinoamericanismo descartaban cualquier influencia internacionalista en tanto elemento de penetración cultural⁴⁸⁵. Como hemos visto, esa situación debía superarse en primera instancia mediante la identificación de la cultura en general y del arte en particular con la utopía de la revolución política; en segunda, con aquella socialización del arte que habilitara la emergencia de una cultura del pueblo. A punto de desvanecer su figura en el torbellino del cambio social, al artista solo le quedaba la opción de dedicar sus esfuerzos a la invención de una imagen política de y para la revolución.

⁴⁸⁴ Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2007. Los ataques al conceptualismo como una moda esnobista y extranjerizante se repiten a lo largo del libro de Traba, quien arremete en diversas ocasiones contra las dos principales que lo impulsaron en Argentina a lo largo de las décadas de los sesenta y los setenta: el Instituto Di Tella (dirigido por su mentor inicial, Jorge Romero Brest) y el CAYC. Con todo, hay que señalar que Traba luchó igualmente por desplazar la imagen del arte latinoamericano de toda connotación exótica y homogeneizante.

⁴⁸⁵ «Ser hoy un artista de América Latina consciente de serlo, significa asumir tal situación y ser capaz de diferenciarla del contexto del arte llamado internacional», M. Rojas Mix (ed.), *Luis Felipe Noé. El arte de América Latina es la revolución*. Op. cit., pág. 24

«Copar» las instituciones

Estos planteamientos teóricos no impidieron que, en la práctica, tanto Ferrari como Carpani formaran parte puntual y estratégicamente de una tendencia característica que caracterizó los primeros años de la década del setenta, cuando la Revolución Argentina, al frente de la cual Onganía fue relevado diacrónicamente por Marcelo Levingston y Alejandro Agustín Lanusse, comenzaba a dar síntomas de agotamiento. Nos referimos a un proceso de signo inverso al seguido por los artistas protagonistas del itinerario del 68, consistente, según ha señalado Ana Longoni, en

(...) Un retorno a los espacios de la «institución arte» brevemente abandonados en los años previos. Así, las instituciones artísticas (...) pasan a ser lugares a ocupar, oportunidades a aprovechar, en el afán de generar ecos amplificadas de las denuncias que los cada vez más duros enfrentamientos con la dictadura promovían⁴⁸⁶.

Con ocasión del II Certamen de Investigaciones Visuales, celebrado en el Palais de Glace de Buenos Aires en 1972, Carpani y Ferrari presentaron dos obras que fueron rechazadas por el jurado encargado de otorgar los premios⁴⁸⁷. El título de la propuesta de

⁴⁸⁶ A. Longoni, «Investigaciones Visuales en el Salón Nacional (1968-1971): la historia de un atisbo de modernización que terminó en clausura», Marta Penhos y Diana Wechsler (coord.), *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*. Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1999, pág. 203. Con todo, Longoni no deja de señalar, en la línea de lo expresado más arriba por Ferrari y Carpani, que la actividad de aquellos artistas partícipes de la deriva sesentayochista que insistieron en redefinir la relación entre arte y política se centró en la realización de «trabajos gráficos (afiches, cartelones, murales, volantes, historietas) para intervenir en conflictos sindicales, solicitados por la CGT de los Argentinos. La actividad plástica, si no se abandona, aparece puesta al servicio de las necesidades y urgencias de la política», *Ibid.*, pág. 203.

⁴⁸⁷ Según explica Longoni, el Certamen de Investigaciones Visuales, que tuvo dos ediciones en 1970 y 1971, fue una derivación de los Salones Nacionales. Desde el punto de vista artístico, el carácter eminentemente conservador de dichos salones no pudo sustraerse a las nuevas modalidades surgidas durante la década de los sesenta: «Si en los primeros años '60 el Salón no mostró ninguna señal de renovación sino que se mantuvo al margen de aquello que estaba conmoviendo la escena plástica local, hacia fines de la década muestra claros indicios de su pretensión de ponerse al día (lo que se manifiesta en reestructuraciones del reglamento, los jurados y las secciones, y también en la selección de algunos premiados exponentes de la renovación). El signo más evidente de estos intentos de actualización es la creación de la sección de Investigaciones Visuales (como parte de los Salones Nacionales de 1968 y 1969), que después derivó en el Certamen Anual de Investigaciones Visuales (convocado en 1970 y

Carpani parecía mofarse deliberadamente de la institucionalización final del arte de los medios y su aspiración por desentrañar y redireccionar en sentido contrario las claves ideológicas que guiaban la comunicación de masas. Bajo los títulos de «Experiencia de comunicación de masas 1» y «Experiencia de comunicación de masas 2» se escondían los carteles que Carpani había confeccionado y difundido popularmente a propósito de la detención de los sindicalistas Agustín Tosco y Raimundo Ongaro -ambos figuras clave de la CGT de los Argentinos- y como homenaje a Felipe Vallese, obrero y dirigente peronista desaparecido en 1962⁴⁸⁸. Pese a las concomitancias que hemos señalado con el planteamiento de Carpani, Ferrari no renunciaba a ciertas herencias del itinerario sesentayochista, en concreto aquellas que se centraban en el trabajo con los medios y el concepto de «contrainformación». El artista remitió al certamen una carta en la que explicaba la finalidad del «rollo de papel» que la acompañaba. Se trataba de elaborar

Un Diario Mural titulado EL CALENDARIO DE LA CASA ROSADA en el que transmitiré informaciones del día sobre los hechos más importantes de la represión que sufre nuestro país. Dado que un diario transmite las informaciones del momento, esta obra solo podrá ser concretada una vez que el salón se haya inaugurado, con las informaciones de ese día, advirtiéndole que se modificará y completará cada día que el Salón tenga abiertas sus puertas⁴⁸⁹.

La estructura de la obra, definida procesualmente, vendría determinada por tres tipos diferentes de noticias: en primer lugar, aquellas relativas a la tortura y la represión

1971)», *Ibid.*, págs. 192-193.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, pág. 206.

⁴⁸⁹ Cfr. Vicente Zito Lema, «Del esteticismo al hecho revulsivo. Certamen Nacional de Investigaciones Visuales», *Nuevo Hombre*, 3 de noviembre de 1971, s. p., Archivo León Ferrari.

policial que eran publicadas por los periódicos⁴⁹⁰; en segundo, aquellas que la dictadura impedía que vieran la luz⁴⁹¹; finalmente, los rollos albergarían noticias relativas a la represión sufrida por los integrantes de la esfera cultural -con especial énfasis en las artes plásticas- y a la connivencia de diversos artistas con el imperialismo a partir de su decisión de participar en eventos patrocinados directa o indirectamente por este último⁴⁹².

El miedo expresado por Ferrari a propósito de la posible recepción autolegitimadora de su propuesta no fue corroborado por los hechos⁴⁹³. A la no admisión de las obras de Carpani y Ferrari se sumó la censura de las instalaciones de Ignacio Colombres y Hugo Pereyra *Made in Argentina* -una silueta humana que aludía directamente a la picana como metodología de tortura recurrente del poder de facto- y *Celda*, de Gabriela Bocchi, que reproducía una lista de los presos políticos encerrados en las cárceles de la dictadura⁴⁹⁴. Ambas obras, que obtuvieron, respectivamente, el Gran Premio de Honor y el Primer Premio, trataban de despertar sentimientos empáticos

⁴⁹⁰ Ferrari enumeraba las siguientes: «(...) represión policial y parapolicial, torturas, secuestros, desapariciones de presos, sentencias del nuevo Fuero antsubversivo con fotografías de los jueces que lo componen, fotografías e informaciones de los métodos e instrumentos de tortura, protestas individuales y de agrupaciones de estudiantes, obreros, curas del Tercer Mundo, Juntas Vecinales, Frente de Abogados y del nuevo Foro por los Derechos Humanos, etc.». *Ibid.*, s.p.

⁴⁹¹ «(...) la huelga de hambre de los presos de Villa Devoto silenciada durante diez días, el secuestro de *Cristianismo y revolución* silenciado por casi todos sus colegas, conflictos como los que mantuvieron los periodistas de *Análisis*, denuncias de organismos como el Movimiento contra la Represión y las Torturas y otros organismos formados por familiares de presos políticos como Ongaro, el pintor Eduardo Ruano, testimonios de los torturados, represión en las Villas Miseria, etc.». *Ibid.*, s. p.

⁴⁹² A propósito de esta última cuestión, Ferrari mencionaba exposiciones como «Ejército y cultura» o «Arte de sistemas» y eventos como la Bienal de São Paulo.

⁴⁹³ Longoni destacaba que «Ferrari cierra su carta-descripción de la obra planteando que al presentarse a un Salón oficial, la obra «corre el riesgo de integrarse al arte del régimen, de hacer las veces de señalador de tolerancia», A. Longoni, «Investigaciones Visuales en el Salón Nacional (1968-1971): la historia de un atisbo de modernización que terminó en clausura», *Op. cit.*, pág. 207.

⁴⁹⁴ Algunos de los participantes en el certamen incursionaban por primera vez en este tipo de modalidades artísticas. Al recoger un testimonio del propio Colombres, A. Longoni añade: «(...) hay un matiz que me interesa señalar: el reconocimiento de muchos artistas de la efectividad mayor que lograban ciertos desarrollos del arte experimental en relación al que podían tener los formatos y los modos de representación tradicionales en su impacto sobre la esfera política», *Ibid.*, pág. 216.

en el espectador⁴⁹⁵. Se presentaban como formas de disenso político que, al tiempo que otorgaban visibilidad a hechos de los que se tenía mayor o menos consciencia social, desnormalizaban la gestión de los contenidos que el régimen consideraba oportunos para el *ethos* que asignaba a la esfera cultural. El Decreto del Poder Ejecutivo Nacional n° 5696/71, que reducía injusta e inexactamente estas obras al concepto de propaganda, planteaba con rotundidad

*(...) Que en las actuaciones aludidas se plantea la situación creada a raíz de haberse adjudicado el Gran Premio de Honor y el Primer Premio y destinado a la exhibición en la muestra correspondiente al II Certamen Nacional de Investigaciones Visuales, a varias obras en las que se advierte una clara intención política ajena al contenido y al espíritu que debe animar a este tipo de concursos artísticos*⁴⁹⁶.

En el decreto, la procelosa descripción de las obras se esforzaba por fijar unívocamente su sentido. Se trataba de reducir las a la pura propaganda, de manera que se pudieran identificar las posiciones ideológicas que se escondían tras la denuncia⁴⁹⁷.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, pág. 217. Para ello, *Celda* incluía en su interior un espejo que hacía que el espectador se viera reflejado en él como si, por un momento, pasara a engrosar la lista de presos políticos adjuntada. Una estrategia similar había sido empleada por Jorge Carballa en la obra *Réquiem para la libertad*, con la que obtuvo el premio del jurado -del que formaron parte los críticos Jean Clay y Lucy Lippard- en la exposición «Materiales, Nuevas Técnicas, Nuevas Expresiones», celebrada en el Museo Nacional de Bellas Artes en 1968. Allí presentó una mesa de gran tamaño en la que incluyó una serie de espejos rectangulares en los que el espectador podía ver reflejado su rostro. Un cartel situado en uno de los lados de la mesa aclaraba que «en estos espejos se han reflejado los rostros de condenados en diferentes establecimientos penitenciarios de nuestro país», cfr. Guillermo Whitelaw, «Carta de Buenos Aires», *Art International*, volumen XIII/ 5, mayo de 1969, pág. 28.

⁴⁹⁶ Cfr. Alberto Giudici, *Arte y política en los 60*. Buenos Aires, Fundación Banco Ciudad/ Palais de Glace/ Secretaría de Cultura, 2002, pág. 269.

⁴⁹⁷ «(...) «Made in Argentina» (...) tiene como inscripción la siguiente leyenda: «Picana eléctrica instrumento de horror para la explotación y el coloniaje» (...) tanto la figuración de dicha obra como su título y leyenda aclaratoria revelan un manifiesto e indiscutible contenido ideológico, totalmente ajeno a la finalidad del certamen, que afecta al decoro y la dignidad del país desde el punto de vista nacional e internacional (...) la obra titulada «Celda» (...) consiste en una puerta con tres rejas y cerrojo a la que se halla unida una lista de nombres de personas que según sus autores constituye una «nómina incompleta de detenidos políticos y sociales de todo el país al 4/10/71» (...) la lista de referencia *solo* puede tener como propósito la exaltación del o la justificación o la ponderación o el elogio o la muestra como ejemplo de personas que o bien han sido condenadas por delitos comunes o se hallan procesadas por haberlos cometido o han debido ser sometidas a detención en ejercicio de las legítimas facultades que acuerda al

De esta manera, el poder militar no hacía sino atestiguar y reproducir la carencia de libertades que las obras apuntaban de modo más indirecto⁴⁹⁸.

Poder ejecutivo el artículo 23 de la Constitución Nacional en circunstancias de conmoción interior», *Ibid.*, págs. 269-270, el subrayado es nuestro; nótese el número de «oes». Según resaltara Ana Longoni, «el PEN [Poder Ejecutivo Nacional] se tomó la increíblemente burocrática molestia de investigar uno por uno los nombres de la «Nómina incompleta de detenidos políticos y sociales al 4/10/71 que acompañaba la obra «Celda» de Bocchi y Santamaría. En el expediente figura el informe oficial que explicita la situación de cada preso, el lugar de su detención y -sobre todo- el motivo de la misma», A. Longoni, «Investigaciones Visuales en el Salón Nacional (1968-1971): la historia de un atisbo de modernización que terminó en clausura», *Op. cit.*, pág. 208.

⁴⁹⁸ El altercado dio lugar a una reacción de la SAAP en defensa de los artistas. La organización remitió una carta a la Academia de Bellas Artes en la que se quejaba de su dejación de funciones, al no haber emitido una respuesta a la decisión del PEN: «Nuestra protesta quiere señalar la actitud del llamado ente rector de las Bellas Artes, su academia Nacional, que se supone que entre otras cosas, aparte de otorgar premios, debe preservar la actividad artística de todo intento de censura», cfr. A. Giudici, *Arte y política en los 60*. *Op. cit.*, pág. 279. Por otra parte, un grupo de artistas se negó a participar en la Exposición Itinerante de Grabado Argentino organizada por la Cancillería de la Nación, cfr. *Ibid.*, pág. 280. Para la siguiente edición del Salón, el Grupo Manifiesto (Diana Dowek, Daniel Costamagna, Alfredo Saavedra, Magdalena Beccarini, Fermín Eguía y Norberto Maylis), de tendencia maoísta, organizó un Contrasalón, que a escala nacional reproducía la iniciativa de la *Contrabiennial* de 1971, un proyecto bibliográfico impulsado por artistas latinoamericanos residentes en Nueva York que replicaba a los nexos entre la dictadura brasileña y la Bienal de São Paulo. Cfr. A. Longoni, «Investigaciones Visuales en el Salón Nacional (1968-1971): la historia de un atisbo de modernización que terminó en clausura», *Op. cit.*, pág. 213.

La razón sacrificial

Ligado a un cierto retorno de la figuración, Ana Longoni ha señalado en éstas y otras obras de comienzos de los setenta el abandono de la audacia experimental que había caracterizado algunas de las propuestas artísticas de la década anterior. Sin embargo, la sencillez en la formalización de las imágenes políticas no implica detectar distintos posicionamientos y grados de contenidos explícitos de los mensajes, un aspecto que se relacionaría tanto con la ideología de los artistas como con los contextos de circulación de los mismos. En todo caso, la faceta más propagandística, que en principio se asociaría con el trabajo artístico vinculado a las movilizaciones sociales, tuvo apariciones en contextos institucionales que posibilitaban la difusión de ese imaginario. Buen ejemplo de ello es el *Panfleto n° 2* de Juan Pablo Renzi, parte del envío realizado por el CAYC a una muestra celebrada en Londres en 1971 (**fig. 40**). La imagen de un cuerpo baleado y desangrado dividía diagonalmente el siguiente texto:

Hay quienes se preguntan por qué estamos muertos. Es entonces cuando nosotros nos preguntamos si alguna vez pensaron: qué diferencia con la muerte tiene la vida de nuestro pueblo. Es entonces cuando nos preguntamos qué tipo de vida nos quedaba vivir. ¿La vida de la explotación y el privilegio? Siempre supimos que esa vida de privilegios es la muerte continua de la vida de nuestro pueblo. Y siempre supimos que esa vida de explotación y privilegio sólo morirá con la muerte del sistema que le da vida. Es por esto que nuestra muerte es sólo un acto más en la lucha por la vida de nuestro pueblo⁴⁹⁹.

Longoni ha querido ver en esta obra una muestra visual y textual de la «ética del sacrificio» aneja a la figura del militante revolucionario argentino de los años setenta⁵⁰⁰.

⁴⁹⁹ Cfr. Juan Pablo Renzi, 1940-1992. *La razón compleja*. Op. cit., pág. 27.

⁵⁰⁰ «Al pensar en torno al pasaje del arte a la política radicalizada de varios de los integrantes de la vanguardia artística argentina de la década de 1960, entiendo su renuncia como una decisión coherente,

Tal ética marcó decisiva y definitivamente el rumbo vital de algunos de los artistas que protagonizaron el itinerario del 68, como el caso del rosarino Eduardo Favario⁵⁰¹. Favario, que tras afiliarse al PRT (Partido Revolucionario de los Trabajadores, de orientación trotskista) pasó a formar parte de su brazo armado, el ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo), fue masacrado por el Ejército en 1975, mientras realizaba una serie de ejercicios militares en la provincia de Santa Fe.

Longoni ha cuestionado la crueldad del romanticismo que acompañaba a esta imagen heroica y ejemplarizante del militante⁵⁰², así como las consecuencias que tal visión ha tenido en la construcción de la memoria de los sobrevivientes de las organizaciones de la izquierda que desde un año después fueron apresados por el Proceso Militar. El dictado por el cual dichas organizaciones alentaban o directamente obligaban a sus soldados a caer en combate -en el caso de Montoneros se les suministraba una pastilla de cianuro con el objetivo de que no delataran a sus compañeros al ser torturados- extendía sobre todos aquellos que ingresaron en los campos de concentración del Proceso la sombra de la traición⁵⁰³. A las torturas y vejaciones padecidas por los detenidos-desaparecidos se sumaba habitualmente la condena de las propias organizaciones revolucionarias a los sobrevivientes, que podían

consecuente con la ética del sacrificio que imperó en la militancia política en las décadas de 1960 y 1970». A. Longoni, «(Otras) aporías de la vanguardia argentina de las décadas de 1960 y 1970», *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, 20, diciembre de 2007, pág. 57.

⁵⁰¹ A. Longoni, «La pasión según Eduardo Favario. La militancia revolucionaria como ética del sacrificio», *El Rodaballo*, Buenos Aires, verano 1999/2000, págs. 54-61.

⁵⁰² Baste el citar el testimonio recogido por Ana Longoni de Helios Prieto, integrante del PRT-El Combatiente, a propósito de la consigna impartida por Mario Roberto Santucho, líder de la organización: «Santucho dijo que aunque estuviéramos seguros de que nos matarían a todos teníamos que iniciar la lucha armada porque alguien tenía que dar una lección de dignidad en la Argentina». Cfr. A. Longoni, *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*. Buenos Aires, Norma, 2007, pág. 162. El modelo mimético de la vanguardia revolucionaria asoma aquí en toda su magnitud.

⁵⁰³ *Ibid.* El análisis de Longoni se centra, concretamente, sobre los dudosos «pactos de lectura» sobre los que se asientan las siguientes novelas, aparecidas durante la postdictadura: *Recuerdo de la muerte*, de Miguel Bonasso, *Los compañeros*, de Rolo Diez y *El fin de la historia*, de 1996.

llegar a juzgarlos por delación⁵⁰⁴. De esta manera, los desaparecidos ingresaban en un limbo identitario que vertía sobre ellos un doble estigma: el del subversivo y el del *quebrado* o delator. El desprecio de la validez del testimonio del sobreviviente -como cobarde y delator- ha sido una de las causas que han impedido hasta los últimos años una aproximación crítica a la militancia de los años setenta que habilite análisis políticos del período ajenos a la exaltación heroica de la violencia y abran la puerta a la posibilidad de repensar nuevas formas de lucha⁵⁰⁵. En ese aspecto resultan de especial relevancia los recientes trabajos de Pilar Calveiro. Esta autora ha rastreado con agudeza las inconsistencias de la retórica de la guerra característica tanto de la perversidad del discurso oficial del poder militar como de la literatura revolucionaria, una suerte de reverso de aquel que proyectaba sobre la realidad el efecto performativo que se presuponía a dicha fraseología:

Se hablaba de guerra antisubversiva, por un lado, y de guerra popular y prolongada, por otro. No fueron ni una cosa ni otra. La «guerra popular y prolongada» no pasó de ser guerrilla urbana o rural, en algunos casos, y la «guerra antisubversiva» no fue más que una política represiva de estado basada en el terror⁵⁰⁶.

⁵⁰⁴ Cuando, en realidad, nada apunta a que hubiera una relación directa entre delación y sobrevivencia: «Por los testimonios de sobrevivientes sabemos que delatar o resistir a la tortura no definió la vida o la muerte de los detenidos», *Ibid.*, pág. 121.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, pág. 28.

⁵⁰⁶ P. Calveiro, «Antiguos y nuevos sentidos de la política y la violencia», *Op. cit.*, pág. 28. Esa relación especular entre el poder militar y la mentalidad de las organizaciones armadas se extendía también a la heroicidad de la lucha, según ha mostrado con agudeza Longoni: «No son sólo las organizaciones armadas las que enaltecen la resistencia a la tortura. Los mismos represores conciben ese desigual «enfrentamiento» con el prisionero desnudo y maniatado, encapuchado, sometido a la picana o a otros métodos de tortura, con respeto al oponente que resiste. En un sentido semejante, [Luis] Mattini afirma: «El culto a los héroes, culto propio del discurso del poder, es el mayor contrabando ideológico metido en los movimientos emancipatorios». A. Longoni, *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*. *Op. cit.*, pág. 125.

La progresiva asimilación de la política a esa ficticia guerra popular ha sido analizada por esta misma autora⁵⁰⁷, para quien la derrota de las organizaciones militares, antes que al fracaso militar respondió a una defección política⁵⁰⁸. La concepción leninista de la vanguardia como proa del proceso revolucionario se topaba con algunas de las aporías que Hans Magnus Enzensberger subrayara pocos años atrás en su análisis de la vanguardia estética. Para Enzensberger, la rémora inscrita en la contradicción misma de la definición de la vanguardia comunista daba pie a la paradoja de convertir en enemigo al «mismo ejército que ella tiene el honor de encabezar»:

El concepto de vanguardia no ha sido hecho extensivo sólo a las artes sino, más de media centuria después, y con más fortuna y tino, también a la política. En el año 1919, en efecto, Lenin definió al Partido Comunista como «vanguardia del proletariado». Definición esta que los comunistas del mundo entero han hecho suya y que destaca con toda nitidez (...) el elemento indefinido que la metáfora de la vanguardia comporta. Es bien sabido el papel que jugó en la elaboración de la teoría de Lenin el concepto de élite formulado por [Georges] Sorel. En el sentido de éste, Lenin considera al Partido como una escogida tropa de combate rápidamente organizada, cuya esencia es la disciplina absoluta. Igualmente consubstancial con ella es un «status» privilegiado frente a la masa de los que no son miembros del Partido. Aquí la metáfora de la vanguardia está llevada al extremo. Sólo en un punto difiere el significado figurado del originario: la vanguardia comunista no debe «ajustar su avance» al grueso, sino que, a la inversa, constituye el estado mayor a cuyos planes debe ajustarse el todo; impone no sólo la dictadura del proletariado sino también la dictadura sobre el proletariado⁵⁰⁹.

⁵⁰⁷ P. Calveiro, *Política y/o violencia*. Buenos Aires, Norma, 2005.

⁵⁰⁸ «La derrota de las organizaciones armadas fue política primero y militar después. La base de la derrota política fue la incapacidad de convertir la construcción del socialismo en una opción para la sociedad -en el caso de las organizaciones trotskistas- o en una corriente dentro del peronismo, bajo la versión del socialismo nacional proclamado por Montoneros -en el caso de las organizaciones peronistas (...). P. Calveiro, «Antiguos y nuevos sentidos de la política y la violencia», *Op. cit.*, pág. 15.

⁵⁰⁹ Hans Magnus Enzensberger, «Las aporías de la vanguardia», revista *Sur*, Buenos Aires, 285, noviembre y diciembre de 1963, pág. 12. De esta crítica de la concepción leninista de la vanguardia no se

La dimensión performativa que Georges Sorel concedió a las formaciones discursivas de época como aglutinantes de la protesta colectiva se esfumaba en la desconexión entre las organizaciones armadas y la sociedad cuyo destino histórico decían impulsar⁵¹⁰. Las «representaciones» vinculadas a ese futuro provisorio ya no ejercían un efecto inmediato sobre el cuerpo social que el historiador debiera evaluar con independencia de los «hechos consumados» posteriormente, sino que negaban una interpretación de lo ya acontecido que cuestionara su validez.

La escasa democratización interna de las organizaciones armadas contribuyó a la militarización de sus actuaciones. El debate histórico en torno a la legitimación política de la violencia quedó irresuelto desde el momento en que la oposición entre una violencia blanca (la vinculada a los movimientos emancipatorios) y una violencia negra (la que, en nombre de las instituciones y la moral de la dictadura, reclamaba el monopolio estatal de la violencia) dotó de sustrato ideológico a las organizaciones armadas de la izquierda para emplear aquella acriticamente como única fuerza de resistencia⁵¹¹. La construcción de la patria socialista como fin se ligaba de modo

ha de inferir que todos los agenciamientos colectivos de la historia contemporánea en torno a la idea de comunismo han respondido necesariamente a esas claves. Lo que tratamos de remarcar, en todo caso, es la persistencia de esa concepción de la vanguardia en el devenir de las organizaciones armadas de la izquierda argentina durante los años setenta.

⁵¹⁰ Sorel se refería, en particular, a la «huelga general de los sindicalistas» y a la «revolución catastrófica de Marx»: «(...) los hombres que toman parte en los grandes movimientos sociales se imaginan su acción inmediata en forma de batallas que conducen al triunfo de su causa. Proponía yo denominar *mitos* a esas construcciones cuyo conocimiento es de tanta importancia para el historiador (...) quería yo demostrar que no hay que tratar de analizar esos sistemas de imágenes, tal como se descompone una cosa en sus elementos, sino que hay que tomarlos en bloque en cuanto fuerzas históricas, y que sobre todo hay que guardarse de comparar los hechos consumados con las representaciones que habían sido aceptadas antes de la acción», Georges Sorel, *Reflexiones sobre la violencia*. Madrid, Alianza, 1976, pág. 77. En relación con esta afirmación aplicada al devenir de las aspiraciones revolucionarias en los años setenta en el contexto argentino, Ana Longoni ha resaltado «la persistencia en realizar acciones armadas aisladas, sin sentido político, repudiadas por la población en general y por los mismos trabajadores o sectores populares que pretendían defender y representar las organizaciones armadas», A. Longoni, *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*. Op. cit., pág. 163.

⁵¹¹ A propósito de esta cuestión Pilar Calveiro ha escrito: «En lugar de utilizar el recurso de las armas como instrumento para detener la violencia estatal, los grupos guerrilleros alimentaron la espiral de violencia hasta que ésta terminó por destruirlos. Pretender que la violencia es algo ajeno a la política

inextricable a la violencia como medio para alcanzarlo. La justificación del uso de la violencia revolucionaria como respuesta a aquella que se instituía bajo las estructuras del poder estatal obstruyó un análisis de la violencia blanca dissociado de la pervivencia de ese lazo moral entre medios y fines⁵¹². La confirmación de las contradicciones de ese lazo, así como de la relación especular entre ambas violencias (la blanca y la negra), venía dada por el propósito último de alcanzar el poder del Estado, cuya violencia fundacional se proyectaba en las relaciones de poder que las organizaciones armadas trataban de combatir⁵¹³.

parece ser por lo menos una afirmación al menos discutible. No se trata de la bondad o maldad de la violencia, sino de su presencia de hecho en las relaciones de poder y dominación (...) [A diferencia de la estatal] la violencia resistente se usa para cortar el monopolio de la violencia como una forma de reducirlo pero no para apropiárselo sino para restringir toda violencia, para abrir las otras vías de la política, como el discurso y la comunicación (...)), P. Calveiro, «Antiguos y nuevos sentidos de la política y la violencia», *Op. cit.*, págs. 16-17.

⁵¹² Esta necesidad fue puesta de manifiesto por Walter Benjamin: «(...) de ser la violencia un medio, un criterio de ella podría parecerse fácilmente dado. Bastaría considerar si la violencia, en casos precisos, sirve a fines justos o injustos. Por tanto, su crítica estaría implícita en un sistema de los fines justos. Pero no es así (...) es necesario un criterio más fino, una distinción dentro de la esfera de los medios, independientemente de los fines que sirven», W. Benjamin, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid, Taurus, 1998, pág. 23.

⁵¹³ Benjamin, en sintonía con las teorías de Georges Sorel, se encargó de subrayar el papel de la violencia en la fundación y conservación del derecho de Estado: «La función de la violencia en el proceso de fundación de derecho es doble. Por una parte, la fundación de derecho tiene como fin ese *derecho* que, con la violencia como medio, aspira a implantar. No obstante, el derecho, una vez establecido, no renuncia a la violencia. Lejos de ello, sólo entonces se convierte verdaderamente en fundadora de derecho en el sentido más estricto y directo, porque este derecho no será independiente y libre de toda violencia, sino que será, en nombre del poder, un fin íntima y necesariamente ligado a ella. Fundación de derecho equivale a fundación de poder, y es, por ende, un acto de manifestación inmediata de la violencia (...)» *Ibid.*, pág. 40.

El artista en la calle. El pensamiento artístico de Edgardo Antonio Vigo

La necesidad de plantear una violencia resistente a las imposiciones del régimen militar afectó a diversas propuestas artísticas tanto al nivel de los contenidos como en la definición de su trama interna y de las relaciones con el espacio y el público. Esta tendencia era explicitada por Juan Carlos Romero en su aportación al catálogo de la muestra «Arte e ideología» (1972):

Mis propuestas conceptuales van dirigidas a la participación del espectador-actor en temas referidos a la realidad nacional, por lo tanto pasa por la verificación del proceso objetivo que toma hechos o situaciones de nuestro país. Pero además se da un proceso que no es tan fácil de comprobar a veces y es el de la violencia. Con esto quiero alertar a quienes puedan aportar algo para verificar esta situación que por momentos es tan sutil que se hace invisible. La violencia debe ser aplicada en nuestra propuestas, una de las tantas formas de reducir la violencia represora⁵¹⁴.

Romero presentaría en abril de 1973 en el CAYC la instalación *Violencia*. La instalación respondía a una estética acumulativa consistente en la suma de libros, reproducciones de portadas de revista que aludían a sucesos violentos de la historia reciente del país, citas de diversos personajes históricos y grandes carteles en los que se podía leer la palabra «Violencia» (**fig. 41**)⁵¹⁵. Estos últimos se disponían tanto en las paredes como en el suelo de la sala, reproduciendo el interés mostrado en otras instalaciones del artista por deshabituarse la percepción visual normalizada de los mismos tanto en el ámbito urbano como en el expositivo. La omnipresencia que ya por entonces

⁵¹⁴F. Davis, *Juan Carlos Romero. Cartografías del cuerpo, asperezas de la palabra*. Buenos Aires, Fundación OSDE, pág. 23.

⁵¹⁵ Como señala Fernando Davis, la tipografía se asimilaba a la de los carteles de los western del cine americano, *Ibid.*, pág. 25.

había adquirido la violencia en la vida cotidiana del país trataba de reproducirse en la ocupación del espacio del arte, tradicionalmente signado por la suspensión temporal⁵¹⁶.

Se trataba de tensionar al máximo la elasticidad del museo de manera que se viera cuestionada toda experiencia diferenciada ligada a la esfera cultural. La dialéctica entre el dentro y el afuera mantenía su fuerza en la configuración de la subjetividad de los artistas que transitaron instituciones de vanguardia como el CAYC. Así, el propio Juan Carlos Romero había formado parte del taller Arte Gráfico Grupo Buenos Aires, una iniciativa destinada a popularizar el grabado xilográfico.

Edgardo Antonio Vigo era también partícipe de esa voluntad común por acercar el arte del grabado a todo tipo de espacios ajenos al sistema artísticos: bares, colegios, instalaciones deportivas, etc⁵¹⁷. Para ello creó en 1967 el Museo de Xilografía de La Plata, con una sede física (en el número 1187 de la calle 15 de La Plata), pero pensado como un auténtico «museo ambulante»⁵¹⁸. La primera aparición pública del museo se produjo en ese año durante la muestra «Grabadores de La Plata», exhibida en la Galería Plástica⁵¹⁹.

⁵¹⁶ «La violencia está por todas partes, omnipresente y multiforme: brutal, abierta, sutil, insidiosa, disimulada, racionalizada, científica, condensada, solidificada, consolidada, anónima, abstracta, irresponsable», *Ibid.*, pág. 25.

⁵¹⁷ «El museo realizó una amplia difusión a nivel local del grabado en madera, a través de charlas, demostraciones públicas y exposiciones en espacios no tradicionales de exposición (como instituciones deportivas, colegios, bibliotecas, librerías, agremiaciones de profesionales, bares y casas de familia)... La edición de folletos explicativos sobre la historia y la técnica de la xilografía acompañó las muestras del Museo, con una clara intención pedagógica y de difusión». Edgardo Antonio Vigo, *Re-vuelte. Muestra acervo Museo de la xilografía de La Plata*. La Plata, CAEV, 2002, pág. 3.

⁵¹⁸ Uno de los elementos que facilitaban el carácter portátil del museo eran las denominadas «cajas móviles», «una especie de cajas-valija (no sin referencias a las cajas-maleta de Duchamp) realizadas en madera con un par de correas que permitan el cómodo traslado sobre los hombros y en cuyo interior se guarda un grupo de xilografías», *Ibid.*, pág. 8.

⁵¹⁹ *Ibid.*, pág. 3.

Se trataba de dotar al público de las herramientas necesarias para producir su propio imaginario. En este programa político de producción de imágenes, el lugar del artista quedaba recluido al papel de disparador de ideas sobre cuya forma final el receptor tenía plena soberanía. Vigo había escrito en 1969 *De la poesía/ proceso a la poesía para y/o armar*, donde redefinía el rol del artista al considerarlo un mero «programador» cuya preeminencia acababa por diluirse en la relevancia cobrada por el receptor. La «activación profunda» de éste como individuo le hacía abandonar su condición de consumidor para devenir creador de un «poema a realizar»⁵²⁰.

Con especial énfasis en el grabado, el arte de objetos, la poesía visual y el arte correo, Vigo enfatizaba la necesidad de recuperar el componente táctil de la experiencia estética y de generar una «estética de la participación» que superara a la estricta observación⁵²¹. En el último número de la revista *Diagonal Cero* (28, diciembre de 1968) Vigo proponía al lector una experiencia que superara las mediaciones representativas de los géneros tradicionales del arte. Ahora debía ser el espectador el que, observando el mundo a través de una tarjeta con un recorte aproximado de la circunferencia de su ojo, construyera esa mirada artística sobre lo real⁵²².

⁵²⁰ Cfr. Rafael Cippolini (ed.), *Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000*. Op. cit., págs. 390-399.

⁵²¹ «La participación de la poesía estaba ceñida únicamente en la posibilidad de re-creación o entendimiento del poeta clásico, la estética de la participación contemporánea entra directamente en la en la práctica de la modificación que puede imprimirse a lo visto por parte del observador». Cfr. F. Davis, «Edgardo Antonio Vigo y la poética de la «revulsión»», *Arte nuevo en La Plata 1960-1976*. Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 2007, comunicación personal.

⁵²² «En el último número de la revista, publicado en diciembre de 1968, Vigo invita al lector a realizar «su propio poema visual», mirando a través de un agujero circular recortado en una hoja suelta: «Concrete su poema visual/ pintura/ objeto/ escultura/ paisaje/ naturaleza muerta/ desnudo/ auto(retrato)/ interior y todo otro tipo y género de arte». Unas breves instrucciones interpelas al potencial destinatario: «colocar a distancia prudencial delante de un ojo el agujero y encuadrar a plena libertad el género que se desee». *Ibid.*, pág. 6. Apenas cuatro años después, la mediación inconsciente de los géneros tradicionales del arte en la percepción de lo real será sustituida, en su *Señalamiento n° 11*, por la mirada del Ché Guevara (*El ojo del Ché*, xilografía, 1972), cuyo rostro con el ojo recortado aparece esbozado en el anverso de una tarjeta similar.

La construcción de una nueva fenomenología de lo real dará pie a otras estrategias en la trayectoria del artista. Así, el carácter deíctico del gesto duchampiano, destinado a revelar la convencionalidad de los objetos considerados artísticos, fue releído por Vigo en algunos de sus «señalamientos» en espacios alejados del museo⁵²³. *Manojo de semáforos*, una acción emprendida el 25 de octubre de 1968 en las calles La Plata, consistió en la alteración de los temporizadores de los semáforos de las calles 1 y 60, el cruce más concurrido de la ciudad (**fig. 42**)⁵²⁴. Vigo recontextualizaba el principio de indiferencia visual de los *ready-mades* duchampianos, el carácter deshabitador de la mirada normalizada sobre la cotidianidad. La calle pasaba a ser ahora el foco de atención⁵²⁵. Sin embargo, en discusión con el planteamiento de Fernando Davis, no estimamos que por el hecho de realizar este gesto en la trama urbana la intervención de Vigo no instituyera en él el espacio «neuro» característico del museo moderno⁵²⁶. Si

⁵²³ Fernando Davis ha destacado el modo en que piezas posteriores del artista, como *El sudario de Marcel Duchamp*, planteaban una reflexión en torno a la domesticación de la radicalidad del *ready-made*. El montaje constaba de «una rueda de bicicleta (una cita al primer *ready-made* de Duchamp, de 1913) parcialmente destruida y cubierta por una tela blanca (el «sudario»), montada sobre una base muy alta de madera (...) La base sobre la que «reposa» la rueda de bicicleta, ubica al objeto fuera del alcance de los espectadores, lo alza, vertical, en el centro de la sala. El taburete del *ready-made* de Duchamp es reemplazado por dos vigas de madera que hacen las veces de desproporcionado pedestal: el gesto crítico del *ready-made* aparece absorbido por la misma institución cuya lógica buscaba subvertir (...)». Finalmente, la inclusión del sudario plasmaría metafóricamente el sacrificio del *ready-made*. F. Davis, «Prácticas «revulsivas». Edgardo Antonio Vigo en los márgenes del conceptualismo», ponencia leída en el marco de la I Reunión de la Red Conceptualismos del Sur, São Paulo, abril de 2008, comunicación personal.

⁵²⁴ La experiencia fue previamente anunciada en algunos medios locales, cfr. «Manojo de semáforos», *Gaceta de la tarde*, La Plata, domingo 6 de octubre de 1968, s. f., Archivo CAEV.

⁵²⁵ A propósito de esta cuestión, Fernando Davis ha escrito: «La intervención de Vigo reactualiza y extiende la estrategia desviacionista del *ready-made* de Duchamp. Pero si la operación duchampiana traza su densidad disruptiva en la práctica de descontextualizar el objeto cotidiano, para reubicarlo, al interior de la institución artística, en una nueva trama de asociaciones y referencias semánticas (con el propósito de hacer colapsar la integridad institucional del valor “arte”), el señalamiento parece invertir esta estrategia: no se trata de alterar o desviar la presencia o circulación corrientes del objeto, sino de señalarlo -desde el extrañamiento de una mirada *otra*- en su ubicación habitual, allí donde éste se entrega a nuestra percepción cotidiana como parte del paisaje acostumbrado», F. Davis, «Prácticas «revulsivas». Edgardo Antonio Vigo en los márgenes del conceptualismo», Op. cit..

⁵²⁶ Davis afirma que «mientras la propuesta de Duchamp cifra su efecto de *shock* en la inscripción, dentro del espacio «neuro» de la galería o del museo, de un elemento que altera de manera radical las «naturales» condiciones de producción y consumo de lo artístico en sus formas legitimadas, el señalamiento apunta a un desbordamiento de los límites de la institución arte en una dirección diferente: busca potenciar la alteridad del objeto en su presencia en el contexto corriente de la calle, donde el

concebimos, con Jacques Rancière, el museo «no como simple edificio sino como (...) modo específico de visibilidad» caracterizado por la distancia estética impuesta por la consideración de los objetos desconectados de su uso normalizado, el extrañamiento generado en el espectador por la operación llevada a cabo por Vigo no hacía sino trasladar la suspensión, el anonimato y la arbitrariedad consustanciales a dicha distancia al ámbito urbano. Los viandantes, mirados por el objeto habitualmente sumido en la invisibilidad por la rutina diaria, eran incitados a «hacer estallar las significaciones en el espacio de la vida social»⁵²⁷. Pese a su insistencia en la contraposición típicamente sesentista entre el adentro y el afuera de la institución, el modo de experiencia ligado a ésta reaparece en el sentido que Vigo otorga a la DIVAGACIÓN ESTÉTICA

La funcionalidad de carácter práctico-utilitario de algunas construcciones deben ser SEÑALADAS y así producir interrogantes que no surgen del mero y vertical planteo utilitarista sino de la «DIVAGACIÓN ESTÉTICA». Ante una sociedad que se basa en FORMA-FUNCIÓN, que explota la posesión de la cosa como meta y fin, que ha tomado los medios de comunicación no para desarrollarse sino para publicitarse, los SEÑALAMIENTOS producirán: UN DETENERSE ante el «acto gratuito de la divagación estética» y el anonimato de los constructores»⁵²⁸.

La ausencia del artista del lugar en que se produjo el señalamiento apostaba por eliminar una mediación que restara importancia a la experiencia de los transeúntes. En

saturado contraste de registros visuales y sonoros anula la posibilidad de toda intimidad sensible con la «obra», *Ibid.* En desacuerdo con esta interpretación, es justamente el señalamiento el que procuraba una experiencia abstraída de los diarios «registros visuales y sonoros», una «intimidad sensible» que vendría favorecida, entre otras cosas, por la detención del tráfico derivada de la alteración de los semáforos.

⁵²⁷ Clemente Padín. «La des-semantización de la poesía en el Río de la Plata: poesía para y/o a realizar y poesía inobjetal» http://boek861.com/padin/07_des_semantiza.htm. Consultado el 21/03/2010. En relación con el apunte de Padín, únicamente habría que hacer notar que el museo-edificio moderno también es un «espacio de la vida social».

⁵²⁸ E. A. Vigo, «Manifiesto», escrito que acompañó a la intervención *Manojo de semáforos*, s. p., Archivo CAEV.

lo sucesivo, este tipo de disensos estéticos serán completados por un contacto más directo con el público, que pretendía no tanto deshabituarse su mirada sobre el mundo como activar su potencial creativo. Según ha señalado Fernando Davis, «la conformación del Museo de la Xilografía no puede separarse en Vigo de un programa operativo más amplio que se fundamenta en la poética de un «arte a realizar»»⁵²⁹. En el artículo publicado con ese título en la revista *Ritmo* (número 3, 1969), Vigo apostaba por transgredir la división entre los géneros que aún configuraban la incitación del año anterior remontándose al dadaísmo⁵³⁰. Ése era, en su opinión, el único camino posible para «la «necesidad vital» de expresar un estado caótico-revulsivo como reacción a un arte lleno de belleza aburguesada y limitado a una élite»⁵³¹. Para el artista, el nuevo emplazamiento del arte en los márgenes de las instituciones que modernamente lo habían albergado ponía en crisis el carácter aurático de la obra, desplazando lúdica y parcialmente la centralidad de la creación de la figura del artista (convertido ahora en «proyectista»⁵³²) a la del receptor-«armador»:

Nosotros ofrecemos la posibilidad de los «PROYECTOS A REALIZAR» como respuesta. Un aprovechamiento de la era tecnológica pero, con el uso libre de la misma por parte del «armador» (título que recibe el que corporiza el proyecto), quien así llenaría su ocio

⁵²⁹ *Ibid.*, pág. 4.

⁵³⁰ «Nuestro siglo comienza con la demostración de un inconformismo con respecto a las divisiones del arte y a la vez las subdivisiones existentes entre sus géneros. Es «DADA» el movimiento artístico más revulsivo, el que más hace para conseguir la destrucción de los mismos. En la actualidad el arte pretende solucionar esas diferencias ya sea por la creación de nuevos términos (...) o por la búsqueda de diferentes formas expresivas «fundidas entre sí» para convertirse en ARTE TOTAL», Edgardo Antonio Vigo, «Un arte a realizar» *Ritmo*, 3, 1969, pág. 4.

⁵³¹ *Ibid.*, pág. 4.

⁵³² Vigo había barajado otros términos propuestos por diversos artistas: «Neidé de Sá propone el nombre de «programador», los italianos el de «operatori», Julien Blaine los califica como «provocadores para hacer». De estas tres propuestas, la más acertada parecería ser la de Neidé de Sá. El uso del término «operatori» estaría por su acción -la palabra así lo significa- mucho más acertado para definir al que concreta el proyecto (nosotros preferimos el de «armador»); y el de Julien Blaine es más la definición de la función a cumplir por el «proyectista», pues éste se convertiría en un «provocador para hacer». Proponemos el término «PROYECTISTA» pues el mismo es una derivación directa de «proyecto», *Ibid.*, pág. 4.

(...) recibiendo un «proyecto modificable» en grado sumo que lo convierta en un re-creador ilimitado, casi configurando un creador. El proyecto permite cambios, suplantaciones y agregados ya sea de materiales o de estructuras formales en aprovechamiento de lo lúdico (...)⁵³³

El objetivo último del Museo de la xilografía era conciliar el énfasis en la activación del receptor de la idea con la generación de relaciones comunitarias. En este sentido, Vigo aclaraba que «EL MUSEO DE LA XILOGRAFÍA de LA PLATA, pretende ... ser la cabeza de una nueva toma de posición para el enfrentamiento OBRA-COMUNIDAD»⁵³⁴. Ese concepto de «comunidad» fue más extensamente desarrollado por el artista en el texto «¿Por qué un arte de investigación?», publicado en 1973. En él, Vigo alertaba contra una defensa del arte popular que mantuviera una visión sacrificial y paternalista del artista. Como alternativa, el artista proponía un arte que facilitara la «COMUNICACIÓN COMUNITARIA», que verificara en un diálogo plural cuáles eran los caminos para definir un arte del pueblo:

⁵³³ *Ibid.*, pág. 4. Vigo mencionaba como antecedente de esta hibridación entre lo lúdico y la activación crítica del espectador los «poemas transformables» presentados por el grupo brasileño Poesía-proceso en la «Exposición Internacional de Novísima Poesía», celebrada en el año 1969 en el Instituto Di Tella y el Museo de Artes Plásticas de La Plata, de cuyo equipo organizador formó parte el propio Vigo. El artista explicaba del siguiente modo la finalidad que Alvaro de Sá, integrante del mencionado grupo, otorgaba a este tipo de poemas: «Álvaro de Sá sostiene en defensa de la tesis y utilizando en contrasentido con el arte tradicional, que, mientras a un poema clásico el quite de una palabra lo anula, al poema-proceso ese quiete (o agregado) lo vivifica», *Ibid.*, pág. 4. En ese mismo texto, Vigo daba cuenta de una propuesta que se postulaba como un homenaje a Kazimir Malevitch (*in* *FILM*, 1969). Esta consistía en la filmación prolongada entre uno y tres minutos de un fondo blanco y plano, sobre la que una voz en off relatava el texto antecedente de los «PROYECTOS A REALIZAR». La *tabula rasa* propuesta por el pintor suprematista a modo de negación de la tradición y apertura de una nueva espiritualidad moderna, era reinterpretada por Vigo: el universo de nuevas posibilidades que aquel gesto abría era depositado en las manos del público a cuya espalda se proyectaba el registro de la imagen: «Las características principales del *in* *FILM* es negar la técnica utilizada colocándola en un «contexto» que no es funcionalmente cinematográfico. El «armador», una vez recibidos los datos necesarios, jugará el proyecto con las libertades dadas (tiempo de duración, técnica de lectura del texto), sumándole todos los cambios que antoje», *Ibid.*, pág. 4.

⁵³⁴ Cfr. Fernando Davis, «El museo de la xilografía de La Plata y la poética de un “arte a realizar” en Edgardo Antonio Vigo», *Re-vuelte. Muestra acervo Museo de la xilografía de La Plata*. Op. cit., págs. 6-7.

Pensamos por arte popular un acercamiento mayor de las fuentes de la cultura a la comunidad, nunca en rebajar su calidad. Además, si ciertas características formales burguesas se han ido posando dentro de los lenguajes más comunes de los artistas, la confrontación en forma comunitaria traería como consecuencia una confirmación o duda sobre esos lenguajes, y un «flujo-reflujo» característico de toda confrontación, dará como resultado un CAMBIO en ambos elementos constitutivos del fenómeno⁵³⁵.

A diferencia de Ricardo Carpani, Vigo defendía un camino intermedio entre el hermetismo en el que había caído cierto arte de vanguardia y el populismo vinculado a la facilidad de comprensión de la pintura figurativa. Se trataría de hallar un «lenguaje accesible y a la vez cargado de problemáticas nuevas» que diera respuesta a una movilización social contra la dictadura que, en el año de escritura de ese texto (1973), con el triunfo en las elecciones del peronista Héctor José Cámpora y el breve interludio democrático que las seguiría, parecía encontrarse a las puertas de un proceso que tornaría reales sus expectativas igualitarias⁵³⁶.

La toma de la calle por parte de la sociedad dibujaba un nuevo escenario político en el que todo parecía posible. La importancia de ese espacio había sido vislumbrada por Vigo años antes⁵³⁷. La latencia del «ESPACIO REAL, abierto, cotidiano» demandaba de parte del artista una nueva actitud destinada a superar la dialéctica autónoma del formalismo a favor de un «CAMBIO REAL DE VIDA»⁵³⁸. En este marco, el concepto de «revulsión» adquiriría singular relevancia, en tanto señalaba el

⁵³⁵ E. A. Vigo, «Por qué un arte de investigación», 1973, pág. 2, Archivo CAEV.

⁵³⁶ De esta manera se evitaría tanto «el infantilismo de un arte popular alejado por ciclos del contexto universal de la cultura» como el «exagerado especificismo» que acababa por «convertir en elites a los pocos que, por motivos diferentes tienen posibilidades de acercarse a estas problemáticas». *Ibid.*, págs. 3 y 4.

⁵³⁷ Cfr. E. A. Vigo, «La calle, escenario del arte actual», Archivo CAEV.

⁵³⁸ *Ibid.*, s. p.

tránsito de la obra a la acción, «basada preferentemente en despertar actitudes de tipos generales por planos estético abiertos, y que buscan dentro de ese terreno expandir su acción revulsiva a otros campos»⁵³⁹.

Sin embargo, lejos de las convicciones más impositivas que, según hemos visto, afloraron en el modelo del artista político durante los años inmediatamente anteriores, Vigo insistía en el no condicionamiento de las opciones a adoptar por los viandantes. Estos eran incitados a involucrarse en un proyecto artístico que desplazaba los lugares comunes afines al paternalismo pedagógico de las elites culturales:

A la calle hay que proponerle. No es más que eso, señalarla. No debemos corregir al transeúnte, ni cambiar su ritmo, éste debe continuar con el tratamiento del paisaje rodeante-cotidiano, pero debe ser «revulsionado» en forma constante por «propuestas nuevas» basadas en «CLAVES MÍNIMAS» (...) La calle no acepta ideas ni teorías extrañas a ella misma. UN ARTE EN LA CALLE no es sacar lo viejo a tomar el sol (acercamiento pedagógico del arte tradicional enclaustrado) (...) sino una NUEVA ACTITUD (lúdica) que concilia todos los elementos inherentes a ella misma (...) El «señalamiento» desencadena, no limita⁵⁴⁰.

El concepto de revulsión se relacionaba entonces con el desvanecimiento de las estructuras alienantes del sujeto a favor de una vivencia interiorizada de la trama urbana. Lo que resulta más significativo es la oposición que Vigo establecía entre la interioridad de esa poética de la revulsión y la direccionalidad opuesta del «perimido término» revolución, que él relacionaba con «actos exteriores que produzcan cambios de actitudes». El artista concedía así a su labor una eficacia mucho más sutil y

⁵³⁹ *Ibid.*, s. p.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, s. p.

silenciosa que la asociada al vocablo tan en boga en la retórica de las organizaciones armadas.

En opinión del propio artista, la acción más destacada entre aquellas de las que desarrolló en el ámbito urbano fue *La faja electoral*, una reflexión tan política como lúdica en torno al sufragio⁵⁴¹. Realizada en 1969, «en plena época de Onganía»⁵⁴², *La faja electoral* consistía en una urna erótica dispuesta en el cruce entre las calles 51 y 9 de La Plata, que adquiría desde su propio título un componente crítico pero no exento de humor. Vigo repartió unas octavillas que incitaban al público a armar en su reverso un poema que con posterioridad debía ser introducido por el orificio. Esta versión respondía a una de las cuatro tipologías de cabezales intercambiables (urna electoral, «in-urna», urna «occidental y cristiana» y urna «erótica») que Vigo emplearía en distintos eventos⁵⁴³.

La propuesta tuvo sucesivas reediciones ese mismo año en Montevideo y el Colegio Nacional de La Plata, donde Vigo impartía clases de dibujo⁵⁴⁴. En la primera de

⁵⁴¹ A propósito de esta cuestión Fernando Davis ha escrito: «En el gesto plural que articula la participación anónima y colectiva en la secuencia de intervenciones con la urna, la acción de «votar» deslegitima los roles prefijados del artista y del público (así como sus jerarquías instituidas), para reactivar los planteos de Vigo en relación con la práctica artística como experiencia de construcción colectiva. Pero en los años del régimen de facto autoproclamado como «Revolución Argentina» -iniciado en 1966 con el golpe de Estado de Onganía- los registros de la actualidad potencian cada una de estas acciones con resonancias de sentido que reenvían la experiencia estética al espesor conflictual del contexto sociopolítico», F. Davis, «Prácticas «revulsivas». Edgardo Antonio Vigo en la escena crítica del conceptualismo», www.wkv-stuttgart.de/fileadmin/WKV/2007/vivid/davis_es.pdf, pág. 8. Consultado el 22/03/10.

⁵⁴² Texto relativo a la acción escrito por el artista, sin título ni fecha, Archivo CAEV.

⁵⁴³ «Está la in-urna, que no tiene posibilidad de meter el voto adentro porque no tiene ranura. Está la tradicional, con la ranura característica. Está la urna occidental y cristiana, que es una cruz, uno tiene que hacer una especie de flechita para poder introducir el voto. Y está la urna erótica, que es un redondel y uno tiene que hacer una especie de falo y un acto si bien enfermizo, pero de introducción en la urna como si fuera un acto sexual». *Ibid.*

⁵⁴⁴ En este caso el cabezal elegido fue la in-urna. Vigo relataba del siguiente modo la experiencia: «Después hice una en el Nacional, una vez que di una charla, con alumnos y público; antes de entrar recibían un cartón que decía sí o no, no se sabía por qué se votaba, cuando entraban al salón estaba todo oscuro y tenían que buscar la urna, había ayudantes que los guiaban. En la urna prendía un fósforo o una linterna y se encontraba con que no podía votar porque era la in-urna y se llevaba de vuelta el voto (...).» *Ibid.*

esas ocasiones delegó la coordinación del evento en el artista uruguayo Clemente Padín. Allí presentó su cuarto señalamiento, titulado *Poema demagógico* (fig. 43). En un escrito redactado contemporáneamente, Vigo afirmaba con cierto sarcasmo: «a fines de no perder el costumbrismo de votar se ha ideado este acto artístico que se basa en lo lúdico y la participación (...) Haga Ud. la práctica de tal sistema democrático, no piense en la gratuidad del mismo y en su falta de resultado positivo para realizar sus anhelos»⁵⁴⁵. El sufragio plebiscitario o electoral, que reducía demagógicamente la voluntad del elector a la selección de opciones previamente establecidas, contradecía el espíritu de libre expresión que Vigo insuflaba a sus planteamientos artísticos. La promesa radicalmente democrática de los proyectos de Vigo, destinada a empoderar a cualquiera de su propia capacidad creativa, de su potencia para producir infinitas preguntas y respuestas ante la hoja en blanco, se veía drásticamente reducida por una concepción reduccionista y formal de la libertad de elección⁵⁴⁶. En un tono tan irónico como incisivo, Vigo resumía, a propósito de esta cuestión, todo su ideario artístico y político:

(...) Abogamos por la individualización del voto. abogamos para que los futuros actos eleccionarios tengan como siempre la característica de la (in) comunicación y mermen la posibilidad de que la «voluntad popular» nunca se cristalice. Ud. Es un elegido, sepa Ud. votar. No nos interesan los problemas que ustedes se plantean, únicamente conteste por sí o por no. Son las opciones. ¿A qué nos lleva esto?, se preguntará. A NADA. En la «nada» quizás están todas nuestras soluciones»⁵⁴⁷.

⁵⁴⁵ E. A. Vigo, «Plebiscito gratuito. Señalamiento IV a nivel nacional, llamado también de la «(in)-comunicación», La Plata, 1969». Archivo CAEV.

⁵⁴⁶ En el «ticket-control» repartido en Montevideo, se podía leer «PLEBISCITO GRATUITO. Preséntese en este instante UN INTERROGANTE. Al contestarlo proceda a tachar lo que no corresponda. SI/NO». Archivo CAEV.

⁵⁴⁷ E. A. Vigo, «Plebiscito gratuito. Señalamiento IV a nivel nacional, llamado también de la «(in)-comunicación», La Plata, 1969». Archivo CAEV.

El museo en la calle

A la par que se producía este giro, que llevó a los artistas a situar su acción en la trama urbana y a generar nuevas dinámicas en su relación con el público, instituciones de la vanguardia artística como el CAYC, que en los setenta trató de tomar el testigo dejado por el Instituto Di Tella, implementaron actividades que se apropiaban de tales planteamientos. Una buena muestra de esta tendencia fue la exposición *Escultura, follaje, ruidos*, organizada por el CAYC y celebrada en noviembre de 1970 en la Plaza Rubén Darío de Buenos Aires.

En la convocatoria lanzada por la Dirección General de Cultura de la ciudad, que auspiciaba el evento, se apostaba por ganar la calle «para dialogar con el público, en un intercambio que significará un mutuo acercamiento»⁵⁴⁸. Aunque dicha convocatoria mencionaba la presencia de «escultores» en el espacio público acotado para la exposición, no todos los artistas participantes se acogieron a ese género. Retomando la idea del último número de *Diagonal Cero*, Vigo concibió su *V Señalamiento*, titulado «Un paseo visual a la Plaza Rubén Darío» (**fig. 44**). En las indicaciones redactadas para la ocasión, el artista invitaba al público a «tomar una tiza, y marcar con ella una cruz o el límite de una o varias baldosas», para posteriormente girar 360 grados sobre el eje de rotación de su propio cuerpo⁵⁴⁹. La inexistencia física de la obra, su reducción a una proposición que no debía ser necesariamente respetada, elevaba a su máxima expresión la insistencia del artista en que fuera el público quien concretara su fugaz

⁵⁴⁸ Gacetilla del CAYC, GT08, 7-10-70, Archivo CAEV.

⁵⁴⁹ E. A. Vigo, «Un paseo visual a la plaza Rubén Darío. Señalamiento V, 1970». Archivo CAEV. Fernando Davis ha interpretado esta propuesta de Vigo como una inversión de los señalamientos de Alberto Greco, cfr. F. Davis, «Prácticas «revulsivas». Edgardo Antonio Vigo en los márgenes del conceptualismo», Op. cit.

materialidad⁵⁵⁰. Esta visión panorámica perseguía aportar una nueva experiencia del entorno, desvelando una preocupación compartida con Carlos Ginzburg, quien dispuso una serie de significantes sobre los objetos que designaban (como, por ejemplo, un «árbol»). La muestra, según señalaba la crónica del diario *La razón*, consiguió incentivar la participación del público, pero no en el sentido deseado, dado que una «invasión» implicó la destrucción de la práctica totalidad de las obras expuestas⁵⁵¹.

Otros artistas presentes en la plaza Rubén Darío fueron los integrantes del Grupo La Plata (Luján Gutiérrez, Luis Pazos y Héctor Puppo), quienes en ese mismo año participarían en el *III Festival de las Artes de Tandil* con una experiencia en la que proponían a los asistentes un recorrido en autobús. En una línea que evidenciaba una deuda directa con las ideas de Edgardo A. Vigo, durante el trayecto se disertaba acerca de la posibilidad de crear un arte de consumo que, en competencia con la industria cultural y del entretenimiento, diluyera las fronteras entre arte y vida haciendo de cada espectador el potencial creador de una nueva «cultura lúdica»⁵⁵².

⁵⁵⁰ Vigo enunciaba, a propósito de esta intervención, un nuevo término («HACEDOR») para definir el lugar otorgado al público: «La no existencia de la obra, la no necesidad de estar presente, la efimeridad del estar, la posibilidad «abierta» a concretar «DISÍMILES» actos a los propuestos nos convierte a todos en «HACEDORES»». E. A. Vigo, «La calle, escenario del arte actual», Archivo CAEV.

⁵⁵¹ «A las 15, el Movimiento Música Mas comenzó el desarrollo de un espectáculo denominado «Plaza para la siesta de un domingo». Adrián Barcesat, Norberto Chávarri, Roque De Pedro, Guillermo Gregorio y Margarita San Martín comenzaron a repartir silbatos que produjeron distintos sonidos. Respondiendo a los organizadores, cada uno de los intérpretes de silbato hacía sonar su instrumento, junto a un clarinete, una trompeta, un xilofón, un saxofón o un cuerno. Convocados luego a una gran jaula (...) los integrantes multitudinarios de la improvisada orquesta finalizaron su espectáculo. Los ánimos juveniles -y los de muchos no tan juveniles- se caldearon [y comenzó] la invasión», «Triste fin tuvo una experiencia», *La razón*, lunes 5 de noviembre de 1970, s. f., Archivo CAEV.

⁵⁵² «(...) A las cinco cuerdas de iniciado el recorrido, un clown detiene el ómnibus y sube. Ya en el interior habla sobre Arte de Consumo y Arte y Vida. Luego reparte volantes que resumen lo dicho. En el trayecto hacia el segundo punto se reparten bolsas de papel que contienen manzanas con un cartel: Vivir es aceptar todas las tentaciones () [En otro lugar] bajan los cuarenta participantes y el clown corre el lienzo descubriendo un marco rococó de 2,5 mts. x 3,5 mts. vacío, que encuadra un árbol (...) [Más tarde] sube un diariero y reparte periódicos que anuncian con grandes titulares en primera plana: «El arte no es una teoría; es un acto de libertad». Por otra parte, a los participantes se les entregaba un boleto en el que se especificaba que «el arte es una industria dedicada a producir artículos de entretenimiento cuyo objetivo es la formación de una cultura lúdica (...) El artista es el cuidador de la vida. Vivir es un entretenimiento constante. La nueva estética significa: libre creación, participación del espectador, identificación del arte

Pero la exposición de arte en la calle que tal vez escenifique como ninguna otra las tensiones que se dieron entre arte y política durante el primer lustro de los años setenta fue *Arte e ideología. CAYC al aire libre*, celebrada en la plaza Roberto Arlt el 23 de septiembre de 1972, que formaba parte de una muestra más amplia, la segunda edición de *Arte de sistemas*, cuyas obras se distribuían también por las salas de la sede del CAYC en la calle Viamonte y por las del Museo de Arte Moderno. En el archivo del artista de Juan Carlos Romero se conservan algunos de los documentos preparatorios del proyecto. Bajo el título de «Proyecto Plaza», el primero de ellos data de una reunión mantenida el 27 de diciembre de 1971 por Jorge Glusberg y los integrantes del denominado Grupo de los Trece, sobre cuyas condiciones de constitución volveremos posteriormente. En él se enumeraban las siguientes aspectos a considerar a propósito de la implantación del arte en espacios no habituales: 1) tipo de público; espectador casual no habitual de exposiciones; 2) cantidad de público que puede moverse y romper obras; 3) utilización de parte de los niños; 4) adaptación tecnológica a una muestra afuera; 5) adaptabilidad económica; 6) posibilidad de uso; 7) rescate de lugares desechados; 8) verificación en forma anterior de las necesidades estéticas del entorno social del lugar donde se va a desarrollar una muestra; 9) posibilidad de lugares -tribunas para uso múltiples, obras periodísticas, labor docente, discusión; 10) adaptación al día y la noche; 11) utilización de elementos naturales. A estos puntos se añadirían, en el acta de la reunión del 3 de enero de 1972, otros dos más: 12) propuesta al espectador para transformarlo en creador accidental -donde resuena la teoría del arte de Edgardo Antonio Vigo; y 13) estudio del comportamiento del espectador.

con la vida» y un cuestionario en el que debían responder afirmativa o negativamente a las siguientes preguntas: ¿La pintura ha muerto? ¿El arte debe imitar a la naturaleza? ¿Está usted viviendo un hecho artístico?», Jorge de Luján Gutiérrez, Luis Pazos y Héctor Puppo, *Experiencias*. Buenos Aires, CAYC, 1971, s.p.

En cuanto a la tipología de modalidades artísticas que podrían darse cita en el evento, se contemplaban la «escultura volumétrica», los «sucesos», el «arte ecológico», el «arte utilitario» y el «arte lúdico», que deberían dar lugar a obras «perennes» y «transitorias» o «periódicas». Por su parte, en el documento correspondiente a la segunda de las sesiones mantenidas entre Glusberg y el Grupo de los Trece, se incluían dos «propuestas». Mientras la primera de ellas incidía en la posibilidad de que la muestra se adaptara a contextos diversos, la segunda, un tanto enigmática, apostaba por la «posibilidad de muestras en lugares totalmente aislados, sin público alguno»⁵⁵³. La hoja de invitación a la inauguración de la muestra iba prologada por una cita de Louis Althusser, en la que el filósofo argelino-francés reflexionaba sobre el modo en que la obra de arte actúa sensiblemente sobre el inconsciente del espectador reconfigurando su sustrato ideológico⁵⁵⁴. En la argumentación discursiva del proyecto Glusberg aludía a dos de sus nociones recurrentes: la emergencia de un «conceptualismo ideológico» argentino cuyas contribuciones se instalaban en un marco de sentido más amplio definido por la existencia de una «problemática» común al conjunto de los países latinoamericanos⁵⁵⁵.

⁵⁵³ Archivo Juan Carlos Romero.

⁵⁵⁴ «(...) Se puede plantear la hipótesis de que la gran obra de arte es aquella que, al mismo tiempo que actúa en la ideología, se separa de ella para constituir una crítica en acto de la ideología que ella elabora, para hacer alusión a modos de percibir, de sentir, de oír, etc. que, liberándose de los mitos latentes de la ideología existente, la superen», Louis Althusser, cfr. «Arte e ideología en CAYC al aire libre», invitación a la inauguración de la muestra, Archivo Juan Carlos Romero.

⁵⁵⁵ Hallar esa problemática común fue justamente el propósito central de la muestra que Glusberg organizó con el título «Hacia un perfil del arte latinoamericano», que con posterioridad viajaría a los *Encuentros de Pamplona*, celebrados en la ciudad española en junio de 1972. El resto del itinerario de la muestra la llevaría a Madrid (la muestra se realizó en la galería Amadis), Polonia, Yugoslavia, el Museo de Arte Moderno de México. Glusberg delineaba en el catálogo el concepto del proyecto: «No existe un arte de los países latinoamericanos, pero sí una problemática propia, consecuente con su situación revolucionaria (...) Mi idea para esta exhibición ha surgido como respuesta a los sentimientos y deseos de independencia que sienten los artistas argentinos (...) Nuestros artistas tomaron conciencia de los requerimientos de sus realidades nacionales y se plantearon respuestas regionales, consecuentes con el cambio de todas las áreas de la vida humana que se proponen los subprivilegiados de hoy que pensamos son los potencialmente privilegiados de mañana», J. Glusberg, «Presentación de la muestra», *Hacia un perfil del arte latinoamericano*. Buenos Aires, CAYC, 1972, s.p. La particularidad y, más específicamente, la

En la práctica, el clima que dominó la muestra explicitaba una situación temporaria en la que artista político debía presentar un momento de denuncia y reflexión previo a la lucha revolucionaria⁵⁵⁶. Además del horno de Víctor Grippo, al que nos referiremos más abajo, destacaron las incisivas propuestas de Horacio Zabala, Juan Carlos Romero y la intervención colectiva *La realidad subterránea*, de Eduardo Leonetti, Luis Pazos, Ricardo Roux⁵⁵⁷ y Roberto Duarte. Como parte de su propuesta *El juego lúgubre*, Juan Carlos Romero -en colaboración con Eduardo Leonetti, Luis Pazos y Ricardo Roux- aludía a la represión mediante la presentación de una horca junto a un texto en lunfardo en el que se podía leer: «El represor golpea al detenido»⁵⁵⁸. La expresión refractaba en un espacio público condicionado por el poder militar la intencionalidad expuesta por el propio Romero en la escueta nota que acompañaba a la obra, donde afirmaba que sus propuestas iban «dirigidas a la participación del espectador-actor en temas referidos a la realidad nacional», por lo que, de una manera u otra, en última instancia debían ser atravesadas por «hechos o situaciones de nuestro país»⁵⁵⁹. Esa referencia al contexto, signado por la violencia generalizada, no debía mantenerse en un plano meramente temático, sino afectar la estructura de las obras de

precariedad de las condiciones de producción del arte latinoamericano se veían también reflejadas en el formato común en el que se mostraron las obras: un papel heliográfico cuyas dimensiones fueron igualmente fijadas por Glusberg de acuerdo a pautas marcadas por el IRAM (Instituto Argentino de Racionalización de Materiales).

⁵⁵⁶ Nada define mejor ese momento que el título de la obra presentada por Vicente Marotta: «Descansemos hoy: Mañana comienza la lucha».

⁵⁵⁷ Roux diseñó como intervención personal de la plaza una serie de cordajes que cercaban el acceso al espacio existente entre tres de los árboles que en ella se encontraban. Sobre ellos debía ubicarse un cartel en el que se pudiera leer: «No se puede entrar porque no». En el catálogo de la muestra, el artista explicaba las razones que le motivaban a realizar esa apropiación personal del espacio público: «Esta es una resolución personal, fue puesta sin consultar a los que normalmente transitan por la esta plaza». Posteriormente, sintetizaba las dos actitudes que cabían a la toma de «conciencia», en este caso planteada analógicamente por el autoritarismo de la intervención del artista, de la realidad de la época: «existen estructuras, enmarcadas arbitrariamente, por resoluciones, que prohíben, censuran y reprimen, derechos propios del hombre. Cabe entonces a él la elección. Aceptar: Someterse. Destruirlos: Liberarse». Ricardo Roux, s.t., *Arte e ideología. CAYC al aire libre*. Buenos Aires, CAYC, 1972, s.p.

⁵⁵⁸ Cfr. *Entre el silencio y la violencia. Arte argentino contemporáneo*. Op. cit., pág. 169.

⁵⁵⁹ Archivo Juan Carlos Romero.

manera que estas pudieran ejercer una resistencia frente a la represión del aparato estatal⁵⁶⁰. La obra de Zabala, *300 metros de cinta negra para enlutar una plaza pública* alertaba sobre el trágico rumbo de la dictadura militar, que pocos días antes había perpetrado la masacre de Trelew⁵⁶¹. Sobre este mismo tema incidía *La realidad subterránea*, que en un nicho soterrado de la plaza comparaba el crimen cometido por el régimen apenas un mes antes con imágenes de los campos de concentración nazi, inaugurando un *tropo* de denuncia de la violencia de Estado que, según describiremos con posterioridad, se ha convertido en lugar común a la hora de concretar simbólica y discursivamente los procesos de denuncia y memoria de lo actuado por las dictaduras latinoamericanas, inspirados de algún modo por lo acontecido en Alemania décadas después de la conclusión de la Segunda Guerra Mundial. El carácter denotativo, casi deíctico, de esta instalación, que apuntaba directamente a la dictadura militar como responsable de una masacre aún muy próxima en el tiempo, aceleró el proceso de clausura de la muestra (ocurrida solo dos días después de la inauguración), cuyo énfasis político desbordó así las pretensiones de Jorge Glusberg, su impulsor⁵⁶².

⁵⁶⁰ «La violencia debe ser aplicada en nuestras protestas, una de las tantas formas de reducir la violencia represora», *Ibid.*, Archivo Juan Carlos Romero.

⁵⁶¹ La nota escrita por el artista para el catálogo de la exposición planteaba una reflexión sobre los límites de la autonomía artística que retomaría en trabajos posteriores: «El arte se define por la función que cumple dentro de la sociedad, pues ni el hacer artístico ni sus resultados son autónomos: el arte depende de lo que no es arte. Insistir en aquella actitud, derivada del predominio de la estética visual, que coloca entre paréntesis todas las preocupaciones que la existencia plantea, nos hace sospechar que las obras así obtenidas terminan siendo formas vacías (...)», *Arte e ideología. CAYC al aire libre*. Op. cit., s. p.

⁵⁶² A propósito de esta cuestión, no deja de llamar la atención el titular aparecido en la revista francesa *Art press* a la hora de consignar la exposición. Este rezaba: «Le CAYC accusé d'incitation à la subversion». Según esta publicación Glusberg fue perseguido por la Corte Penal Federal -dedicada exclusivamente a los «delincuentes políticos»-, detenido como acusado de incitar a la subversión y obligado a abandonar Buenos Aires durante un mes. Archivo Juan Carlos Romero, documento s.f. Esa misma nota da cuenta de la obra sociológica que el propio Glusberg realizó para el evento, consistente en una barraca de madera con un rótulo en neón que invitaba a los espectadores a entrar para rellenar una encuesta en la que se les formulaban preguntas acerca del potencial de la propia obra para contribuir al cambio social, de la relación entre obra y textualidad en la configuración de la experiencia del arte, de sus preferencias entre un arte autónomo o político, de las opiniones que vertería el General Perón o la Santa Sede a propósito de una obra como esa, etc.

Una política de la inserción: el CAYC durante los setenta

El CAYC, fundado a finales de 1968, había reaccionado así a la nueva situación que planteaba tanto el panorama político nacional como una facción del contexto artístico local. Sin embargo, la imagen del centro es habitualmente relacionada con una política de corte internacionalista destinada a incluir el conceptualismo argentino de comienzos de la década de los setenta en los circuitos globales del arte contemporáneo. En un alarde discursivo que lo situaba entre el Di Tella y *Tucumán Arde*, el CAYC aspiraba a tomar el testigo tanto de lo que había representado el Instituto como de las experiencias que habían transgredido su institucionalidad. Si la política de inserción internacionalista del arte de vanguardia argentino promovida por el Di Tella había incluido -amparada por fondos procedentes de empresas sustentadas por capital foráneo- estrategias como la promoción internacional y la puesta al día de los artistas locales mediante la oferta de becas de estudio y producción en el extranjero, la creación de premios nacionales e internacionales o el impulso de un mercado y una crítica de arte en Buenos Aires⁵⁶³, el CAYC, cuya financiación respondía casi estrictamente a las

⁵⁶³ La política desarrollista en el terreno cultural, a la que el Di Tella se había sumado con posterioridad, fue iniciada a finales de los años cincuenta con la generación de iniciativas como el Fondo Nacional de las Artes. En el período comprendido entre 1958 y 1973 el Fondo Nacional de las Artes, una institución creada «con el objeto de instituir un sistema financiero para prestar apoyo y fomentar las actividades artísticas, literarias y culturales de todo el país», distribuyó sus beneficios del siguiente modo: el 71,05% fue destinado a préstamos, el 17,15% a subsidios (se trataba de préstamos no reembolsables destinados a organismos oficiales o instituciones privadas sin ánimo de lucro, nunca a particulares), el 2,5% a becas (este rubro únicamente se contempló a partir de 1959), el 0,80% a premios, el 5,85% a la adquisición de bienes para conservación y difusión del Patrimonio Artístico Nacional y el 2,65% a publicaciones. Este interés por el medio cultural no se circunscribía únicamente al sector creativo. A principios de los sesenta se realizaron estudios socioculturales que trataban de dar cuenta de la naturaleza del público de arte porteño. Durante la década, la formación de un nuevo gusto estético sería uno de los propósitos de las instituciones de vanguardia. En una encuesta realizada en agosto de 1961 por el Departamento de Sociología de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en el Museo Nacional de Bellas Artes a petición del Instituto de Arte de la Fundación Torcuato Di Tella, se alcanzaron las siguientes conclusiones, que trataban de aportar una imagen general del público de arte de Buenos Aires. Por niveles socioeconómicos, los asistentes al museo se repartían del siguiente modo: alto: 46,7%; medio: 48%; bajo: 5%. Una nota apostillaba: «Los niveles medios y altos componen el 94,6% de esta muestra, pero solo el 32,2% de la población de Buenos Aires», cfr. Regina E. Gibaja, *El público de arte. Encuesta en el MNBA*. Buenos Aires, Eudeba/ ITDT, 1964, pág. 25.

inyecciones económicas provenientes de la empresa propiedad de su impulsor, el promotor cultural Jorge Glusberg, debió aprovechar la coyuntura propiciada por la «desmaterialización» del arte para poner en órbita a una serie de artistas argentinos calificados como conceptualistas.

La formación social del gusto promovida por Romero Brest desde el Di Tella no podía mantener la magnitud de sus aspiraciones en un espacio con mucha menos visibilidad social⁵⁶⁴. El impulso de las instituciones de vanguardia argentinas de los años sesenta había respondido a las políticas culturales del desarrollismo económico, que deseaba difundir internacionalmente el arte argentino como parte de una estrategia más amplia destinada a normalizar las relaciones del país con el exterior. Una de las maniobras de dichas instituciones había sido acercar hasta Buenos Aires con motivo de diversos premios internacionales a artistas, historiadores y críticos foráneos de reconocido prestigio. Pese a contar con muchos menos medios, esta iniciativa fue retomada e incluso ampliada por el CAYC. A la visita durante los años sesenta de personalidades como Clement Greenberg, Jean Clay o Lucy Lippard, replicará durante los setenta con la de un sin número de intelectuales pertenecientes a la esfera del arte y a las más diversas disciplinas. La propia Lippard estuvo nuevamente en Buenos Aires con motivo del montaje en el CAYC de la muestra «2.972.453», que coorganizó con

⁵⁶⁴ Ana Longoni ha tratado de poner en cuestión la excesiva centralidad en los relatos historiográficos del desarrollo de la vanguardia de los años sesenta de la figura de Romero Brest, proponiendo dos «contrafiguras». Además de Óscar Masotta, en el que nos detendremos más abajo, Longoni recuerda el papel jugado por Germaine Derbecq: «(...) la artista y crítica francesa tuvo a su cargo la dirección de la galería Lirolay en los primeros años de la década de 1960. Allí ocurrieron las primeras muestras (individuales o colectivas) de gran parte de los jóvenes integrantes de las distintas fases de la vanguardia: Arte Destructivo, Greco, Minujin, Santantonín, Pablo Suárez, Carreira, David Lamelas, Roberto Jacoby, Eduardo Ruano y muchos otros. Fue ella quien los detectó y les brindó apoyo, antes de que fueran convocados por el Instituto Di Tella, la institución más visible dentro de la trama modernizadora de la década de 1960», A. Longoni, «(Otras) aporías de la vanguardia argentina de las décadas de 1960 y 1970», *Op. cit.*, págs. 71-72.

Glusberg. Inaugurada el 4 de diciembre de 1970, la muestra llevaba por título el número de habitantes de la capital argentina y formaba parte de una serie que había tenido sus precedentes en Seattle (octubre de 1969) y Vancouver (enero de 1970). Pocos años más tarde, en su clásico *Six Years: The Dematerialization of the Art Object* (1973), la crítica y activista norteamericana reconocería que su fuerte vinculación con Argentina procedía del proceso de politización que había experimentado al conocer de primera mano el devenir de la vanguardia argentina de los años sesenta, cuya inscripción dentro del conceptualismo ideológico sería convenientemente explotada por el director del CAYC.

Glusberg prolongó el creciente interés de Jorge Romero Brest por investigar las relaciones entre arte, tecnología y generación de comunidad⁵⁶⁵. De hecho, ése fue el sesgo primero del centro. Así, en el catálogo de la primera de las muestras celebradas, *Arte y cibernética* (1969), se recogía una suerte de texto fundacional en el cual el director del centro especificaba que el principal objetivo del CAYC era

*Promover la ejecución de proyectos y muestras donde el arte, los medios tecnológicos y los intereses de la comunidad se conjuguen en un intercambio eficaz que ponga en evidencia la nueva unidad del arte, la ciencia y el entorno social en que vivimos*⁵⁶⁶.

⁵⁶⁵ Años después, cuando Glusberg ya había consagrado internacionalmente su discurso bajo los parámetros del conceptualismo ideológico, Romero Brest arremetería contra él reclamando el papel de auténtico disparador de experiencias que en la década de los setenta se presentaban como falazmente novedosas. Tras cargar las tintas contra el director del CAYC y sus acólitos por el modo en que aquel consiguió ascender hasta la dirección de la AACA (Asociación Argentina de Críticos de Arte) afirmaba: «(...) Fíjese en el arte conceptual. Yo pienso que es un campo exíguo. Yo mismo propugné ese tipo de cosas y las primeras experiencias se hicieron en la Argentina en los años '67, '68 y '69 antes de que en Europa tomara cuerpo el período del arte conceptual, del arte concreto, del arte ecológico. Todo eso se hizo acá antes que allá. Entonces me pareció un movimiento importante porque significaba una ruptura (...)».

⁵⁶⁶ Cfr. J. Glusberg, *Del pop-art a la nueva imagen*. Op. cit., pág. 94.

El trabajo interdisciplinario se ubicaba en el marco de la necesidad de definir un espacio de comunicación adecuado al hombre del siglo XXI⁵⁶⁷. A *Arte y cibernética* le seguiría *Argentina Inter-medios*, muestra abierta en el cine-teatro Ópera de Buenos Aires en paralelo a la celebración entre el 21 y el 22 de octubre de 1969 del X Congreso Mundial de Arquitectos (**fig. 45**). En este caso se insistía, más que en el trabajo entre agentes procedentes de diferentes disciplinas del saber, en las relaciones sinestésicas entre las distintas expresiones artísticas: «música electrónica, films experimentales, poesía, proyecciones, danza, esculturas neumáticas y cinéticas»⁵⁶⁸. El objetivo final era alcanzar un «environment total» que reprodujera en un espacio interior la profusión y fugacidad de los estímulos de la ciudad contemporánea⁵⁶⁹, una idea que ya había vertebrado el discurso de algunos *happenings* acontecidos en el Instituto Di Tella, entre los que *La Menesunda* ocupó el lugar más destacado⁵⁷⁰. En el catálogo de la exposición, Glusberg reconocía la deuda con esos «códigos inéditos (...) de la década del sesenta» al tiempo que subrayaba la necesidad de actualizarlos ante el avance experimentado por la tecnología⁵⁷¹.

⁵⁶⁷ El CAYC deseaba integrar a «artistas, sociólogos, lógicos, matemáticos, críticos de arte y arquitectos», *Ibid.*, pág. 94. En paralelo a la muestra se celebró un «Seminario de Información y Acercamiento entre *Arte y Matemática*», cfr. Como se aprecia, el proyecto desbordaba con mucho los límites de la exposición, que se hallaba conformada por obras del Computer Technique Group de Tokio y una serie de artistas británicos, norteamericanos y argentinos, cfr. «¿Qué es el CAYC?», folleto publicado sin fecha por el CAYC, s.f., s.p. Archivo Fernando Davis.

⁵⁶⁸ J. Glusberg, *Argentina Inter-medios*. Buenos Aires, CAYC, s. p. Un indicio de la aspiración internacionalista del CAYC es el hecho de que los textos de sus catálogos, firmados siempre por Glusberg, estuvieran escritos tanto en español como en inglés. Glusberg se encargó personalmente de que las actividades del CAYC obtuvieran desde el inicio resonancia más allá de las fronteras nacionales.

⁵⁶⁹ «El hombre rodeado de música, movimiento, ruido, luz, sombra y objetos es la realidad del nuevo urbanismo». *Ibid.*, s. p.

⁵⁷⁰ A la hora de tender un puente con la actividad del Di Tella Glusberg destacaba que si con las *Experiencias Visuales* su puso el acento «en la falta de operancia que denuncian las hechas en los cauces tradicionales (...) [el CAYC] ha ido aumentando su área de difusión, ocupándose menos del arte visual que de las otras artes (...)», J. Glusberg, *Del pop-art a la nueva imagen*. Op. cit., pág. 106.

⁵⁷¹ *Ibid.*, s.p. El espectáculo se dividió en los siguientes nueve «segmentos»: *Música electrónica en vivo-Composición colectiva* (bajo la coordinación de Francisco Kröpfl), *Adán y Eva* (una *performance* de Osvaldo Romberg), *Cattuli Carmina* (un ballet dirigido por Iris Scaccheri), *El gran proyecto humano* (una pieza dramática escrita por Mario Trejo), *El hombre come* (una propuesta de cine-teatro de Adolfo Bronowski), *Poesía y Esculturas Ambientales* (a cargo de Inés Groz y Mercedes Esteves), *El tiempo y el*

En ocasiones, la imbricación entre la politización del campo artístico y la turbulencia de las luchas emancipatorias de finales de los sesenta y principios de los setenta conducen a arrojar una mirada desencantada sobre las prácticas de corte conceptual surgidas durante esta última década en el contexto latinoamericano⁵⁷². Entre ellas, el CAYC suele ser un referente con recurrente. Quien con mayor prontitud planteó esta mirada sobre las prácticas promovidas por el centro fue la crítica de origen argentino Marta Traba. Discípula de Jorge Romero Brest, Traba consideraba que la alianza entre arte y tecnología que postulaban exposiciones como las que acabamos de mencionar solo podían ser interpretadas en el contexto latinoamericano como un «gesto de onanismo vanguardista». En un alarde paródico Traba afirmaba que este tipo de iniciativas solo podían ser recibidas con la gratuidad que caracteriza a aquellas importaciones del gusto desprendidas de cualquier compromiso con las realidades socioeconómicas en que cobran visibilidad:

*En Latinoamérica, con excepción, naturalmente, de Buenos Aires, o del CAYC de Buenos Aires, hablar de arte hecho con ayuda de computadoras (aparte del aburrido y raquítico resultado que produce) es tan irreal como el propósito de una famosa alcaldesa de Puerto Rico que quiso tener, para su ciudad, una navidad con nieve, y fletó un avión desde Nueva York cargado de nieve que se fue derritiendo hasta llegar al trópico (...)*⁵⁷³

coro (un evento musical que implicaba al espectador), *Movimiento de la Tierra* («experiencia coreográfico-comunicacional» de Lorenzo Amengual, Ana Kamien y Leone Sonino), *Signos-Señales-Ruidos a través de una mujer actual, en pesadillas, realidad y persecución* (con imágenes de Antonio Berni) y un pasaje del film *Viet-Rock* (dirigido por Jaime Kogan).

⁵⁷² Este desencanto se trasluce en afirmaciones como la de Luis Camnitzer, quien considera que en los setenta los artistas conceptuales latinoamericanos «dejamos de hacer arte como política para, en su lugar, hacer arte político. Fue una transición paralela a la derrota y/o al abandono de las estrategias guerrilleras que se estaba produciendo en esos momentos», L. Camnitzer, «La visión del extranjero», *Op. cit.*, pág. 153.

⁵⁷³ M. Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas*. *Op. cit.*, pág. 143.

En el ámbito de las políticas museográficas del arte conceptual, Luis Camnitzer considera que *Information*, exposición celebrada en 1970 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, es un ejemplo significativo de la tendencia a institucionalizar la radicalidad de las prácticas conceptuales que habían dado un paso decisivo hacia la política durante la década que acababa de expirar⁵⁷⁴. Un parecer que, según reflejamos más arriba, se encuentra en sintonía con la animadversión que el CAYC generó en algunos de los artistas protagonistas del itinerario del 68. Entre los documentos producidos durante los setenta por el CAYC no se encuentra ningún asomo de autocritica acerca de las implicaciones políticas derivadas de la asunción del discurso internacionalista. Curiosamente, tal cosa sí sucede en un artículo publicado por el grupo de artistas conceptuales anglosajones *Art & Language*, que tradicionalmente se identifica con el polo opuesto (el conceptualismo lingüístico, analítico o tautológico) del binomio del que pasó a formar parte el conceptualismo ideológico del CAYC. A propósito de la celebración en el CAYC de la exhibición-homenaje al difunto Salvador Allende, el colectivo remitió en septiembre de 1974 a la comisión encargada de su organización una carta en la que se podía leer:

(...) while we think the activities of CAYC are pertinent there do seem to be a number of questions, especially in respect to the declared 'educative' aims of the exhibition. There are two possible consequences of exposing 'the people of Latin America' to what is called the 'avant-garde of the big international centers'. The first would be to make it easier for them to criticize the art, to open eyes to its social and ideological problematic. This would be good. The second consequence would be to affirm the already ubiquitous unreality of Official Culture: under the

⁵⁷⁴ «Con la idea de definir un estilo internacional usando el nuevo arte, esta muestra reunió a la mayoría de los artistas conceptualistas de izquierda. Ahí nos amansaron la obra en el contexto museístico». *Ibid.*, pág. 153.

*'cloak`of `aesthetics`to encourage people to feel `real` culture is something done elsewhere, is alien from what they themselves do. This would be bad (...) Isn`t it obvious that international art (so-called) is actually a means of imperialistically controlling people by making `culture` unreal, a matter for `education`, for `experts`, for `authorities`? (...) The effect of the exhibition, if we read the situation in Latin America correctly (and we might not since news of Latin America is scarce in the USA), will be to enable the corpse of New York dominated Official Culture (...) to imperialistically dictate `culture` to the people of Latin America (...)*⁵⁷⁵

Se trataba de señalar el internacionalismo artístico como elemento constitutivo de una incipiente esfera cultural global que, por aquel entonces, únicamente se encontraba en la antesala de la actual mercantilización planetaria del arte contemporáneo. En ese contexto, la retórica internacionalista impulsada desde el CAYC, aun cuando diera cabida a propuestas abiertamente implicadas con lo social, podía verse finalmente sumida en la homologación del oficialismo cultural, que bloqueaba la posibilidad de emergencia de una cultura local de la diferencia ajena a la burocratización de esa esfera en los bloques capitalista y comunista⁵⁷⁶. Los artistas del colectivo anglosajón vinculaban la administración semántica del internacionalismo a las elites económicas que controlaban los medios de comunicación masiva. En su opinión, las instituciones culturales internacionalistas otorgaban rango universal a un discurso multicultural cuyos rasgos -e intereses- se encontraban mucho más localizados⁵⁷⁷. Esta

⁵⁷⁵ Art & Language, «To the Commission of Homage to Salvador Allende», *Art & Language*, volumen 3, nº 2, mayo de 1975, págs. 38-39.

⁵⁷⁶ A propósito de la burocratización de la cultura el grupo se preguntaba hasta qué punto su experiencia en el contexto norteamericano era similar a la que se vivía contemporáneamente en Latinoamérica, cuestionando de manera el alcance de la retórica revolucionaria en el seno de las instituciones incluidas en el circuito internacional del arte: «Mentioned in a CAYC note was that `artists are revolutionaries even though they operate in the field of culture or art`. We don`t know about the situation in Latin America, but, at least as far as the USA is concerned, we`re afraid you underestimate the strength of its bureaucracies», *Ibid.*, pág. 38.

⁵⁷⁷ «Internationalism simply means that the moguls of world media power get to say what is international. Under the guise of `sharing between people`s of various cultures` it is in fact the mean whereby a power elite arrogantly assume their own localized values are somehow `universal`. Thus internationalism, by

forma de imperialismo simbólico cuestionaba la viabilidad misma de los propósitos de la exposición que disparó la redacción de la misiva, pues finalmente contribuía a «petrificar» las relaciones culturales hegemónicas y a consolidar la división paternalista entre los productores culturales y su público⁵⁷⁸.

La imagen que nos presenta esta carta del grupo inglés coincide a grandes rasgos con la negativa visión retrospectiva que del CAYC aportan autores como Néstor García Canclini o el propio Luis Camnitzer. Para el primero de ellos, el CAYC es un buen ejemplo de la creciente alianza en el mundo del arte contemporáneo entre los monopolios privados -Jorge Glusberg poseía una empresa de luminotecnia con la que financiaba las actividades del centro- y la cultura, del control total ejercido por aquellos sobre la producción artística en base a su constitución como fuentes exclusivas de financiación⁵⁷⁹. Para el segundo, el CAYC solo supuso un ingreso al *mainstream*. En sus ansias por legitimarse internacionalmente, la institución habría renunciado a la herencia política del conceptualismo de los sesenta para abogar por la importación estricta y formalista de modelos foráneos:

condemning 'local variations' as provincial and inferior, reinforces its own hegemony and disrupts any possibility of a non-reified culture emerging locally», *Ibid.*, pág. 38.

⁵⁷⁸ *Ibid.*, pág. 39.

⁵⁷⁹ «A notable case of this evolution of sponsoring monopolies is that of the almost one-man institution ran by Jorge Glusberg -the Center of Art and Communication (CAYC) in Buenos Aires. Owner of one of the largest light-fixture companies in Argentina -Modulor- he has at his disposal resources for financing the activity of the center, of the artists he brings together (first the Group of Thirteen, later the CAYC Group), and of others who exhibit their works in the institution or who are sent abroad by the center. Glusberg pays for the catalogs, the publicity, the shipping of the works, and sometimes the materials if the artists lacks the means. Thus he establishes a dense network of professional and paraprofessional loyalties with artists, architects, city planners, and critics», N. García Canclini, *Hybrid cultures. Strategies for Entering and Leaving Modernity*. Minnesota, University of Minnesota Press, 1995, pág. 62. García Canclini establece tres etapas en la historia del CAYC, que darían cuenta de la capacidad de adaptación de Glusberg a los nuevos tiempos. La primera se extendería desde 1971 a 1974, y se caracterizaría por una alianza entre artistas y críticos para promover la innovación formal del arte conceptual, una modalidad que aun no contaba con el respaldo del público y el mercado, desde la afirmación de la autonomía estética. La segunda se iniciaría en 1976, y daría cuenta de las excelentes relaciones que Glusberg mantuvo con el régimen presidido por el general Videla. Por último, la tercera se iniciaría con la asunción de la presidencia por parte de Raúl Alfonsín, cuando Glusberg maniobró ideando las «Jornadas para la Democracia», celebradas en el CAYC y otras galerías de Buenos Aires, cfr. *Ibid.*, pág. 63.

Durante el período de sus actividades, el CAYC trató de integrar a los artistas argentinos y latinoamericanos dentro del arte hegemónico (...) dada la concentración en la autopromoción y la asimilación, lo que pudo haber sido un programa serio de exposiciones equilibradas y eclécticas se redujo a recoger los cambios de moda en el mainstream para acomodarse con oportunismo⁵⁸⁰.

Camnitzer afirma que la peor de las consecuencias de esta política fue la erradicación de toda diferencia entre las producciones del centro y de la periferia «conceptuales». Con independencia de la crítica que sugerimos al inicio de este trabajo a propósito de la polaridad que el análisis de Camnitzer redobla, hay que señalar que no es cierto que Glusberg ignorara deliberadamente los desarrollos antiinstitucionales del «conceptualismo politizado» de los años sesenta⁵⁸¹. Bien al contrario, era muy consciente de ellos, en tanto los había cubierto como crítico cultural⁵⁸². Tras sus primeros años de vida, lo que Glusberg trató de imaginar es el modo en que tanto a nivel discursivo como programático un proyecto como el CAYC podía cooptar su radicalidad política. De hecho, como ya hemos sugerido, es posible interpretar las muestras que el CAYC organizó en el espacio urbano como una respuesta a ese problema. Glusberg pretendía hacerse eco de las experiencias desarrolladas por la vanguardia argentina de los sesenta con el objetivo de trazar una genealogía que alumbrara la diferencia «ideológica» del conceptualismo del CAYC, para luego implementar una renovación/

⁵⁸⁰ L. Camnitzer, *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Op. cit., pág. 314.

⁵⁸¹ Camnitzer afirma: «El CAYC, al enfatizar una posición formalista (al menos durante sus inicios), ignoró la importancia del conceptualismo politizado que estaba teniendo lugar bajo sus narices (por ejemplo *Tucumán Arde* en 1968)», *Ibid.*, pág. 314.

⁵⁸² Glusberg escribió a propósito de *Tucumán Arde* y aludiendo entre líneas a Romero Brest: «El arte no desaparecerá como lo predicen los falsos profetas, si sale del encierro de las colecciones particulares y los museos. Por eso, para este grupo es más importante una muestra de arte en una fábrica o en una calle, que en el recinto de una galería», J. Glusberg, «17 artista detrás de la dialéctica de lo simple», s.p., s.f., Archivo Graciela Carnevale. En perfecta coincidencia con las críticas que los artistas que elogiaba lanzaron contra el CAYC, afirmaba que éstos «quieren independizarse, en fin, de la asfixia y alienación del ghetto intelectual a que están reducidos», *Ibid.*, s.p..

superación de aquellas prácticas, las cuales desbordaban ampliamente la estricta innovación formal⁵⁸³. La inclusión internacionalista del CAYC se vio facilitada por aquellos críticos de arte foráneos que se hicieron eco de esa catalogación⁵⁸⁴. Si a nivel interno ese rubro pretendió incluir prácticas que tendrían como vago motivo común el análisis «de los sistemas políticos y sociales del contexto latinoamericano a partir de ciertos modelos aportados por las ciencias»⁵⁸⁵, a nivel externo la imagen de marca «conceptualismo ideológico», permitió al CAYC capitalizar esa ambición a nivel subcontinental⁵⁸⁶. Lejos de trastocar las «jerarquías estético-políticas»⁵⁸⁷ intrínsecas a los relatos europeos o norteamericanos del arte contemporáneo, de invertir o dislocar su

⁵⁸³ «(...) la anárquica renovación de los años 60 también ocurrió fuera del museo, aún en la calle. Pero las instituciones de arte reaccionaron con presteza, al abrirse a las formas y tendencias estética de la hora», J. Glusberg, «Los museos como paradigmas de acción cultural y espacios de reflexión». *Premios Fundación Banco Ciudad en el Museo Nacional de Bellas Artes*. Buenos Aires, Fundación Banco Ciudad/ MNBA, 2003, pág. 9.

⁵⁸⁴ Entre ellos hemos de destacar las menciones realizadas por Simón Marchán Fiz (ya recogida anteriormente) y por Gillo Dorfles. En un texto de aquella época, el crítico de arte italiano glosaba en los siguientes términos las obras de los artistas del CAYC presentadas a la muestra *Arte de sistemas*: «Uno dei punti cruciali per cui l'arte concettuale latino-americana si diversifica profondamente da quella europea e statunitense è nella preminenza dei suoi contenuti ideologici. Anche se alcuni artisti europei (Beuys) hanno dato molta importanza, negli ultimi tempi, all'elemento politico, rimane il fatto che una differenza sostanziale tra le espressioni recenti del «primo mondo» e quelle del «terzo mondo» consiste proprio nell'aspetto intellettualistico ed elitario delle prime e nell'aspetto molto più socialmente impegnato delle seconde», Archivo Juan Carlos Romero. El texto aparecía en sus versiones inglesa y castellana en la gacetilla que el CAYC editó con motivo de la exposición de Juan Carlos Romero titulada *Violencia*, presentada en el centro en abril de 1973 (GT-216 11-4-73).

⁵⁸⁵ M. J. Herrera, «*Este papel es una cárcel*, un gesto fecundo», *Horacio Zabala. Anteproyectos (1972-1978)*. Buenos Aires, Fundación Alón, 2007, pág. 10.

⁵⁸⁶ Fernando Davis ha establecido el inicio de esa estrategia discursiva en el catálogo de la exposición itinerante *Hacia un perfil del arte latinoamericano*, editado con ocasión de la celebración de los Encuentros de Pamplona en 1972. En opinión del historiador argentino se trataba de «sancionar los conceptualismos de la región -en una orientación que apostaba a pensar su diferencia respecto de los desarrollos del arte conceptual en Estados Unidos y la Europa occidental-, y, por otro, posicionar, a nivel internacional y regional, a la institución bajo su dirección como centro de visibilidad y proyección de las prácticas latinoamericanas», F. Davis, *Juan Carlos Romero: cartografías del cuerpo, asperezas de la palabra*. Op. cit., págs. 19-20. Años más tarde, Vicente Marotta, uno de los integrantes del Grupo de los Trece, dispuso un cartel en un terreno baldío cercano al CAYC en el que se preguntaba: «¿Por qué no exportamos arte?». De alguna manera, se trataba de equiparar al arte con otros productos de éxito exportador presentes en la obra del artista, como los cárnico, agrícolas y los derivados del cuero. Obviamente esta pretensión hipotecó la incidencia contextual de la actividad del CAYC a su ingreso en el mercado del circuito internacional del arte contemporáneo.

⁵⁸⁷ Tomo este concepto de Joaquín Barriandos, cfr. J. Barriandos, «Desconquistas (políticas) y redescubrimientos (estéticos). Geopolítica del arte periférico en la víspera de los bicentenarios de América Latina», *Desbordes*, 0, http://www.des-bordes.net/des-bordes/joaquin_barriandos.php.

polaridad norte-sur, esa categorización dotaba a la producción de los artistas del CAYC de una imagen encorsetada, que rehabilitaba las lecturas en clave derivativa o particularistas de sus obras. La etiqueta revelaba su carácter táctico en tanto que ni mucho menos el conjunto de la producción de esos artistas se podía asimilar a una ambición «ideológica». Sus inclinaciones formales y posiciones políticas eran sumamente diversas, a tal punto que en ocasiones fue Glusberg quien debió incentivar la realización de obras de corte político en artistas cuyas motivaciones pasaban por otro lado.

Pero con independencia de que la gestión del centro respondiera a una decidida apuesta por la inserción internacionalista, y a que la personalidad de Jorge Glusberg tendiera a confiscar cualquier alternativa crítica a sus imperativos curatoriales⁵⁸⁸, no es posible encorsetar bajo esos parámetros la actividad de los artistas que se ubicaron en su órbita. Algunos de esos artistas, por otra parte, no cesaron de *negociar*, mientras permanecieron vinculados al centro, las condiciones de visibilidad de su obra, no siempre acordes con la orientación impuesta por Glusberg⁵⁸⁹. En ocasiones, el éxito de ese proyecto de inserción –que no de disenso- del conceptualismo argentino en la esfera internacional del arte hipotecó con posterioridad la interpretación particular de la obra de sus artistas integrantes, que fueron asimilados al oportunismo táctico del responsable del centro.

⁵⁸⁸ Alina Tortosa ha escrito: «Como en casi todas las situaciones en que las decisiones y la responsabilidad corren por cuenta de una sola persona, las ventajas que generó el CAYC se vieron contaminadas por las tensiones creadas por un manejo que exigía una sumisión total a las decisiones tomadas por Glusberg», A. Tortosa, *Sobre una realidad ineludible*, Badajoz/ Burgos, MEIAC/ CAB, 2004, pág. s. p.

⁵⁸⁹ Esta es la posición que mantuvo, por ejemplo, Juan Carlos Romero, cfr. Conversación con Juan Carlos Romero, véase anexo.

Tras la apertura de un local propio en octubre de 1970, situado en el número 450 de la céntrica calle Viamonte⁵⁹⁰, a finales del año siguiente el director del CAYC establecería el núcleo central de la alianza entre los artistas y la institución con la creación del Grupo de los Trece -posteriormente conocido como Grupo CAYC, cuya nómina de integrantes fue variando a lo largo del tiempo. La inspiración de la iniciativa había procedido de una breve visita del director de teatro polaco Jerzy Grotowsky. Así lo demuestra una carta enviada por Glusberg a Juan Carlos Romero en la que le invitaba a formar parte de una suerte de «taller-laboratorio» junto a otros colegas⁵⁹¹. La intención inicial del taller sería la siguiente:

Trabajar en cerrado, sin acceso de público, en forma agresivamente sectaria, como grupo de discusión para dialogar colectivamente sobre proyectos individuales y grupales, para pensar en el futuro, para pasar del pensamiento a la acción, sin interés por el momento en los medios de comunicación, en el prestigio fácil de los apoyos oficiales o del falso poder administrativo de la cultura (...) La idea, en síntesis, es la de formar un grupo de trabajo y de choque, que llegará sin duda a la acción pero que, previo a ello, discutirá grupalmente la reflexión individual (...) Creemos que si intentamos discutir la posibilidad de formar un grupo con estas inquietudes habremos aprovechado en un mínimo esas pocas horas que Grotowsky estuvo en Viamonte⁵⁹².

Para la constitución del grupo Glusberg solicitó a los miembros iniciales una carta de intenciones en la que reflejaran sus intereses particulares y lo que esperaban de

⁵⁹⁰ La sede se inauguraría con la exposición titulada *Nueva Fotografía; USA*, organizada por el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

⁵⁹¹ La misiva está fechada en Buenos Aires, a 1 de diciembre de 1971, y la cita se fijaba para el viernes 10 de diciembre a las 22:30 horas. En ella aparecen convocados los siguientes artistas, que no coinciden exactamente con los que finalmente integraron el colectivo: Alberto Pellegrino, Alfredo Portillos, Víctor Grippo, Luis Benedit, Carlos Ginzburg, Luis Pazos, Gregorio Dujovny, Vicente Marotta, Alejandro Puente, Jorge González Mir y Marta Dermisache. Archivo Juan Carlos Romero.

⁵⁹² *Ibid.*

su paso por el grupo⁵⁹³. Las diversas aportaciones evidencian que no existía un proyecto común. Por el contrario, se trata de declaraciones de buenas intenciones que apuestan por el diálogo grupal⁵⁹⁴, por generar una forma más sólida de articular el trabajo artístico con la resistencia al sistema⁵⁹⁵, por la constitución -no exenta de nostalgia- de un espacio artístico interdisciplinar que confiriera a sus integrantes la posibilidad de ejercer influencia sobre el medio⁵⁹⁶, por la elaboración colectiva de un código ético vinculado a la conciencia ética y la «crítica y autocrítica sistemáticas»⁵⁹⁷, por la conformación de un posicionamiento ideológico común⁵⁹⁸, por dejar al margen cualquier interés personal que lastrara el impulso colectivo⁵⁹⁹, por poner en evidencia los mecanismos de poder

⁵⁹³ Los trece integrantes iniciales eran: Jacques Bedel, Luis Bénédict, Mirtha Dermisache, Gregorio Dujovny, Jorge Glusberg, Víctor Grippo, Jorge González Mir, Vicente Marotta, Alberto Pellegrino, Alfredo Portillos, Luis Pazos, Juan Carlos Romero y Julio Teich. Gacetilla CAYC n° 67-8046. Archivo Juan Carlos Romero.

⁵⁹⁴ Así lo expresaba Jacques Bedel: «Personalmente, formar parte de un grupo de investigación artística, o como sea dado llamarlo, me obliga a tomar conciencia real de mi trabajo, a analizarlo y a encontrar sus fallas y defectos. Creo que el trabajo en equipo es necesario para corregir los esquemas personales, y el aporte intelectual que se puede dar o recibir, ayuda a un mejoramiento de la obra de todos». Gacetilla CAYC n° 84--0464. Archivo Juan Carlos Romero.

⁵⁹⁵ Jorge González Mir relacionaba curiosamente este propósito -condicionado por el contexto histórico coetáneo- con una recuperación regresiva de la pureza del arte: y de la figura tradicional del artista «Posiblemente el resultado de estas investigaciones puedan contener algún sentido político; aunque creo que el Arte es un medio muy puro de hacer algo y una demostración de una actitud de libertad individual no corrompido por ninguna fuerza exterior. Pero por la realidad actual e histórica que vivimos, se hace difícil poder desligarse de ciertas presiones externas (...) Creo en la formación de grupos de investigación dentro del arte, ya que veo en ellos la fuerza necesaria para luchar contra el sistema, creando nuevos valores, proponiendo nuevas actitudes. Será una forma de defender la verdadera naturaleza del arte, hoy en manos de cualquiera menos del artista». Archivo Juan Carlos Romero.

⁵⁹⁶ Luis Bénédict apostaba por el «fortalecimiento de las ideas en un «medio hostil». Si los artistas investigadores ablandamos un medio hasta que este nos acepte, habremos perdido nuestra capacidad de provocación cultural y creo nuestra razón de ser. La pérdida de territorio del artista tradicional es irrecuperable cuantitativamente. Creo que el accionar con fuerza grupo, en la mayor cantidad de campos posibles, mediante operaciones quizá no definibles como artísticas, nos permitirá una ganancia de territorios calificados, y estos la oportunidad de modificar realmente un medio». Carta firmada por el artista con fecha del 3 de enero de 1972, Archivo Juan Carlos Romero.

⁵⁹⁷ Aportación de Víctor Grippo, fechada el 5 de enero de 1972. Sobre este mismo aspecto incidía la contribución de Alfredo Portillos, fechada el 27 de diciembre de 1971. Archivo Juan Carlos Romero.

⁵⁹⁸ «Creo en el esfuerzo individual pero creo mucho más en el esfuerzo colectivo; es por eso que creo en la necesidad de unirse para la elaboración de algo. Creo que los que se unan deberán tener ideología homogénea para que el resultado sea homogéneo». Aportación de Vicente Marotta, fechada el 28 de diciembre de 1971. Archivo Juan Carlos Romero.

⁵⁹⁹ Así lo manifestaba Alberto Pellegrino: «Considero que formar o integrar un grupo (...) por intereses meramente mezquinos, inmediatos y egoístas, resulta pueril, carente de ética y falto de un mínimo elemental de respeto por los demás componentes». Archivo Juan Carlos Romero.

que operaban en la política cultural argentina para de esa manera poder alterarlos en su favor⁶⁰⁰, por al análisis entre intuitivo y racional de la realidad nacional y la formalización conjunta de un imaginario al servicio de las necesidades revolucionarias⁶⁰¹ o que simplemente declaran sus buenas expectativas⁶⁰². Glusberg fue quien con mayor denuedo se esforzó en su contribución por otorgar cierto sentido a la agrupación, que en última instancia debería pensarse como un «organismo unitario» que favoreciera la comunicación y la colaboración entre sus miembros. Ese organismo debía a su vez responder a «una estructura, una dirección, una intensidad y un número de variables» que acabarían por determinar «la velocidad del movimiento y el sentido del grupo»⁶⁰³. La «dirección» del mismo fue una función que el propio Glusberg se autoasignó muy pronto. Las reuniones del grupo, celebradas periódicamente⁶⁰⁴, solían reafirmar las decisiones previamente pensadas por Glusberg. Ese hecho, así como la constante supervisión sobre las obras expuestas, generó el progresivo malestar de aquellos artistas integrantes o próximos a la órbita del colectivo, especialmente de quienes manifestaban un compromiso artístico-político más sólido. Los siguientes testimonios de Edgardo A.

Vigo y Juan Carlos Romero resultan ilustrativos:

⁶⁰⁰ Este era el aspecto sobre el que incidía Luis Pazos: «Debemos averiguar quiénes son los hombres claves de nuestra cultura y cómo hacer para que actúen de nuestro lado». Lo que resulta más curioso es el objetivo que el artista marcaba para una etapa posterior, que coincidían ampliamente con los deseos internacionalistas y expansionistas que caracterizarían la gestión de Glusberg: «(...) aplicaremos los mismos métodos que permitieron nuestra ascensión al poder para imponer nuestra cultura en el plano internacional. Esto significa poder brindar al arte argentino el mayor proteccionismo posible, colonizar culturalmente a Latinoamérica y competir en igualdad de condiciones con culturas desarrolladas como la europea y la norteamericana», Archivo Juan Carlos Romero.

⁶⁰¹ Juan Carlos Romero: «Considero que nuestro grupo debe sentar sus bases de trabajo en la investigación de la realidad nacional para que a partir de las necesidades de los receptores se concreten nuestros mensajes estéticos», Archivo Juan Carlos Romero.

⁶⁰² Un buen ejemplo es la carta de Mirtha Dermisache, firmada en Buenos Aires en diciembre de 1971. Archivo Juan Carlos Romero.

⁶⁰³ Aportación de Jorge Glusberg. Archivo Juan Carlos Romero.

⁶⁰⁴ Tenemos constancia de que desde finales de 1972 el grupo se reunía semanalmente. En el segundo punto del acta correspondiente a la reunión del grupo del 25 de diciembre de 1972 se puede leer: «Se institucionaliza hasta la muerte de este staff las reuniones del Grupo los martes de 8 a 10 de la noche». Archivo Juan Carlos Romero.

Edgardo A. Vigo: (...) yo renuncié al grupo porque, por ejemplo, para exponer algo individual tenía que pedirle permiso a Jorge Glusberg (...) Una cosa era participar en el grupo y otra que a mí me coartaran la libertad individual⁶⁰⁵.

Juan Carlos Romero: «(...) Yo era militante político y artístico y era muy evidente lo que hacía yo políticamente. En el año 76 ya Glusberg no me llama más (...) él nunca me dijo nada. Años después yo traté de hablar con ellos y Glusberg me dijo que el grupo decidió. Los del grupo me dijeron que fue Glusberg. Yo creo que fue él. El grupo no decidía nada. Nunca votaba, nunca decidía nada. Glusberg era totalmente autoritario»⁶⁰⁶.

Glusberg se esforzó por potenciar el prestigio de la imagen pública del CAYC reclamando la presencia de algunos de los artistas más reconocidos del arte conceptual anglosajón, como Joseph Kosuth, Mel Bochner, Dennis Oppenheim o Dan Graham. Los dos primeros disfrutaron incluso de sendas muestras individuales en los años 1971 y 1972⁶⁰⁷. Sin embargo, donde se hizo especialmente significativa la presencia del arte conceptual internacional fue en la muestra *Arte de sistemas*, organizada por el CAYC y celebrada en julio de ese mismo año 1971. La pléyade de artistas y obras presentadas al evento daban cuenta de la amplitud de temas abordados por el arte conceptual. Por citar solo algunos de ellos, las obras presentadas insistían en la aleatoriedad de la duración y del tiempo interno de las obras, la generación de bucles sin fin, la relevancia de la secuencialidad frente a la instantaneidad perceptiva, la desestructuración espacial de las

⁶⁰⁵ Transcripción de la entrevista realizada por Fernando García Delgado a Edgardo A. Vigo poco antes de la muerte de este último. Archivo Nártex. Agradecemos a Fernando García Delgado el acceso a este valioso material.

⁶⁰⁶ Conversación con Juan Carlos Romero, véase anexo.

⁶⁰⁷ cfr. *Kosuth*. Buenos Aires, CAYC, 1971 y *Mel Bochner*. Buenos Aires, CAYC, 1972. Kosuth presentó para la ocasión su *Sexta Investigación (Arte como idea como idea)*. *Proposición II*. En el catálogo de la exposición se podían ver, además, piezas anteriores del artista, desde las «Protoinvestigaciones» de 1965 (como *Clock (One and Five)*) a las «salas de investigación» de 1970. Las imágenes eran apoyadas por un texto de Jorge Glusberg titulado «La estilística de Joseph Kosuth». En él vinculaba la obra de Kosuth con las *Investigaciones filosóficas* de Ludwig Wittgenstein. En el terreno de la «teoría contextual de la significación» el arte, en tanto que lenguaje, se definiría por su uso, no por una ontología.

obras, la multiplicidad y simultaneidad de los puntos de visión aportados por las innovaciones tecnológicas, la complementariedad de los registros de lo real, la recodificación de la cotidianidad como modo de aportar una mirada deshabitada sobre la vida diaria, la performatividad del lenguaje y del arte, la ironía, el humor y la atonía como modos de negación de la administración total de la existencia, la autorreferencial como resistencia a las imposiciones de la comunicación, etc⁶⁰⁸.

Según ha señalado Fernando Davis, la noción «arte de sistemas» -junto a la de «conceptualismo ideológico»-, determinará en los años subsiguientes las condiciones de visibilidad de los artistas del CAYC, desplazando a partir de 1971 el interés por las alteraciones que las nuevas tecnologías implicaban en la producción y recepción artísticas que había caracterizado los primeros años de vida del centro:

(...) La categoría «arte de sistemas» (...) mantiene su afinidad con los desarrollos del arte cibernético, pero al mismo tiempo amplifica su órbita incluyendo una serie de prácticas inscriptas en los desarrollos del conceptualismo (y, en cierta forma, contrarias a las tendencias tecnológicas), que serán ampliamente promovidas por la institución en los años siguientes⁶⁰⁹.

Arte de sistemas fue inaugurada en julio de 1971 en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires que, bajo la dirección de Guillermo Whitelow, por entonces se encontraba ubicado en los pisos 8 y 9 del número 1530 de la calle Corrientes. El interior y el entorno del emplazamiento de la exposición fueron el motivo de reflexión de uno

⁶⁰⁸ La extensa nómina de artistas presentes en la exposición fue la siguiente: Vito Acconci, Eleanor Antin, Arakawa, Sue Arrowsmith, Walter Aue, John Baldessari, Manuel Barbadillo, Robert Barry, Luis Benedit, Mel Bochner, Christian Boltanski, Ian Breakwell, Eugen Brikcius, Stanley Brouwn, Donald Burgy, Don Celender, James Collins, Christo, Agnes Denes, Mirtha Dermisache, Ken Friedman, Carlos Ginzburg, Jorge González Mir, Víctor Grippo, Hans Haacke, On Kawara, David Lamelas, Lea Lublin, Vicente L. Marotta, Marie Orensanz, Jorge de Luján Gutiérrez-Luis Pazos-Héctor J. Puppo, Juan Pablo Renzi, Juan Carlos Romero, Edgardo Antonio Vigo y Joseph Kosuth.

⁶⁰⁹ F. Davis, *Juan Carlos Romero: cartografías del cuerpo, asperezas de la palabra*. Op. cit., pág. 16.

de sus participantes, el argentino Carlos Ginzburg, quien ubicó en un solar vacío situado frente al Museo de Arte Moderno un cartel en el que se invitaba a los transeúntes a subir al piso en el que tenía lugar la exposición, para «observar desde allí la obra que se está desarrollando en dicho baldío», consistente en una pancarta iluminada por cinco proyectores en la que se podía leer la palabra «Tierra» (fig. 46)⁶¹⁰. Esa dialéctica entre el adentro y el afuera de la institución apuntaba hacia la incipiente inscripción de los nuevos comportamientos artísticos en una institución cultural cómplice de aquellos procesos de recalificación urbanística que habrían de acabar con espacios en desuso como el señalado por Ginzburg⁶¹¹.

⁶¹⁰ En una posterior, Ginzburg recogía las palabras con que Néstor García Canclini -del que fuera alumno en la carrera de filosofía en la Universidad de La Plata- en su texto «Los Artistas en la Ciudad» interpretó el sentido de su intervención. A partir del hecho de las personas que subían a la novena planta del edificio San Martín pudieran ver a quines observaban el cartel dispuesto en la calle, García Canclini comentaba: «De este modo, el sujeto de la experiencia reconstruía su itinerario, vinculaba su presencia en el Museo con su situación previa en la calle, con el contexto urbano y los desplazamientos de personas y vehículos. Si bien al comienzo la obra se presentaba -a través de los carteles enigmas- como un anzuelo para conquistar visitantes del Museo, ni bien se ingresaba el itinerario devolvía a la calle: el Museo perdía su carácter de santuario o refugio del espíritu para reenviarnos a la acción cotidiana y ofrecernos una percepción original de un lugar literalmente baldío. Es interesante observar de que modo la estructura tradicional de ciertas experiencias artísticas -curiosidad hacia lo desconocido/ itinerario laberíntico/ descubrimiento sorpresivo- puede ser transformada para resignificar conductas y espacios urbanos cuya rutinización los volvió insignificantes (...)», Archivo CAEV.

⁶¹¹ La obra de Carlos Ginzburg se podría relacionar a primera vista con el *land art* o arte de la tierra. Dentro de este epígrafe sus propuestas procesuales se ubicarán entre las de aquellos artistas que, como el inglés Hamish Fulton, reducen al mínimo el impacto derivado de la acción artística en el medio natural. Por este motivo, sería más adecuado utilizar la categorizaciones empleadas por el propio artista: «arte pobre» y «arte ecológico». Algunas de las piezas tempranas de Ginzburg, como *Hielo en la tierra*, *Semen en la tierra* (realizadas ambas en el Cementerio de la Ciudad de La Plata en 1970) o *Muerte natural* (la acción, realizada el 8 de junio de 1970 en la Salina del Bebedero del desierto de San Luis, consistió en colocar en forma piramidal un conjunto de flores desechadas del cementerio local y de restos de hojas otoñales que el viento debía hacer desaparecer), así como acciones aéreas como la que llevó a cabo en 1969 (consistente en escribir con la estela de humo de un aeroplano en el cielo de la provincia de Buenos Aires las palabras «LUNA», «CIELO» y «HUMO»), renunciaban a la permanencia de toda huellas. En todos estos casos el artista perseguía expresar «una imagen viva del concepto de cambio». Con posterioridad, Ginzburg se centró en el señalamiento mediante signos lingüísticos de espacios naturales (*Piedra y Montaña*, de 1972, son dos buenos ejemplos) o urbanos (como en el caso de su aportación a los Encuentros de Pamplona). La propuesta que aparece en el catálogo de «Arte de sistemas», *Vivienda otoñal*, consistía en llevar esos restos naturales al ámbito cotidiano, ocupando con ellos las distintas estancias de la casa del artista, cfr. *Arte de sistemas*. Op. cit., s. p. Esta reivindicación ecológica adquiere un tono de sátira del poder del artista en las ilustraciones que Ginzburg ideó dentro de la edición de *Hexágono '71*, publicación a cargo de Edgardo Antonio Vigo. Tras la traducción de un texto introductorio de Germano Celant sobre «Arte pobre», Ginzburg planteaba «10 ideas de arte pobre», a cada cual más descabellada y delirante. Así, la primera de ellas presentaba un mapa de superficie de la Antártida, se titulaba «DERRETIMIENTOS», y se encontraba acompañada del siguiente texto: «La energía cinética de

Por otra parte, el grado de implicación de los gestores culturales con los desbordamientos políticos que pudieran ocasionar estas prácticas artísticas es puesto en tela de juicio por sus propias declaraciones. Llama la atención que el propio Guillermo Whitelow, apenas dos años atrás, descalificara los disturbios acontecidos durante las «Experiencias Visuales 1968» y los Premios Ver y Estimar y Braque de ese mismo año como «reacciones extraartísticas»⁶¹². Por su parte, Jorge Glusberg, atento a la coyuntura histórica de cambio, en la nota introductoria a la exposición, tras aclarar que el énfasis del «arte de sistemas» se situaba sobre los procesos y no en los «productos terminados del «buen arte»», abarcando prácticas tan sumamente diversas como el arte como idea, el arte ecológico, el arte de proposiciones o el arte cibernético⁶¹³, relacionaba metonímicamente esa condición indefinida de la obra de arte con los procesos colectivos emergentes en el terreno político:

*Lo que podemos ver no son datos estáticos, aislados, reflejos de una estructura social o de la mera personalidad de un artista, sino hechos totales cuya significación objetiva resulta de esa unidad dialéctica del individuo y sociedad que se explica a través de la historia, y que comprende el potencial revolucionario que predice la aparición de cambios sociales radicales*⁶¹⁴.

Glusberg pareció llevar su egolatría y el componente metafórico de este planteamiento hasta sus últimas consecuencias cuando admitió convertirse en el objeto

las moléculas en movimiento es función de la temperatura, y ambas al modificarse, modifican también los estados de agregación de la materia. Siguiendo este principio, y con un poderoso lanzallamas, voy a derretir varios témpanos antárticos desprendidos de la Barrera de Hielo. En el curso de la «expedición ecológica», desde un viejo ballenero, voy a lanzar chorros de fuego (50 mts. de longitud) contra los espectaculares icebergs: al debilitarse la fuerza de cohesión de sus moléculas se convertirán en agua líquida», Archivo CAEV.

⁶¹² Guillermo Whitelow, «Carta de Buenos Aires», *Op. cit.*, pág. 27.

⁶¹³ J. Glusberg, «Introducción a Arte de Sistemas», *Arte de sistemas*. *Op. cit.*, s.p.

⁶¹⁴ *Ibid.*, s.p.

de un secuestro ficticio por parte de los artistas Jorge de Luján Gutiérrez, Luis Pazos y Héctor J. Puppo (*Secuestro, una información periodística*, 1971 (**fig. 47**)), que fue difundido como real por los medios en una evocación narcisista del *Happening para un jabalí difunto*⁶¹⁵. En un contexto sociopolítico en el que el secuestro, como metodología revolucionaria, había alcanzado altas cotas de impacto mediático⁶¹⁶, la inclusión de esta noticia en la prensa se sobrecargaba con unas connotaciones que, sin embargo, se veían rápidamente contrarrestadas por la atribución de la acción a «un grupo de artistas que se identifican como el G.E.E. (Grupo de Experiencias Estéticas) pertenecientes a la ciudad de La Plata»⁶¹⁷. Desde este punto de vista, sería necesario reflexionar acerca de la impostura implícita en la retórica revolucionaria de estos artistas del CAYC, que se prestaron a mayor gloria de su director a un ejercicio de banalización de la violencia que manifestaba una falta de compromiso con la problematización de su uso en una determinada coyuntura histórica. La ambigüedad del gesto venía reforzada por el componente demagógico del siguiente «Comunicado a la población», firmado por el G.E.E. en La Plata el 7 de julio de 1971:

⁶¹⁵ Lujan Gutiérrez, Pazos y Puppo, quienes se autodefinían como «profesionales de la comunicación», arrojaron en las inmediaciones del museo una serie de octavillas en las que se anunciaba el secuestro de Glusberg. Posteriormente pegaron en las calles una serie de carteles en los que se anunciaba la desaparición del crítico. Al día siguiente el texto difundido en las octavillas apareció publicado en un el diario *La Prensa* junto a informaciones relativas a los supuestos captores.

⁶¹⁶ Sin duda, el más sonado de esos secuestros fue el del ex-presidente de facto de la República (1955-1958) y general Pedro Eugenio Aramburu por la organización revolucionaria Montoneros el 29 de mayo de 1970, que se presentaba de ese modo en la escena pública. Montoneros responsabilizaba a Aramburu del golpe de Estado que retiró del poder a Juan Domingo Perón en 1955, así como de los referidos fusilamientos de José León Suárez de 1956. Tras la celebración de un «juicio revolucionario» en el que se le imputaban los cargos de «traidor a la patria y al pueblo y asesinato en la persona de veintisiete argentinos», Aramburu fue ejecutado por sus captores, cfr. E. Anguita y M. Caparrós, *La voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina. Tomo 2, 1969-1973*. Buenos Aires, Planeta, 2006, pág. 137.

⁶¹⁷ La noticia aparecía reproducida en el catálogo de la exposición, cfr. *Arte de sistemas*. Op. cit., s.p.

Hasta que los medios artísticos no escuchen seriamente nuestros reclamos, Jorge Glusberg seguirá secuestrado. No toleraremos más dilaciones y tiempos de espera. Luchamos por nuestros derechos y exigimos inmediata solución.

*Nos deberán considerar como lo que somos: auténticos trabajadores, profesionales de la comunicación, que pretenden decidir sobre su futuro; participar en la construcción de una nueva comunidad, en la que lo fundamental será el amor, la paz, la libertad, la igualdad*⁶¹⁸.

Sin embargo, el afán internacionalista de Glusberg no pasó desapercibido para otros artistas del CAYC. Llama la atención que Víctor Grippo, Alberto Pellegrino y Alfredo Portillos, en los tarjetones que diseñaron para el catálogo de la muestra, hicieran un balance estadístico de la nacionalidad de los artistas participantes, demostrando la abrumadora procedencia norteamericana entre los foráneos⁶¹⁹. El giro discursivo que implementó Glusberg del énfasis sobre la alianza entre arte y ciencia hacia el alumbramiento de nociones que procuraran la asimilación en el panorama del arte conceptual internacional tendía a opacar aquellas propuestas más directamente «comprometidas» con el proceso político nacional, como las proposiciones reflexivas de Alberto Pellegrino⁶²⁰ o el «proyecto para una república democrática» de Vicente Marotta⁶²¹.

⁶¹⁸ Cfr. *Ibid.*, s.p.

⁶¹⁹ Cfr. *Ibid.*, s.p.

⁶²⁰ En una especie de versión contextualizada políticamente de las asépticas proposiciones de Víctor Burgin, la propuesta de Pellegrino recogida en el catálogo de la muestra constaba de los siguientes enunciados, destinados a activar cognitivamente y conductualmente al espectador: «A. Analice el proceso entre 1871-1971. B. Analice su propio proceso. C. Establezca una interrelación entre A y B. D. Projete un posible proceso entre 1971 y 2071. E. Projete su propio posible proceso. F. Establezca una posible interrelación entre D y G. Trate de establecer una relación entre C y F, extraiga un pensamiento, escríbalo y comuníquelo», cfr. *Arte de sistemas*. Op. cit., s.p.

⁶²¹ En medio de la conflictividad social desatada frente a la dictadura Marotta profetizaba un proyecto (cuyo título completo era: «Proyecto de un mecanismo para realizar un ejercicio efectivo de democracia mediante el empleo de ordenadores electrónicos») en el que las nuevas tecnologías habilitarían la emergencia de una democracia real: «La gran revolución actual es de carácter ideológico, político, económico y tecnológico (...) Los componentes electrónicos son el instrumento para proporcionar los datos que permitirían establecer un sistema realmente democrático basado en la consulta directa con la

Ficciones: el papel de la alegoría en los años setenta.

En relación con algunas de las cuestiones planteadas en el epígrafe anterior, más que considerar el «itinerario del 68» como un punto de no retorno heroico que abriría, a partir de 1970, un nuevo período para el arte político -signado de una u otra manera por la retracción de las ambiciones políticas de la vanguardia-, nos interesa pensar cómo algunas de las experiencias de los setenta pueden dialogar con las de la década anterior, de modo que el rígido quiebre que tiende a neutralizar su relevancia sea solventado por una interpelación recíproca. Hemos visto que, en realidad, existen indicios que apuntan a que incluso los integrantes de esa empresa heroica revaluaron con prontitud su lugar como artistas en el proceso revolucionario. Nos interesa ahora, como complemento de esa mirada, analizar las pervivencias del mesianismo sesentista y la aparición de nuevas poéticas durante los años 70, en las que estrategias como la alegoría cumplirán un papel fundamental. Aunque es cierto que dichas estrategias alegóricas serán empleadas como un modo de salvar la censura o la represión –aspecto que obviamente se acentuará con la llegada del Proceso militar en 1976-, también pueden ser interpretadas como una réplica de la transparencia y la inmediatez efectiva que habían caracterizado el itinerario del 68. En relación con esto, se produce un cierto retraimiento de la palabra-manifiesto a favor de la imagen alegórica, cuyos vericuetos secuenciales difieren o dejan abierta la comprensión semántica de las obras. Resuenan aquí las palabras de George Grosz, quien, a propósito de la invención del fotomontaje por John Heartfield y él mismo durante la segunda década del siglo XX, afirmaba: «(...) recortábamos a nuestro gusto

población», *Ibid.*, s.p.

para decir con imágenes aquello que los censores no nos hubieran permitido decir con palabras»⁶²².

En la exposición *L'informe, mode d'emploi*, Yves Alain Bois y Rosalind Krauss daban cuenta de la conexión barroca de parte de las prácticas contemporáneas, desde las matéricas a las conceptuales⁶²³. En esa misma línea, y dejando a un lado las reflexiones más citadas en torno al carácter neobarroco de la cultura postmoderna⁶²⁴, Gilles Deleuze vinculó, en el contexto de sus elucubraciones en torno al pliegue y la mónada leibniziana, la relación de continuidad o prolongación de las artes en el Barroco -que culminaría en la constitución de un espacio social público, de un teatro de la ciudad- con la ampliación de los límites del arte en las prácticas informales de los años sesenta, entre las que el minimalismo ocuparía un lugar destacado⁶²⁵. De esta manera, si en el Barroco cada arte, partiendo de la pintura y de la escultura, superaba sus propios límites alcanzando una «unidad extensiva» en la figura del «artista urbanista», la política del arte informal contemporáneo apuntaría hacia una dimensión pública que cuestionara la autonomía de los géneros artísticos en la modernidad⁶²⁶. La recuperación de este

⁶²² Citado en B. Buchloh, «Procedimientos alegóricos: apropiación y montaje en el arte contemporáneo», Gloria Picazo y Jorge Ribalta (eds.), *Indiferencia y singularidad*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003, pág. 97.

⁶²³ El concepto de lo informe que inspiraba la exposición procedía del pensamiento de Georges Bataille, cfr. Y. A. Bois y R. Krauss, *L'informe: mode d'emploi*. París, Centre Georges Pompidou, 1996.

⁶²⁴ Entre las cuales sigue destacando el libro de Omar Calabrese, *La era neobarroca*. Madrid, Cátedra, 1989.

⁶²⁵ «Si le Baroque a instauré un art total ou une unité des arts, c'est d'abord en extension, chaque art tendant à se prolonger et même à se réaliser dans l'art suivant qui le déborde (...) Peut-être retrouve-t-on dans l'informel moderne ce goût de s'installer «entre» deux arts, entre peinture et sculpture, entre sculpture et architecture, pour atteindre à une unité des arts comme «performance», et prendre le spectateur dans cette performance même (l'art *minimal* est bien nommé d'après une loi d'extremum)», cfr. G. Deleuze, *Le pli. Leibniz et le Baroque*. París, Les Éditions de Minuit, 1988, págs. 166-168.

⁶²⁶ El trasfondo de esta reflexión es la disputa entre artistas minimalistas y críticos formalistas en el contexto norteamericano. Entre estos últimos destacan las diatribas lanzadas en 1967 por Michael Fried contra la nueva fenomenología del arte propuesta por el minimalismo, en la que el cuerpo y la temporalidad cobraban un protagonismo propio. Fried cargaba contra lo que él denominaba la teatralidad de las formas minimalistas, en tanto esa teatralidad comprometía la esencialidad de los diversos géneros artísticos, cfr. M. Fried, *Arte y objetualidad. Ensayos y reseñas*. Madrid, Antonio Machado Libros, 2004.

impulso barroco de las artes supondría, por otra parte, el tránsito desde la idealidad del símbolo moderno a la alegoría postmoderna como nueva potencia de figuración⁶²⁷. Este tránsito fue descrito por el propio Gilles Deleuze al analizar *El origen del drama barroco alemán* de Walter Benjamin:

*Walter Benjamin fit faire à la compréhension du Baroque un progrès décisif lorsqu'il montra que l'allégorie n'était pas un symbole raté, une personnification abstraite, mais une puissance de figuration tout à fait différente de celle du symbole: celui-ci combine l'éternel et l'instant, presque au centre du monde, mais l'allégorie découvre la nature et l'histoire suivant l'ordre du temps, elle fait de la nature une histoire et transforme l'histoire en nature, dans un monde qui n'a plus de centre*⁶²⁸.

La imbricación entre historia y naturaleza será clave en la obra objetual de diversos artistas argentinos de los años setenta. Si bien el objeto había adquirido ya durante los años sesenta una carga conceptual, fue durante la década siguiente cuando se consolidó dentro de buena parte de los artistas conceptualistas asociados al CAYC. La alegoría representó para ellos la posibilidad de establecer, siguiendo a Deleuze, una red rizomática de relaciones con la naturaleza, la etnografía y la ideología, de generar una serie de imágenes secuenciales en torno a la idiosincrasia argentina y latinoamericana, de manera que el objeto se desprendía de su valor formal para adquirir una dimensión contextual. El objeto condensaría dentro de sí al concepto, en una suerte de instancia «personal», dispuesto a desplegarse hacia un horizonte multirreferencial⁶²⁹. Esa

⁶²⁷ La disolución de la estética moderna es descrita por Francisca Pérez Carreño de la siguiente manera: «El resultado es una disociación de partida entre el contenido y la forma o entre la idea y la realización, extraña a y rechazada por el ideal de arte como símbolo», F. Pérez Carreño, «Teoría y experiencia estética en el arte conceptual», *Op. cit.*, pág. 138.

⁶²⁸ G. Deleuze, *Le pli. Leibniz et le Baroque*. *Op. cit.*, pág. 171.

⁶²⁹ «[El objeto] est élargi suivant tout un réseau de relations naturelles, c'est lui qui déborde son cadre pour entrer dans un cycle ou une série, et c'est le concept qui se trouve de plus en plus resserré, rendu intérieur, enveloppé dans une instance qu'on peut dire «personnelle» à la limite», *Ibid.*, pág. 171.

interiorización del concepto corre el riesgo de caer en el subjetivismo, en la medida en que el objeto, desprendido de su significación habitual, se convierta en un mero contenedor de las ideas del artista. En este sentido, el conjunto de las correspondencias alegóricas inscrito en las obras de estos artistas es tamizado por una historia personal que desea interpelar directamente al espectador.

A propósito de esta cuestión, es procedente recordar las reflexiones de Craig Owens en torno al giro alegórico característico del arte postmoderno -sin entrar ahora en la discusión de hasta qué punto este adjetivo es conveniente para calificar la obra de los artistas que mencionaremos más abajo. Para el teórico norteamericano, dicho giro supuso un tránsito de la historia al discurso, una variación en el «énfasis» pronominal. Éste se desplazó, siguiendo la diferenciación propuesta por Émile Benveniste, desde la tercera persona (la narración impersonal) a los pronombres *yo* y *tú*. Siguiendo a Rosalind Krauss, Owens argumentaba que este tránsito, deudor de la obra de Duchamp, establecía una jerarquía en la relación entre el emisor y el receptor, entre el artista y el espectador, que vendría a constatar -al tiempo que compensar- la «tremenda arbitrariedad respecto al sentido, una crisis del (...) signo lingüístico»⁶³⁰.

Sin embargo, resulta más interesante concebir estas estructuras alegóricas como ficciones que revelarían el carácter productivista de la supuesta objetividad de la historia, como investigaciones antropológicas que, a modo de ofrenda, perseguían reconstruir una identidad cultural válida para el presente. Así lo reflejaba Luis Fernando Benedit al reflexionar retrospectivamente sobre su metodología creativa:

⁶³⁰ Craig Owens, «El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la postmodernidad», B. Wallis (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Op. cit., págs. 203-235.

Escarbo insistentemente hacia atrás buscando una identidad cultural que pueda traducir y ofrecer a mis compatriotas. Hago un balance entre información e intuición y llego, casi sin querer, a objetos conceptuales, y con datos ciertos o ambiguos voy creando una ficción antropológica⁶³¹.

La afirmación nacional-identitaria otorgada a estas obras no solo procede de la predeterminación de un receptor, sino también de la elección de una modalidad discursiva, la ficción, cuya relevancia en la literatura argentina, con Jorge Luis Borges a la cabeza, es incuestionable⁶³². A la apropiación duchampiana del objeto se sumó entonces una referencialidad cuyo horizonte se situaba más allá del señalamiento de los convencionalismos del arte, apuntando hacia un contexto geopolítico y una encrucijada histórica en la que se debían revelar las señas de identidad del hombre argentino y latinoamericano.

Dejando a un lado la obra de Víctor Grippo, a la que dedicaremos un epígrafe posterior, Luis Fernando Bénédict, Alfredo Portillos, Horacio Zabala y Juan Carlos Romero fueron, desde ángulos sumamente diversos, exponentes de esta tendencia. Frente a las acusaciones que el Grupo de los Trece recibió por parte de algunos artistas y críticos de la época, que resaltaban el modo en que el carácter metafórico de sus obras acababa por alienarlas de las realidades del continente, Bénédict, al igual que Víctor Grippo, recurrió a la semejanza analógica como un modo de complementar la discursividad alegórica. Los primeros planteamientos conceptuales del artista se deben a

⁶³¹ Cfr. Irma Arestizabal, «Analogías del Sur. Arte argentino contemporáneo», *Imágenes de Argentina. Analogías*. Madrid, Fundación Santillana, 1998, pág. 24.

⁶³² El propio Craig Owens llamó la atención acerca de que, a pesar de denostar -en la línea de la *Estética* de Benedetto Croce- la alegoría como un «error estético», la escritura borgiana posee sin embargo un eminente carácter alegórico, cfr. C. Owens, «El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la postmodernidad», *Op. cit.*, pág. 203.

las instalaciones zoológicas y botánicas que creo entre 1968 y 1975, donde experimentaba con los hábitos conductuales de animales y plantas a modo de parábola de los comportamientos sociales del hombre⁶³³, al tiempo que cuestionaba la rígida división entre arte y ciencia. La primera de esas instalaciones fue el *Hábitat artificial* que presentó en la muestra «Materiales, Nuevas Técnicas, Nuevas Expresiones», celebrada en el Museo de Bellas Artes de Buenos Aires en 1968.⁶³⁴ A esa pieza le seguirían otras instalaciones como *Filtrón* (1972) -un cultivo hidropónico-, o *Biotrón*, exhibidas, respectivamente, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York y en la XXXV Bienal de Venecia (1970, donde Bedit, ya apadrinado por Jorge Glusberg, representó a Argentina⁶³⁵. Otra modalidad recurrente en la obra de Bedit fueron los laberintos que el artista creó *ex profeso* entre 1970 y 1974 para observar el comportamiento de ratas, hormigas, cucarachas y peces⁶³⁶. Jorge Glusberg sintetizó del siguiente modo el paralelismo que los laberintos de animales mantenían con la sociedad humana:

Los trabajos de Bedit pueden ser interpretados así como una metáfora casi literal sobre la conducta del hombre en nuestras sociedades: los escollos, los trayectos laberínticos para obtener una recompensa, el acierto o el fracaso y, fundamentalmente, la ciega acción colectiva que responde a un estímulo»⁶³⁷.

⁶³³ Jorge Glusberg caracterizó la actividad del artista en términos de una «antropología social», cfr. *Luis Bedit*. Los Angeles, Institute of Contemporary Art, 1980, págs. 6-7.

⁶³⁴ El hábitat consistía «en una acumulación de objetos de vidrio con agua y pescados vivos». Carlos Espartaco, *Introducción a Bedit*. Buenos Aires, Ruth Benzacar, 1978, pág. 7.

⁶³⁵ En este último caso el artista procuraba a 4000 abejas vivas un hábitat artificial que incluía veinticinco flores donde un sistema electrónico proveía de azúcar a los insectos. Según Jorge Glusberg, las abejas, que podían elegir entre permanecer en el hábitat o salir a los jardines exteriores del recinto, adoptaron mayoritariamente la primera de esas posibilidades, cfr. J. Glusberg, *Luis Bedit*. Op. cit., pág. 8.

⁶³⁶ El primer precedente de esta investigación puede hallarse en la muestra «Micro Zoos», celebrada en la galería Rubbers de Buenos Aires en 1968, compuesto por hábitats para hormigas, lagartos, peces, tortugas y abejas, cfr. *Ibid.* pág. 10.

⁶³⁷ J. Glusberg, «Lo contemporáneo en el arte: el caso latinoamericano». *21 artistas argentinos en el Museo Universitario de Ciencias y Arte Ciudad Universitaria México D.F.* Op. cit., s.p.

Con el avance de los años setenta Benedit se centrará en señalar el modo en que la inclusión de la tecnología y modifican el medio natural o agrícola, el cual consideraba parte esencial de la idiosincrasia argentina. Tal pretensión caracteriza obras como *Furnarius Rufus* (1976), una caja de pino plegable que escondía un cubo acrílico que contenía a su vez un nido embalsamado, y *Huevos* (1976), donde una gallina real embalsamada se encontraba junto a unos huevos artificiales protegidos por una caja. Con cierta ironía, la pieza planteaba la posibilidad futura de crear artificialmente animales y los productos derivados de ellos⁶³⁸. La integración de la técnica en la vida cotidiana del mundo rural desvela una mirada antropológica sobre la realidad del país que trataba de mantenerse a salvo del folclorismo nostálgico e identitario:

Trato de apartarme de una visión folclórica o nostálgica del pasado. Elijo determinados elementos como la mocheta, el abrebocas o el hierro de marcar, porque son las herramientas que produjeron un cambio en el sistema productivo y conformaron la culturización del campo. Siempre me interesaron los artefactos fabricados por el hombre, porque lo artificial es una condición esencial del ser humano, que lo distingue de otras especies⁶³⁹.

⁶³⁸ Ya en los años sesenta Benedit había mostrado su preocupación por las labores rudimentarias del campo agrícola argentino. En el lienzo *Lo que hay que pasar*, presentado en la galería Rubbers de Buenos Aires en 1963, figuraba una tijera de descornar que anticipaba el interés del artista por la historia del país y el campo argentino. A finales de los setenta esta temática tendrá continuidad en una serie de obras de 1978: *Caja de alambrado*, *Tijera de castrar*, *Caja de maíz* e *Inseminación artificial*. Estas obras se relacionan con la superación del antagonismo naturaleza/cultura (a partir de la absorción de aquella por ésta) que, en opinión de Craig Owens, el arte postmoderno habría implicado mediante el uso de la alegoría: «En el arte postmoderno, la naturaleza aparece como algo totalmente domesticado por la cultura; sólo podemos aproximarnos a lo «natural» a través de su representación cultural. Aunque esto alude, ciertamente, al paso de la naturaleza a la cultura, lo que en realidad demuestra es la imposibilidad de aceptar dicha oposición», C. Owens, «El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la postmodernidad», *Op. cit.*, pág. 223.

⁶³⁹ Declaración realizada en abril de 1992 en una entrevista con Laura Batkis, recogida en *Luis Benedit*. Buenos Aires, Ruth Benzacar, 1992, s. p. Para Enrique Molina, las «relaciones inesperadas» que generan los objetos seleccionados por Benedit entablan proceden de una influencia surrealista que, sin embargo, no pretendería contradecir la naturaleza intrínseca de los mismos. Molina contrapone este aspecto de la obra de Benedit al trabajo de Marcel Duchamp, que en su opinión sí negaría tal naturaleza. En 1967 Benedit había participado en la muestra *Surrealismo en la Argentina*, organizada por el Instituto Di Tella. Cfr. Enrique Molina, «La rueda de las cosas», *Ibid.*, s.p. Por su parte, Carlos Espartaco atribuía a la

En el caso de Alfredo Portillos, su punto de atención se situará en el estudio de las comunidades indígenas que aun perviven en Argentina. La reconstrucción etnográfica de algunos de los elementos característicos de sus rituales en el espacio de la institución artística perseguía revalorizar esas culturas dentro de los circuitos oficiales del arte contemporáneo. Se trataba, en última instancia, de un intento de revertir el sentido de la definición de la cultura argentina y latinoamericana a partir de una reivindicación de las luchas y tradiciones de los pueblos originarios al interior de un espacio típicamente occidental que sumía la escenificación de sus restos en una suspensión descontextualizadora, esto es, en un ritual de nueva índole contrapuesto a la pérdida del aura que Walter Benjamin estableció como experiencia decisiva en la articulación moderna entre arte y técnica⁶⁴⁰. Los objetos «transfigurados» -velas, flores de papel, altares litúrgicos, urnas funerarias- y dibujos que presentaba Portillos aludían a valores trascendentales que conectaban la vida de la comunidad con el sentimiento religioso como un modo de paliar la miseria cotidiana y el hambre.

Desde la convivencia directa del artista con las comunidades, Portillos centró en un primer momento su investigación en el imaginario mítico-religioso de las etnias que habitan el norte de Argentina, ampliando su estudio durante los años setenta al indigenismo brasileño. El rescate del pasado y del presente indígena de la nación se

dislocación del sentido en la «escritura figurativa» de Benedit una resistencia al ideal de transparencia absoluta propio de la cultura del espectáculo, que disiparía «el efecto de presencia ligado a la representación» y exigiría al espectador «un constante retorno sobre sí (...) provocando intencionalmente una reactivación del imaginario», C. Espartaco, *Introducción a Benedit*. Op. cit., pág. 9.

⁶⁴⁰ Cfr. W. Benjamin, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», *Op. cit.*, págs. 7-85. En este aspecto disintimos con Juan Pablo Pérez cuando quiere ver en las *performances* que realizaba el artista en torno a sus propias obras un «proceso práctico-funcional de clara «desestetización» de la obra de arte (cfr. J. P. Pérez, «La tierrita sagrada. Repensar los «Conceptualismos Latinoamericanos» en los setenta: el caso de Alfredo Portillos», *ramona. revista de artes visuales*, Buenos Aires, 91, junio de 2009, pág. 36). En realidad, esas *performances* no harían sino enfatizar la ritualidad que Benjamin vinculaba con el aura de la obra de arte única.

completaba con el de las labores artesanas del campo argentino, conformando lo que podríamos denominar, en palabras de Federico Morais, una «estética antropológica»⁶⁴¹. La remisión al estudio de las culturas prehispánicas actuaría como un homenaje más o menos velado a formas heroicas de resistencia que encontrarían en las luchas sociales del presente su actualización histórica, la posibilidad de alumbrar para el conjunto de América Latina un nuevo socialismo que se distanciase de la importación mimética del desarrollado en otras latitudes. En este sentido, Juan Pablo Pérez ha señalado que la obra de Portillos bebe de las fuentes del pensamiento indoamericano de Francisco René Santucho en la década de los cincuenta⁶⁴², estableciendo una conexión entre las ceremonias indígenas y la memoria de los revolucionarios caídos recientemente⁶⁴³. En su disertación, el autor se remite a la pieza de Portillos titulada *Urna Funeraria de los Caídos por la Liberación Latinoamericana*, presentada en 1973 en el Salón organizado por la empresa Acrílicopaolini⁶⁴⁴, que en su temática y formalización anticiparía los posteriores *Cementerios de los guerrilleros Latinoamericanos*, en los que la

⁶⁴¹ Cfr. Federico Morais, «Rescuing crafts», *CAYC Group at the Museum of Rio de Janeiro, Brazil: Jacques Bedel, Luis Benedit, Jorge Glusberg*. Buenos Aires, CAYC, 1978., pág. 23.

⁶⁴² Francisco René Santucho fundó en 1961, junto a su hermano Mario Roberto -posterior líder del ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo)-, el FRIP (Frente Revolucionario Indoamericano Popular), formación política que respondía a ese ideario. Con anterioridad, tras publicar *El Indio en la provincia de Santiago del Estero* en 1954, el órgano principal de difusión del pensamiento de Santucho fue la revista *Dimensión*, publicada en Santiago del Estero entre 1956 y 1961, Juan Pablo Pérez, «El pensamiento indoamericanista en las obras de Alfredo Portillos», -comunicación personal del autor.

⁶⁴³ «La hipótesis propone indagar sobre los resortes visuales que el artista se apoderó del campo religioso popular, trasladando las condiciones de materialidad que le permitieron alcanzar una estética propia y simbólica a través de la utilización de objetos precarios y marginales apropiados de los diferentes rituales y ceremonias que resignificarían ideológicamente la idea de muerte y memoria social en las obras de los años '70». *Ibid.*

⁶⁴⁴ Portillos construyó «una ermita transparente donde depositó en la parte superior un pequeño cajón de madera o urna funeraria. En el interior del cubículo y de manera vertical a lo largo del prisma de acrílico, estructura la obra una cruz sepulcral con una corona de papel crepe blanco. La cruz opera en diálogo entre la urna funeraria y la base de la ermita que contiene tierra arenosa con algunas velas alrededor de la misma», *Ibid.* Esta suerte de *ready-made* etnográfico habría permitido al artista «ahondar en la huella de la tradición visual de los santuarios populares en la cima de los cerros o a la vera del camino, y conferirle conflictivamente cierta ritualidad devota absorbida de un imaginario que lo acercaba mucho más a lo rural, al mundo campesino, y por ende, a la cultura andina», J. P. Pérez, «La territa sagrada. Repensar los «Conceptualismos Latinoamericanos» en los setenta: el caso de Alfredo Portillos», *Op. cit.*, pág. 35.

incertidumbre del título apuntaba hacia la exaltación de los gloriosamente desaparecidos en fechas temporales y formas de imperialismo entre las que se tendía un puente ideológico:

Si para el artista el Cementerio hacía alusión a los campos santos o enterramiento durante el período de la conquista y colonización, resulta interesante indagar sobre la resignificación que adquiere en su propio contexto político la propuesta de un cementerio para guerrilleros, por la cual un año antes, la misma urna funeraria simbolizaba el lugar de los caídos como héroes y el sacrificio en la lucha por la liberación de Nuestra América⁶⁴⁵.

El halo de ambigüedad y silencio que rodea a algunas estas obras se debe, al menos en parte, a la capitalización que Glusberg, coronado presidente de la Asociación Argentina de Críticos de Arte a finales de 1978⁶⁴⁶, ejerció sobre la producción crítica en torno a ellas, abarcando desde los catálogos de la exposiciones a la publicación de las reseñas en algunos de los diarios más importantes de difusión nacional -un aspecto que condiciona, obviamente, su lectura historiográfica⁶⁴⁷. Así, si bien es cierto que en las

⁶⁴⁵ La instalación fue mostrada por vez primera en el contexto de una muestra del Grupo de los Trece en la muestra *Arte de Sistemas en América Latina*, celebrada en el Internationaal Cultureel Centrum de Antwerpen (Bélgica), en 1974. Junto a ella se podía leer un elogio de los mártires de liberación latinoamericana, con especial énfasis en la tradición de resistencia de los pueblos del norte argentino. Juan Pablo Pérez apunta que «en este primer Cementerio Portillos realizó una performance cuya operación artística consistía en ir encendiendo cada una de las velas del espacio sacrosanto representado», J. P. Pérez, «El pensamiento indoamericanista en las obras de Alfredo Portillos», Op. cit.

⁶⁴⁶ En una entrevista en la que consideraba que la carga disruptiva del arte conceptual había concluido con las últimas exposiciones celebradas en el Di Tella -desacreditando de ese modo a su reinstitucionalización posterior-, Jorge Romero Brest manifestó que la Asociación de Críticos de Arte era «un apéndice del CAYC», cfr. J. Romero Brest, «La asociación de críticos es un apéndice del CAYC. Entrevista a Romero Brest», *Horizontes. Revista de arte*, Buenos Aires, 3, febrero/marzo de 1979, págs, 16-17.

⁶⁴⁷ «Glusberg has deployed a many-faceted critical activity, which includes almost all of CAYC's catalogues, the management of art and architecture pages in the main newspapers (*La Opinión*, later *Clarín*), and articles in international magazines of both specialties, which publicize the work of the center and suggest readings of art in keeping with the proposals of the exhibition. A key resource for maintaining this multimedia activity has been the permanent control that Glusberg has had as president of the Argentine Association of Art Critics and as vice president of the International Association of Critics», N. García Canclini, *Hybrid cultures. Strategies for Entering and Leaving Modernity*, pág. 62. La conveniencia discursiva y política llevó a Glusberg incluso a amputar la textualidad de algunas de las piezas de los artistas que promocionaba. Así, la *Piedra* que Jorge González Mir presentó a la exposición *Arte de sistemas* en 1971 se encontraba acompañada de enunciados que describían sus propiedades, entre

cárceles diseñadas por aquellos por Horacio Zabala podríamos ver, como en los habitats y laberintos de Benedit, una metáfora de la condición existencial del hombre en general y de la causada por los poderes fácticos en el contexto latinoamericano en particular, también es posible vincularlas a una reflexión en torno al lugar del artista en el seno de las instituciones culturales del por entonces incipiente sistema mundo del arte contemporáneo. Una triple cadena hacía sucumbir la potencia sensible y política de sus obras: la crisis del lenguaje artístico moderno, la emergencia de la figura del comisario (en este caso, Glusberg) como administrador de los significados (lo que impedía el desarrollo de una crítica institucional) y la asimilación de la censura impuesta por el contexto político.

La formación arquitectónica de Zabala fue puesta al servicio de esta poética⁶⁴⁸. En sus *anteproyectos* diseñó una serie de estructuras carcelarias que establecían una zona de ambigüedad hermenéutica en las que la reclusión de los presos político resonaba en una reflexión sobre el aislamiento y el lugar del artista en la sociedad (**fig. 48**). Según ha resaltado María José Herrera, la primera exposición en el CAYC de los anteproyectos de Zabala coincidió en el tiempo con la ley de amnistía de los presos políticos dictada por el presidente Héctor J. Cámpora poco después de ganar las elecciones que reabrieron en 1973 el breve período democrático en Argentina, el cual se

las cuales se incluía: «Se emplea también como elemento que genera una actitud de libertad en el hombre. En julio de 1807 su uso fue masivo en la ciudad de Buenos Aires. En la actualidad ha sido empleada en Córdoba, Rosario y Tucumán». Esta alusión a manifestaciones de resistencia de la época, entre las que el Cordobazo (Córdoba, 1969), el Rosariazo (Rosario, 1969) y el reciente Viborazo (Córdoba, 1971) ocupaban un lugar destacado fue literalmente borrada en las alusiones bibliográficas a la obra que el propio Glusberg escribió con posterioridad.

⁶⁴⁸ María José Herrera ha enfatizado esta alianza entre ciencia y arte en la obra de Zabala, una característica que en su opinión sería uno de los rasgos definidores del conceptualismo de los artistas del CAYC, cfr. M. J. Herrera, «*Este papel es una cárcel*, un gesto fecundo», Op. cit., pág. 10.

extendería hasta marzo de 1976⁶⁴⁹. Según apunta Herrera, «evidentemente el contexto se impuso sobre cualquier otra lectura de estas obras que no fuera en clave política, [pero] las cárceles también explicitan una teoría del arte»⁶⁵⁰. Así, la referencia a la cárcel política se solaparía con la reflexión sobre la «cárcel del lenguaje» en la que se hallaba preso el artista⁶⁵¹. Este planteamiento se desarrollaría en declaraciones como la escrita por el artista en 1976: «Hoy el arte es una cárcel», que Zabala envió a 200 personas para que meditaran en torno a ella⁶⁵². En realidad, la retracción filosófica hacia el lenguaje como espacio de confinamiento y reflexión -propiciado o favorecido por la dimensión institucional y autónoma del arte- invalidaría toda presuposición que contemple la política como un terreno no atravesado por los condicionamientos que aquel impone sobre el pensamiento y la acción⁶⁵³.

⁶⁴⁹ Hugo Vezzetti subraya que esta amnistía justificaría posteriormente la política desaparecedora instaurada por la dictadura militar del Proceso de Reorganización Nacional, empeñada en acabar con toda huella de oposición a su moralidad, temerosa de que un posterior proceso democrático pudiera excarcelar a presos políticos deseosos de reavivar las expectativas de emancipación social que su obrar genocida venía a cortar de raíz, cfr. H. Vezzetti, *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2002, págs. 61-62. Por su parte, Ulises Gorini vincula la *tabula rasa* que guió la política desaparecedora del Proceso de Reorganización Nacional con el afán de definición identitaria que justificó el genocidio de las comunidades indígenas de la Patagonia a finales del siglo XIX, durante la etapa conocida como «Organización Nacional», U. Gorini, *La rebelión de las Madres. Historia de las Madres de Plaza de Mayo. Tomo I (1976-1983)*. Op. cit., pág. 37.

⁶⁵⁰ *Ibid.*, pág. 10.

⁶⁵¹ La expresión es de Belén Gache. Para María José Herrera «la cárcel y el confinamiento son en la obra de Zabala tanto una reflexión sobre las condiciones sociales contemporáneas como una metáfora sobre la creación artística». *Horacio Zabala. Anteproyectos (1972-1978)*. Op. cit., págs. 11-12. Las imágenes carcelarias y su inscripción dentro de una metapoética del lenguaje encuentran en la obra de Zabala un referente último en la obra de José Luis Borges y, más concretamente, en relatos como «La escritura del dios», contenido en *El Aleph* (1949), que narra la reclusión de Tzinacán, «mago de la pirámide de Qaholom» en una cárcel subterránea en la que, esporádicamente, percibe los rasgos de un jaguar donde estaría cifrada la secreta escritura del dios, cfr. Camilo Hernández Castellanos, «Tzinacán prisionero en la jaula del lenguaje», *Variaciones Borges. Revista del Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges*, Iowa, 28, 2009, págs. 199-216.

⁶⁵² Cfr. *Horacio Zabala. Anteproyectos (1972-1978)*. Op. cit., pág. 13.

⁶⁵³ En una entrevista con Danielle Perret, Zabala confesaba: «(...) la idea era producir un arte crítico, pero no sólo en relación con los conflictos sociales sino también con respecto al arte mismo, a la especificidad del lenguaje artístico y poético. Nunca tuve una concepción instrumental del arte (...) Pienso que la práctica artística responsable excluye cualquier imposición, cualquier «deber ser»», cfr. Danielle Perret, «Conversación con Horacio Zabala», *Ibid.*, pág. 17. Para un desarrollo más pormenorizado de estas y otras cuestiones véase la entrevista a Horacio Zabala en el apéndice de este volumen.

Para Zabala, la vacuidad, la transparencia y la proliferación de los contenidos que avalan al afán comunicativo, su obliteración de la reflexividad metalingüística y del señalamiento de su carácter ideológico, ejercería un poder de sujeción sobre sus receptores que sería un indicio más del control geopolítico de las subjetividades a escala subcontinental⁶⁵⁴. Desde esa perspectiva es posible interpretar los mapas ideados por el artista durante aquellos años, en los que contraponía una «cartografía de la opacidad», un uso espacial y material del lenguaje que, en su propia repetición formal, generaba

*un excedente de significación, inscribiendo su problematismo en una cadena de desplazamientos semánticos que metaforizan las circulaciones del poder y sus efectos sobre cuerpos y territorios, que remiten al ejercicio de la violencia y al control sobre identidades y geografías excesivas, en disputa*⁶⁵⁵.

Una de las estrategias alegóricas por antonomasia es la apropiación⁶⁵⁶. En este sentido, desde principios de los setenta Juan Carlos Romero comenzó a investigar acerca de las posibilidades que ofrecía la apropiación de citas literarias de épocas pretéritas. Tal procedimiento caracterizará la que el propio artista considera la primera de sus obras abiertamente políticas, la instalación *Swift en Swift*, presentada en el

⁶⁵⁴ Tras marchar a Roma en 1976, Zabala entablará contacto con el mundo intelectual italiano. Entre las personas que allí conoció destaca la amistad que trabó con el esteta Mario Perniola. Éste ha publicado recientemente un libro significativamente titulado *Contra la comunicación*, en el que reflexiona sobre el estatuto de ésta en el mundo contemporáneo. Así, Perniola estima que «no parece que el secreto sea el aspecto distintivo de la comunicación, ya que no abole el mensaje mediante su ocultamiento, sino por medio de una exposición excesiva e incontrolada de todas sus variantes», Mario Perniola, *Contra la comunicación*. Buenos Aires, Amorrortu, 2006, pág. 19.

⁶⁵⁵ F. Davis, «Poéticas críticas, representaciones opacas». *Horacio Zabala. Anteproyectos (1972-1978)*. Op. cit., pág. 16.

⁶⁵⁶ Tanto Benjamin Buchloh como Craig Owens tematizaron la apropiación como una de las principales estrategias del arte alegórico. Mientras Buchloh veía en la alegoría una matriz semántica inscrita en los procesos de montaje del arte contemporáneo desde su uso en la Alemania del período de entreguerras, Owens caracterizaba la alegoría como definidora del período postmoderno, cfr. B. H. D. Buchloh, «Procedimientos alegóricos: apropiación y montaje en el arte contemporáneo», *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Op. cit., págs. 87-116 y C. Owens, «El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la postmodernidad», *Op. cit.*, págs. 203-235. Owens añade otras estrategias alegóricas como la transitoriedad, la acumulación, la discursividad o la hibridación.

«Tercer Salón Swift de Grabado» en 1970 (**fig. 49**)⁶⁵⁷. En ella, tal y como expresaba su título, el carácter alegórico de la estrategia de apropiación suplementaba o sustituía el significado original de la cita literaria apropiada por el que le concedía el contexto en que aparecía. El artista presentó una impresión en *estencil* con cuatro fragmentos extraídos de los *Viajes de Gulliver* de Jonathan Swift relativos a la guerra y la explotación mediante los que denunciaba de manera indirecta la situación que sufrían contemporáneamente los trabajadores de la empresa patrocinadora del certamen⁶⁵⁸. Aunque Romero obtuvo el beneplácito, que le concedió el premio Hugo Parpagnoli por las innovaciones que introducía en la formalización espacial de la técnica del grabado, lo cierto es que la operación puesta en juego por Romero iba más allá, pues el carácter «situacional» que él mismo concedía a ese uso del grabado se tramaba con una carga metafórica que desvelaba las condiciones laborales de los trabajadores de la empresa en un contexto histórico de creciente movilización social⁶⁵⁹. Fernando Davis ha señalado la cercanía entre las letras que conformaban los textos extraídos del libro de Swift. De

⁶⁵⁷ Fernando Davis ha señalado que este premio se presentaba como «escenario destacado en la recepción y validación institucional de las tendencias de avanzada del grabado de los últimos años: tempranos objetos, obras troqueladas, inéditas xerografías y estructuras óptico-cinéticas», F. Davis, «Prácticas y estrategias de apropiación en la obra de Juan Carlos Romero», *Papers d'Art*, Girona, 93, 2007, pág. 177.

⁶⁵⁸ Según señala Davis es posible considerar esta obra como una «suerte de «obra-bisagra», situada entre sus investigaciones cinéticas sesentistas y su producción gráfica política de los años setenta; aunque utilizando recursos formales y técnicos presentes en su obra anterior, *Swift en Swift* tomaba distancia de los planteos óptico-geométricos [que habían caracterizado la obra de Romero durante la década anterior] para introducir una problemática conceptual», *Ibid.*, pág. 177.

⁶⁵⁹ Un procedimiento análogo fue empleado por el artista en 1972, cuando hizo circular por Buenos Aires un texto de Leonardo Da Vinci referido a la violencia -la pieza se titulaba *Para una estrategia de la violencia*. En una de las caras de la octavilla, el texto aparecía en blanco sobre fondo negro; en la otra, exactamente al revés, sugiriendo la doble carga de sentido del texto: la del original y la que le otorgaba el marco sociopolítico en que aparecía. Otros artistas, como León Ferrari, utilizaron una estrategia similar durante el período. Así, en 1972, el artista se apropió de un anuncio aparecido en la revista *Ramparts* sobre las ventajas de un carro de asalto a la hora de reprimir las manifestaciones, cfr. *Entre el silencio y la violencia*. Op. cit., págs. 156-157.

alguna manera, ello exigiría un espectador activo capaz de decodificar tanto el contenido del texto como su sentido en ese contexto de enunciación⁶⁶⁰.

Tales estrategias de camuflaje del sentido cobrarán con posterioridad en la obra de Romero un signo diferente, revelador del destino histórico de las utopías revolucionarias de finales de los sesenta y principios de los setenta. Ya en 1974, con ocasión de la exposición organizada por el CAYC *Art Systems in Latin America*, celebrada en el Institute of Contemporary Art de Londres, Romero trazo sobre papel un conjunto de letras en un orden aparentemente aleatorio, pero con las que se podía formar la palabra «Montoneros». De esa manera no hacía sino asumir como estrategia enunciativa el destino que había corrido la propia organización revolucionaria⁶⁶¹. Tras la llegada del Proceso militar en marzo de 1976 ese tipo de estrategias serán la única posibilidad para emitir mensajes críticos sobre la situación vivida por el artista como metáfora de la padecida por el conjunto del cuerpo social. Así, en los diversos «camuflajes» de la serie *La vida de la muerte*, de 1980, Romero se mostraba a sí mismo en tres fotografías subtituladas con palabras que aludían a tres de las estrategias de camuflaje o defensa del mundo animal: criptosis, mimetismo y aposematismo⁶⁶². Sus rasgos faciales aparecían modificados por marcas de pintura que daban cuenta del

⁶⁶⁰ «El texto apropiado se presenta, en tal sentido, «oculto». Su decodificación requiere, en términos de Romero, la «penetración del espectador en la obra», la modificación del «mensaje estético» en «mensaje semántico», F. Davis, «Prácticas y estrategias de apropiación en la obra de Juan Carlos Romero», *Op. cit.*, pág. 177.

⁶⁶¹ Así lo destaca Fernando Davis en su interpretación de este criptograma: «Si en septiembre de 1974 la represión desatada por la organización parapolicial Triple A (Alianza Anticomunista Argentina) -recrudescida tras la muerte de Perón en julio de ese mismo año- obligaba a Montoneros a abandonar el espacio público y pasar a la clandestinidad, la misma obra de Romero adoptaba la práctica clandestina como estrategia que organiza su forma y sitio desde donde operar críticamente», cfr. F. Davis, *Juan Carlos Romero: cartografías del cuerpo, asperezas de la palabra*. *Op. cit.*, pág. 30.

⁶⁶² Mientras que la criptosis es una estrategia de ocultación, el aposematismo consiste en desarrollar rasgos visuales sumamente llamativos que atemoricen a los posibles depredadores. La obra fue exhibida, en el contexto de las Jornadas de la Crítica de ese año, en la exposición «Propuestas y actitudes de los años 70», celebrada en la galería El Mensaje.

estado de ánimo del artista ante la realidad social del Proceso militar, que exigía ese tipo de asimilaciones como condición de sobrevivencia. A estas tres fotografías se sumaba una cuarta obra en la que Romero intercalaba fragmentos de textos bíblicos con extractos de una publicación de National Geographic donde se daba cuenta de las particularidades de las tres formas de camuflaje mencionadas. Reproducimos íntegramente el texto por las resonancias que entraña en el contexto de la terrorífica represión de las esperanzas revolucionarias encarnadas por la juventud argentina y por la proyección que estas estrategias de camuflaje depositan en un futuro en el que aquellas puedan nuevamente reavivarse tras la atenuación del miedo que la dictadura caló en los diferentes estratos de la sociedad. En ellos es posible leer entre líneas las diversas opciones que los individuos que la conformaron adoptaron para afrontar tal miedo, así como las metodologías de infiltración que el poder generó para impedir cualquier atisbo de resistencia:

Mil caerán a tu lado y diez mil a tu derecha; mas la muerte no se aproximará a ti. Salmo XCI (...) esconderse resulta un procedimiento de seguridad más ventajoso, comparado con volar o correr para huir de los enemigos. De esta manera, la energía de que disponen los individuos de una especie, puede emplearse en otras actividades también importantes; por ejemplo: en la producción (...) y la transformación se halla limitada a los jóvenes, por el hecho de que son ellos más vulnerables a los ataques de sus enemigos (...) la vida se ha provisto de muchas formas de ataque y de defensa; algunas de éstas están constituidas por el aspecto que un gran sector de criaturas de los linajes más diferentes pueden asumir, ocultándose así a expensas del medio. Otros aparentan ser lo que no son; ya sea para devorar o para evitar ser alimento de sus victimarios potenciales (...) confundiéndose con su entorno, otros lo han conseguido gracias a lo opuesto; es decir, se han vuelto más evidentes (...) una especie

depredadora imita a una no cazadora para poder acechar a sus presas sin despertar sospechas (...) se requiere que el modelo, el imitador y el engañado vivan en el mismo lugar; de otro modo, no habría razón para la existencia de tales similitudes. En realidad, los sistemas de defensa no son totalmente eficaces, sea aposematismo, criptosis o mimetismo lo que se considere. Algunos individuos sucumbirán de todos modos, pero los que sobrevivan habrán ganado la oportunidad de reproducirse.

Habitando de manera similar los intersticios de lo decible, Romero había denunciado poco tiempo antes el destino de quienes no habían tenido la suerte de sobrevivir. En *El placer y la nada*, de 1980, recortó una noticia de un diario español en la que figuraba el cadáver consumido de una de las aproximadamente 200 personas fallecidas durante una tragedia ocurrida el 11 de julio de 1978 un camping de la provincia de Tarragona, donde había explotado un camión lleno de propileno (**fig. 50**)⁶⁶³. La fotografía era ampliada en cuatro serigrafías intervenidas con marcas de acrílico. La imagen anudaba estas figuras y los textos situados en el margen inferior cobrando un significado absolutamente diferente en el contexto de la dictadura y el terrorismo de Estado⁶⁶⁴. En un acto de lucidez en el montaje textual, Romero hacía dialogar un fragmento extraído del diario español con una cita del Génesis⁶⁶⁵. Si el

⁶⁶³ Cfr. María Teresa Constantín, *Cuerpo y materia. Arte argentino entre 1976 y 1985*. Op. cit., págs. 18-19. Romero presentó esta obra en las *Jornadas de la crítica* organizadas por la sección argentina de la Asociación Internacional de Críticos de Arte.

⁶⁶⁴ Fernando Davis ha señalado acertadamente cómo el propio tratamiento técnico y formal de la imagen a través del grabado contribuía a esta recontextualización de su lectura, que contrariaba «la verosimilitud fotográfica en el estallido del grano que desarma el dato referencial de la imagen. En el dramático contraste de blancos y negros que ésta construye, se recorta parcialmente (aunque imprecisa) la forma de un cuerpo muerto, cancelado por tachaduras que suprimen su registro (...) En los sucesivos y simultáneos desenclajes y reinscripciones de la imagen que potencia el dispositivo gráfico, la cita del cuerpo opera como un complejo y potente signifiante que hace friccionar el dato referencial de la fotografía con los desbordamientos del *fuera-de-registro* de las representaciones de lo corporal», F. Davis, *Juan Carlos Romero: cartografías del cuerpo, asperezas de la palabra*, Op. cit., pág. 34.

⁶⁶⁵ En el primero de los textos se podía leer: «El saldo de muertos y heridos es pavoroso pero todavía provisorio. Una visión del infierno con olor a carne quemada y metales fundido»; en el segundo: «Pues polvo eres y al polvo volverás, Génesis 3.19». Estimamos que es posible relacionar estas obras de Romero con la producción de la denominada «Escena de avanzada» chilena, una construcción

primero de ellos consignaba que «el saldo de muertos y heridos es pavoroso pero todavía provisorio», una afirmación que cobraría todo su *pathos* histórico años después, cuando se conociera el alcance de la política desaparecedora del régimen militar, la segunda de ellas se apropiaba con un sentido de denuncia del referente bibliográfico fundamental de la espiritualidad de dicho régimen, quien, con la aquiescencia de la Iglesia católica argentina, se sintió impune en su impulso genocida por preservar la civilización occidental y cristiana⁶⁶⁶.

Sin embargo, hemos de constatar que, pese a excepciones como la de Romero, estos años de plomo del Proceso Militar implicaron un silenciamiento de la palabra que en sus diferentes poéticas había emergido con las prácticas artístico-políticas y conceptuales de los años sesenta y setenta. La palabra desaparece como signo explícito para inscribirse invisible en la recuperación de la figuración pictórica⁶⁶⁷. Ese hecho acontece en relación metonímica con un proceso que alcanzó al conjunto del campo social y que -en íntima relación con las reflexiones sobre el camuflaje de Romero- generó y desveló, ante el impacto del terror, distintos modos de adaptación que se

historiográfica de la crítica Nelly Richard que trata de dar cuenta de la emergencia de una serie de prácticas de vanguardia a partir de 1977, tras la fase más dura de la represión desarrollada por la dictadura de Augusto Pinochet. Dentro de esa escena figuraría la producción de corte conceptual de artistas como Carlos Altamirano, Eugenio Dittborn, Carlos Leppe, Catalina Parra, Raúl Zurita o el colectivo CADA, entre otros. Uno de los rasgos más sobresalientes que Richard otorgaba a la retórica de la escena de avanzada era su capacidad para hacer uso de la elipsis y la metáfora como modos de sortear la censura y «su versión internalizada: la autocensura». Richard afirma que «la necesidad de despistar a la censura hizo que las obras de «avanzada» se volvieran expertas en travestimientos de lenguajes, en imágenes disfrazadas de elipsis y metáforas», Nelly Richard, *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973*. Santiago de Chile, Metales Pesados, 2007, pág. 19.

⁶⁶⁶ La evocación de lo que estaba sucediendo durante el período también puede apreciarse en los paisajes que por esa época pintabas Diana Dowek, especialmente en una serie de retrovisores que mostraban en los arcones de la carretera cuerpos abandonados, apenas reflejados por los espejos metafóricos de la conciencia política del presente y de su memoria, cfr. María Teresa Constantín, *Cuerpo y materia. Arte argentino entre 1976 y 1985*. Op. cit., págs. 16-17.

⁶⁶⁷ Cfr. *Ibid.*, pág. 10.

habían ido fraguando ya durante los años anteriores. Ulises Gorini ha escrito recientemente sobre esta cuestión:

El silenciamiento que rodeó en aquellos primeros años de la dictadura a la desaparición de personas no fue un puro fenómeno de terror, sino también el resultado de una trama de relaciones sociales y políticas que se constituyó en un verdadero sistema de impunidad y se reflejó en actitudes que fueron desde el oportunismo hasta la abierta complicidad⁶⁶⁸.

Ante la defunción de la política de partidos, cómplices -cuando no partidarios- en todo su arco ideológico de la instauración del régimen represivo como mal menor (una suerte de entreacto que anticiparía un futuro democrático) ante el incremento de la violencia revolucionaria, y la ceguera de las organizaciones guerrilleras en su pronóstico de que la llegada del Proceso clarificaría la relación de fuerzas de poder de manera que la rebelión masiva de la izquierda dejara de ser una ficción para convertirse en realidad, otras formas de resistencia política, curiosamente nacidas de las relaciones familiares, emergerán durante el período⁶⁶⁹. Sin duda el colectivo con más repercusión social a la hora de abrir una «fisura» en ese silencio será el de Madres de Plaza de Mayo, al que aludiremos más abajo.

⁶⁶⁸ U. Gorini, *La rebelión de las Madres. Historia de las Madres de Plaza de Mayo. Tomo I (1976-1983)*. Op. cit., pág. 31.

⁶⁶⁹ Ulises Gorini vincula la ficcionalidad del imaginario revolucionario de Montoneros con su subordinación al liderazgo de Perón: «Allí se había producido el espejismo de creer que, por primera vez, la izquierda alcanzaba niveles de masividad, cuando en realidad era una construcción apoyada en Perón, si no en lo estratégico sí en lo táctico, y sobre todo en la legitimidad que éste le otorgaba. Era difícil en aquellos tiempos, cuando una gran cantidad de intelectuales de izquierda, muchos de ellos de pensamiento marxista, se volcaba al peronismo, deslumbrados por la magnitud del movimiento, discutir esa estrategia de acumulación», *Ibid.*, pág. 55.

Un caso singular: Víctor Grippo, entre la analogía alquímica y la alegoría política

Con formación en ciencias químicas, Víctor Grippo había iniciado su actividad artística como pintor y grabador, exponiendo por primera vez en el año 1953. A esa primera muestra seguirían otras muchas en galerías porteñas como Lirolay (1966 y 1968) y, muy especialmente, la galería Artemúltiple, que desde los años setenta exhibirá las construcciones poéticas de Grippo. Tras integrarse en el Grupo de los Trece a comienzos de los años setenta, el artista realizará una obra que, de alguna manera, reclamaba el replanteamiento de los presupuestos políticos del arte sin que éste cayera en la mera ideología. Dentro del ambiente de terror que imbuía al país, el recurso a una referencialidad más metafórica se presentaba simultáneamente como una alternativa poética a la propaganda hacia la que derivó cierto vector del arte político y como un modo de preservar la continuidad de la producción artística -cuando no de la propia vida-, ante la escalada de intransigencia que afectó a la realidad argentina durante el transcurso de la década.

Un concepto básico para entender la trayectoria del artista es el de energía. Las primeras obras en las que Grippo trazaba una analogía entre la energía que activaba los mecanismos de la técnica y su papel en las funciones vitales de los seres humanos fueron *El Elastociclo* (1970) y «E» *Energía* (1971). La primera de ellas, presentada en la primera edición del Premio AcrílicoPaolini, consistía en un prisma gris de madera que, al recibir el impulso de un émbolo, estiraba una tela iluminada con luz fosforescente al ritmo de la respiración humana. La segunda, por su parte, constaba de «un objeto de tres metros de ancho, en el que, por el estiramiento de partes de una tela

empujadas rítmicamente por elementos interiores, aparecía la palabra «energía» en código Morse»⁶⁷⁰.

Si bien alejado de toda mitomanía personal, el interés del artista por las transformaciones de la energía es uno de los múltiples planteamientos en los que la obra de Grippo encuentra puntos de conexión con la de Joseph Beuys. El calor presente en la grasa y el filtro beusyanos se encuentran también en la obra de Grippo⁶⁷¹, deshaciendo la posibilidad de un trabajo con los materiales que los considere como meras formas inertes a la disposición del artista⁶⁷². Guy Brett esgrimió como ejemplo plausible de este arte matérico-energético la obra de Grippo *Energía de una papa*, de 1972, donde una radio era activada a partir de la energía proporcionada por el tubérculo⁶⁷³.

Otra buena muestra de esta correspondencia es la primera de sus «analogías», *Analogía I*. Presentada en la muestra «Arte de sistemas» (1971, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires), consistía en un conjunto de cuarenta papas dispuestas en nichos y conectadas entre sí mediante electrodos de cobre y zinc, cuya tensión se medía en un voltímetro. Se trataba de un primer ensayo alrededor de una constante en la obra de Grippo: las relaciones entre ciencia y arte. Ambos simbolizarían aproximaciones complementarias y mutuamente contaminadas a la comprensión de lo ente:

⁶⁷⁰ J. López Anaya, *Ritos de fin de siglo. Arte argentino y vanguardia internacional*. Op. cit., pág. 178.

⁶⁷¹ Esto llevó a Marcelo E. Pacheco a adscribir la obra de Grippo a una suerte de «conceptualismo caliente» que se contrapondría a la frialdad analítica del arte conceptual anglosajón, Marcelo E. Pacheco, «Vectores y vanguardias», *Lápiz. Revista internacional de arte*, 158-159, diciembre de 1999- enero de 2000, pág. 35. Más arriba señalamos los riesgos que comporta establecer este tipo de polaridades en torno a obras que, en realidad, se planteaban o trataban de resolver problemas de orden muy diverso.

⁶⁷² «Hay un cierto interés compartido entre Grippo y Joseph Beuys, en la forma de tratar a los «materiales como energía», en vez de pensarlos como vehículos pasivos al servicio de la idea de forma que tiene el artista», Guy Brett, «Una estadía en St. Ives», *Grippo. Una retrospectiva. Obras 1971-2001*. Buenos Aires, MALBA, 2004, pág. 53.

⁶⁷³ Esta obra precedía en más de una década al múltiple que Beuys realizara en 1984, consistente en una bombilla alumbrada gracias a la energía procedente de un limón.

*No se trata de tomar a la ciencia como arte o, al revés, en una inversión mecánica. Mejor es pensar que la ciencia contiene belleza, que una mirada atenta puede descubrir la belleza de una ley y aun la belleza de un experimento. Y que también el arte contiene, a su modo, una ley natural*⁶⁷⁴.

El arte, vinculado de modo inextricable a la imaginación, configuraba una nueva epistemología sensible del mundo que deshacía la dicotomía moderna entre objetividad (científica) y subjetividad (artística), entre conocimiento y creación⁶⁷⁵. Grippo, licenciado en Ciencias Químicas por la Universidad de La Plata, reflexionaba además acerca de las relaciones entre arte y naturaleza, entre lo artificial y lo natural, tratando de superar tal dicotomía, en la que el artista moderno se constituía como un mero productor de objetos de manera autónoma y paralela a la naturaleza. La reconciliación o fusión de ambos dominios devendría posible mediante una curiosa recuperación de la mimesis, no entendida en este caso como representación del mundo exterior, sino, en un sentido analógico, como el estudio de los procesos de creación de la naturaleza, cuyos biorritmos, por así decirlo, pasaban a ser asimilados en el proceso de creación plástica:

*No se trata de reproducir los objetos que tan bien produce la Naturaleza, sino de reproducir los procesos por los cuales la naturaleza llega a tales objetos*⁶⁷⁶.

De esta manera, la plástica recuperaría para sí el sentido griego del concepto de *techné*, un «saber hacer» práctico e intelectual en el que el arte y la técnica aún no se

⁶⁷⁴ Declaración del artista, *Victor Grippo*. Buenos Aires, CAYC, 1980, s. p.

⁶⁷⁵ «Mi propuesta, en este sentido, es la de acortar la contradicción entre arte y ciencia, a través de una estética surgida de una relación química completa entre lo lógico-objetivo y lo subjetivo-analógico, entre lo analítico y lo sintético, valorando (no a la fantasía) como instrumento de conocimiento creador no menos riguroso que el provisto por la ciencia», *Ibid.*, s.p.

⁶⁷⁶ *Ibid.*, s.p.

encontraban escindidos. En efecto, la concepción de la mimesis en Grippo coincide con la que José Jiménez otorga a la *techné* aristotélica:

En un plano ontológico, los productos de las téchnai tienen un ser analógico respecto al ser que es, a lo natural. Es ese el sentido en el que la téchne «imita» a la naturaleza, introduciendo en sus diversos productos la misma dinámica del ser natural, tal y como queda categorialmente delimitada por Aristóteles⁶⁷⁷.

En *Analogía I* se incorpora además un elemento fundamental en la poética del artista: la tradición alquímica. En la muestra podían verse «fotos que resaltaban analogías entre la papa y la piedra», siendo esta última la «fuente de toda sabiduría en la tradición alquímica». Siguiendo la caracterización foucaultiana de tal tradición, en el dispositivo de exhibición los objetos eran acompañados de una serie de paratextos (fotografías, textos del artista, citas de otros autores, apuntes de críticos como Jorge Glusberg) que conformarían, en su conjunto, lo que el filósofo francés denominaba la «escritura material de las cosas», en la que éstas aparecían en íntima relación con las palabras⁶⁷⁸. Frente al positivismo que, según hemos constatado, afectó a un segmento del arte conceptual «analítico», llevándole a legitimar la práctica artística en tanto ésta se aproximara -o incluso identificara- con la epistemología de la ciencia, Grippo sugería retornar a la alquimia renacentista como posibilidad de integrar las distintas disciplinas del saber, de oponer a la fragmentación moderna del conocimiento una nueva unidad⁶⁷⁹.

⁶⁷⁷ José Jiménez, *Teoría del arte*. Madrid, Tecnos, 2003, pág. 55.

⁶⁷⁸ M. Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid, Siglo XXI, 2006, pág. 50. Sobre la presencia marginal de los textos en la obra de Grippo Marcelo E. Pacheco ha señalado: «La presencia de citas y de textos propios y de otros autores en la mayoría de sus obras (...) son más que un gesto de estilo: la escritura abre el objeto», M. E., Pacheco, «A modo de presentación», *Grippo. Una retrospectiva. Obras 1971-2001*, Op. cit., pág. 11.

⁶⁷⁹ Grippo declaraba: «El artista debiera tomar, como punto de partida, una intención ética y de progreso verdadero, transformándose en integrador de múltiples experiencias (en oposición a la continua fragmentación a que nos somete nuestra sociedad), para contribuir a la concepción de un hombre más completo», cfr. *Victor Grippo*. Op. cit., s. p.

A su vez, esta *episteme* facilitaba la multiplicación referencial del símbolo, en la que el objeto artístico pasaba a relacionarse con toda una serie de usos cotidianos, fenómenos naturales o hitos históricos. Grippo y Glusberg ejemplificaban esta afirmación a propósito de las papas y piedras presentes en *Analogía I*:

*Aun cuando la alimentación ha sido y es el principal aporte del tubérculo, merecen recordarse sus variados usos populares: para almidonar ropa, hacer aguardiente, evitar que los niños se claven los cuchillos, curar verrugas, neutralizar el dolor de cabeza*⁶⁸⁰.

*[La piedra] constituye, junto al elixir de la larga vida, uno de los pivotes del pensamiento y la investigación de los primeros artífices en la destilación de alcoholes y aleación de metales: también ocupa un rol fundamental en las concepciones mitológicas de las antiguas culturas andinas. Por ejemplo, los primeros seres humanos son creados en piedra y en la historia inca, cuando los Chancas atacan la sagrada ciudad de Cuzco, el Inca Pachacuti es asistido por piedras que se transforman en hombres*⁶⁸¹.

La concepción del objeto en Grippo se dirimía entonces en una tensión entre lo analógico como fuerza centrípeta y lo alegórico como fuerza centrífuga. Sin duda es posible intuir que, según señalara Foucault, existe un punto central saturado de analogías: ese punto correspondería, tal y como sucedería en la tradición alquímica, al hombre⁶⁸². Pero, al mismo tiempo, los objetos adquieren una condición en la que su significado se revela de modo diferido o, por decirlo con mayor precisión, alegórico. Al igual que Gilles Deleuze⁶⁸³, José Luis Brea se remitía a las reflexiones de Walter Benjamin en torno al origen del drama barroco alemán para enunciar una concepción de

⁶⁸⁰ Victor Grippo. Op. cit., s. p.

⁶⁸¹ J. Glusberg, «Ideología y Regionalismo», *Victor Grippo. Obras de 1965 a 1987*. Buenos Aires, Fundación San Telmo, 1988, s. p.

⁶⁸² Cfr. M. Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Op. cit., págs. 30-31.

⁶⁸³ G. Deleuze, *Le pli. Leibniz et le Baroque*. Op. cit., págs. 161 y ss.

la alegoría que el autor español vinculó a la emergencia de lo que él denominaba un «conceptismo barroco». Aunque el escrito de Brea se refería básicamente a algunas prácticas del arte conceptual español, sus planteamientos resultan sumamente adecuados a la hora de abordar la obra de Víctor Grippo. Frente a la noción de «desmaterialización» tradicionalmente asignada al arte conceptual, su «conceptismo barroco» no desdeñaría la «físicidad» de la obra, la afirmación del objeto en tanto elemento activador de toda una escritura que gira en torno a él, como umbral desde el que se establecen todo tipo de relaciones simbólicas⁶⁸⁴. Así, la elección de los objetos es Grippo poseería un marcado carácter intencional en el que Ana Longoni encuentra una diferencia fundamental con los planteamientos de Duchamp. Para esta autora, el artista francés

(...) selecciona arbitrariamente un objeto y lo «transforma» en obra de arte por el solo hecho de firmarlo y trasladarlo al circuito de exhibición. [Por el contrario] Grippo nunca elige el «objeto cotidiano» por azar sino por cuidada selección, teniendo en cuenta su capacidad simbólica⁶⁸⁵.

La cohabitación de la analogía y la alegoría en la obra de Grippo se hallaba inserta en una defensa de la imaginación -opuesta a la fantasía, que aparecía vinculada a lo ficticio en su vertiente espectacular- que conjugaba las siguientes dos acepciones. La primera podríamos denominarla como *mimética*. En ella la imaginación sería concebida como la capacidad de imitar o de *realizar*, de dar forma a las ideas o proyectos creados

⁶⁸⁴ J. Luis Brea, «Los muros de la patria mía», *Antes y después del entusiasmo. Arte español 1972-1992*. Amsterdam/ The Hague, Contemporary Art Foundation/ SDU Publishers, 1989, págs. 69-70. Por su parte, Marcelo E. Pacheco estima que la relación conceptual de la obra de Grippo con los objetos duchampianos consiste en que éstos aparecen como «puente» o «umbral», M. E. Pacheco, «A modo de presentación», *Op. cit.*, pág. 11.

⁶⁸⁵ A. Longoni, «Víctor Grippo: una poética, una utopía», *Grippo. Una retrospectiva. Obras 1971-2001*. *Op. cit.*, pág. 19.

en la mente. Recordemos que, según Joan Corominas y José A. Pascual, «imagen» procede del latín *imago*, cuyos significados eran «representación, retrato, imagen». Estos autores añaden que, a su vez, «el latín *imago* debió ser derivado de un verbo preliterario *imari*, cuyo frecuentativo *imitari* («reproducir, imitar, representar») persistió en el idioma literario: de ahí se toma el castellano imitar»⁶⁸⁶. Tal aclaración etimológica nos permite entender mejor la afirmación realizada por Foucault en el contexto de su estudio sobre la racionalidad de la época clásica (siglo XVII): «sin imaginación no habría semejanza entre las cosas»⁶⁸⁷. Pero podemos señalar una segunda caracterización de la imaginación, relacionada en este caso con un barroquismo de corte más alegórico. En ella la imaginación aparece como deformadora de imágenes preexistentes. Gaston Bachelard, receloso de la definición etimológica del término, lo delimitaba teóricamente del siguiente modo:

Queremos siempre que la imaginación sea la facultad de formar imágenes. Y es más bien la facultad de deformar las imágenes suministradas por la percepción y, sobre todo, la facultad de librarnos de las imágenes primera, de cambiar las imágenes (...) Si una imagen presente no hace pensar en una imagen ausente (...), no hay imaginación (...) El vocablo fundamental que corresponde a la imaginación no es imagen, es imaginario»⁶⁸⁸.

En efecto, la materialización de las ideas se conciliaba en Grippo con la redefinición de un imaginario, el correspondiente a la identidad del hombre latinoamericano. Ese proyecto debía invertir el proceso colonizador con el fin de

⁶⁸⁶ Joan Corominas y José A. Pascual, *Diccionario crítico-etimológico castellano e hispánico*. Madrid, Gredos, 1980, vol. II, págs. 851-852.

⁶⁸⁷ M. Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Op. cit., pág. 75.

⁶⁸⁸ Gaston Bachelard, *El aire y los sueños. Ensayos sobre la imaginación del movimiento*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1997, pág. 9.

postergar la dependencia de la cultura occidental y, más concretamente, europea⁶⁸⁹. La pretensión idealista por detectar las esencias no occidentales de lo latinoamericano encontraba en la patata su mayor referente expresivo. Más allá de la obvia referencia a la exportación hacia Europa del tubérculo, la naturaleza transformadora de la energía presente en la papa -desvelada enfáticamente por las instalaciones de Grippo- evocaba análogamente aquella creación e intercomunicación entre los pueblos que, en el contexto panamericanista de finales de los sesenta y principios de los setenta, debía dar lugar a la emergencia de una identidad común latinoamericana. A propósito de esta cuestión, Glusberg incidió en el modo en que el artista generaba en torno a la papa una «alegoría de imágenes» que daban cuenta de «la capacidad cognoscitiva [del hombre] (...) en términos de operatividad prospectiva»⁶⁹⁰. Así, la generación de electricidad a partir de la materia orgánica de la papa se presentaba como una metáfora de la producción de conciencia en los seres humanos⁶⁹¹. Grippo señalaba el sentido epistemológico, moral y ético de su *Analogía I* mediante la siguiente cartela adyacente a la instalación:

«Conciencia»: conocimiento, noción. Deriva del latín, conscientia. Sentimiento interior por el cual aprecia el hombre sus acciones. Nuestra conciencia es nuestra jura. Moralidad, integridad.

⁶⁸⁹ Jorge Glusberg apuntaba que «Grippo tiende a decir que, desechando la cultura y los hábitos europeos, América ha de buscarse a sí misma en su propia cultura y sus propios hábitos, si desea existir en plenitud», *Victor Grippo*. Op. cit., s. p. La referencia a Europa cobra sentido si estimamos que, según afirmara Andrea Giunta, los artistas argentinos habían recibido hasta los años sesenta una mayor influencia del viejo continente que de los Estados Unidos, cfr. A. Giunta, «Cuerpos de la historia. Vanguardia, política y violencia en el arte argentino contemporáneo», Op. cit., pág. 222.

⁶⁹⁰ Cfr. *Victor Grippo*. Op. cit., s. p., *Victor Grippo. Obras de 1965 a 1987*. Op. cit., s. p. y M. C. Ramírez, *Cantos paralelos. La parodia plástica en el arte argentino contemporáneo*. Op. cit., pág. 222.

⁶⁹¹ En este punto la obra de Grippo tampoco se encontraría a salvo de los dilemas de la «concienciación» señalados más arriba.

En este proceso de toma de conciencia el artista desempeñaría un rol fundamental, al aproximarse a la comprensión de la historia y la naturaleza desde la revelación estética. En el análisis e interacción con ambos conceptos el artista devendría creador y ser pensante, de manera que arte y filosofía pasarían a estar estrechamente ligados⁶⁹². En este aspecto incidía Elsa Flores Ballesteros, quien además especificaba más concretamente la orientación filosófica del artista, fuertemente influido por las reflexiones del filósofo francés Gaston Bachelard -un aspecto que lo distanciaría de la impronta filosófica del arte conceptual de otras latitudes:

Detrás del esteta-científico existe en Grippo un esteta-filósofo, no suscrito a los puntos de vista de la filosofía analítica. Siguiendo más bien la senda de Gaston Bachelard, considera la especificidad de los diferentes ámbitos, complementando la epistemología científica con otra filosófico-estética⁶⁹³.

Retomando el paralelismo con Joseph Beuys, la reivindicación del artista-pensador en Grippo se encuentra muy cercana a la ecuación beusyana pensar=plástica, base de lo que el artista alemán, desde su concepto ampliado del arte, denominó «escultura social». Este concepto, además de otorgar plasticidad al pensamiento

⁶⁹² Jorge Glusberg escribía a propósito de la relación entre la papa en tanto objeto simbólico y la piedra filosofal: «El valor otorgado por el artista a la papa en su relación con la conciencia humana, su naturaleza de verdadero símbolo de la capacidad cognoscitiva, la conecta íntimamente con la piedra de los filósofos: una verdadera alegoría de imágenes que sintetizan el objetivo del hombre como ser pensante y como ser creador», cfr. *Victor Grippo*. Op. cit., s. p.

⁶⁹³ Esta autora incluye a Nietzsche entre las referencias filosóficas importantes para el artista. Elsa Flores Ballesteros, «Ideological conceptual art and regionalism. Víctor Grippo: some tendencies in his poetics», *Victor Grippo*. Birmingham/ Bruselas, Ikon Gallery/ Palais des Beaux-Arts, 1995, pág. 74. Deleuze y Guattari expresaron con precisión el modo en que el arte y la filosofía piensan de forma respectiva y codeterminada. La distinción establecida por estos autores llegaría al límite de su indiferenciación con el arte conceptual: «El arte y la filosofía recortan el caos, y lo afrontan, pero no se trata del mismo plan de corte, no lo pueblan de la misma manera, aquí constelaciones de universo o afectos y perceptos, allí complejones de inmanencia o conceptos. El arte no piensa menos que la filosofía, pero piensa mediante afectos y perceptos (...) Lo que no impide que las dos entidades transcurran a menudo en la otra, en un devenir que arrastra a ambas, en una intensidad que las co-determina», G. Deleuze y F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?* París, Minuit, 1991, pág. 64 -la traducción es nuestra.

conceptual -deshaciendo una oposición excesivamente asentada en la historiografía del arte-, ubicaba la actividad en un marco más amplio que el habitual. Al igual que Beuys, Grippo pensaba que el arte debía contribuir a enriquecer la vida de los hombres:

*En el momento actual, el artista tiene la posibilidad de jugar un rol más importante que su propia obra, al situarse entre la fuerza social que lo nutre y la fuerza social que puede derivar de la imaginación creadora*⁶⁹⁴.

Tanto en Beuys como en Grippo el compromiso artístico y ético se encontraba destinado, en última instancia, a hacer de cada hombre un artista. Así lo demuestra la impresión de una cita de Elías Piterbarg, uno de los más fervientes precursores -junto a Aldo Pellegrini- del surrealismo en Argentina, en una de las mesas que Grippo presentó en la Quinta Bienal de la Habana, en 1994: «La sociedad niega la especie y reniega del hombre si no se propone hacer de cada ser un individuo íntegro y de cada individuo un artista»⁶⁹⁵.

En ese proceso o búsqueda el hombre encuentra la presencia de la muerte, considerada por Grippo no como el umbral final de la vida sino como el reverso integrante e indisociable de la misma. Esta poética será una constante en su obra. Ya en *Analogía III*, el par existencial vida-muerte establecía un diálogo con las papas presentadas en *Analogía I*. Esta instalación incidía en la putrefacción del tubérculo que, sin embargo, da lugar contemporáneamente a nuevos brotes. Pero la obra más

⁶⁹⁴ Cfr. *Victor Grippo*. Op. cit., s. p. Tanto en Beuys como en Grippo el compromiso artístico y ético se encontraba destinado, en última instancia, a hacer de cada hombre un artista. Así lo demuestra la impresión de una cita de Elías Piterbarg, uno de los más fervientes precursores -junto a Aldo Pellegrini- del surrealismo en Argentina, en una de las mesas que Grippo presentó en la Quinta Bienal de la Habana, en 1994: «La sociedad niega la especie y reniega del hombre si no se propone hacer de cada ser un individuo íntegro y de cada individuo un artista».

⁶⁹⁵ Cfr. Lilian Llanes, «Un acercamiento a la obra de Víctor Grippo en la Quinta Bienal de la Habana», *Grippo. Una retrospectiva. Obras 1971-2001*, Op. cit., pág. 46.

representativa del artista dentro de este marco temático es *Vida-Muerte-Resurrección*, de 1980, una relectura del minimalismo en la que el transcurso del tiempo hacía germinar unos porotos que rompían las frías formas geométricas que los contenían⁶⁹⁶.

En la siguiente analogía (*Analogía IV*, de 1972), Grippo profundizó en su reflexión acerca del antagonismo entre lo natural y lo artificial. En ella aparecían unas papas con sus correspondientes platos y cubiertos dispuestos sobre una mesa cuyo mantel constaba de dos colores: blanco y negro. En uno de sus lados, papas, plato y cubiertos eran de acrílico transparente, mientras que en el otro las papas eran reales, los cubiertos de metal y el plato de loza⁶⁹⁷. Ante la extrañeza causada por las figuras acrílicas, el artista llamaba la atención acerca de la integración de la artesanía y técnica tradicionales -plato de loza y cubiertos de metal- en la vida cotidiana. Lo que en un principio pudo ser artificial era naturalizado por su uso diario. Este planteamiento respondía a la concepción del hombre como *homo faber*, presente en numerosas propuestas del artista. El señalamiento del carácter histórico -y, en esa medida, inesencial- de lo natural y de lo artificial disolvía la rigidez de una dicotomía que encontraba su correlato geográfico en el antagonismo entre lo rural y lo urbano. Sin caer en un tono folclórico⁶⁹⁸, el medio rural y su técnica tradicionalmente asociada, la

⁶⁹⁶ Justo Pastor Mellado apuntó que el mismo material de que estaban compuestas esas formas geométricas (plomo) incidía en dicha relectura. Tanto Pastor Mellado como Guy Brett relacionan algunas de las obras de Grippo con las naturalezas muertas de Giorgio Morandi. Cfr. Justo Pastor Mellado, «La novela chilena de Víctor Grippo», *Grippo. Una retrospectiva. Obras 1971-2001*, Op. cit. y G. Brett, «Una estadía en St. Ives», *Ibid.*, pág. 53.

⁶⁹⁷ Existe una segunda versión de esta obra, que Jorge Glusberg define como «una suerte de hiperrealismo en la elaboración de las papas ficticias», cfr. J. Glusberg, «Ideología y Regionalismo», *Op. cit.*, s. p. Esta segunda versión constaba de «un plato de acrílico transparente, que contenía una papa verdadera y dos de acrílico, flanqueado a la izquierda por un tenedor de acrílico y uno de metal, y a la derecha por dos cuchillos de los mismos materiales», J. Glusberg, *Víctor Grippo*. Op. cit., s. p.

⁶⁹⁸ En este sentido, el artista declaraba: «es nuestro deber evitar el peligro de una actividad únicamente folclórica en nuestra búsqueda de una aportación que contribuya a la integración del hombre con su planeta», cfr. *Actuelles tendances de l'art argentin*. Niza, Centre artistique de rencontres internationales, Villa Arson, 1974, s.p.

artesanía, serán reivindicados por el artista como parte fundamental de la idiosincrasia argentina. Este planteamiento encontrará su mejor exponente en *Horno de pan*, de 1972, presentada en *Arte e ideología. CAYC al aire libre* (fig. 51). Construido en el entorno urbano de la plaza Roberto Arlt, «la implantación del horno fuera de su zona acostumbrada [era] un testimonio del choque de dos realidades, el campo y la ciudad»⁶⁹⁹, que el artista esperaba trascender mediante el desarrollo de una pedagogía que generara una implicación colectiva en la acción.

Para la construcción del horno Grippo contó con la ayuda de un obrero -el señor Rossi- y del escultor Jorge Gamarra, un *Horno de pan*. La acción, que concluyó con la distribución de panes entre los asistentes, ejercía de contrapunto a la progresiva intelectualización del trabajo artístico, cuyo culminación diversos teóricos han identificado, un tanto a la ligera, con el arte conceptual. Para Grippo, la reclusión de la actividad artística a lo mental -opuesta a la *téchne* griega, en la que lo teórico y lo práctico no se hallaban aun escindidos- contribuía a fortalecer la autonomía del arte en la esfera de los saberes humano, comprometiendo la anhelada visión unitaria del mundo y la existencia. Desde esta posición idealista y deliberadamente anacrónica Grippo formulaba su deseo de fusionar arte y trabajo como una forma ritual de aproximar al artista a la sociedad:

⁶⁹⁹ J. Glusberg, *Victor Grippo*. Op. cit., s. p. El propio Glusberg destacaba la paradoja de que un tercio de la población argentina se concentrara por aquellos años en Buenos Aires cuando las exportaciones agrícolas y ganaderas seguían siendo el sustento principal, un indicio de la concentración parcelaria -y de la riqueza- que caracteriza hasta el día de hoy la ordenación del territorio del país austral. En opinión de Glusberg, Grippo sería especialmente sensible a esta situación por su procedencia biográfica -el artista era natural de Junín, ciudad de la provincia de Buenos Aires- y su participación en el proceso migratorio del campo a la ciudad, cfr. *Ibid.*, s. p.

*Quizás en algún momento, el esfuerzo sostenido y concertado mejore al hombre y a la sociedad, y nuevamente sea válida la coincidencia entre arte y trabajo, en un único ritual*⁷⁰⁰.

Esta misma preocupación se encuentra en obras posteriores del artista, como en *Los oficios* (1976) (una recolección de instrumentos y herramientas vinculados al trabajo manual del albañil, el herrero y el horticultor, reflejo del interés del artista por los materiales, que ha llevado a algunos autores a vincular la obra de Grippo con el arte povera⁷⁰¹) o en *Tabla* (1978), eslabón final de una serie de mesas iniciada en 1972. En esas mesas el artista registraba mediante un texto manuscrito sobre la propia mesa y la cajonera inferior los «rastros visibles y táctiles de todos los individuos que en ella han laborado, así como la variedad de actividades en las cuales han participado a lo largo del tiempo»⁷⁰².

En *Horno de pan*, las dimensiones social, ritual y poética, siempre presentes en la obra de Grippo, establecían un diálogo con la tradición literaria occidental. Allí se generaba un rito de resonancias cristológicas (el *Milagro del panes y los peces*, Mt 14, 19-21 y la institución de la eucaristía, Mt, 26,26) y alquímicas (piénsese la siguiente sentencia de Paracelso: «El alquimista es el panadero que cuece el pan», Paracelso, *Pragranum*, 1530) que enfatizaba el sentido comunitario de la acción⁷⁰³. Por lo demás, el barro con que se construyó el horno podría simbolizar la creación a partir de esa

⁷⁰⁰ Cfr. Víctor Grippo. *Obras de 1965 a 1987*. Op. cit., s. p.

⁷⁰¹ Mari Carmen Ramírez ha vinculado la impronta rudimentaria de la obra de Grippo con esa tendencia del arte europeo, cfr. M. C. Ramírez, *Cantos paralelos. La parodia plástica en el arte argentino contemporáneo*. Op. cit., pág. 221.

⁷⁰² *Ibid.*, pág. 22. El texto completo decía: «Sobre esta tabla, hermana de infinitas otras construidas por el hombre, lugar de unión, de reflexión, de trabajo, se partió el pan cuando lo hubo: los niños hicieron sus deberes, se lloró, se leyeron libros, se compartieron alegrías. Fue mesa de sastre, de planchadora, de carpintero... Aquí se rompieron y arreglaron relojes. Se derramó agua y también vino. No faltaron manchas de tinta que se limpiaron prolijamente para amasar la harina. Esta mesa fue tal vez testigo de algunos dibujos, de algunos poemas, de algún intento metafísico que acompañó a la realidad. Esta tabla, igual que otras, y la transubstantación de...».

⁷⁰³ También Beuys se apropió simbólicamente de las parábolas cristológicas.

materia de Adán, cuerpo del pecado, redimido por la venida de Cristo, pan de vida (Jn 6, 35), cuerpo de la virtud. El relato analógico-alegórico vincula horno, campo, barro, creación adánica del hombre y alimento (físico y espiritual) con la reivindicación o llamada de la tierra. Una tierra que, por otra parte, tal y como parece desprenderse de las siguientes palabras de Jorge Glusberg, se inscribiría así mismo en la teoría presocrática de los diferentes elementos (con el agua [Tales de Mileto], el fuego [Heráclito] y el aire [Anaxímenes]) conformadores del universo:

(...) El viaje del horno, del campo a la ciudad, parece invitar al rescate del sentido de la tierra, esa madre tierra que contiene al ser humano en su vida y su muerte y que, según el judeocristianismo, es el contenido del hombre, creado por Dios con barro, el mismo material del que estaba hecho el horno y los ladrillos en que descansaba. Tierra que, por lo demás, ofrece al ser humano sus alimentos, en este caso la harina de trigo con la cual se elabora el pan, obra también del agua, el fuego y el aire, cuya presencia -o mezcla- es indisociable⁷⁰⁴.

El pensador presocrático por quien Grippo manifestó especial predilección era Heráclito. Si el filósofo de Éfeso articulaba su teoría explicativa del universo a partir del fuego, en tanto que principio germinal y elemento constituyente, en el *Horno* de Grippo el fuego también es básico. Subyace además a la poética del artista argentino la noción del devenir, del tránsito, del eterno movimiento, del *panta rhei* o «todo fluye» heracilitiano⁷⁰⁵. Tras la afirmación del cambio y de lo Múltiple, Heráclito rescataba como contrapunto una concepción monista de la naturaleza en la que, finalmente, «todo

⁷⁰⁴ Víctor Grippo. Op. cit., s.p. El horno también evocaría el «hogar» en su diversas acepciones: como lugar donde se enciende la lumbre, como casa o morada (del ser) y como comunidad -«familia, grupo de personas emparentadas que viven juntas».

⁷⁰⁵ En realidad, existen numerosas dudas acerca de que Heráclito pronunciara en alguna ocasión esta sentencia, cfr. Jonathan Barnes, *Los presocráticos*. Madrid, Cátedra, 1992, pág. 83.

es uno»⁷⁰⁶. En Grippo, el anhelo de unidad de lo múltiple se alcanzaba a través del mito de la alquimia. Según refiriera Gaston Bachelard, la alquimia fue postergada por el pensamiento científico justamente en tanto éste era receloso del deseo de unidad como supradeterminación metafísica o relato de la verdad⁷⁰⁷. Desprendida de tal aspiración científica, la alquimia reaparecía en la obra de Grippo como aquella analogía artística que trata de desvelar el sentido de la historia y la naturaleza que la epistemología moderna omite.

Como hemos visto, durante los años setenta, ésta fue una preocupación constante para numerosos artistas argentinos. La conciencia ecológica -dentro de la que habría que citar a Nicolás Uriburu⁷⁰⁸- y la creación de un relato-imagen real o ficticio de la historia pasada y presente del país trató de trascender en muchos de ellos el antagonismo moderno entre naturaleza y cultura. Pero a diferencia de Bénédict, Grippo no ponía en énfasis sobre la domesticación de la naturaleza por la técnica. Ésta, en cuanto arte, era concebida en un sentido no utilitarista. Grippo no concebía la técnica como un instrumento puesto al servicio del hombre para dominar el mundo, sino desde una íntima alianza con los ritmos de la naturaleza y el trabajo, defensor de que no son fuerzas encontradas. En Grippo, un mismo flujo recorre las leyes de la naturaleza y activa la conciencia del hombre. Esa conciencia energética permite la activación del pensar humano y la posibilidad de cambio, a través de un sentido extendido de la plástica, de la realidad social. En un contexto histórico tan sumamente convulso como el que vivió Argentina desde finales de los sesenta y durante toda la década de los setenta,

⁷⁰⁶ Para Barnes, este monismo, unido a la teoría del flujo (*panta rhei*) y la unidad de los contrarios conformaría un sistema metafísico, cfr. *Ibid.*, págs. 77-78.

⁷⁰⁷ Cfr. G. Bachelard, *La formación del espíritu científico*. Op. cit., págs. 99-114.

⁷⁰⁸ Cfr. Pierre Restany, *Uriburu: Utopie du Sud*. Milán, Electa, 2001.

la obra de Grippo sostiene su política sobre una poética difícilmente asimilable a las claves con que se suele categorizar toda una época de compromiso político. Quizá ninguna obra refleja mejor el final de esa etapa que *Valijita de panadero* (1977), en la que la cita duchampiana se conjugaba con la amargura por la pérdida de la utopía: el fuego heraclítico había acabado por quemar el pan portado en la valija; los sueños revolucionarios, bajo la represión y la tortura impuestas por la dictadura militar estaban, de hecho, a punto de convertirse en cenizas (**fig. 52**)⁷⁰⁹.

⁷⁰⁹ Ana Longoni ha establecido una interpretación contrapuntística de esta obra en relación al *Horno de pan*: «Podrían leerse ambas obras con contrapunto: el pan comestible/ el pan carbonizado, la circulación del pan/ el pan encerrado en una vitrina, el proceso en curso/ la conclusión irreversible», A. Longoni, «Víctor Grippo: una poética, una utopía», *Op. cit.*, s.p.

Después del terror: trazos de la memoria en el arte argentino de la postdictadura

El recorrido que trazaremos a continuación de las prácticas artísticas relacionadas con la memoria en la Argentina desde finales de la dictadura no pretende ser exhaustivo en el análisis pormenorizado de autores y obras, colectivos y acciones, sino mostrar algunos de los rasgos que vertebran diacrónicamente su relación con un panorama sociopolítico sumamente complejo, cuyas tensiones se prolongan en el tiempo hasta el momento presente. Este último aspecto, junto a la vinculación constatable entre la implantación de los regímenes democráticos en América Latina y la difusión continental del neoliberalismo, impiden pensar la postdictadura como un periodo clausurado y completamente ajeno a algunas de las marcas ideológicas que caracterizaron el Proceso de Reorganización Nacional. Comprendido entre 1976 y 1983, la última dictadura militar dejó también una herida abierta en el arte del país; marcó, por así decirlo, un «antes» y un «después» en el que las prácticas artísticas más implicadas políticamente vieron como su sentido se desplazaba de la utopía intrínseca a la vanguardia revolucionaria a la necesidad de *politizar la memoria* del pasado inmediato. Sin embargo, el caso argentino no es en rigor partícipe del tránsito establecido por Andreas Huyssen desde una cultura occidental modernista necesitada de presentizar el futuro a un arte emergido a partir de la década de los ochenta en el que prevalecería un componente mnemónico que tornaría presente el pasado⁷¹⁰. En realidad, el trauma

⁷¹⁰ «Uno de los fenómenos culturales y políticos más sorprendentes de los últimos años es el surgimiento de la memoria como una preocupación central de la cultura y de la política de las sociedades occidentales, un giro hacia el pasado que contrasta de manera notable con la tendencia a privilegiar el futuro, tan característica de las primeras décadas de la modernidad del siglo XX. Desde los mitos apocalípticos sobre la ruptura radical de principios del siglo XX y el surgimiento del «hombre nuevo» en Europa a través de los fantasmas de la purificación de la raza o de la clase propios del nacionalsocialismo y del estalinismo, hasta el paradigma estadounidense de la modernización posterior a la segunda Guerra Mundial, la cultura modernista siempre fue impulsada por lo que podría denominarse «futuros presentes». Desde la década de 1980, el foco parecería haber pasado de los futuros presentes a los pretéritos presentes, desplazamiento en la experiencia y en la percepción del tiempo que debe ser explicada en términos históricos y

padecido por el impulso de la vanguardia política de los años sesenta y setenta, que radicalizó decisivamente el devenir de las prácticas artísticas en su conjunto, marcará consciente o inconscientemente el pulso de experiencias postdictatoriales en las que los términos de la relación entre arte y política serán revaluados.

La relación del arte con las organizaciones políticas y los movimientos de derechos humanos será nuevamente redefinida en el período de la postdictadura. Durante esos años, ciertos miembros de colectivos artísticos involucrados en el activismo social mantuvieron vínculos con partidos políticos, sin que ello supusiera una «sujeción orgánica» de sus propuestas a los dictados del programa cultural de esas organizaciones, a sus «direcciones políticas cristalizadas»⁷¹¹. Sin embargo, estos colectivos tampoco se constituirán como una vanguardia artístico-política al modo de «Tucumán Arde», sino que habitarán permanentemente un espacio de negociación en el cual sus proposiciones se asociaron sin subordinarse a las iniciativas de los movimientos de Derechos Humanos. Al frente de estos se encontraban las Madres de Plaza de Mayo, que desde el inicio del genocidio de Estado no habían dejado de ocupar el espacio urbano que les da nombre, cuya carga simbólica lo constituye en epicentro del poder y las esperanzas de cambio de la historia argentina.

fenomenológicos», A. Huyssen, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2002, pág. 13. La nueva cultura a la que alude Huyssen surgiría en un momento en el que el péndulo de la memoria había oscilado de la supresión de la memoria característica de los regímenes totalitarios del siglo XX a un momento en que ésta se comenzaría a ver amenazada por la sobreabundancia de información, cfr. T. Todorov, *Los abusos de la memoria*. Op. cit., págs. 11-22.

⁷¹¹ La expresión es de Mercedes Idoyaga «Emei», integrante del colectivo Capataco, cfr. Mercedes Idoyaga «Emei», «Virtudes de un múltiple oportunista», ponencia presentada con ocasión de la muestra coloquio *La desaparición. Memoria, arte, política*, celebrada en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires del 13 al 22 de agosto de 1999, s. p. Archivo Juan Carlos Romero.

El *Siluetazo*

Un ejemplo de esta alianza entre el activismo artístico y las iniciativas de las Madres, así como un hito singular de la cuarta articulación entre arte y política que señalábamos en la introducción de este trabajo es, sin duda, el *Siluetazo* (**fig. 53**). Ocurrido el 21 de septiembre de 1983, a pocos meses de la retirada de la dictadura y en medio de una movilización convocada por las Madres de Plaza de Mayo, es uno de esos momentos excepcionales de la historia en que una iniciativa artística coincide con una demanda de los movimientos sociales, y toma cuerpo por el impulso de una multitud, dispuesta a involucrarse para concretar la toma simbólica y literal del espacio público.

Algunos testimonios apuntan que la idea inicial partió de Envar *Cacho* el Kadri, mítico militante peronista que encabezó una de las primeras tentativas guerrilleras de finales de los sesenta. Las FAP (Fuerzas Armadas Peronistas) fueron rápidamente desarticuladas por la dictadura de Onganía tras ser detenidos –y torturados– sus miembros en Taco Ralo, localidad tucumana en la que realizaban prácticas de tiro. Precisamente la pancarta que apareció en las muestras de «Tucumán Arde» reclamando la «libertad para los patriotas de Taco Ralo» había generado resquemores entre la dirigencia sindical, que por entonces no adhería la vía foquista inspirada por la figura del Ché Guevara. A comienzos de los ochenta, *Cacho* el Kadri se encontraba exiliado en París, donde había huido para evitar una muerte segura en el caso de caer en manos de la dictadura. Allí, la AIDA (Asociación Internacional de Defensa de los Artistas Víctimas de la Desaparición en el Mundo) elaboró «una serie de banderas y estandartes para usar en marchas y actos públicos en los que se grafica[ba] a los desaparecidos

como bustos sin rostro o grupos de siluetas» (**fig. 54**)⁷¹². En consonancia con la caracterización que realizara Roland Barthes del teatro griego en época de Esquilo, estas máscaras, al abstraer las facciones particulares, mezclaban lo humano y lo inhumano, concedían a la escena una gravedad de ultratumba que develaba indirectamente el trágico destino de los desaparecidos⁷¹³. *Cacho* el Kadri, que había formado parte de la experiencia parisina, habría contactado con tres artistas argentinos, Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel, a los que incitó a redefinir ese planteamiento para proponer a las Madres de Plaza de Mayo su difusión durante el transcurso de la III Marcha de la Resistencia, celebrada en el referido día de inicio de la primavera de 1983.

El *Siluetazo* implicó la participación, en un improvisado e inmenso taller al aire libre que duró hasta pasada la medianoche en Plaza de Mayo, de cientos de manifestantes que pintaron y *pusieron su cuerpo* para bosquejar las siluetas, que fueron posteriormente pegadas sobre paredes, monumentos y árboles, a pesar del amenazante operativo policial (**fig. 55**). En principio, la realización de siluetas se asumió como la concreción visual de una consigna lanzada por las Madres («Aparición con vida»), mediante la socialización entre los participantes espontáneos de un recurso sencillo de la didáctica del dibujo, el trazado de la forma vacía que pasa a representar «la presencia de una ausencia», la de los miles de detenidos desaparecidos en manos del Estado terrorista⁷¹⁴. Como señalan Ana Longoni y Gustavo Bruzzone, ocupar el lugar del

⁷¹² Cfr. A. Longoni y Gustavo Bruzzone, *El Siluetazo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008, pág. 28 y el boletín de la Asociación titulado *Argentine. 100 artistas disparus*.

⁷¹³ Cfr. R. Barthes, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Barcelona, Paidós, 1986, pág. 87. El uso de las máscaras fue recuperado en marchas posteriores, como en la «Marcha de las máscaras» de abril de 1985.

⁷¹⁴ Esos son los términos que emplea Julio Flores, cfr. A. Longoni y Gustavo Bruzzone. *El Siluetazo*. Op. cit., pág. 100.

ausente implicaba «aceptar que cualquiera de los allí presentes podría haber desaparecido»⁷¹⁵. La silueta es una doble huella, un vínculo heterológico derivado del cuerpo del manifestante que se acostó sobre el papel y aceptó –por unos instantes– ocupar el lugar del cuerpo de aquel ausentado violentamente desde su secuestro. Esta superposición o transferencia entre el cuerpo del manifestante y el del desaparecido posibilita leer en clave mesiánica la conexión mesiánica entre vivos y ausentes, estableciendo una relación simpática –entendida etimológicamente como «comunidad de sentimientos»– que sugiere que cualquiera de los presentes podría haber desaparecido, a la vez que otorga un soplo de vida a aquellos arrebatados por la violencia del genocidio⁷¹⁶.

⁷¹⁵ Cfr. *Ibid.*, pág. 32. Una idea similar, aunque formalizada de un modo diferente, guió quince años después la instalación *Identidad*, producida por el Centro Cultural Recoleta para las Abuelas de Plaza de Mayo y en la que participaron los artistas Carlos Alonso, Nora Aslan, Mireya Baglietto, Remo Bianchedi, Diana Dowek, León Ferrari, Rosana Fuertes, Carlos Gorriarena, Adolfo Nigro, Luis Felipe Noé, Daniel Ontiveros, Juan Carlos Romero y Marcia Shwartz. La instalación intercalaba fotografías de los desaparecidos que interrogaban desde su lejanía al público con espejos en los que éste podía reconocerse entre aquellos como un cualquiera susceptible de haber sido presa de la mezcla de racionalidad y arbitrariedad que caracterizó la política desaparecedora de la dictadura. La proposición de una memoria compartida se fundía en este caso con un objetivo más pragmático: la identificación de los nietos de las Abuelas de Plaza de Mayo desaparecidos o incautados tras su nacimiento en cautiverio. Por ese motivo, junto a rostros y espejos se incluían los nombres e informes sobre cada caso. Andrea Giunta escribió las siguientes palabras sobre *Identidad*: «La reiteración de rostros, espejos, miradas, nombres e informes sobre cada desaparición y nacimiento en cautiverio, se sostenía en una línea continua que cortaba el espacio de la sala a la altura de los ojos del espectador, enfrentándolo con su propia imagen reflejada entre la foto de cada desaparecido (...) Más que describir, la instalación pretendía conmover desde el impacto que provocaba en la sensibilidad. El efecto era perceptual y, a la vez, político: no el recuerdo pacificado, sino un fantasmático torbellino de imágenes que hacían insoportable la idea de la desaparición», A. Giunta, «Chile y Argentina: Memorias en turbulencia», Nelly Richard y Alberto Moreiras (eds.), *Pensar en/ la postdictadura*. Op. cit., págs. 280-281. Por su parte, Raúl Antelo señaló la desubjetivación –quizás sería más adecuado hablar de «desidentificación»– que la experiencia de la instalación generaba en el espectador, cfr. Raúl Antelo, «Delectación morosa: imagen, identidad y testimonio», *Punto de vista. Revista de cultura*, Buenos Aires, 64, agosto de 2009, págs. 34-36. Los espejos cobraron un nuevo sentido en la acción *Vete y Vete*, que el colectivo Arde! Arte, embarcado en la denuncia de la impunidad de los genocidas, llevó a cabo el 24 de marzo de 2002: en ella, los participantes portaban espejos que reflejaban los rostros de los policías que protegían la Casa Rosada, enfrentándoles a su connivencia con un poder estatal que había llevado al país a la ruina económica, política y social.

⁷¹⁶ La interpretación benjaminiana de *El Siluetazo* que aquí proponemos puede compararse con la que realiza Gustavo Buntinx. Este autor ha atribuido un componente taumatúrgico a los actos de las Madres en general y al *Siluetazo* en particular. En su opinión, «la toma de la Plaza tiene ciertamente una dimensión política y estética, pero al mismo tiempo *ritual*, en el sentido (...) antropológico del término». Buntinx afirma que el *Siluetazo* no trataba «tan solo de generar conciencia sobre el genocidio, sino de *revertirlo* [mediante] una experiencia mesiánico-política donde resurrección e insurrección se confunden», cfr. Gustavo Buntinx, «Desapariciones forzadas/ resurrecciones míticas. Fragmentos», A.

El *Siluetazo* revela, en este sentido, la dimensión positiva de la estética de la política en el sentido enunciado por Jacques Rancière. Además de contribuir a lo que el filósofo francés denomina una reconfiguración de la división de lo sensible, la experiencia instaló una zona de indiscernibilidad entre arte y no-arte que cuestionaba la distribución de los roles del artista y el activista en la esfera pública. Los artistas impulsores de la idea, al llevar la propuesta a las Madres de Plaza de Mayo, ya eludían la definición de esa práctica como arte y preferían referirse a ella como «un hecho gráfico» que permitiera cuantificar e instalar en la calle y en los medios masivos la denuncia de 30.000 desapariciones. Importa poco si los cientos de manifestantes que protagonizaron la acción tuvieron conciencia artística de su acción⁷¹⁷. Estamos ante un emprendimiento colectivo cuyo devenir diluye ese origen «artístico» (incluso lo olvida) en la medida en que el recurso que el grupo de artistas pone a disposición de la multitud es apropiado, modificado y resignificado por ella, convirtiéndose en política visual de un potente movimiento social. Se borraban así de manera radical (y no como una simple participación en una iniciativa ajena) los estereotipos sociales del artista, el activista y el espectador, involucrados en un proyecto común, convertidos todos ellos en «hacedores» de un imaginario público. En este punto es evidente su distancia o corrimiento de las formas preconcebidas de lo que debe ser el arte político comprometido (ilustración de la letra de la política), entrando en tensión tanto con la tradición de representación realista de la izquierda ortodoxa como con la labor concienciadora del arte crítico.

Longoni y Gustavo Bruzzone. *El Siluetazo*. Op. cit., págs. 253-280.

⁷¹⁷ Incluso durante muchos años se perdió la memoria del origen artístico de la iniciativa, debida a los artistas Roberto Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel. Para evitar hablar de «acciones de arte» Roberto Amigo propone definir al *Siluetazo* y otras iniciativas de naturaleza semejante como «acciones estéticas de praxis política».

Lo relevante no reside tanto en definir si el *Siluetazo* fue en su tiempo entendido o no como un hecho artístico, sino en pensar cómo generó -incluso sobrepasando o contrariando la voluntad implícita de sus impulsores- una poética y una praxis en la producción de imaginario que eludía tanto la distancia y la jerarquía pedagógicas del modelo mimético del arte como la inmediatez moralista del archi-ético. El *Siluetazo* no puede ser contemplado como una acción que difundiera en la conciencia social una conducta preestablecida que en última instancia debiera movilizar los cuerpos en una determinada dirección, ni tampoco preveía la disolución del arte en la vida como consumación efectiva de ese supuesto *ethos*. Lo que el *Siluetazo* hizo fue socializar una herramienta visual que abrió una nueva «territorialidad social» (**fig. 56**)⁷¹⁸. Aunque surgido en el seno del movimiento por los Derechos Humanos y bajo la autoridad de las Madres de Plaza de Mayo, su dimensión irruptiva distó sin embargo de asimilarse a un proyecto político prefijado⁷¹⁹. Es justamente esa indeterminación la que otorga su singularidad al *Siluetazo*. Desde ese punto de vista, su concepción de la historia se situaría en las antípodas del carácter teleológico que caracterizó a otras articulaciones

⁷¹⁸ Juan Carlos Marín propone este concepto en *Los Hechos Armados*. Buenos Aires, Ediciones PICASO/ La Rosa Blindada, 2003.

⁷¹⁹ Esta socialización de la producción de imaginario se engarza con la noción de «posvanguardia» enunciada por Brian Holmes, que entiende la posible reactivación del legado de las vanguardias históricas desde una posición muy distante de la impugnación al modelo archiético que realiza Rancière, aunque también crítica con el modelo de elite y de avanzada: «Lo que me interesa no son ya los movimientos de vanguardia, sino de posvanguardia, movimientos difusos que permiten a muchas personas tomar parte de la fabricación de las imágenes, de los lenguajes nuevos y de su circulación», «Entrevista colectiva a Brian Holmes», *ramona. revista de artes visuales*, Buenos Aires, 55, octubre de 2005, pág. 9. En íntima sintonía con ese concepto de posvanguardia enunciado por Holmes, Marcelo Expósito ve justamente en el *Siluetazo* «uno de los ejemplos más relevantes que se hayan dado de socialización participativa de herramientas creativas de producción de imágenes, que sirven como modo de visibilización y *al mismo tiempo de estructuración* tanto de la protesta puntual como de todo un movimiento social», cfr. Marcelo Expósito, «El *Siluetazo*», Barcelona, suplemento *Cultura/s, La Vanguardia*, 8 de julio de 2009. Para Expósito, el *Siluetazo* representaría una suerte de puente tendido entre las experiencias de los '60 (el autor cita como fuentes históricas la pedagogía del oprimido de Paulo Freire, el teatro del oprimido de Augusto Boal, el teatro comunitario del Grupo Octubre y *Tucumán Arde*) y las nuevas formas de articulación entre arte, política y activismo surgidas desde finales de la década de los '80. Más abajo reflexionaremos acerca de las discontinuidades inscritas en esa relación genealógica.

entre el arte y la política en el contexto latinoamericano. Es por todo ello que nos resulta más que dudoso trazar, como lo hace Camnitzer, una genealogía que presente al *Siluetazo* como simple «secuela» de *Tucumán Arde*, justificada en que ambas experiencias se desarrollaran en el afuera de la institución arte. Establecer una concatenación directa del *Siluetazo* (1983) a la mítica escena fundacional de *Tucumán Arde* (1968) pasa por alto las profundas diferencias en los modos de producción de subjetividad sostenidos por ambas experiencias colectivas, derivados, en buena medida, de su inscripción en contextos epocales distintos, separados por el abismo que media entre el «antes de la revolución» y el «en medio de su derrota», encarnada en la feroz represión de los proyectos emancipatorios que ejecutó la última dictadura militar⁷²⁰. *Tucumán Arde* se encontraba atravesado por una concepción hegeliana del tiempo histórico en la que la revolución se presentaba como un futuro inminente que consumaría la visión de la historia enunciada por el sujeto político. El mesianismo vertebrador del *Siluetazo* es de signo diferente. En ningún caso se puede reducir esta experiencia a una concepción secuencial de la historia que obvie la radicalidad de sus

⁷²⁰ Hay que tener en cuenta que, desde su aparición, la labor política de las Madres de Plaza de Mayo, impulsoras del *Siluetazo*, no se identificó inicialmente con la reivindicación del proyecto político que habían defendido sus hijos desaparecidos, sino con la petición de que se desvelara cuál había sido su destino. Su condición de madres y el alumbramiento de una nueva concepción de la política hizo que fueran subestimadas tanto por el régimen como por las agrupaciones políticas subsistentes durante el período de la dictadura que, en principio, se podrían haber sentido más próximas a sus reivindicaciones, pues unos y otros seguían instalados en parámetros anteriores de entender el juego político. Según ha afirmado Ulises Gorini, «sin tener en cuenta la crisis y la derrota de la izquierda es imposible entender el surgimiento de este movimiento, que aparecerá desarticulado y casi desvinculado de las organizaciones y movimientos que pertenecen a esa franja política» cfr. U. Gorini, *La rebelión de las Madres. Historia de las Madres de Plaza de Mayo. Tomo I (1976-1983)*. Op. cit. pág. 56. Las Madres insistieron en que no reclamaban que sus hijos quedaran al margen de la justicia, motivo por el cual sus proclamas se referían a los desaparecidos, no a los presos políticos. En una carta del 3 de octubre de 1977 dirigida a Cyrus Vance, Secretario norteamericano de Estado, habían enfatizado esta postura: «Queremos dejar en claro que no somos, como suelen decir los periódicos locales, la subversión clamando por los Derechos Humanos. Somos única y exclusivamente MADRES que frente a nuestra Casa de Gobierno pedimos por la pronta aparición de los hijos que nos fueron arrebatados (...) Jamás hemos exigido su libertad, solamente necesitamos que nos digan dónde están, que sean juzgados para esclarecer qué delito han cometido (si lo hay) (...)», *Ibid.*, pág. 144.

discontinuidades. La proposición de una «cita secreta entre las generaciones que fueron y la nuestra» que el *Siluetazo* proponía no se cifraba en el deseo de retomar un proyecto revolucionario pasado e inacabado, sino que aparecía, en un sentido benjaminiano, como aquella fractura más o menos consciente de la linealidad temporal que habilita la apertura de lo posible⁷²¹. Si el énfasis en la concienciación (término caro a la época), mediada por la exaltación de una violencia artística que habría de mimetizarse -en los procedimientos y en la retórica- con las organizaciones guerrilleras, fue una de las notas predominantes en la «nueva estética» generada en torno al itinerario del 68⁷²², la subjetivación que producía un evento como el *Siluetazo* se basaba en la desidentificación de los cuerpos, en aquella evocación silueteada del otro que daba lugar a una doble huella, a una «configuración dialéctica de tiempos heterogéneos» en la que la memoria del ausente-presente (el desaparecido) se superponía al futuro incierto del presente-ausente (el manifestante)⁷²³. Si en los '60 se tendía a afirmar la preexistencia de

⁷²¹ Debemos estas reflexiones en torno a lo mesiánico en Benjamin a la tesis doctoral de Helena Chávez Mac Gregor, *Entre territorios, estética y política: subjetivación, subjetividad y experiencia revolucionaria*. Ciudad de México, UNAM, 2010. En el desarrollo de su lectura Chávez menciona el texto de Gérard Bensussan «La política y el tiempo: en torno a Derrida y el mesianismo», quien a propósito de las «reelaboraciones mesiánicas del siglo XX» debidas a autores de origen judío como Franz Rosenzweig, Ernst Bloch, Emmanuel Lévinas y Walter Benjamin señala el modo en que aquellas se alejan de toda teleología o exaltación del progreso histórico, cfr. www.jacquesderrida.com.ar/comentarios/bensussan.htm, Consultado el 18/04/2010. En relación a lo apuntado anteriormente en torno al concepto de «vanguardia cultural» en Susan Buck Morss, podríamos pensar el *Siluetazo* como un hito de la articulación entre arte y política en el que las estrategias de extrañamiento formal características de la vanguardia cultural (de las cuales las siluetas no dejarían de ser partícipes en su emergencia en la trama urbana) se entrelazan con una ruptura del decurso normalizado de la historia -esto es, con un acontecimiento- que abre un nuevo tiempo ajeno a la rigidez ideológica del progreso. Por decirlo de otro modo, es como si la especificidad (que no la autonomía) de la vanguardia cultural de la que hablaba Buck Morss alumbrara o se transmutara en una nueva comprensión de la política como acontecimiento, radicalmente opuesta a la política como programa.

⁷²² Quizás nadie lo expresó mejor que León Ferrari en su texto «El arte de los significados» (1968): «El arte no será ni la belleza ni la novedad, el arte será la eficacia y la perturbación. La obra de arte lograda será aquella que dentro del medio donde se mueve el artista tenga un impacto equivalente, en cierto modo, a la de un atentado terrorista en un país que se libera», L. Ferrari, *Prosa política*. Op. cit., pág. 27.

⁷²³ Georges Didi-Huberman ha mostrado, desde una perspectiva arqueológica, la relación entre la temporalidad anacrónica de la huella -en tanto manifestación antropológica- y la imagen dialéctica benjaminiana, cfr. *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. Paris, Les Éditions de Minuit, 2008, págs. 11-14.

una comunidad cuyo impulso utópico se concretaría en el cumplimiento de un acontecimiento ulterior (la revolución), en los '80 era el propio acontecimiento el que, desde las ruinas de ese proyecto revolucionario, creaba los lazos afectivos de una generación involucrada en volver evidente y visible la reprimida (en sentido literal y freudiano) presencia/ausencia de los desaparecidos⁷²⁴, estableciendo con ellos una comunidad de sentimientos que, sin embargo, no implicaba necesariamente la adopción de su programa político⁷²⁵. La articulación entre arte y política desplazaba así su énfasis de la *(e)fectividad* a la *(a)fectividad*. Lo que el *Siluetazo* conseguía era despertar la «conciencia sensorial» que Susan Buck Morss vinculara con el «sistema sinestésico»

⁷²⁴ Desde una postura pragmática y universalista, Susan Buck Morss ha vinculado la fuerza mesiánica de Benjamin con la alusión al concepto de generación como un segundo nacimiento: «Cuando el tiempo vivido, biográfico, cruza el tiempo colectivo, esta coyuntura histórica crea una generación. Nacemos dos veces, la primera dentro de una cultura específica, un mundo de datos particulares: los nombres de nuestros ancestros, el contexto de clase, las circunstancias familiares, las tradiciones religiosas, las posibilidades educativas. El segundo nacimiento nos sumerge en la dimensión temporal universal de la historia, y este otro bautismo temporal nos confiere aquello que Benjamin denomina una «débil fuerza mesiánica». La confluencia de lo personal y lo político que produce una generación es un momento compartido de tiempo vivido, la materialización de un campo de acción transitorio», S. Buck Morss, «La seconde fois comme farce... Pragmatisme historique et présent inactuel», Alain Badiou y Slavoj Žižek (eds.), *L'idée du communisme*. Clamecy, Lignes, 2010, pág. 106 -la traducción es nuestra. Este segundo nacimiento a la vida colectiva, en el que la silueta de los desaparecidos alumbraban una nueva generación, encuentra su versión más paradójica -una suerte de inversión política, histórica y cultural de la maternidad biológica- en la afirmación de las Madres de Mayo según la cual ellas fueron paridas por sus hijos. Por otra parte, según ha señalado Ulises Gorini, las Madres supieron hábilmente aferrarse a uno de los estereotipos que sostenía el imaginario social conservador de la dictadura, el de la madre protectora de sus hijos, para buscar una relativa protección y reconocimiento social que les permitiera desarrollar una labor política que excediera con mucho la figura de la madre codificada por las convenciones sociales: «A los militares no les temblaba el pulso para atacar, como ya lo habían demostrado, siempre que fuera a escondidas y en secreto. Pero, ¿cómo enfrentar a estas mujeres que públicamente esgrimían su condición de madre, figura consagrada y exaltada en sus discursos oficiales? A la sorpresa inicial por la aparición de este movimiento enfrente mismo de donde habían instalado la instancia máxima del poder, la dictadura sumó su desconcierto antes estas mujeres que habían decidido no callar su dolor y desesperación alegando que lo único que querían era cumplir con sus deberes maternos: encontrar y cuidar a sus hijos». U. Gorini, *La rebelión de las Madres. Historia de las Madres de Plaza de Mayo. Tomo I (1976-1983)*. Op. cit., pág. 90.

⁷²⁵ Chávez Mac Gregor, en relación al *Siluetazo* y otras prácticas artístico-políticas ligadas a las organizaciones en defensa de los Derechos Humanos en Argentina, toma como guía el video del artista español Marcelo Expósito *No reconciliados. Nadie sabe lo que un cuerpo puede* (2009) para pensar este tipo de movilizaciones políticas en términos de afecto y no de identificación con consignas políticas más o menos programáticas. En su opinión, la producción simbólica de las siluetas «además de la conquista en el campo de representación, supuso la posibilidad de activar el afecto como potencia que remontó las estructuras psíquicas de la dictadura desde los cuerpos, no sólo de los desaparecidos sino de los que los vieron desaparecer», H. Chávez Mac Gregor, *Entre territorios, estética y política: subjetivación, subjetividad y experiencia revolucionaria*, Op. cit., pág. 163.

del cuerpo humano, el cual habría sido anestesiado por la modernidad⁷²⁶. Un sistema cuyo centro no se hallaría en el cerebro, sino en la epidermis; opuesto por lo tanto a la conciencia clásica, empeñada en amortiguar el impacto de los estímulos del mundo en detrimento de la porosidad del cuerpo.

Desde el punto de vista de la visibilidad, el uso de las siluetas no se limitó a la direccionalidad impuesta por la ilustración de la referida consigna de «Aparición con vida», sino que respondió a multiplicidad de apropiaciones que modificaron las pautas establecidas en un principio -todas las siluetas se preveían iguales, anónimas, masculinas y pegadas erguidas. Las demandas particulares hicieron estallar la propuesta en una diversidad de resoluciones. En todas ellas, las siluetas de los ausentes acogían a los manifestantes en un gesto poético en el que la hospitalidad de la forma se convertía también en un reclamo de justicia colectivo y, a la vez, particular⁷²⁷. Se restablecía así un espacio público que en décadas posteriores ha manifestado con intensidad el disenso irreconciliable entre la lógica policial de los Estados y la política de las multitudes⁷²⁸. El

⁷²⁶ Para Buck Morss, el sistema sinestésico constituiría un «sistema estético de conciencia sensorial descentrado del sujeto clásico, en el cual las percepciones externas de los sentidos se reúnen con las imágenes internas de la memoria y la anticipación», S. Buck Morss, *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Op. cit., pág. 183.

⁷²⁷ El concepto de «hospitalidad» ha sido objeto de las reflexiones de filósofos como Emmanuel Lévinas y Jacques Derrida. Chávez Mac Gregor vincula la concepción de lo mesiánico en Benjamin con la articulación de ese concepto y los de hospitalidad y justicia (una justicia infinita e incalculable, no reducible a la aplicación del derecho) en Derrida, descubriendo en ella una matriz revolucionaria ajena a la racionalidad del progreso: «Lo mesiánico ya no designa una religión sino más bien una estructura de la experiencia que se fundamenta en la irrupción y en la hospitalidad, estructura aporética y desquiciante pues espera sin horizontes temporales. Aquí la esperanza ya no es un programa sino la afectividad que abre el horizonte con una paciencia que desespera pero que abre las condiciones de experiencia para lo por-venir. Lo mesiánico es pues una estructura estética –en tanto que construye unas condiciones espacio-temporales- que es política y hace política», H. Chávez Mac Gregor, *Entre territorios, estética y política: subjetivación, subjetividad y experiencia revolucionaria*, Op. cit., pág. 41.

⁷²⁸ Lo antedicho no es óbice para subrayar que, en relación con el transeúnte cualquiera y no con aquellos que prestaron su cuerpo, en la presencia de las siluetas en la vía pública una vez disuelta la movilización pudiesen reaparecer algunos de los rasgos constitutivos que Rancière liga a la naturaleza de las imágenes en el modelo estético del arte (con independencia de que éstas aparezcan o no en el espacio físico de la institución). Uno de esos rasgos es el modo en que, según relataba el filósofo francés a propósito del poema de Rilke, la pasividad de las imágenes observan de manera inquietante al espectador. En el caso del *Siluetazo* tal característica revelaba su historicidad en el siguiente hecho: su «hacer visible» no

concepto de multitud, entendido como aquella irrupción política colectiva en la que confluyen lo singular y lo común, revela algunos de los límites de las tesis de Rancière que recogíamos al inicio de este trabajo. Hipotecado en exceso por su lúcida refutación de la preeminencia otorgada por su maestro Althusser a las masas como único e inconsciente agente del cambio social⁷²⁹, el pensamiento (anti)pedagógico y la detección de una política del arte del filósofo francés se han centrado en la posibilidad de hallar un espacio de libertad -cuando no de soledad- que procure la emancipación del sujeto moderno⁷³⁰. En tensión con ese posicionamiento político, acontecimientos como el *Siluetazo* demuestran que los agenciamientos colectivos pueden potenciar -al tiempo que redimensionar- el deseo de los cuerpos singulares sin caer en tentaciones esteticistas, que arte y política pueden confluír en la producción de un imaginario común y de una esfera pública antagonista sin diluirse mutuamente en la impostura del consenso social.

consistió solo en acusar a la dictadura, en el espacio simbólico de su poder, de su responsabilidad en la desaparición de personas, sino también en hacer aflorar la represión psíquica de lo sucedido que el régimen había conseguido instalar en la conciencia colectiva. En este sentido, resulta curioso el efecto producido por las siluetas en las horas posteriores a la realización del primer *Siluetazo*. Como retomaremos más abajo, la prensa de la época recogió testimonios que daban cuenta de la incomodidad experimentada por diversas personas al sentirse miradas por las siluetas, aspecto que no dejaba de señalar la represión o la negación de la sociedad civil de lo que había sucedido casi delante de sus ojos, a metros de su casa.

⁷²⁹ Este es un aspecto que analiza con mucho más detenimiento Chávez Mac Gregor, *Ibid.*, págs. 167-174. La ruptura de Rancière con la teoría política de Althusser se concretó en 1974 con la publicación de *La lección de Althusser*. Galerna, Buenos Aires, 1975.

⁷³⁰ En realidad, la crítica de Rancière al modelo pedagógico del arte y su exaltación del modelo estético no responden sino a un desarrollo sumamente coherente de lo elaborado en un trabajo seminal del autor sobre la figura del «maestro ignorante» Joseph Jacotot, capaz de enseñar aquello que ignoraba. En él, Rancière arremetía contra el «orden explicador» de la pedagogía tradicional, que parte de y reproduce la desigualdad de las inteligencias en su promesa de eliminarla, cfr. J. Rancière, *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Barcelona, Laertes, 2002.

Los artistas y el MAS: los casos de Capataco y Cucaño

Al contrario de lo que pueda parecer, la iniciativa de las Madres no había respondido a un trabajo del duelo. De hecho, la consigna que mantenían por entonces era la de «Aparición con vida», sustentada en el rumor de que el régimen mantenía a los desaparecidos en campos clandestinos de localización imprecisa. A mediados de los ochenta, cuando ya eran de dominio público los testimonios de algunos supervivientes, que revelaban la crueldad de la lógica concentracionaria, esta esperanza devino obcecación. Un sector de las Madres, comandado por Hebe de Bonafini, se opuso al proceso de exhumación e identificación que el Equipo de Antropología Forense comenzó a realizar en las fosas comunes recientemente descubiertas, así como a que los familiares de las víctimas recibieran una compensación económica por parte del Estado. Temían que la memoria de sus hijos fuera osificada tras el hallazgo de sus restos mortales⁷³¹.

Sin embargo, del protagonismo de las Madres no hemos de inferir la existencia de un consenso en torno a cómo afrontar la memoria del genocidio de Estado. La proclama defendida por las Madres chocaba con la línea ideológica del MAS (Movimiento al Socialismo), de tendencia trotskista, que clamaba por esclarecer «Toda la verdad» sobre lo sucedido durante el Proceso. Diversos integrantes del colectivo artístico Gastar-Capataco eran miembros de ese partido político⁷³². Algunos de ellos,

⁷³¹ Cfr. A. Longoni y G. Bruzzone, *El Siluetazo*. Op. cit., págs. 33-50.

⁷³² La nómina de integrantes del colectivo fue sumamente variable a lo largo del tiempo. Además de Fernando Bedoya, podemos citar a Mercedes Idoyaga «Emei» (ex-integrante de Paréntesis que llegó a Buenos Aires desde Perú junto con Bedoya en 1981), Joan Prim, Diego Fontanet, Fernando Amengual, Daniel Sanjurjo, José Luis Meirás, etc. La denominación inicial, cuyas siglas encerraban las palabras «Grupo Artistas Socialistas - Taller de Arte Revolucionario», fue sustituida por «CAPaTaCo», «Colectivo de Arte Participativo - Tarifa Común», que aludía indirectamente a otro de los sentidos que tiene el término «colectivo» en Argentina: autobús público. En estos, la «Tarifa Común» se oponía a los elevados precios de la «Tarifa Diferencial». La pervivencia del colectivo se extendió hasta el año 1992.

como Fernando Coco Bedoya o la argentina Emei, procedían de Perú, donde habían integrado otras agrupaciones como Paréntesis, que posteriormente dio lugar a la más conocida de ellas: el E.P.S. (siglas correspondientes a «Estética de Proyección Social») Huayco⁷³³. Allí habían conocido las prácticas de la vanguardia argentina de los años sesenta gracias a los textos de Néstor García Canclini –que en Argentina solo circularon de forma clandestina-, en los que el intelectual argentino abogaba por una articulación entre el arte de vanguardia y los movimientos populares⁷³⁴. Para Canclini, la experiencia que hasta el momento representaba una fusión mas avanzada de esa ambición era

⁷³³ Sobre ambos colectivos artísticos peruanos cfr. G. Buntinx, «Estudio introductorio», *E.P.S. Huayco. Documentos*. Lima, Centro Cultural de España/ Instituto Francés de Estudios Andinos/ Museo de Arte de Lima, 2005, págs. 19-139.

⁷³⁴ En un artículo significativamente titulado «La conexión peruana» Ana Longoni da cuenta con más detenimiento de este proceso, que vendría a subrayar el hecho de que «en las dos últimas décadas los historiadores del arte, los críticos y los curadores vienen revisitando con insistencia a la vanguardia argentina de la década del sesenta, devenida en una suerte de mito fundacional y origen inequívoco de todos los desarrollos artísticos posteriores de la escena local, en especial de aquellos experimentos tendientes a articular arte y política». Al desviar el foco hacia la escena peruana como germen de dicha articulación, Longoni pretende cuestionar ese lugar común, que obvia «las feroces condiciones de clausura que impidieron o dificultaron enormemente cualquier transferencia o reactivación directa o explícita del legado sesentista en el contexto de la dictadura», A. Longoni, «La conexión peruana», Buenos Aires, *ramona. revista de artes visuales*, 87, diciembre de 2008, pág. 15. Longoni cita como posibles fuentes de conocimiento de las teorías de Canclini por parte de estos artistas el fascículo «Vanguardias artísticas y cultura popular» (1973) y los libros *Arte popular y sociedad en América Latina* (1977) y *La producción simbólica* (1979). En la primera de esas publicaciones Canclini subrayaba los logros y los problemas que presentó *Tucumán Arde*, como ya hemos dicho, referente ineludible de la escena sesentista. Estos últimos se derivaban básicamente de la censura policial padecida por la muestra de Buenos Aires y harían plantearse a los artistas la generación de estrategias de acción que arrojan luz a la hora de comprender la actividad de los colectivos artístico-políticos de los ochenta: «Esta experiencia es muy valiosa como propuesta de trabajo de artistas visuales junto con científicos y dentro del marco de un sindicato, que garantiza su repercusión social y política. No obstante, este encuadre institucional -si bien es incomparable con el de las instituciones culturales- presenta otras limitaciones: la clausura policial de la exposición, las presiones y amenazas, evidenciaron que los efectos de la represión no se detenían en la censura sobre la muestra; comprometían la continuidad de actividades gremiales, políticas y servicios sociales. Estos riesgos decidieron al grupo a no repetir experiencias dentro de locales institucionales, sino junto a comités de huelga o en situaciones más flexibles: realizaron afiches para huelgas, historietas para concientizar a sectores obreros en conflicto, etc.», cfr. N. García Canclini, «Vanguardias artísticas y cultura popular». *Op. cit.*, pág. 275. En *La producción simbólica*, publicada tras haber entrevistado a los protagonistas de la experiencia en 1975 y 1976, el balance final del sociólogo argentino era el siguiente: «Uno de los méritos a reconocer en los grupos de vanguardia crítica de Buenos Aires y Rosario es el haber comprendido que la transformación fundamental consiste menos en sustituir un estilo por otro que en cuestionar la organización del campo artístico, las instituciones que lo integran, las estrategias simbólicas de las clases dominantes», cfr. N. García Canclini, *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. México D.F., Siglo XXI, 1979, pág. 136. La constitución de lo simbólico como campo de batalla será sin duda una de las principales motivaciones de las prácticas artístico-políticas surgidas en torno a las movilizaciones sociales a partir de los años ochenta.

«Tucumán Arde», lo que llevo a los integrantes de Capataco a rastrear sin demasiado éxito durante los años ochenta el destino de sus protagonistas⁷³⁵. Los objetivos principales del colectivo quedaron reflejados en los siguientes puntos de su ideario: 1. la socialización de los medios de producción artístico-culturales –entre los cuales la serigrafía ocupó un lugar privilegiado-; 2. la producción grupal de obras y eventos de arte; 3. lograr la participación creativo-productiva del público; 4. ampliar demográficamente el consumo [del arte] a los sectores populares; 5. ligarse a las luchas de los trabajadores y el pueblo (**fig. 57**)⁷³⁶.

Con ocasión del *Siluetazo*, los integrantes de Capataco trazaron sobre el asfalto un recorrido de siluetas realizadas en estencil de poliestireno en cuyo interior aparecía el nombre de Dalmiro Flores. Las Madres habían insistido en que no se estamparan las siluetas contra el suelo, pues ello implicaría una asociación visual inconsciente con los procedimientos policiales del señalamiento de cadáveres. Contra su esperanza en la próxima aparición con vida de sus seres queridos, la toma de conciencia que defendían en estas nuevas siluetas respondía a una visión diferente. Al escribir el nombre y la fecha de fallecimiento de Dalmiro Flores, obrero asesinado en ese mismo lugar hacia apenas un año por fuerzas paramilitares, los miembros de Capataco asumían implícitamente que los desaparecidos estaban igualmente muertos. Acciones posteriores tendrán como objeto de crítica la autoamnistía de la Ley de Pacificación Nacional, promulgada por la dictadura apenas veinticuatro horas después de la realización del primer *Siluetazo*; las políticas del Fondo Monetario Internacional, que demandaba el pago de una deuda externa, que había aumentado exponencialmente durante el periodo del Proceso; las

⁷³⁵ El único de los ex-integrantes del itinerario del 68 que se sumó a las acciones de Capataco fue Ricardo Carreira. Otros no pudieron hacerlo por encontrarse aún exiliados.

⁷³⁶ Cfr. Capataco, «Miserere para el equico», *La Bizca*, Buenos Aires, 2, otoño de 1986, pág. 17.

leyes de Obediencia Debida y Punto Final, que concedían la impunidad a buena parte del cuerpo militar; y el indulto menemista, que liberó a la cúpula militar condenada durante el alfonsinismo por el Juicio a las Juntas⁷³⁷. En todas ellas, los componentes de Capataco sintetizaron la recuperación del muralismo, como seña de identidad del arte político latinoamericano, con una creciente teatralidad que se conecta tanto con la actividad de los pocos grupos de arte resistente que existieron durante la dictadura -entre los que habría que mencionar, aunque sus poéticas respondan a claves diferentes, al TIT (Taller de Investigación Teatral) y al colectivo rosarino Cucaño, del que hablaremos más abajo- como con prácticas que emergerán durante el segundo lustro de la década de los noventa.

Una de las convocatorias más relevantes de las que participó Capataco fue *Vela x Chile*, celebrada sucesivamente en 1986 y 1987 en protesta por la vigencia, después de más de una década de represión política, de la dictadura pinochetista en el país vecino (**fig. 58**). En 1986, la acción fue realizada a las 0 horas del 11 de septiembre frente a la embajada de Chile -protegida por la policía- en colaboración con otros colectivos, como el Frente por los Derechos Humanos (una agrupación de jóvenes que apoyaban a las Madres de Plaza de Mayo), la UMECH (Unión de Mujeres Exiliadas Chilenas), el GAI

⁷³⁷ Algunas de estas acciones serían posteriormente recuperadas desde un formato convencional en exposiciones como *Mitos solares/ Mitos lumínicos* (1992), debida a Fernando Bedoya, quien por entonces ya había integrado otros colectivos artísticos como Arte al Paso. Partiendo del registro fotográfico de las acciones urbanas de esos colectivos, Bedoya imprimía signos que remiten a la historia de la civilización andina, a modo de contrapunto de las luchas contemporáneas en un espacio marcado por un fuerte cosmopolitismo. De esa manera Bedoya resignificaba el sentido de esos conflictos desde la designación de un imaginario simbólico de la muerte que completaba al tiempo que cuestionaba la delimitación de una identidad común latinoamericana. Gustavo Buntinx escribió las siguientes palabras a propósito de la muestra: «Sobre registros fotográficos de las acciones callejeras, Bedoya imprime con arena las huellas míticas de Nazca, jugando al encuentro nada aleatorio de líneas y cuerpos, trazos y rostros. Constelaciones andinas que simbolizan el pavimento intervenido de Buenos Aires: explorando la diferencia del lugar que la muerte ocupa en la cultura peruana y en la argentina, apostando a la posibilidad de que esa fricción eche luces sobre ambas, mimetizando artistas y chamanes en una cíclica reafirmación de la vida», cfr. Gustavo Buntinx, «*Mitos solares/ Mitos lumínicos*; Prácticas transculturales y estrategias acumulativas en la obra de Fernando Bedoya», fax para Fernando Bedoya, s.p. Archivo CEDIP.

(Grupo de Acción Independiente) y SACH' AWASI: La Casa del Árbol Instituto de Cultura⁷³⁸. Se instalaron sobre el asfalto 1300 velas que, evocando «una expresión marginal en las barriadas de Chile» en memoria de los asesinados por el régimen⁷³⁹, cada hora veían renovada su luz hasta cumplir trece horas, coincidiendo con el número de años transcurridos desde el golpe militar que en el 1973 acabó con el gobierno democrático de Salvador Allende. Al acto acudieron numerosos exiliados chilenos, así como representantes políticos de diversas agrupaciones juveniles argentinas⁷⁴⁰. En un documento que da cuenta del sentido de la acción, el chileno Ángel Andrade, por aquel entonces miembro del colectivo insistía en que la importancia del proyecto residía en la «socialización de una idea» que debía ser redefinida por cada uno de los asistentes, evitando de ese modo toda relación representativa con unas pautas políticas dadas:

Las velas nocturnas intentan superar la separación entre arte y sociedad actuando colectivamente sobre lugares del paisaje tratando como material artístico a éste y permitiendo a muchas personas trabajar, operar, funcionar e influir en el terreno social con mejores resultados que los obtenidos por otros modos tradicionales de producir arte⁷⁴¹.

⁷³⁸ Mercedes Idoyaga cita a otras organizaciones que prestaron su apoyo al proyecto: CASCHI (Comité Argentino de Solidaridad con Chile), FUSCH (Frente Universitario de Solidaridad con Chile), HOJE-HOJA HOY de La Plata y el Grupo Inti de Amnistía Internacional.

⁷³⁹ Cfr. Ángel Andrade, «Vela por Chile», s.f., s.f., s.p. Archivo Fernando «Coco» Bedoya.

⁷⁴⁰ Así lo consignaba el diario *La Razón* en su edición del jueves 11 de septiembre de 1986. En su edición del día siguiente, el diario conservador *La Nación*, por su parte, estimaba en 200 el número de asistentes al acto y recogía unas declaraciones de Mila Paredes, presidenta de UMECH, en las que denunciaba que hasta 700.000 chilenos habían debido exiliarse en Argentina por razones económicas o políticas. Según muestran las páginas de la edición de la *Gaceta*, con motivo de la convocatoria se recuperó la iconografía de las siluetas, en la que se incluyeron los nombres de algunos de los desaparecidos por el régimen de Pinochet. Archivo Juan Carlos Romero.

⁷⁴¹ Y continuaba: «El proyecto opera con una acepción del término creación que no tiene que ver con la inspiración sino con la creación a partir del estudio, el razonamiento y la reflexión de situaciones nuevas, de espacios y de formas de relacionar y unir a grupos humanos a través de la socialización de una idea». Ángel Andrade, «Vela por Chile», Op. cit., s.p. Archivo Fernando «Coco» Bedoya. Según el testimonio de Mercedes Idoyaga «Emei», Andrade habría traído de Chile la revista *Ruptura* con información relativa a las acciones del colectivo de chileno CADA (Colectivo Acciones de Arte, compuesto por los artistas Lotty Rosenfeld y Juan Castillo, el sociólogo Fernando Balcells, el poeta Raúl Zurita y la escritora Diamela Eltit), cuyo deseo de incidencia social alumbró prácticas artísticas que presentan concomitancias con las desplegadas por Capataco, cfr. Mercedes Idoyaga «Emei», «Virtudes de un múltiple oportunista», Op. cit., s. p. Archivo Juan Carlos Romero. En las palabras de Andrade resuenan igualmente las

La efectividad social de las nuevas formas de producción artística incorporaba el paisaje urbano como texto susceptible de ser sometido a un tratamiento material político. El texto concluía con un llamado a la rearticulación de las luchas de los pueblos latinoamericanos con un doble objetivo: por un lado, mantener la memoria de quienes habían dejado su vida en la lucha contra la dictadura; por otro, impulsar a «a aquellos que continúan luchando por el fin de la represión, la recuperación de las libertades y el respeto de los derechos humanos en un nuevo estado político civilizado»⁷⁴².

Ese cariz panamericano se mantuvo en la convocatoria que lanzada para el año siguiente por Capataco⁷⁴³, en la que se incitaba a que distintos actores del mundo del arte y las artes escénicas («plásticos, actores, titiriteros, fotógrafos, cineastas, mimos») a sumarse en una denuncia común⁷⁴⁴. Este componente teatral y satírico será, junto al uso

reflexiones de Nelly Richard en el capítulo titulado «La exterioridad social como soporte de producción de arte» de su libro *Márgenes e instituciones*, publicado en su edición inglesa en 1986. Allí Richard vinculaba las prácticas del CADA con el tránsito «del formato-cuadro (la tradición pictórica) al soporte-paisaje (la materialidad del cuerpo social como soporte de productividad artística)», cfr. N. Richard., *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973*. Op. cit., pág. 63. Ana Longoni, por su parte, vincula la creación o producción colectiva defendida por Capataco con cuatro de las estrategias empleadas por el grupo: «el taller de producción montado en una plaza», «la elección de superficies en la vía pública sobre las que estampar», «la apuesta por una subjetividad transformada en el acto de serigrafiar» y «los usos y la circulación de la imagen producida», A. Longoni, «La conexión peruana», *Op. cit.*, pág. 21.

⁷⁴² Ángel Andrade, «Vela por Chile», *Op. cit.*, s.p. Archivo Fernando «Coco» Bedoya, s.p.

⁷⁴³ «Vela x Chile. A los artistas latinoamericanos», Archivo Juan Carlos Romero, Colectivo Capataco, 1 de noviembre de 1986, s.p. En realidad, un documento firmado por Ángel Andrade y conservado en el archivo de Fernando «Coco» Bedoya hace pensar que el texto de esta convocatoria procede de las reflexiones anteriormente citadas de Andrade. En el archivo de Bedoya también se encuentran esbozos de reflexiones del propio Andrade que dan cuenta del origen popular del empleo de las velas en Chile. Archivo Fernando «Coco» Bedoya.

⁷⁴⁴ La intención del colectivo era realizar una exposición en noviembre de 1987 en Buenos Aires con el conjunto del material documental recopilado. En esta ocasión, la convocatoria se realizó para el 8 de marzo, el Día Internacional de la Mujer, «en Solidaridad con el Pueblo Chileno y homenaje a todas las Mujeres Combativas». Se pedía a todos aquellos países que se hicieran eco de la convocatoria que rodearan la embajada chilena con 30.000 velas, una por cada desaparecido, cfr. «Vela por Chile», s.f., s.f., s.p. Según Mercedes Idoyaga «Emei», la convocatoria habría tenido otras resonancias. Así, menciona que los días 3 y 4 de diciembre de 1986 tuvo lugar una «performance de la comunidad chilena en el exilio en adhesión a la VI MARCHA DE LA RESISTENCIA» convocada por las Madres de Plaza de Mayo. Finalmente, los días 9 de marzo y 10 de septiembre de 1987 la protesta se habría visto prolongada en dos nuevas convocatorias celebradas en el Obelisco de la Avenida 9 de julio y en la Plaza del Congreso. y M. Idoyaga «Emei», «Virtudes de un múltiple oportunista», *Op. cit.*, s. p. Archivo Juan Carlos Romero.

de la serigrafía como técnica de difusión masiva del imaginario, una de las señas de identidad de las acciones de Capataco, un aspecto que los distancia del escenario revolucionario característico de los años sesenta-setenta, aproximándolos a modos de hacer que encontraran su continuidad en la década de los noventa y en la primera de la nueva centuria⁷⁴⁵.

Otra de las acciones más relevante del colectivo es el denominado *ready-made* social *Bicicletas a la china*, organizado el 14 de julio de 1989 en homenaje a los estudiantes masacrados en la plaza de Tian'anmen por el régimen comunista chino (**fig. 59**)⁷⁴⁶. Para ello se concibieron una serie de «coreografías de protesta y esculturas

Existen documentos que evidencian la alianza que se estableció entre Capataco, las organizaciones mencionadas y otras agrupaciones como Chile Democrático o Comité de Solidaridad por Chile a la hora de secundar las marchas de las Madres de Plaza de Mayo. Los pañuelos negros de las madres chilenas se entremezclaron así con los blancos de las argentinas.

⁷⁴⁵ Este énfasis en la teatralidad desplegada en espacios públicos encuentra una conexión evidente con escenografías como la que Fernando «Coco» Bedoya ideó para el festival de «arte total» *Contacta 79*, organizado por el grupo Paréntesis y celebrado en ese año en Perú. Bedoya diseñó una «performance pagana» y anticlerical que Gustavo Buntinx describía del siguiente modo: «al anochecer del domingo 28 [de julio], en coincidencia con la última misa celebrada en la iglesia que domina el parque central de Barranco [distrito de Lima], él y varios artistas más pasearon en andas por sus alrededores un ídolo informe cubierto de falsos dorados y monedas en tanto una sonora comparsa teatral del grupo Cuatrotablas los precedía con batido de tambores y otros instrumentos. Los participantes iban entonando mugidos y cánticos diversos (incluso deportivos) hasta llegar a las puertas mismas del templo, donde quedaron pasivamente detenidos por la salida de los fieles. Finalmente la pieza fue abandonada y anónimos la incendiaron en la glorieta de la plaza, como un inconsciente remedo de los holocaustos bíblicos», cfr. G. Buntinx, «Estudio introductorio», *Op. cit.*, pág. 58.

⁷⁴⁶ Un documento producido para la ocasión daba cuenta de una especie de genealogía de estos «*ready-mades* sociales» o «actividades visuales participativas». El concepto de «*ready-made* social» fue desarrollado por la artista rosarina Graciela Sacco, responsable a su vez de algunas de las primeras investigaciones surgidas en los años ochenta sobre *Tucumán Arde*, en su texto «De *Tucumán Arde* al «*ready made* social»». Archivo Juan Carlos Romero. Sacco establecía la siguiente diferencia entre la experiencia culminante del itinerario del 68 y el concepto de «*ready-made* social»: «A diferencia de *Tucumán Arde*, el *ready-made* social no es una obra que pueda describirse, sino que es un concepto aplicable a distintas producciones artísticas». El ejemplo que Sacco tomaba era precisamente *Bicicletas a la China*. Sin embargo, ello no le impedía detectar los siguientes elementos comunes: «relación del concepto de arte en relación con la vida cotidiana, uso original de los «*mass-media*» como recurso artístico y mediatizador, elección de acontecimientos (conflictos) de la vida cotidiana, y su inclusión y asimilación en la propuesta artística, necesidad de transformar la realidad conocida, intento de aproximación de lo político a lo artístico», *Ibid.*, Archivo Juan Carlos Romero. Desde nuestra perspectiva, si bien algunos de esos elementos constituyen, efectivamente, un campo de motivaciones común, no podemos obviar que la metodología, la puesta en escena y el modo de concebir la relación con el espectador característicos de una y otra experiencia son sumamente diferentes.

heroicas, arte postal y performances ciclistas»⁷⁴⁷. Todos estos elementos conformaban una «estética callejera», un pasacalles que, en el proyecto inicial, establecía un recorrido o «rally postal» que partía del obelisco situado en la Avenida 9 de julio y que tenía como paradas intermedias las sedes de algunos medios de comunicación, a los que se deseaba hacer llegar «un envío postal con material informativo»⁷⁴⁸. En cada una de esas paradas artistas invitados realizarían diversas *performances* y se erigirían las mencionadas «esculturas heroicas» que, de alguna manera, evocaban las que habían diseñado los estudiantes de bellas artes chinos con sus bicicletas en defensa de la democratización del país. Animada por el poeta Fernando Noy, el sentido político de la movilización cuestionaba la conversión burocrático-estatal de las utopías populares, empleando la bicicleta como símbolo de un futuro en que éstas pudieran ser retomadas desde otros ángulos y subrayando la coincidencia con el bicentenario de la revolución francesa. Así lo explicaba Juan Carlos Romero, uno de los artistas que adhirieron las convocatorias:

La bicicleta se convirtió finalmente en un símbolo que vimos en fotos o en la imagen de la televisión donde cientos de chinos se movilizaban por las calles de las ciudades en una inmensa manifestación de lucha por la libertad. Hoy nosotros salimos en bicicleta para

⁷⁴⁷ M. Idoyaga «Emei», «Virtudes de un múltiple oportunista», *Op. cit.*, s.p. Archivo Juan Carlos Romero. La convocatoria fue realizada conjuntamente con el grupo Ce.Ci.Co (Centro de Cine y Vídeo Cooperativo, del que pueden encontrarse dos fragmentos de un video con los registros montados de la acción: <http://www.youtube.com/watch?v=7FcX1HDHF2g> y <http://www.youtube.com/watch?v=GoMff0L7Nvk&feature=related>), la agrupación Compañeros de Base, la Secretaría de Cultura del Centro de Estudiantes (Cefyl) de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, el PIRCA (Proyecto de Integración y Rescate de la Cultura Andina) y Radio Bangkok. A ellos se sumaron otros colectivos como el Frente de Artistas del Neuropsiquiátrico Hospital Borda. Esta confluencia de iniciativas y proyectos de índole diversa también ha de ser distinguida como otra de las características de la época.

⁷⁴⁸ Documento firmado por Fernando «Coco» Bedoya en nombre del grupo organizador. Este material nos ha sido cedido amablemente por la bailarina Blanca Rizzo, integrante de Capataco entre 1988 y 1981. Tomamos la expresión «estética callejera» para definir las acciones de Capataco de Luis Grus, «Arte, política y rocanrol. Los retroafiches de Emei y Bedoya», *Sur*, domingo 2 de diciembre de 1990, pág. 29.

*reclamar por la vida de quienes están al borde de la muerte y por la libertad de los presos injustificados (...), «no más muertes y libertad» para que se cumplan los sueños de aquellos que hace doscientos años con la toma de la Bastilla abrieron el camino que tan dolorosamente estamos recorriendo con el fin de poder hacerlo realidad*⁷⁴⁹.

La cuestión de los presos políticos seguía por entonces abierta en Argentina, y alcanzaría su máxima tensión a finales de ese año, cuando, entre el 7 de octubre y el 30 de diciembre el presidente de la República, Carlos Saúl Menem decidió indultar mediante una serie de decretos tanto a civiles como a militares acusados de cometer delitos durante la última dictadura, una medida que afectaba tanto a los miembros de las organizaciones guerrilleras como a los militares condenados durante el Juicio a las Juntas de 1985. Este hecho daría lugar a movilizaciones y proyectos como la conformación de una carpeta de serigrafías en la que diversos artistas mostraban su oposición a las Leyes de Obediencia Debida, de Punto Final y al indulto (**fig. 60**). En el prólogo de la publicación Miguel Briante veía en esta política legislativa una especie de segunda desaparición, la que resignaba la memoria de lo ocurrido al olvido:

Que yo sepa, este libro es el primer documento orgánico, grupal, elaborado por artistas argentinos para mostrar con la imagen, que en los recovecos de nuestra política late siempre el peligro de que el crimen sea perdonado por funcionarios que traicionan desde el poder el mandato de las urnas. Si la desaparición de los cuerpos ejecutada por los militares es inadmisibles en su impensable degeneración lombrosiana, el decreto de una ley de olvido

⁷⁴⁹ J. C. Romero, «Bicicletas a la China». Este material nos ha sido amablemente cedido por Blanca Rizzo. El artista Fernando Traverso recuperó también la imagen de la bicicleta dibujándola sobre los muros de la ciudad de Rosario, en su caso como indicio de los lugares en los que habían sido desaparecidas personas cuyo único rastro fue dejado por esas bicicletas.

*exhumado por mentes que dicen representar el pensamiento civil (o sea civilizado) no es menos aberrante*⁷⁵⁰.

Algunos integrantes del grupo rosarino Cucaño también militarían en el MAS cuando desde su fundación por Nahuel Moreno en el año 1982, si bien su andadura se había iniciado ya con anterioridad, cuando esos lazos partidistas se establecieron sucesivamente con el Partido Revolucionario (PR) y el Partido Socialista de los Trabajadores (PST)⁷⁵¹. El grupo, cuya primera fase de actividad se extendió desde 1979 a 1982, tenía su sede en una casona del número 366 de la calle Entre Ríos, donde desde finales de 1980 se organizaban talleres y grupos de investigación sobre temáticas sumamente diversas⁷⁵². Entre ellos sobresalieron el Taller de la Mujer «El Otro», el T.E.V. (Taller de Experimentación Visual), el G.I.E.M.C. (Grupo de Investigación y Experimentación Musical Cucaño), el G.M.E.C. (Grupo de Música Experimental Cucaño) y el T.I.H.C. (Taller de Investigación de Historietas Cucaño: El Maldito Chocho). De los resultados de estos proyectos «surgía el material con los que armaban las obras, los recitales y los artículos para las revistas» que el propio grupo gestionaba⁷⁵³. Si bien igualmente imbuidas de teatralidad, sus estrategias de intervención

⁷⁵⁰ Miguel Briante, s.t., *No al indulto*. Archivo MOMA.

⁷⁵¹ Algunos de los nombres (con los correspondientes apodos que recibían al ingresar) de los participantes de las actividades del colectivo fueron Guillermo Giampietro (Anuro Gauna), Carlos Ghioldi (Pepitito Esquizo), Guillermo Ghioldi (Lechugino Maco), Daniel Canale (Marinero Turco), Analía Capdevila, Graciela Simeoni (Pandara), Patricia Espinoza, Mariano Guzmán (Piojo Abelardo), Osvaldo Aguirre, Alejandro Beretta, Sapo Aguilera, Carlos Luchesse, Miguel Bugni (McPhanton), Fabián Bugni, Luis Alfonso (Gordoloni), Juan Aguzzi (Hermano Juan), Daniel Kocijancic (Hachero Centroamericano), Marcelo Roma (Pan de Leche).

⁷⁵² Anteriormente el grupo había tenido por sede un sótano de la calle Oroño a la altura del número 400, cfr. cfr. Osvaldo Aguirre, «Cuadros de una revolución surrealista», http://archivo.lacapital.com.ar/2006/12/03/seniales/noticia_346977.shtml#. Consultado el 05/07/2010.

⁷⁵³ Cfr. VV.AA., «Investigación especial: Grupo de Arte Experimental Cucaño. Surrealismo y transgresión en Rosario», *Señales en la hoguera*, Rosario, 2003, pág. 13. Agradecemos a Irina Garbatzky el habernos facilitado éste y otros valiosos materiales sobre Cucaño. Entre esas publicaciones hay que destacar la revista *Cucaño*, con un solo número en su haber, publicado en abril de 1980, la revista de historietas *El Maldito Chocho*, de la cual se publicó únicamente un número en 1981 y la revista *Aproximación a un hachazo*, cuyo único número vio la luz en abril de 1982.

en el espacio público se vinculan más directamente con una doble matriz dadaísta y surrealista que con la tradición más declamativa del arte político. Los referentes literarios de Cucaño fueron desde Arthur Rimbaud (a quien evocaron en *Una temporada en el infierno* en septiembre de 1980⁷⁵⁴) a André Breton, pasando por Antonin Artaud y Kurt Vonnegut⁷⁵⁵.

El componente eventual se desarrollaba en sus acciones hasta el extremo de que, en muchas ocasiones, el público de sus *performances* no era consciente de su condición de espectador⁷⁵⁶. Una eventualidad que no dejaba a su paso documentos testigos de la acción, lo que ha implicado que desde su origen la historia del colectivo haya circulado como un relato oral⁷⁵⁷. Su metodología de emergencia crítica en la esfera pública privilegiaba lo furtivo, la improvisación y la irreverencia frente a lo declamativo o el «didactismo» de los mensajes, una especie de teatro puro, anárquico y radical que

⁷⁵⁴ La obra teatral se basó en los textos de Sigmund Freud sobre lo siniestro y en un ensayo de Freud sobre lo siniestro en la vida y obra del Conde de Lautréamont.

⁷⁵⁵ Según señala Osvaldo Aguirre, el nombre del grupo fue tomado por Guillermo Giampietro de la novela de Vonnegut titulada *Payasadas*, en la que dos hermanos se comunican mediante un lenguaje privado donde la palabra «cucaño» significaba «cumpleaños», cfr. Osvaldo Aguirre, «Cuadros de una revolución surrealista», Op. cit.

⁷⁵⁶ Cfr. Cecily Marcus, «En la Biblioteca Vaginal: un Discurso Amoroso», *Políticas de la Memoria*, Anuario de investigación e información del CeDInCI, 6/7, verano de 2006-2007, pág. 93. La disolución del arte en la experiencia cotidiana también era subrayada por el Marinero Turco: «la intervención va más allá porque el espectador ni siquiera sabe que está presenciando un hecho creativo (...) la intervención se mezclaba con la vida normal y corriente nuestra», cfr. «Investigación especial: Grupo de Arte Experimental Cucaño. Surrealismo y transgresión en Rosario», Op. cit., pág. 13. Agradecemos a Irina Garbatzky el habernos facilitado éste y otros valiosos materiales sobre Cucaño.

⁷⁵⁷ O. Aguirre, «Cuadros de una revolución surrealista», Op. cit.

vendría a hacer realidad los planteamientos escénicos de Antonin Artaud⁷⁵⁸. Su concepto de «intervención» era expresado del siguiente modo en uno de sus textos teóricos:

*La intervención, como medio de producción artística, nos brinda una forma de subvertir esa ideología burguesa de la producción del arte, arrancando el hecho creativo de sus garras (el espacio determinado, claustros del pasatiempo de fin de semana) para transgredir de lleno con el verdadero arte, con la convulsión de la imaginación en la realidad consciente y cotidiana*⁷⁵⁹.

En conexión con lo que sucedía en el *Siluetazo* o en la pedagogía implementada por Capataco, la irrupción y el extrañamiento casi esquizofrénicos que proponían las acciones de Cucaño no se daban desde una reconciliación consensual entre el arte y la vida, sino que surgían desde las entrañas de ambos para desnaturalizar sus respectivas experiencias normalizadas, como una brutal liberación de la represión padecida por los cuerpos y las conciencias bajo la dictadura, señalando de paso a las instituciones que la habían respaldado ideológica y espiritualmente.⁷⁶⁰ El ejemplo más conocido es *La Penetración* o *Escalada lautreamoniana*, una intervención el domingo 24 de junio de 1982 a las 11:00 horas en una misa celebrada en una concurrida iglesia de Rosario,

⁷⁵⁸ Tomando como modelo el teatro balinés, definía el «teatro puro» como aquel en el que, liberado de las exigencias del texto dramático, «todo, concepción y realización, vale y cobra existencia solo por su grado de objetivación en *escena*», Antonin Artaud, *El teatro y su doble*. Barcelona, Edhasa, 1978, pág. 61. Según expresaba un documento generado por Cucaño, ese planteamiento de Artaud se relacionaba con la tradición del teatro de vanguardia: «El teatro de vanguardia rompe con las tradicionales estructuras espaciales (...), se lanza a la búsqueda y transformación del espacio, aparece donde no puede aparecer», Anuro Gauna/ Grupo de Arte Experimental Cucaño, s.t., s.f., s.p. Según Osvaldo Aguirre, fue Carlos Luchese quien prestó a Guillermo Giampietro *El teatro y su doble*. De ahí el conocimiento del texto de Artaud se habría extendido al resto del grupo, cfr. O. Aguirre, «Cuadros de una revolución surrealista», Op. cit.

⁷⁵⁹ Carlos Ghioldi (Pepitito Esquizo), «La intervención como método de transgredir las ideologías que rigen la producción del arte», *Aproximación a un hachazo*, Rosario, abril de 1982, s.p.

⁷⁶⁰ En una línea vanguardista, uno de los documentos producidos por el grupo, titulado «Sobre la aniquilación de la obra de arte, sobre la imaginación liberada», afirmaba que la «verdadera función social del arte» era «la de ampliar el campo perceptivo del hombre renovando permanentemente la esfera inacabable de los fenómenos sensibles», s.f., s.f., s.p. Agradecemos a Irina Garbatzky el habernos facilitado éste y otros valiosos materiales sobre Cucaño.

situada en la confluencia de las calles Pellegrini y Paraguay y frecuentada por militares y oligarcas. Inspirada en *Los cantos de Maldoror* del Conde de Lautréamont, esta acción vendría a concretar, en palabras de Guillermo Giampietro, el ideal del teatro puro de Artaud⁷⁶¹. Los integrantes del colectivo se dispersaron e integraron entre los fieles que acudieron a la liturgia y, sucesivamente, comenzaron a realizar todo tipo de acciones irreverentes, una suerte de «contra-misa» destinada a transformar y boicotear por completo el acto religioso⁷⁶². Según señalara Cecily Marcus retrospectivamente

(...) La intervención en la misa del domingo no fue una simple performance sino un desbaratamiento total de los comportamientos normativos en una de las instituciones más veneradas tanto por la dictadura como por la gente cuya complicidad alimentaba la existencia del poder dictatorial⁷⁶³.

⁷⁶¹ Cfr., «Investigación especial: Grupo de Arte Experimental Cucaño. Surrealismo y transgresión en Rosario», *Op. cit.*, pág. 18.

⁷⁶² Merece la pena recoger el relato pormenorizado de esta intervención: «Dispuestos estratégicamente en todo el interior de la iglesia, Los adoradores de la secta del cangrejo Paguro (Marinero y Giampietro) vestidos con saco negro y corbata, lentes, peinados a la gomina [rasgo identificativo de las elites económicas argentinas], llevaban microscopios, largavistas, cintas métricas, planillas y un distintivo con un cangrejo. Investigaban como era el rito católico. Su tarea era medir, tomar apuntes, analizar distintos elementos, como por ejemplo: pelos y pelusas. El confesionario (Carlos Ghioldi), especie de fanático religioso que confesaba a los gritos: «hice un pacto, concebí la prostitución para sembrar desorden en la familia. Yo he violado a la belleza y la encontré amarga. Padre, he pecado». La enferma mística (Patricia Espinoza), una viuda que lloraba a los pies de las estatuas diciendo partes de *Los cantos* y dejando como ofrenda zapatos de su marido muerto; en la puerta La mujer que quiere bautizar a su muñeca: una mendiga con un muñeco de madera pedía limosna para curar la extraña enfermedad de su hijo. El lector de la palabra de Dios (Guillermo Ghioldi), un extraño fiel con la cabeza afeitada aguardaba sentado y en silencio. Miserables a la espera del milagro (Osvaldo Aguirre y Mariano Guzmán) personajes con conductas anómalas que aguardaban su turno fuera de la iglesia (...) El momento de la consagración era el pie para iniciar el desenlace. El cura alza las hostias para bendecirlas, el coro canta. El confesionario se acerca al altar, trepa a una escultura de la virgen y comienza a hacer movimientos obscenos tocándole sus partes íntimas, de espaldas a la gente en el centro del altar (...) Es el momento de tomar la comunión, los fieles hacen una hilera y caminan hacia el altar. El lector de la palabra de Dios recibe la hostia y un líquido verde le brota de la boca frente al cura, sale corriendo saltando por arriba de las butacas, de golpe las puertas de la iglesia se abren y los Miserables a la espera del milagro de rodillas cargando una cruz se dirigen al altar gritando blasfemias». Tras esta sucesión de acciones iconoclastas, la policía acudió y detuvo al Marinero Turco y a Guillermo Giampietro, quienes, según el testimonio de los protagonistas, quedaron en libertad tras alegar que eran ex-combatientes de la guerra Malvinas y sufrían trastornos psíquicos, *Ibid.*, págs. 18-19.

⁷⁶³ Cecily Marcus, «En la Biblioteca Vaginal: un Discurso Amoroso», *Op. cit.*, pág- 92.

Un punto de inflexión en la trayectoria del grupo vino marcado por la invitación que recibieron de parte de María Selez, integrante del TIT (Taller de Investigación Teatral) de São Paulo para participar en el festival «Anti Pro Arte. Alterarte II», celebrado en la ciudad brasileña en agosto de 1981 y coorganizado por el colectivo brasileño VSP (Viajou Sem Passaporte). Además de Cucaño, allí acudieron otros colectivos como el TIT de Buenos Aires -con el que mantenían nexos artísticos e ideológicos⁷⁶⁴-, el Taller de Investigaciones Cinematográficas de Buenos Aires y Novíssimo, un grupo de cine alemán⁷⁶⁵. Entre las diversas actividades organizadas con motivo del festival desde el 11 de agosto (proyecciones audiovisuales, foros de debate, *performances*, etc.) se contempló la posibilidad de realizar intervenciones en el espacio urbano. Entre ellas destacó la de Cucaño. Su título, *La peste*, así como el sentido de la acción, remiten nuevamente a las reflexiones escénicas de Antonin Artaud. En un pasaje recogido en *El teatro y su doble* el dramaturgo francés evocaba la figura de Saint-Rémys, virrey de Cerdeña, quien en 1720 impidió que desembarcara en la isla el buque *Grand-Saint-Antoine*, de camino al puerto de Marsella e infectado por la peste, ante el

⁷⁶⁴ El TIT de Buenos Aires, formado en 1977, también se vinculó con el trotskismo, ligándose al por entonces clandestino PST (Partido de los Trabajadores). El contacto entre el TIT y Cucaño se iniciaría con un viaje de Mauricio Kurcbard en enero de 1980. Kurcbard coordinó una serie de ensayos teatrales, cfr. O. Aguirre, «Cuadros de una revolución surrealista», Op. cit.

⁷⁶⁵ Los miembros de Cucaño que acudieron fueron: Graciela Simeoni, Carlos Ghioldi, Mariano Guzmán y el Marinero Turco. Junto al VSP, el TIT de São Paulo y el TIT de Buenos Aires, Cucaño venía impulsando la creación del Movimiento Latinoamericano Anti Pro Arte. Posteriormente se sumaron la EMC (Escuela de Mimo Contemporáneo) de Buenos Aires y las «Ruahínas», un colectivo compuesto por las mujeres del TIT de São Paulo y el VSP. Todos ellos crearán, tras el festival paulista, el Movimiento Surrealista Internacional (MSI). En la contribución fundacional que Cucaño remitió al TIT de Buenos Aires y de São Paulo en enero de 1982, los miembros del grupo, autodenominados «ultravanguardia lúcida», explicitaban su adhesión a los postulados del Partido Revolucionario e interpretaban del siguiente modo los trasposos entre la política y la cultura que habían afectado a la juventud desde el golpe militar de 1976 y que presagian lo que a ellos mismos les sucedería poco después: «En la Argentina (...) el surgimiento de una franja de jóvenes que se vuelcan a la cultura después del golpe de 1976, refiere a falta de canales de expresión y no a necesidades culturales, la cultura y el arte dieron ese espacio en un determinado tiempo y actualmente ese fenómeno tiende a extinguirse a medida que se ensancha (paulatinamente) el campo de acción de las organizaciones políticas», s.t. s.p. Agradecemos a Irina Garbatzky el habernos facilitado éste y otros valiosos materiales sobre Cucaño.

pavor que le había generado un sueño en el que experimentaba en su propio cuerpo los efectos de esa enfermedad. Artaud establecía a continuación un paralelismo entre esos efectos y la concepción del teatro que él mismo defendía:

Bajo la acción del flagelo las formas sociales se desintegran. El orden se derrumba. El virrey asiste a todos los quebrantamientos de la moral, a todos los desastres psicológicos; oye el murmullo de sus propios humores; sus órganos, desgarrados, estropeados, en una vertiginosa pérdida de materia, se espesan y metamorfosean lentamente en carbón (...)

El teatro esencial se asemeja a la peste, no porque sea también contagioso sino porque, como ella, es la revelación, la manifestación, la exteriorización de un fondo de crueldad latente, y por él se localizan en un individuo o en un pueblo todas las posibilidades del espíritu (...)

El teatro, como la peste (...), desata conflictos, libera fuerzas, desencadena posibilidades, y si esas posibilidades y esas fuerzas son oscuras no son la peste o el teatro los culpables, sino la vida⁷⁶⁶.

La peste de Cucaño tuvo como escenario la Praça da Republica de la ciudad paulista. Algunos de los miembros del grupo aparecían ante la multitud como turistas argentinos aquejados de síntomas correspondientes a una enfermedad que habría de convertirlos en babosas. Otros, por su parte, se integraban al público con la intención de suscitar un debate acerca de qué hacer con las personas infectadas. Lo que después sucedió fue lo siguiente: algunas de las personas que se encontraban entre el público lanzó la idea de que la intoxicación se debía a que puestos ambulantes cercanos habían servido comida en mal estado, por lo que se lanzaron contra ellos mientras otros

⁷⁶⁶ A. Artaud, *El teatro y su doble*. Op. cit., págs. 17-19 y 34-36.

individuos socorrían a quienes habían ingerido comida en esos lugares ayudándoles a vomitar. El caos fue tal que hubo de acudir la policía y un número indeterminado de ambulancias, que trasladó a los supuestos afectados hasta un hospital. Solo entonces los actores desvelaron la farsa, siendo detenidos por las autoridades locales y expulsados del país⁷⁶⁷. La convulsión de la vida pública, la emergencia de la fuerza oscura del cuerpo que, siguiendo a Artaud, causaba el teatro y la peste -fundidos aquí en un mismo evento-, introducía la anarquía como síntoma de una revolución sentida como inminente por los miembros de Cucaño, si bien demorada por el restablecimiento del orden y la autoridad⁷⁶⁸. El propósito final de sus intervenciones, consistente en llevar la dialéctica a todos los aspectos de la existencia, se cifraba del siguiente modo:

(...) La cólera y el aporte sensible se desarrollan desigualmente durante el transcurso de la intervención, pero luego, de sucesivas alternaciones entre ambas, sólo nos queda una crisis de conciencia que se proyecta hacia el futuro, como un impulso de crecimiento, en definitiva, hemos vivido la realidad de lo imposible, la realidad de la irrealidad, de haber apitado en su seno⁷⁶⁹.

La disgregación del grupo se produjo, según se deduce de diversos testimonios, en el momento en el que la vinculación con el MAS hizo dar prioridad a la militancia partidista sobre la iconoclastia artística. La libertad creativa que el trotskismo concedía

⁷⁶⁷ Además de las publicaciones brasileñas, diversas notas de prensa argentina reflejaron los ecos que les llegaban de lo sucedido en São Paulo, cfr. «Presos pero contentos», *Clarín*, Buenos Aires, martes 18 de agosto de 1981, pág. 45, «Apalearon en San Pablo a seis artistas y un director de cine, argentinos, por haber malinterpretado una escena muy realista», *La Razón*, martes 18 de agosto de 1981, pág. 2 y «Curiosa experiencia de un grupo teatral rosarino en San Pablo», *La Nación*, martes 18 de agosto de 1981, pág. 3.

⁷⁶⁸ El 31 de octubre de ese mismo año 1981, a la salida de un recital de Paco de Lucía y dentro del ciclo «Las Brujas, dos meses de surrealismo y transgresión en la ciudad de Rosario», Cucaño realizó una acción-homenaje a Artaud titulada «Paco de Lucía y Artaud el Momo».

⁷⁶⁹ Marcelo Roma (Pan de Leche), «Dialéctica e intervención», *Aproximación a un hachazo*, Rosario, enero de 1982, s.p.

a los artistas en comparación a otras versiones del comunismo, formulada por León Trotsky en su libro *Literatura y revolución* (1924), fue postergada en favor del compromiso político, la ética política suplantó a la estética surrealista⁷⁷⁰. Desplazados a Santa Fe para crear una sección regional del MAS, Mariano Guzmán y Osvaldo Aguirre decidieron decretar el fin de Cucaño y fundar el Grupo de Arte Experimental Panamá Rojo, al que posteriormente se sumaría Guillermo Giampietro y que durante un par de años retomaría la búsqueda del escándalo urbano que había caracterizado la actividad del grupo inicial⁷⁷¹.

⁷⁷⁰ Así lo confesaba Carlos Ghioldi, cfr. «Investigación especial: Grupo de Arte Experimental Cucaño. Surrealismo y transgresión en Rosario», *Op. cit.*, pág. 19. Como es sabido, Trotsky publicaría en la revista *Partisan Review* catorce años después, en 1938, junto a André Breton, el manifiesto «Por un arte revolucionario». Según consigna Andrea Giunta, es posible constatar en el manuscrito original que, tras conocer el decurso aniquilador del estalinismo, Trotsky insistió a Breton en modificar la sentencia final del párrafo dedicado a las relaciones entre arte y revolución. El poeta surrealista había retomado al pie de la letra la oración redactada por Trotsky para *Literatura y revolución*: «Toda licencia en arte, excepto contra la revolución proletaria». En esta ocasión, Trotsky abogó por eliminar el añadido adversativo. Anteriormente, la irreverencia de Cucaño había llegado a parodiar algunos de los grandes hitos históricos de la revolución soviética, como la toma del palacio de invierno en *La insurrección de las liendres*. Esta aparición de Cucaño tuvo lugar en el contexto de «La segunda muestra de teatro rosarino», celebrada en la Sala Mateo Booz del 13 al 15 de diciembre de 1981. Por otra parte, el 12 de mayo de 1980 el grupo había difundido un manifiesto titulado «Por la vigencia de un arte revolucionario, experimental e independiente» destinado a los compañeros de VSP, en el que se defendía la libertad de expresión frente a todo «tutelaje» patronal o del Estado.

⁷⁷¹ A esa segunda pertenecen también publicaciones como *Los emblemas, males en la tumba*, a cargo de Mariano Guzmán y Guillermo Giampietro.

La comunidad en los márgenes: el trabajo desde las ruinas y la desprivatización de la vida

Hay un cuadro de Klee llamado Angelus Novus. En ese cuadro se representa a un ángel que parece a punto de alejarse de algo a lo que mira fijamente. Los ojos se le ven desorbitados, tiene la boca abierta y además las alas desplegadas. Pues este aspecto deberá tener el ángel de la historia. Él ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde ante nosotros aparece una cadena de datos, él ve una única catástrofe que amontona incansablemente ruina tras ruina y se las va arrojando a los pies. Bien le gustaría detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destrozado. Pero, soplando desde el Paraíso, una tempestad se enreda en sus alas, y es tan fuerte que el ángel no puede cerrarlas. Esta tempestad lo empuja incontenible hacia el futuro, al cual vuelve la espalda mientras el cúmulo de ruinas ante él va creciendo hasta el cielo. Lo que llamamos progreso es justamente esta tempestad⁷⁷².

En pocas ocasiones es tan adecuado como en el caso que nos ocupa traer a colación la antecedente cita de Walter Benjamin. Como hemos señalado, tras el Proceso de Reorganización Nacional, Argentina se vio abocada a un largo proceso transicional en el que las sucesivas leyes de Obediencia Debida, Punto Final y Amnistía persiguieron exculpar al cuerpo militar de los crímenes cometidos en el período comprendido entre 1976 y 1983, extendiendo a nivel social un pacto de reconciliación nacional en el que el olvido debía convertirse en garante de la prosperidad por venir. El «progreso» benjaminiano cambiaba entonces de nombre para asimilarse al falso consenso que prometía la palabra «democracia». Diversos artistas, sin embargo, no podían dejar de mirar, con los ojos alucinados del ángel benjaminiano de la Historia, el pasado inmediato: una montaña de sueños demolidos, una ruina de modernidad velada por una cifra terrible y un término ignominioso: los 30.000 «desaparecidos». En ese contexto algunas prácticas artístico-políticas apostaron durante los años ochenta por la

⁷⁷² W. Benjamin, «Sobre el concepto de historia», *Op. cit.*, pág. 310.

ocupación de espacios marginales con la intención de recomponer los lazos afectivos de un tejido social herido de muerte por los años del Proceso, de generar una comunidad que, lejos de identificarse con la simple resurrección de las utopías políticas de los años sesenta y setenta, intuyera en esa relacionalidad una posibilidad de repensarse a sí misma en los márgenes de las formaciones institucionalizadas del arte y la política⁷⁷³.

⁷⁷³ El sentido que aquí otorgamos al término «relacionalidad» polemiza directa e indirectamente con el que, según explicamos más arriba, le otorga Nicolás Bourriaud, cfr. Nicolás Bourriaud, *Estética relacional*. Op. cit.

Escombros

En este nuevo contexto surgieron colectivos artísticos como Escombros, que aglutinó a artistas de orientación y trayectoria políticas de signo diverso, algunos de los cuales habían obtenido visibilidad en el circuito internacional del arte conceptual durante los años setenta de la mano del CAYC. Si Capataco fue un ejemplo paradigmático de las nuevas relaciones entre prácticas artísticas militantes y organizaciones políticas, en las que aquellas no se limitaban a ilustrar los idearios políticos de éstas, el grupo Escombros enunció una nueva articulación entre el arte y la política que no puede ser interpretada en clave ideológica. Fundado el 9 de julio de 1988, tanto el nombre del grupo como su primer manifiesto -titulado significativamente «La Estética de lo Roto»⁷⁷⁴- daban cuenta de la fragmentación de un Estado-nación, el argentino, incapaz de recomponer su historia reciente en el curso de un proceso de democratización que evidenciaba ya por entonces numerosas fallas⁷⁷⁵. Uno de los firmantes del manifiesto, el grabador y artista conceptual Juan Carlos Romero, había participado años atrás en uno de los primeros emprendimientos artísticos destinados a reivindicar la memoria de las víctimas del Proceso Militar. Nos referimos al «Homenaje de las artes visuales a la democracia», celebrado en la galería Hilda Solano de Buenos Aires del 16 al 25 de diciembre de 1983⁷⁷⁶. En el cartel elaborado para la ocasión se

⁷⁷⁴ Fechado el 22 de noviembre de 1989 en La Plata, aparecía firmado por Horacio D'Alessandro, David Edward, Luis Pazos, Héctor Puppo y Juan Carlos Romero.

⁷⁷⁵ Esta anotación puede ayudar a desentrañar el sentido de la intervención *Mar de banderas*, realizada el 18 de marzo de 1989 en la céntrica Plaza Francia de Buenos Aires. La acción consistió en insertar sobre el césped numerosas banderas argentinas con la interjección «Ay patria mía», las cuales podían ser recogidas por los asistentes, que pasaban de ese modo a ser partícipes del sentimiento común de pena inscrito en ese lamento. Una segunda versión de *Ay patria mía* fue presentada el 29 de abril de 1990 en *Tomarte, Primera Bienal de Arte Alternativo*, celebrada en la ciudad de Rosario. En esta ocasión, las palabras aparecían en carteles con los colores de la bandera argentina pegados en las calles de la ciudad.

⁷⁷⁶ Además de Romero, de la muestra formaron parte los siguientes artistas: Elda Cerrato, Daniel Faunes, Carlos Langone, Eduardo Medici, Miguel Melcom, Hilda Paz y Ricardo Roux. Archivo Juan Carlos Romero.

sugería que, de constituirse la democracia sobre la base del olvido pactado de lo acontecido en los años inmediatamente anteriores, sobre ella no cesaría de proyectarse «la sombra» de los 30000 desaparecidos⁷⁷⁷.

Escombros abogaba por una «estética de la violencia expresiva» que hallara su lugar de realización en la calle, el entorno donde, supuestamente, la realidad se encontraría «sin disfraces ni condicionamientos»⁷⁷⁸. Las primeras acciones del colectivo tuvieron como soporte básico la pancarta, en tanto «en ellas, como en las paredes, el hombre de hoy expresa su conflicto con el poder»⁷⁷⁹. En *Pancartas I* (1988), celebrada bajo la autopista que conecta Buenos Aires con La Plata a la altura de la calle Cochabamba, se mostraron quince *fotoperformances* realizadas por el grupo en el barrio porteño de Constitución y en la ciudad de La Plata⁷⁸⁰. Según las estimaciones del colectivo, al evento acudieron unas doscientas personas, que con posterioridad marcharon por el Paseo de Colón⁷⁸¹. Las fotografías, pensadas en principio para ser exhibidas en el ámbito de la galería, acabaron por formar parte de la escenografía de esta micromanifestación. De ser el registro construido de una acción artística pasaban a connotar simbólicamente el espacio de conflicto de la ciudad. La mayor parte de ellas

⁷⁷⁷ En el cartel se podía leer: «30000. La sombra de la democracia (1976-1983)». En la parte inferior se añadía la siguiente cita de Milan Kundera.: «El olvido es una forma de muerte siempre presente en la vida. El olvido es también el gran problema de la política. El totalitarismo priva a la gente de memoria y por lo tanto los convierte en una nación de niños». Archivo Juan Carlos Romero.

⁷⁷⁸ Grupo Escombros. Artistas de lo que queda, «La Estética de lo Roto», *La Estética de la Solidaridad. Segundo manifiesto*, julio de 1995, pág. 12. Archivo Juan Carlos Romero.

⁷⁷⁹ *Ibid.*, pág. 13.

⁷⁸⁰ Algunos de los integrantes del colectivo, como el artista platense Luis Pazos, ya habían transitado en los años setenta el territorio de la *fotoperformance*. Así, el 28 de diciembre de 1973 presentó, dentro de la exposición colectiva *Arte en cambio*, dedicada por el mencionado CAYC al denominado Grupo de los Trece (un colectivo de artistas conceptuales argentinos albergado por el centro) la serie de fotografías *Transformaciones de masas en vivo*, en la que componía imágenes como la P y la V conformadas por los cuerpos de los alumnos tumbados sobre el patio del centro en el que el artista impartía clases. Esas dos letras escondían la consigna «Perón Vuelve», reflejando las esperanzas de cambio social que por aquel entonces buena parte de la sociedad argentina depositaba en el «conductor» del movimiento peronista.

⁷⁸¹ *Pancartas II* tuvo lugar en la localidad de Hernández, cercana a La Plata. En este caso habrían acudido unas cuatrocientas personas.

fueron realizadas en los espacios marginales que acogerían otras iniciativas ciudadanas del grupo y evocaban de modo alegórico imágenes que despertaban los fantasmas de la metodología represiva de la dictadura (**fig. 61**). La predilección por este tipo de lugares -o de no-lugares, en un sentido bastante diferente al de Marc Augé⁷⁸²- se explicitaba en uno de los fragmentos más destacados de «La Estética de los Roto»:

*Una plaza, una fábrica abandonada, una playa de estacionamiento, una esquina cualquiera, es nuestra galería de arte. Ocupamos todo el espacio que la desidia, el capricho o el simple afán de destrucción, quitó a la ciudad para entregarlo a la nada. La ciudad es nuestra galería de arte*⁷⁸³.

Las resonancias benjaminianas del nombre del colectivo se hacían plausibles en la iniciativa desarrollada en 1989 en una calera de Ringuelet, localidad próxima a La Plata. En ese emplazamiento se abrió el Centro Cultural Escombros, cuya vida multitudinaria se extendió por un solo día, el tiempo que duró la muestra colectiva «Arte en las Ruinas»⁷⁸⁴. Sin embargo, el evento más sonado dentro de esta tipología de congregaciones masivas fue, probablemente, *La Ciudad del Arte*⁷⁸⁵. El propósito principal de la convocatoria, que incluía tanto a artistas argentinos como latinoamericanos, se explicitaba del siguiente modo: «Por fin se concreta la comunión entre artistas y público. Todos unidos en la misma tarea: instaurar un lugar propio y

⁷⁸² Este aspecto lo señala Zulema Moret, *Artistas de lo que queda. Las escrituras de Escombros*. Madrid, Trama/ Fundación Arte y Derecho, 2006, pág. 41.

⁷⁸³ Grupo Escombros. *Artistas de lo que queda*, «La Estética de lo Roto», *Op. cit.*, pág. 13. Héctor Puppó describía cómo *Pancartas I* reprodujo en un espacio totalmente excéntrico los habituales protocolos de las inauguraciones de muestras en el ámbito institucional. Por otra parte, en uno de los carteles portátiles se podía leer: «Galería de arte. Expone el Grupo Escombros», cfr. Héctor Ameijeiras, «Entrevista a Juan Carlos Romero y Héctor Puppó», *La Maga*, miércoles 17 de abril de 1996, págs. 36.

⁷⁸⁴ El colectivo convocó a unos cien artistas. Según sus datos, habrían acudido 4000 personas. Cfr. Grupo Escombros, folleto de actividades, s.p. Archivo Juan Carlos Romero.

⁷⁸⁵ Gacetilla impresa con motivo de la acción. Grupo Escombros, sobre nº 52 (a) y (b): CEDIP. *La Ciudad del Arte* tuvo lugar en la calle 514, entre los cruces con la 25 y la 28, en la localidad de Hernández, cercana a La Plata, el sábado 9 de diciembre de 1989. Archivo Juan Carlos Romero.

común donde confundirse». En este caso, la necesidad de restablecer vínculos comunitarios era metaforizada por la propia elección del lugar, una cantera abandonada, descrita por los integrantes del grupo como un «pozo desolado y árido», que debía acoger el carácter festivo de una celebración restitutiva, la cual ambicionaba concretar el tránsito del «yo» al «nosotros» demandado por los artistas en su primer manifiesto⁷⁸⁶. Entre la inmensa y variada cantidad de obras presentadas al evento⁷⁸⁷, Escombros ideó una intervención paisajista sumamente impactante: *Sutura* cosía la herida abierta en la superficie del terreno -y en la epidermis misma de la sociedad argentina- con sogas de barco que aspiraban a cicatrizarla (**fig. 62**)⁷⁸⁸. Se trataba de contrarrestar la «privatización» de la vida derivada de la cultura del miedo que el período dictatorial había inyectado en la vida social⁷⁸⁹. A propósito de esta cuestión, Hugo Vezzetti ha escrito:

(...) El repliegue a lo privado (...) es tanto la manifestación del miedo a las amenazas situadas en la violencia y el caos en la esfera pública como la búsqueda de un refugio. Una forma característica de la cultura del miedo, en esa experiencia de extrema incertidumbre, conduce a la privatización, la desconfianza y el repliegue respecto de la escena social: un efecto del miedo que es a la vez una defensa contra el miedo y que llama a ocuparse de los propios asuntos (...) La restricción a lo privado operaba como una formación de compromiso

⁷⁸⁶ Grupo Escombros. Artistas de lo que queda, «La Estética de lo Roto», Op. cit., pág. 14.

⁷⁸⁷ La masividad del evento queda atestiguada por la cantidad de artistas (según las estimaciones, entre quinientos y mil) y espectadores (se barajan cifras cercanas a las diez mil personas) que acudieron.

⁷⁸⁸ El grupo celebraría posteriormente otros encuentros como la convocatoria «Recuperar» (9 de junio de 1990), coordinada con Greenpeace América Latina, que tenía por objetivo rehabilitar una zona próxima al Riachuelo de Buenos Aires o la intervención «Arte a la deriva», celebrada el 16 de mayo de 1992 en la desembocadura del Arroyo Vega, muy próximo a la Ciudad Universitaria de Buenos Aires y a la ESMA (la Escuela de Mecánica de la Armada, el principal centro de detención, tortura y exterminio del período de la dictadura militar, desde donde partían los famosos «vuelos de la muerte»), en la que diversos artistas introdujeron en una botella diversos mensajes cuyo destino incierto fue dejado en manos de la corriente que impulsó la balsa sobre la que fueron colocados.

⁷⁸⁹ Hugo Vezzetti, *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Op. cit., págs. 51-52.

que reunía el anhelo de seguridad con los efectos de la intervención coercitiva y restrictiva que rompía los lazos sociales, comenzando por los más cercanos⁷⁹⁰.

Con el transcurso del tiempo el tono de las intervenciones del grupo se aproximará a la conmiseración. Esta tendencia es ya detectable en el segundo de los manifiestos del grupo, titulado «La Estética de la Solidaridad»⁷⁹¹. Datado en julio de 1995, denunciaba la «exclusión social» característica del período menemista. En ese contexto y ante la indiferencia social, el artista se autoasignaba las responsabilidades ecosociales evadidas por el poder, confiriéndoles estatuto artístico⁷⁹². Un buen ejemplo de esta concepción fue *Todos o ninguno*, iniciativa en la que se presentó el referido segundo manifiesto⁷⁹³. La implicación de Escombros consistió en la limpieza de un basurero. Frente a las políticas neoliberales implementadas por el gobierno, Escombros recaía en las demandas de éticidad características de una parte del arte político contemporáneo al propugnar una ético-estética de la solidaridad cuyas resonancias cristianas se evidenciaban en numerosos pasajes⁷⁹⁴. El tono cristológico y compasivo de

⁷⁹⁰ *Ibid.*, pág. 52

⁷⁹¹ Datado en julio de 1995, el manifiesto fue firmado por Horacio D'Alessandro, David Edward, Héctor Ochoa, Luis Pazos y Héctor Puppo.

⁷⁹² «Para el artista solidario enseñar a leer y escribir, pintar una escuela, limpiar un basural, purificar un pozo de agua, reforestar un bosque talado, también son obras de arte». Grupo Escombros. Artistas de lo que queda, *La Estética de la Solidaridad. Segundo manifiesto*, Op. cit., pág. 5.

⁷⁹³ El evento tuvo lugar el 9 de diciembre de 1995, entre las 16 y las 20 horas, en las ruinas de una calera dinamitada en la intersección de las calles 508 y 10 de la localidad de Ringuet, cercana a La Plata. Según Héctor Puppo habrían acudido unas 4000 personas, cfr. Héctor Ameijeiras, «Entrevista a Juan Carlos Romero y Héctor Puppo», Op. cit., pág. 36.

⁷⁹⁴ «(...) el artista solidario crea para el débil, para el indefenso, para el no respetado, para el que camina descalzo, tirita de frío y come basura, para el que viste de harapos, vive en la calle y muere en un baldío (...)» Grupo Escombros. Artistas de lo que queda, *La Estética de la Solidaridad. Segundo manifiesto*, Op. cit., pág. 3. El manifiesto rozaba el esperpento en otros pasajes de este mismo fragmento: «A quienes carecen de todo, los cuadros del artista solidario le sirven para tapar las ventanas sin vidrio; las esculturas de madera para prender fuego y calentarse; las de bronce y mármol para venderlas por kilo y comprar comida; los tapices para usarlos como frazadas; los grabados para ponerlos debajo de la ropa y protegerse del viento».

este tipo de retóricas⁷⁹⁵ fue cobrando mayor importancia en los manifiestos y declaraciones del grupo, coincidiendo con su inserción en el ámbito institucional⁷⁹⁶.

⁷⁹⁵ Baste citar los siguientes fragmentos: «El artista solidario lleva luz donde reina la oscuridad (...); esperanza donde se la perdió (...) Habla con los sordos y escucha a los mudos para que sepan que no lo son (...); «El hombre debe ser el pastor del mundo: su misión no es someterlo, sino cuidarlo. Como el pastor y su rebaño, son inseparables. Lo que le ocurre a uno afecta al otro», *Ibid.*, págs. 6 y 10.

⁷⁹⁶ Las tensiones derivadas de este proceso de inserción fueron subrayadas por Juan Carlos Romero en el catálogo de la exposición *Arte en la calle en el museo*, albergada por el Museo de Arte Moderno entre el 12 y el 31 de agosto de 1993 y que acogía obra de artistas (Fernando «Coco» Bedoya, Roberto Fernández, Carlos Filomía y el Grupo Escombros -que en ese momento se encontraba integrado por D'Alessandro, Edward, Pazos, Puppo, Romero y Teresa Volco) que suelen ubicar su actividad fuera de los límites arquitectónico-simbólicos de la institución: «Hay artistas que han decidido ampliar sus espacios de actividad a la calle (...) Un presupuesto básico de estos artistas es que sus obras tienen que estar integradas al lugar donde son realizadas: unas veces cuestionando ese mismo lugar, otras veces señalándolo para que el espectador lo reconozca o simplemente usando soportes comunes al lugar donde está la obra. Esta es una condición básica para los artistas que hacen arte en la calle a diferencia de las obras que se hacen para lugares cerrados y se «exponen» ocasionalmente en la calle con las mismas reglas del juego o la galería. (...) En este caso el marco es el museo. Por eso esta muestra es tan contradictoria como su título. Con el fin no explícito de sintetizar la contradicción todos han decidido presentar sus obras de tal manera que puedan «meter» la calle en el museo, tratar de integrar ambos espacios o sino «sacar» el museo a la calle», *Arte en la calle en el museo*. Buenos Aires, MAM, del 12 al 31 de agosto de 1993, s. p.

Las «fiestas creativas» de Liliana Maresca

Existieron otros artistas interesados en abordar este problema. Como contrapunto de lo que acabamos de comentar a propósito de Escombros, algunas de esas propuestas no se situaron en espacios periféricos y abandonados de la ciudad, sino en el epicentro mismo de su actividad cotidiana. Al carácter festivo de las propuestas de Escombros se sumaba un componente lúdico que se vinculaba con la constitución durante los años ochenta de una esfera cultural *underground en Buenos Aires*⁷⁹⁷. En ese capítulo jugó un rol catalizador la artista Liliana Maresca, cuyo departamento, situado en el segundo piso del número 834 de la calle Estados Unidos, en el céntrico barrio porteño de San Telmo, se convirtió en un lugar de tránsito obligado para todos los actores de esa escena⁷⁹⁸. De las «fiestas creativas» ideadas por Maresca y sus cómplices -entre los que destacaba Ezequiel Furgiuele, con el que conformó el Grupo Hago-sobresale *Lavarte* (octubre 1985). Maresca organizó una exposición colectiva en una lavandería de la calle Bartolomé Mitre, muy próxima al Congreso de la Nación. A las obras de Maresca y Furgiuele se sumaron las de los artistas Martín Kovensky, Alejandro Dardik y Marcos López, una *performance* en la que Claudia Char salía de una lavadora, la música de los Hermanos Clavel y la presencia de un camarero que «iba y venía con las copas de vino entre jabones y suavizantes»⁷⁹⁹. En una nota de prensa publicada por aquel entonces en el diario *Clarín*, Furgiuele explicaba que la elección de ese espacio

⁷⁹⁷ Esa escena cultural *underground* tenía algunos de sus referentes más destacados a espacios como el Parakultural, el café Einstein, Cemento, Babilonia, Mediomundo o los llamados «museos bailables», discotecas o «bóliches» en los que se perseguía que mientras la gente bailaba pudieran tener una experiencia estética desacralizada de cuadros, carteles y objetos.

⁷⁹⁸ María Gainza lo compara con «una suerte de The Factory porteña», María Gainza, «Liliana Maresca, la leyenda dorada», Graciela Hasper (ed.), *Liliana Maresca. Documentos*. Buenos Aires, Libros del Rojas, 2006, pág. 24.

⁷⁹⁹ *Ibid.*, pág. 27.

respondía al deseo de devolver la «capacidad de asombro» a un público diverso y más numeroso que el que acudía a las galerías de arte y museos⁸⁰⁰.

Según describe Adriana Lauría, a principios de los años ochenta, en el teatro Margarita Xirgu de Buenos Aires, Maresca había protagonizado junto a Fernando «Coco» Bedoya -integrante del mencionado colectivo Capataco- y otros participantes, una *performance* significativamente titulada *Masas*, «donde los *performers* vestidos de panaderos repartían entre el público fragmentos de un gran cuerpo humano realizado en masa horneada con incrustaciones de deshechos, recitando dichos populares que tenían el pan como vocablo central»⁸⁰¹. El componente ritual de esta acción se relacionaba con el interés por el mundo de la alquimia explicitado en numerosas ocasiones por la artista. Un punto en el que Maresca sintonizaba con el arte de Víctor Grippo, con el que Maresca mantenía contacto desde mediados de los años ochenta. Cuando los sueños de emancipación que recortaban históricamente el *Horno de pan* de Grippo (1972) habían desaparecido fruto del terror o habían languidecido como consecuencia de la

⁸⁰⁰ «Creatividad y ropa sucia, muestra artística en una lavandería», *Clarín*, sábado 2 de noviembre de 1985, cfr. *Ibid.*, pág. 127. Sin embargo, ello no impediría que Maresca apostara con posterioridad por trasladar la pulsión de estas experiencias al ámbito institucional. Un buen ejemplo de ello fue la muestra *La Kermesse. El paraíso de las bestias* organizada por Maresca y Daniel Riga en el Centro Cultural Recoleta en 1986 y que sumó los trabajos de artistas visuales, actores, músicos, directores y escenógrafos. María Gainza describe en el carácter extremadamente popular y lúdico del evento, así como el modo en que parodiaba la normatividad estética de los géneros artísticos tradicionales: «la muestra intentaba rescatar la alegría de las tradicionales quermeses de barrio. Estaba la Gran Rueda de la Fortuna, el juego del sapo, el palo enjabonado, el *stand* de Afrodita, la hamaca-carril, el tren fantasma, el tiro al blanco, cada puesto como una escultura en sí misma», M. Gainza, «Liliana Maresca, la leyenda dorada», *Op. cit.*, pág. 30. Según ha apuntado Adriana Lauría, el peligro que entrañaba esta decisión era someter «a la lógica del *ready made* a todo un evento social», cfr. *Liliana Maresca. Transmutaciones*. Rosario/ Buenos Aires, Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino - MACRO/ MALBA - Centro Cultural Recoleta, 2008, pág. 16. El sentido final de la operación, en palabras de esta misma autora, sería generar un efecto *boomerang* que devolviera su incidencia al terreno social del que habían partido: «Al insertar estas prácticas comunitarias en su grupo de pertenencia -el artístico- las reclamaba, más ampliamente, en el orden social», Adriana Lauría, «Discurso crítico y poético en la obra de Liliana Maresca», *Nártex*, Buenos Aires, año 1, 2, noviembre/ diciembre de 1997, pág. 25.

⁸⁰¹ Adriana Lauría apunta que el objetivo de estas «fiestas creativas» pasaba por «recuperar la cohesión social y el trabajo en cooperación, después de tantos años de dictadura en los cuales el hecho mismo de «reunirse» era sospechoso o directamente subversivo», cfr. *Liliana Maresca. Transmutaciones.*, *Op. cit.*, pág. 15.

autoimposición forzosa del silencio, la *performance* de Maresca se hacía cargo de los restos de esas aspiraciones para repartirlas entre el cuerpo social como posibilidad de apertura de un futuro cuya definición solo podía pasar por la reactivación de lo común.

Años más tarde, nuevamente la constatación del declive de los sueños de progreso se concilió con el impulso alquímico con que Maresca modificaba los objetos que recopilaba. En ellos, la concesión de un carácter aurático iba de la mano de la crítica social. Así lo evidenciaba la exposición *Recolecta*, celebrada en 1990. El título de la muestra establecía un doble juego referencial, señalando la institución que la acogía (el Centro Cultural Recoleta, situado en un barrio de la clase acomodada) al tiempo que la situación de subsistencia en que la inflación de 1989 había dejado a muchos ciudadanos: ese fue el momento en el que en Argentina empezaron a surgir paulatinamente los llamados cartoneros, recolectores de los desechos de la ciudad⁸⁰². Maresca presentó cuatro versiones del carro que los cartoneros emplean para transportar el material que recogen. El primero de ellos era un carro real. Los otros tres, réplicas a escala 1:1 fundidos en bronce con una pátina de loxón blanco, plata y oro (**fig. 63**). Esta operación les otorgaba una singularidad dialéctica tanto en relación a la percepción del *ready-made* del carro real como a aquellos que empezaban a formar parte del paisaje habitual de Buenos Aires -y, en esa medida, a verse sumidos en la invisibilidad afectiva-, dignificándolos mediante la apariencia otorgada por los elementos nobles⁸⁰³. El carro

⁸⁰² El interés de Maresca por este tipo de objetos databa de mucho antes. María Gainza subraya que «los primeros objetos que Liliana realizó hacia 1982 eran basura apenas intervenida», M. Gainza, «Liliana Maresca, la leyenda dorada», *Op. cit.*, pág. 24.

⁸⁰³ La conexión con la alquimia era explicitada por un texto de Paracelso que se encontraba junto a los cuatro carros, en el que, según Adriana Lauría, se enfatizaban «los alcances de la transmutación alquímica y la capacidad del trabajo humano de convertir lo vil en excelso», cft. *Liliana Maresca. Transmutaciones*. *Op. cit.*, pág. 13.

Jaime Vindel Gamonal, *Arte y política: genealogía crítica de las estrategias conceptuales en el arte argentino entre 1965 y 2001*

original, de olor pestilente, había sido directamente extraído del albergue Warnes, símbolo del declive el estado social en la Argentina.

Víctimas inocentes, víctimas heroicas

En relación con algunas de las cuestiones que hemos abordado con anterioridad, resulta crucial aclarar que, en un momento inicial, la memoria de los desaparecidos se construyó en torno a la figura de la víctima inocente y no del militante heroico. La sociedad argentina asumía como buenas las razones del aparato represivo militar, que había justificado su accionar en la denuncia de que las guerrillas habían usurpado desde finales de los sesenta y principios de los setenta el legítimo monopolio estatal de la violencia. El desaparecido únicamente era merecedor de memoria en la medida en que su condición de víctima absoluta se opusiera a la culpabilidad de los victimarios. Según subraya Pilar Calveiro, si bien la sociedad argentina

(...) Consideraba inaceptable la tortura y desaparición de un «inocente» (...) de alguna manera justificaba el castigo de la «subversión», mas allá de la ley y el derecho⁸⁰⁴.

Esta forma de olvido de los procesos políticos recientes encontraría en el transcurso de los ochenta su anclaje discursivo en la teoría de los dos demonios, según la cual la sociedad argentina era la verdadera víctima de un período que la había sometido a dos violencias –la estatal y la guerrillera- equilibradas en los platillos de la balanza del juicio histórico⁸⁰⁵. Este planteamiento implicaba una clausura de la memoria que permitía a esa misma sociedad eludir su responsabilidad en relación con ambas formas de violencia, hacer *tabula rasa* como pacto previo para iniciar la transición hacia un futuro supuestamente provisorio. No es casual que, en ese contexto, «la estrategia

⁸⁰⁴ P. Calveiro, «Memoria, política y violencia», *Op. cit.*, págs. 54-55.

⁸⁰⁵ Hugo Vezzetti ha descrito el modo en que la teoría de los dos demonios «condensa la significación de ese pasado en la acción de dos terrorismos enfrentados, (...) coloca un definitivo manto de inocencia sobre la sociedad», H. Vezzetti, *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. *Op. cit.*, pág. 40.

jurídico-política del movimiento de derechos humanos» redundara en esa lectura de la historia reciente del país al «omitir el reconocimiento de la participación de muchas de las víctimas del terrorismo de Estado en las formas de violencia política de los años previos»⁸⁰⁶. De este modo perseguían obtener el reconocimiento (cuando no la empatía) social de sus reclamos. El miedo y la inconfesable consciencia que el Proceso supo extender en la sociedad argentina a propósito de las desapariciones fue puesta de manifiesto por León Ferrari en su serie *Nosotros no sabíamos* (iniciada ya en 1976), cuyo irónico título desvelaba la hipocresía instalada en quienes respondían con esa frase al ser interpelados acerca del grado de conocimiento que habían en su momento del genocidio de Estado (**fig. 64**). El artista rescataba extractos de diarios de la época de la dictadura, en los que se daba cuenta de la aparición de numerosos cadáveres sin identificar, demostrando que, efectivamente, el cuerpo social había tenido acceso a diversos indicios sobre lo que estaba sucediendo⁸⁰⁷.

Consciente de los problemas y la equivalencia acrílica que implican tanto la apuesta por el olvido conciliador como por la culpabilidad general y homogénea de la sociedad en general con el terrorismo de Estado⁸⁰⁸, Pilar Calveiro ha reflexionado acerca del modo en que el régimen extendió el miedo más allá (o desde los límites) de los

⁸⁰⁶ A. Longoni, *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*. Op. cit., pág. 25.

⁸⁰⁷ Pilar Calveiro incide en esta misma idea: «Los periódicos, de gran circulación en Argentina, no hablaban de los campos de concentración pero sí de personas que desaparecían, cadáveres no identificados, enfrentamientos que arrojaban muchos muertos «guerrilleros» y ningún militar, cuerpos destrozados con cargas explosivas, calcinados, ahogados, y muchísimos tiroteos», P. Calveiro, *Poder y desaparición*. Buenos Aires, Colihue, 1998, pág. 149.

⁸⁰⁸ En torno a los problemas que plantea esta segunda posición Hugo Vezzetti ha señalado con agudeza que «es sabido que el tema de la responsabilidad se ha prestado a diversos usos, incluyendo iniciativas de «reconciliación» que vienen a decir, más o menos, que todos somos culpables o, lo que es lo mismo, que no hay responsables. Es claro que una igualación de esa naturaleza es una invitación a la amnesia y a la renuncia al saber antes que el punto de partida posible de una rememoración encarada como un trabajo y un debate colectivos», H. Vezzetti, *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Op. cit., págs. 40-41.

muros de los centros clandestinos de detención y exterminio. Una de las tácticas implementadas fue dejar a algunos desaparecidos con vida, de manera que sus testimonios pudieran inocular el virus del terror y la parálisis en la población. Otras tuvieron que ver con evidenciar las marcas del genocidio en el corazón de la vida cotidiana: a los secuestros en lugares neurálgicos de la ciudad hay que sumar el hecho de que los campos de concentración (a diferencia de lo que había sucedido durante el Holocausto nazi) se encontraban instalados en medio de la trama urbana:

Lejos de la pretensión del poder totalitario de depositar en el campo lo que desea desaparecer y, a su vez, hacer desaparecer el campo mismo de la sociedad, negarlo, campo y sociedad son parte de una misma trama (...) La sociedad que, como el mismo desaparecido, sabe y no sabe, funciona como caja de resonancia del poder concentracionario y desaparecedor, que permite la circulación de los sonidos y ecos de este poder pero, al mismo tiempo, es su destinataria privilegiada. El campo de concentración, por su cercanía física, por estar de hecho en medio de la sociedad, del otro lado de la pared, sólo puede existir en medio de una sociedad que elige no ver, por su propia impotencia, una sociedad desaparecida, tan anonadada como los secuestrados mismos (...) Si había algo que no se podía aducir en ese momento era el desconocimiento. Los coches sin placas de identificación, con sirenas y hombres que hacían ostentación de armas recorrían todas las ciudades; las personas desaparecían en procedimientos espectaculares, muchas veces en la vía pública. Casi todos los sobrevivientes relatan haber sido secuestrados en presencia de testigos. Decenas de cadáveres mutilados de personas no reconocidas eran arrojados a las calles y plazas (...)⁸⁰⁹.

Ese mensaje caló con mayor facilidad en un país que, ya antes del golpe de Estado de 1976, había cimentado una tradición autoritaria en los modos de entender la

⁸⁰⁹ P. Calveiro, *Poder y desaparición*, págs. 147-149.

relación entre poder y sociedad⁸¹⁰. Con Hannah Arendt, entendemos aquí «poder» en un sentido amplio, como toda forma de relación persuasiva entre los seres humanos, dentro de las cuales la autoridad solo representaría un caso particular: aquella en las que las posiciones de los sujetos establecen relaciones jerárquicas de obediencia. A diferencia de la violencia, el poder se ejercería psicológica y no físicamente⁸¹¹. La particularidad de la naturaleza de la metodología del terror (la desaparición) implementada por la dictadura argentina permitió que la violencia ejercida sobre el cuerpo social, lejos de reemplazar una supuesta ineficacia de las formas de persuasión psicológica practicadas por el poder (tal y como presuponía Arendt), se aliara inextricablemente con ellas. La justificación del autoritarismo como modo temporario de gobierno hizo que se incorporaran a las elites dirigentes de la dictadura «cuadros políticos provenientes de los partidos principales», a los que habría que sumar explícitos apoyos «eclesiásticos, empresariales, periodísticos y sindicales»⁸¹², todos ellos cabezas visibles en el terreno espiritual, económico, comunicativo y político de una sociedad en la extensión del terror fue la antesala del olvido democrático. Justamente la consideración de la democracia como una vuelta al orden natural y armonioso de la sociedad argentina solo puede ser interpretada como una negación de la historia reciente del país, en la que tales fundamentos habían brillado por su ausencia. En realidad, según ha señalado Tulio Halperín Donghi, desde mucho antes de la llegada del Proceso de Reorganización Nacional (el historiador argentino sitúa el inicio de esta tendencia a comienzos de la década de los treinta), la democracia, incluso en su versión «representativa», solo era

⁸¹⁰ *Ibid.*, pág. 148.

⁸¹¹ Sobre estas distinciones establecidas por Hannah Arendt cfr. Slavoj Žižek, «Remarques pour une définition de la culture communiste», A. Badiou y S. Žižek (eds.), *L'idée du communisme*. Op. cit., págs. 341 y ss.

⁸¹² H. Vezzetti, *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Op. cit., pág. 39.

avalada «en la medida en que sirviese como instrumento de legitimación formal de las soluciones favorecidas de antemano por los dueños del poder»⁸¹³. Desde esta perspectiva puede entenderse el fracaso de un proyecto de democracia sustentado sobre pilares sumamente frágiles y cuyas funestas consecuencias se han extendido durante las décadas siguientes.

⁸¹³ Tulio Halperín Donghi, *La larga agonía de la Argentina peronista*. Buenos Aires, Ariel, 2006, pág. 50. Para Halperín Donghi el mejor representante de tal desprecio democrático sería Juan Domingo Perón.

Disidencia sexual y crítica del conceptualismo político

Entre algunos artistas de la izquierda argentina integrados en colectivos que defendían los derechos de las minorías sexuales, se atisba un deseo de signo diferente por olvidar el sesgo ideológico de las luchas políticas de los años sesenta y setenta. Este se relacionaba con el hecho de que la imposibilidad de analizar críticamente la militancia revolucionaria contribuía a perpetuar formas de comprensión de la política que consideraban periclitadas y que de ningún modo podían dar curso a sus reivindicaciones. Así lo manifestaba Jorge Gumier Maier, responsable de programación de la galería del Centro Cultural Ricardo Rojas desde su apertura en 1989, quien afirmaba, a propósito de su labor como columnista de la página *gay* del diario *El Porteño*:

(...) Ahí me cagaba un poco de la risa de todo, porque aparecían esas militancias demodé⁸¹⁴. También hablaba de los derechos [humanos], pero más que hablar de la situación, hacía análisis de discursos⁸¹⁵.

El Porteño era dirigido por Gabriel Levinas, quien había fundado en octubre de 1975 la galería ArteMúltiple (ubicada en el número 625 de la calle Viamonte), de gran relevancia durante el período de la dictadura⁸¹⁶. El espacio promocionó la pintura, aunque también dio cabida a las propuestas conceptualistas, entre las que destacaron las muestras dedicadas a Víctor Grippo. Sería contra esas dos modalidades artísticas (la recuperación de la pintura en clave de «transvanguardia» y la pervivencia del

⁸¹⁴ Durante los 70, en su época universitaria, el propio Gumier Maier había sido maoísta. Cfr. Victoria Verlichak, *El ojo que nos mira. Artistas de los noventa*. Buenos Aires, Fundación Proa, 1998, pág. 31.

⁸¹⁵ V. Verlichak, *El ojo que nos mira. Artistas de los noventa*. Op. cit., pág. 32.

⁸¹⁶ Para María Teresa Constantín las galerías ArteMúltiple y Arte Nuevo se convirtieron en auténticos «espacios de resistencia» durante el período de la dictadura, cfr. M. T. Constantín, *Cuerpo y materia. Arte argentino entre 1976 y 1985*. Op. cit., pág. 23.

conceptualismo político) contra las que se posicionaría desde su emergencia en la esfera bonaerense la galería del Rojas. Para María Teresa Constantín, el cierre de ArteMúltiple en 1982 no resultó de ningún modo casual. Ante la nueva coyuntura política que se abría en el país, Constantín estima que Levinas decidió desplazar la incidencia social del «acto artístico» a otro ámbito. Es entonces cuando decide fundar *El Porteño*, que rápidamente se transformó en el «catalizador del debate político opositor»⁸¹⁷. En sus páginas encontraría Gumier Maier, al igual que otros agentes protagónicos de los años ochenta y noventa, como la propia Liliana Maresca o el poeta y escritor Néstor Perlongher, un espacio de enunciación singular en el contexto de esos años.

Roberto Amigo ve en el surgimiento del denominado arte del Rojas a finales de los ochenta (1989) la concreción material y formal de la estética *festiva*, corporal y vitalista de la movida que se generó en torno a espacios como el Parakultural, el café Einstein o la sala Palladium desde la llegada de la democracia⁸¹⁸. Las principales cabezas visibles del Rojas, Jorge Gumier Maier y Marcelo Pombo, habían militado durante los primeros años de la postdictadura en el GAC (Grupo de Acción Gay) y en el mencionado MAS. Desde el espacio de una galería sumamente precaria, ambos dieron cuerpo a una construcción discursiva y a una producción artística que por su repercusión en la esfera local ha terminado por identificar al arte argentino de los noventa en su conjunto. Dejando a un lado las cuestiones relativas a la frustración de su experiencia militante, tanto Gumier como Pombo pusieron en juego una defensa exacerbada de la

⁸¹⁷ M. T. Constantín, *Manos en la masa. Pintura Argentina 1975-2003*. Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 2003, pág. 20.

⁸¹⁸ Para este autor, la estética del Rojas no solo trasladaría «al soporte material el aspecto festivo corporal» del ambiente de los ochenta sino que además plasmaría visualmente «la política de género que había optado por la *performance* como expresión en la década anterior», R. Amigo, «80/90/80», *ramona. revista de artes visuales*, Buenos Aires, 87, diciembre de 2008, pág. 10. El nexo entre cuerpo, *performance* y política de género adquirirá un perfil trágico desde finales de la década de los ochenta, cuando empiezan a sentirse los estragos causados por el SIDA.

pura visualidad que se posicionaba contra la inflación del arte político como «comentario» o «drama impostado» de la realidad social⁸¹⁹. Hay que tener en cuenta que todavía en los años ochenta el grupo CAYC, que había hecho bandera de la temática sociopolítica durante la década anterior, disfrutaba aun de una cierta visibilidad, como lo demuestra el hecho de que acudiera, junto a Marta Minujín, a representar a Argentina en la Bienal de Venecia de 1986, centrada en las relaciones entre arte y ciencia⁸²⁰. La consagración internacional definitiva del grupo de artistas del CAYC se había producido nueve años antes, ya en pleno Proceso militar, cuando obtuvo el premio Itamaraty de la Bienal de Sao Paulo por la propuesta conjunta «Signos en ecosistemas artificiales»⁸²¹. Tal y como reflejara pocos meses después el número 1 de la revista *Punto de vista*, la publicación mas importante de la cultura progresista argentina durante los años de la dictadura y de la postdictadura, el fallo del jurado desencadenó un boicot que partió de las airadas protestas del brasileño Franz Krajcberg, ganador del segundo premio,

⁸¹⁹ Este último es el término empleado por Marcelo Pombo en I. Katzenstein, «Los secretos de Pombo», *Pombo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006, pág. 25.

⁸²⁰ Por entonces el grupo CAYC (antiguo Grupo de los Trece) se encontraba integrado por Jacques Bedel, Luis Benedit, Jorge Glusberg, Jorge González Mir, Víctor Grippo, Leopoldo Maler, Vicente Marotta, Alfredo Portillos y Clorindo Testa. En una alarde grandilocuente, una nota de prensa celebraba la cúspide del reconocimiento internacional alcanzada por el CAYC: «La invitación a la Bienal de Venecia es la consagración del grupo nacido en este Centro que propicia la supremacía del hecho creador y reivindica los hechos artísticos como conciencia del hombre al más alto nivel», «Participará un grupo de artistas argentinos en la Bienal de Venecia», *Ámbito Financiero*, martes 10 de junio de 1986, pág. 15. Así mismo, cfr. «Los artistas convocados. Ciencia y Arte es el tema de la Bienal. Aporte del Grupo CAYC», *La Razón*, viernes 6 de junio de 1986, pág. 10. Archivo Jorge González Mir.

⁸²¹ En la publicación en inglés creada para la ocasión, Glusberg trataba de enfatizar el componente geopolítico de las obras que constituían la propuesta grupal, todas ellas supuestamente aunadas por una misma «retórica constructiva»: «The exaltation of the geopolitical context in which the different projects were carried out is manifest: it is the Latin American consciousness in Grippo, the danger of pollution and ecological destruction in Testa, the regionalism or the social automatism in Benedit, the recovery of archeology in Bedel, hunger and malnutrition in Marotta, the mythical-religious rituals in Portillos, and the gastronomical parallels in Maler, the cloistering and aggression in Mir or the fertility of our soils and the richness of our fruits in Pazos...», J. Glusberg, «Signs in artificial ecosystems», *The Group of the Thirteen at the XIV Bienal de São Paulo*. Buenos Aires, CAYC, 1977, pág. 12. Para un estudio de la contracara de la Bienal de São Paulo cfr. Isobel Whitelegg, «The Bienal de São Paulo: Unseen/ Undone (1969-1981)», *Afterall*, Antwerp- London-Los Angeles, 22, otoño de 2009, págs. 107-113.

«Quien pocos días después (...) desmonto sus obras amenazando quemarlas (...) Según el artista brasileño, el jurado premio la obra de claro sentido ecológico de los argentinos, para no comprometerse en premiar la obra del grupo Etsedron, de Bahia, «que [mostraba] al mundo toda la visión de la miseria brasileña»⁸²².

Con ocasión del evento, Jorge Glusberg elogiaba el tránsito propuesto por los responsables de la Bienal de un modelo consagradorio a otro de sesgo más experimental, al tiempo que se congratulaba de que «el nivelamiento de los participantes se atenga a la creatividad, no a las cuestiones políticas»⁸²³. Invirtiendo el compromiso con la adecuación del conceptualismo político a la contingencia histórica específica del subcontinente que había manifestado a principios de la década, el director del CAYC destacaría a finales de la misma como una de las principales aportaciones del arte conceptual su capacidad para deslocalizar los problemas propios de cada región del globo en el territorio más abierto del arte.⁸²⁴ El éxito de Glusberg, que posteriormente coparía la dirección del Museo Nacional de Bellas, resonó en las más altas esferas del poder, según demuestra la carta que el «Presidente de la Nación», el Teniente General Jorge Rafael Videla, hizo llegar al CAYC (**fig. 65**). En ella reiteraba sus «más calurosas felicitaciones [por] el logro alcanzado en las búsquedas de nuevas formas artísticas

⁸²² «Escándalo en la Bienal», *Punto de vista. Revista de cultura*, Buenos Aires, marzo de 1978, 1, pág. 13.

⁸²³ Cfr. Jaime Zapiola, «Artes Plásticas. La XIV Bienal de São Paulo. En el ojo del Huracán», revista *Brasil Cultura*, año III, 25, octubre de 1977, pág. 22. Este cronista explicaba los cambios experimentados por la Bienal en esta edición de 1977, que incluían «la designación de un Consejo de Arte y Cultura» (dotado de «poderes normativos» no especificados) integrado por tres artistas, tres críticos y un representante de la Fundación Bienal de São Paulo» y la división de la muestra por secciones y no por países. Estas tres secciones eran «Proposición contemporánea», «Exposiciones antológicas» y «Grandes confrontaciones». La primera de ellas se subdividía a su vez en las siguientes subsecciones temáticas o genéricas -de las que solo se citan seis: «Arqueología de lo urbano», «Arte catastrófica», «Video arte», «El muro como soporte de la obra», «Poesía espacial», «Arte no catalogada».

⁸²⁴ «Uma das contribuições da arte conceitual, me parece, foi a de ter deslocado certos problemas de seus territórios específicos para o território mais aberto da arte (...)». Declaración de Jorge Glusberg publicada en *O Globo*, Río de Janeiro, 21/03/1978, cfr. *15ª Bienal Internacional São Paulo*. São Paulo, Bienal de São Paulo, 1979, pág. 182.

expresivas acordes con el tiempo en que vivimos»⁸²⁵. Néstor García Canclini ha insistido en las excelentes relaciones políticas y económicas que el centro mantuvo con el régimen militar, aspecto que explica su pervivencia durante cuatro décadas en la vida cultural argentina⁸²⁶. Según constata el antropólogo argentino, Glusberg respondió a la misiva del mandatario asegurando que se sentía orgulloso de «representar el humanismo del arte argentino en el exterior»⁸²⁷.

Luis Camnitzer vincula al CAYC (continuador, en este sentido, del Instituto Di Tella⁸²⁸) con la Bienal de Sao Paulo como dos proyectos internacionalistas que contribuyeron a la homogeneización de la particularidad latinoamericana en el marco global del arte contemporáneo⁸²⁹. Frente a ello, La domesticidad *kitsch* o *light* y el localismo a menudo infantiloides de las obras que han identificado la estética del Rojas se ocupaban de constatar, por una parte, el fracaso de las aspiraciones políticas de la autonomía de la forma moderna y, sobre todo, la instrumentalización temática de lo político que había consagrado institucionalmente a nivel internacional al conceptualismo argentino⁸³⁰.

⁸²⁵ Archivo Juan Carlos Romero.

⁸²⁶ «Through [the] management of several cultural fields (art, architecture, the press, professional associations) and their links with economic and political forces, in twenty years CAYC has achieved an astonishing continuity in a country where only one constitutional government was able to complete its mandate during the last four decades», N. García Canclini, *Hybrid cultures. Strategies for Entering and Leaving Modernity*. Op. cit., págs. 62-63.

⁸²⁷ *Ibid.*, pág. 63. Esta apelación a los valores humanistas coincidía con los que el propio régimen propugnaba.

⁸²⁸ Este aspecto fue resaltado por la crítica foránea ya en el momento de consagración internacional del CAYC, cfr. Roberto Puntual, «Made in Argentina», *CAYC Group at the Museum of Rio de Janeiro*. Op. cit., pág. 17.

⁸²⁹ Sin embargo, a la hora de poner de relieve la relación entre el CAYC y el Proceso, Camnitzer es más indulgente que Canclini: «Los vaivenes estéticos y políticos del CAYC (hubo momentos en que también se incluyó a artistas politizados) se deben entender en su contexto. La represión en Argentina era tremenda y las finanzas del CAYC provenían de contratos de iluminación [la empresa Modulor era propiedad de Glusberg] con el gobierno militar. Tomar una posición que cuestionara al gobierno podía tener consecuencias desastrosas», L. Camnitzer, *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Op. cit., pág. 316.

⁸³⁰ Marcelo Pombo ha vinculado el localismo de la estética del Rojas tanto a una resistencia a asumir los términos de intercambio global del *mainstream* como a la precariedad del mercado del arte argentino: «Si

Jorge Gumier Maier: la política de lo *light*

En todo caso, la estética *light*, asimilada al arte argentino de los noventa, responde, más que al rigor estadístico a la hora de dar cuenta del volumen de artistas y obras que se podrían ubicar bajo esa categoría, a la irrupción de un nuevo discurso en el campo del arte argentino que movilizó un buen número de posiciones críticas enfrentadas. Esta operación ha contribuido, por una parte, al ostracismo de prácticas de orientación completamente diversa a la que suele amalgamar esa imagen de lo *light* y, por otra, a encorsetar y homogeneizar la lectura de la producción de todos los artistas que pasaron por la galería del Rojas.

Sin embargo, no es nuestro interés refutar tal construcción, sino comprender su sentido en el contexto específico al que interpeló. Con esa intención nos centraremos, básicamente, en los textos de Jorge Gumier Maier, artista, curador e ideólogo del Rojas, y en las obras de Marcelo Pombo, su principal estandarte, para situar la aparición de la estética *light* en la encrucijada de tensiones que se dieron al interior y en los márgenes del campo artístico argentino a finales de los años ochenta y principios de los noventa. Ciñéndonos a ese nivel de lectura, el número de contradicciones detectables en textos, declaraciones y obras, desde la apertura de la galería del referido centro cultural a finales de 1989 hasta el sinfín de interpretaciones a que ha dado lugar tras el abandono de la curaduría por parte de Gumier Maier en 1997, no impide resaltar la singularidad de la posición adoptada por sus agentes protagónicos.

bien es cierto que estábamos abiertos a todo tipo de influencias internacionales -hasta el punto de que la mayoría de las cosas que nos gustaban procedían de otros países-, existía por otro lado una especie de resistencia a seguir el *mainstream* del arte internacional. Por otra parte, a mí siempre me pareció que, desde Argentina, esa era una apuesta a perder, ya que, a diferencia de lo que sucede en otros países, aquí no existe ni existió nunca el apoyo económico necesario para la inserción de un grupo de artistas que represente al país en el circuito internacional», Conversación con Marcelo Pombo, véase anexo.

La imagen del Rojas generó y genera posicionamientos polarizados, que albergan en un extremo a aquellos que la asocian indefectiblemente con la banalidad y el infausto hedonismo del menemismo y, en el otro, a quienes exaltan su postura revulsiva al apostar por la recuperación del gusto como un ámbito de libertad para el espectador de arte, una visión despolitizada que desplazaba a las obras del imperativo de una conexión inmediata con la realidad social y que fue resumida por el propio Gumier Maier en un tono redentor al afirmar «que el arte, como la vida, no conduzca a ninguna parte, es la razón de nuestra libertad, la posibilidad de nuestra salvación»⁸³¹. Ambas posturas obvian cuestiones de fondo: la primera, en su identificación de una apuesta estética con el perfil del dirigente político se asienta sobre el presupuesto según el cual renegar de la denuncia explícita de la realidad social en el arte implica la afirmación del poder político imperante, algo que resulta tanto más dudoso si tenemos en cuenta que no existen indicios en la trayectoria biográfica e ideológica de los artistas que apunten en esa dirección –más bien sucede lo contrario- y que, en su origen, la sala que albergó sus producciones era financiada por la municipalidad bonaerense, en esos momentos en manos del radicalismo⁸³². En el segundo caso, aunque es cierto que las lecturas de corte más esteticista encontraron amparo en las reflexiones programáticas de Gumier Maier, que incluso cargó contra quienes interpretaban sus ideas como una crítica negativa de la instrumentalización política de las obras, aquellas han soslayado el hecho de que estas afirmaciones se produjeron desde una trayectoria vital, en un paisaje social y en oposición a una serie de planteamientos políticos y artísticos muy concretos, de manera que la postura ahistórica que Gumier Maier pregonaba al abogar por la

⁸³¹ Jorge Gumier Maier, «El Tao del Arte», R. Cippolini, *Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000*. Op. cit., pág. 491.

⁸³² Este aspecto lo subraya Marcelo Pombo. Conversación con Marcelo Pombo, véase anexo.

absorción contemplativa en la trascendencia esencial de la imagen es en sí misma histórica e indisoluble de un contexto y una producción discursiva que se oponía, curiosamente, a toda forma de discursividad.

La primera de las interpretaciones citadas encontró su respaldo crítico en la fortuna que cosechó el calificativo *light*, enunciado por el crítico conservador del diario *La Nación* Jorge López Anaya en 1992, poco antes de la inauguración de la muestra «Algunos artistas». Si bien en el artículo de López Anaya el término no poseía una connotación negativa, este adjetivo, junto al de *kitsch*, aglutinó buena parte de las invectivas que denunciaban la banalidad festiva de la estética del Rojas y que solían proceder de aquellos sectores del arte a los que había comenzado a desplazar de su posición central durante la década de los ochenta. Esta postura fue reforzada y difundida internacionalmente por la peregrina interpretación de Pierre Restany, quien publicó en noviembre de 1995 en la revista *Lápiz* su artículo «Arte guarango para la Argentina de Menem», en el que establecía una relación directa entre el círculo del Rojas y el desfase menemista⁸³³, obviando el hecho de que, según le contestara Gumier Maier, las obras de los artistas que el centro auspició se habían empezado a producir mediados de los ochenta, años antes de la llegada de Menem al poder⁸³⁴. Es cierto que tanto el menemismo como algunas de las cabezas visibles del Rojas apostaron por el olvido de la dictadura, pero el olvido que sostenían unos y otros era de un signo completamente diferente. Si el menemismo se mostró partidario de un «borrón y cuenta nueva» que dejara paso a la implantación final de un neoliberalismo económico al que importunaban reclamos de memoria que pudieran reavivar rescoldos ideológicos

⁸³³ Pierre Restany «Arte argentino de los 90. Arte guarango para la Argentina de Menem», *Lápiz. Revista internacional de arte*, Madrid, 116, noviembre de 1995, págs. 50-55.

⁸³⁴ Cfr. J. Gumier Maier, «El Tao del Arte». *Op. cit.*, pág. 488.

considerados de otra época, el olvido de la dictadura que preconizaba el Rojas, según apuntamos anteriormente, se posicionaba frente a formas de comprensión de lo político que, en toda la amplitud del espectro ideológico de la izquierda, dejaban de lado, tanto en los sesenta/setenta como en los ochenta, cuestiones de índole micropolítica que impedían visibilizar socialmente temas como la opresión sufrida por las minorías sexuales.

Esta cuestión queda reflejada cuando Pombo afirmaba recientemente que «hoy en día la dictadura quedó casi reducida a los desaparecidos, pero aquello fue también un horror para la vida de la gente en general» o, cuando a propósito de su lectura de *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig, confiesa que aquello le hizo vislumbrar «que lo gay puede ser más revolucionario que un militante izquierdista»⁸³⁵. No es casual, en este sentido, que Gumier Maier o el propio Pombo pasaran de una militancia orgánica en el MAS a engrosar las filas del GAG (Grupo de Acción Gay) y la CHA (Comunidad Homosexual Argentina), a interesarse por Deleuze y Guattari y a editar en la revista *Sodoma* textos de Néstor Perlongher, uno de los iniciadores del movimiento por los derechos de los homosexuales en Argentina desde los años setenta, cuando formó parte del Frente de Liberación Homosexual⁸³⁶. En opinión de Juan Ignacio Vallejos, la lectura condenatoria de la estética del Rojas debe mucho a la permanencia de un relato heroico y acríptico sobre la experiencia de la Nueva Izquierda durante la década del setenta, del

⁸³⁵ Cfr. I. Katzenstein, «Los secretos de Pombo», *Op. cit.*, págs. 9 y 11.

⁸³⁶ Los escritos de Perlongher y el discurso del Rojas tendrán en común el cuestionamiento de los excesos del compromiso social en el arte. Así, en una entrevista publicada por la revista *Babel* en junio de 1989, Perlongher cargaba contra la «formalidad legalista» de la «poesía social», que no daría «sino cauces asfaltados al remolino de los afectos», cfr. Néstor Perlongher, *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1982*. Buenos Aires, Colihue, 2008, pág. 16. Perlongher, que había militado en uno de los primeros grupos gays argentinos (el Frente de Liberación Homosexual -el FLH-, activo entre 1971 y 1976), había planeado a principios de los setenta realizar una exposición nunca concretada en el CAYC, la cual iba a girar en torno a los chicos que se prostituían en las esquinas del centro de Buenos Aires, *Ibid.*, pág. 8.

que se distanciarían los artistas del Rojas⁸³⁷. La ausencia de una revisión histórica profunda -que solo ha empezado a desencadenarse recientemente- derivada del trauma postdictatorial habría impedido durante los ochenta, a diferencia de lo que sucediera en el plano internacional, la apertura de un debate en torno a la vigencia de los planteamientos revolucionarios de la izquierda argentina. Tal vez por ese motivo, Marcelo Pombo afirma que a principios de los 90 no equiparaba a Montoneros con los militares, según propugnaba la difundida teoría de los dos demonios, pero ni mucho menos podía idolatrarlos⁸³⁸. Según argumenta Inés Katzenstein, la pervivencia de concepciones de la política típicamente modernas habría afectado decisivamente a la hora de valorar lo que ponían en juego estos artistas:

En un país donde cuestiones relativas a la identidad gay son apenas discutidas públicamente, este hincapié en lo sensible y lo doméstico, que en otros contextos hubiese sido entendido como un tipo de esteticismo con objetivos concretamente políticos (por ejemplo, la afirmación de una sensibilidad minoritaria), se despolitizó e inmediatamente se encasilló como síntoma de una actitud bautizada de light, lo cual hablaba de una «actitud» liviana e irresponsable⁸³⁹.

⁸³⁷ Cfr. Juan Ignacio Vallejos, «¿Dónde empiezan y cuando terminan los 90? Los Noventa: sobre Fusiones y Confusiones entre Arte y Política», *ramona. revista de artes visuales*. Buenos Aires, 51, junio de 2005, págs. 56-78.

⁸³⁸ «(...) viéndolo desde hoy, pienso que lo importante -y, tal vez, esto fue parte de la semilla que brotó en el Rojas- era correr y olvidarnos del tema de la dictadura. Personalmente, fue algo que padecí y aborrecí. Es que la dictadura no sólo fue producto de los militares, sino de la mayoría de la sociedad argentina», Conversación con Marcelo Pombo, véase anexo.

⁸³⁹ I. Katzenstein, «Acá lejos. Arte en Buenos Aires durante los 90», *ramona. revista de artes visuales*, Buenos Aires, 37, diciembre de 2003, pág. 8. Vallejo y Katzenstein añaden que, además de las comparaciones con la vanguardia argentina de los sesenta, sobre la consideración crítica del Rojas ha pesado el proceso de politización y las transformaciones que sufrió el campo artístico argentino con posterioridad a los sucesos de 2001, un planteamiento que obviaría, por otra parte, que el contexto social de estos dos momentos históricos, en lo relativo al grado de movilización política de la sociedad, dista mucho de ser equivalente.

Por otra parte, en contraposición a la americanización triunfante derivada de la orgía menemista, la galería del Rojas, un espacio precario contrapuesto a la aristocracia del mercado artístico de los ochenta⁸⁴⁰, acogió obras de una estética de corte localista que, como hemos dicho, se oponía a las ambiciones internacionalistas tanto de la pintura neoexpresionista como del conceptualismo. En el primer caso, la pintura gestual absorbió durante los años ochenta buena parte del exiguo mercado local del arte argentino⁸⁴¹. La visita de Bonito Oliva en 1981 incentivó la traslación más o menos mimética de la transvanguardia italiana a la pintura argentina del periodo, en la que algunos estudios recientes han rastreado la infiltración iconográfica de la memoria del terrorismo de Estado⁸⁴². Cuando el arte del Rojas comenzó a ganar los espacios de

⁸⁴⁰ Gumier Maier relataba cómo surgió la idea de generar el espacio del Rojas: «(...) Estaban por hacer una remodelación y al entonces director del Centro, Leopoldo Sosa Pujato, se le ocurrió destinar un sitio para exposiciones. Daniel Molina, con quien trabajé como periodista y estaba en el área de literatura, pensó que un pasillo ancho, que conducía a los baños y a la amplia entrada de la sala teatral, podía convertirse en una galería dirigida por mí. Así fue como ese corredor se transformó en un espacio informal nuevo, sin marcas. Me llamaron. Era 1989», cfr. Victoria Verlichak, *El ojo que nos mira. Artistas de los noventa*. Op. cit., pág. 17. Posteriormente -y con gran habilidad-, la estética del Rojas, partiendo de ese lugar marginal, comenzó a ocupar espacios de visibilidad como la galería Ruth Benzacar o el ICI, Instituto de Cooperación Iberoamericana, actual Centro Cultural de España, dirigido por entonces por Laura Buccellato. Otro punto de inflexión en el aumento del grado de visibilidad de la producción visual del Rojas fue la muestra lacónicamente titulada *Algunos artistas*, celebrada en el Centro Cultural Recoleta en 1992.

⁸⁴¹ Según Viviana Usubiaga, el impulso de la nueva generación de pintores de los ochenta comenzó a decrecer hacia 1987, coincidiendo con la apertura del centro cultural del Instituto de Cooperación Iberoamericana (el ICI, posterior Centro Cultural de España, cuya sección artística fue dirigida durante sus primeros años por Laura Buccellato) en 1988 y del Rojas en 1989, cfr. Viviana Usubiaga, *Imágenes inestables. Problemas de representación, interpretación y circulación de las artes plásticas de Buenos Aires en el proceso de redemocratización (1981-1989)*, tesis de doctorado inédita, comunicación personal, pág. 10. Agradecemos a la autora el habernos hecho llegar este trabajo.

⁸⁴² *Ibid.* Quizás una de los casos más evidentes de este nexo entre pintura y memoria fue la exposición *Expresiones*, celebrada del 30 de septiembre al 23 de octubre de 1983 en el Museo de Arte Moderno. Aunque no se planteara (dada la coyuntura histórica) de modo explícito una referencia al periodo del Proceso de Reorganización Nacional, su título apuntaba tanto a la recuperación de la subjetividad gestual en las nuevas manifestaciones pictóricas como al final de las «presiones» que el régimen dictatorial ejercía sobre la libertad de expresión y la toma de la palabra por parte de los artistas. Eso ha llevado a Eva Grinstein a afirmar que «las imágenes de los ochenta fueron las del tibio asomo de la posibilidad de volver a decir. Había que susurrar lo que antes de la represión se gritaba», cfr. E. Grinstein, «Arte argentino del siglo XX. Arte argentino actual: tedio y tragedia», Op. cit., pág. 20. Como el propio catálogo de la muestra recogía, la memoria no aparecía aún como un relato construido, sino como ráfagas que apuntaban a la discontinuidad de un recuerdo cuyo sentido se veía comprometido por la carencia o la parcialidad de la información: «Se rompe la memoria como idea de recuerdo, no funciona como rescate, es arbitraria. La memoria es solo una puntualización, son como ráfagas, es como un guiño cómplice, un parpadeo. Una memoria interrumpida, no existe un continuum en sus indagaciones estéticas (...)» Eso

visibilidad que estos artistas habían ocupado durante los ochenta, serán ellos quienes mas acaloradamente insistan en identificar al Rojas con un trasunto estético del menemismo. Ello explica la escasa presencia que los artistas del Rojas tuvieron en revisiones posteriores de la historia reciente de la pintura argentina. Entre todas ellas destaca la llevada a cabo por Duilio Pierri, uno de los referentes de la pintura en la escena local de la década de los ochenta, como curador de la muestra *Manos en la masa. La persistencia. Pintura Argentina 1975-2003*, celebrada en el Centro Cultural Recoleta entre el 17 de octubre y el 2 de noviembre de 2003⁸⁴³. En clave nacionalista, Pierri estimaba, obviando las circunstancias de producción de las obras bajo el Proceso militar, que los años setenta representaban el momento en que el arte argentino (y, más concretamente, la pintura neofigurativa), recuperaba su identidad al virar su mirada hacia su propia historia, dejando a un lado influencias foráneas⁸⁴⁴. La descontextualización de su lectura incide en que en ese momento «la tendencia que

agujeros de la memoria resultantes de la parcialidad de la información -información deformada, mediatizada- de tiempos diferentes produce equívocos creativos (...) Elegimos el término «Expresiones» porque desde un lado, manifiesta la presión continua de ese cerramiento del medio y al mismo tiempo contiene la idea de eclosión, y de otro, este doble juego de cerrar y abrir, está dado en un comienzo por la espontaneidad y cierto tono expresionista que aparece en algunas de sus obras», cfr. *Ex-presiones '83. Pinturas e instalaciones*. Buenos Aires, MAM, 1983, s. p. Los artistas presentes en la muestra fueron Diana Aisenberg, Remo Bianchedi, Rafael Bueno, Juan José Cambre, Guillermo Luis Conte, Ana Eckell, Luis Frangella, José M. Garófalo, Nora Iniesta, Guillermo Kuitca, Juan Lecuona, Cintia Levis, Osvaldo Monzo, Máximo Okner, Duilio Pierri, Felipe Carlos Pino, Jorge Horacio Pirozzi, Alfredo Prior, Armando Rearte, Alejandro Santamarina, Marcia Schwartz y Claudia Zamborain.

⁸⁴³ La nómina de artistas presentes en la muestra era la siguiente: Fernando Coco Bedoya, Carlos Bissolino, Rafael Bueno, Juan José Cambre, Guillermo Conte, Fermín Eguía, Roberto Elía, Guadalupe Fernández, Diego Fontanet, Luis Frangella, Germán Gárgano, José Garófalo, Sebastián Gordín, Carlos Gorriarena, Guillermo Kuitca, Maggie de Koenigsberg, Gustavo Marrone, Emiliano Miliyo, Osvaldo Monzo, Luis Felipe Noé, Majo Okner, Duilio Pierri, Jorge Pietra, Felipe Pino, Jorge Pirozzi, Alfredo Prior, Armando Rearte, Juan Pablo Renzi, Martín Reyna, Marcia Schwartz, Eduardo Stupia, Pablo Suárez, Nahuel Vecino, Claudia Zamborain, cfr. *Manos en la masa. La persistencia. Pintura Argentina 1975-2003*. Op. cit.

⁸⁴⁴ «A mediados de los años setenta, noté que varios pintores argentinos producían obras que, casi por primera vez, y aisladamente cada uno en su taller, retomaban o se alimentaban de su propia historia: por primera vez incorporaban como fuente el arte argentino. Este es uno de los intentos más evidentes en la formación intuitiva de nuestra propia identidad», Duilio Pierri, «Pintura. Las manos en la masa». *Manos en la masa. Pintura Argentina 1975-2003*. Op. cit., pág. 6.

promocionaba la crítica internacional giraba en torno al arte conceptual»⁸⁴⁵. Lo cierto es, sin embargo, que algunos de los artistas que recuperaron la pintura en los setenta (como Pablo Suárez o Juan Pablo Renzi) lo hicieron no sin resignación y ante la imposibilidad de dar continuidad a las experiencias artístico-políticas desarrolladas desde finales de los años sesenta⁸⁴⁶. El interés de Pierri residía en establecer ese punto de partida de la recuperación de la pintura en Argentina dentro de una concepción esencialista que, hacia el pasado, tendiera un puente que obliterara aquellas prácticas que no respondían a ese género y que, hacia el futuro, permitiese despegar la pintura de los ochenta de la imagen de una importación estrictamente mimética de las modas extranjeras, conectándola con la recuperación del género en los setenta⁸⁴⁷. De esa manera trataba de desbaratar la acusación de oportunismo a la que también se sumaron los artistas del Rojas.

⁸⁴⁵ *Ibid.*, pág. 6.

⁸⁴⁶ En las antípodas de la interpretación de Pierri se situaría la de Valeria González, para quien el retorno a la pintura de los artistas mencionadas dejaría inscritas crípticamente (ante los condicionantes impuestos por la represión) en su superficie las marcas de las experiencias conceptuales de la década de los sesenta: «En artistas como Pablo Suárez, Juan Pablo Renzi o Margarita Paksa, la vuelta al arte desde una figuración realista, de carácter intimista y aparentemente inocente, es una decisión conceptual que busca referir crípticamente el marco de violencia y represión. Este grupo de obras, en tanto incorpora a la reflexión conceptualista el estatuto del cuadro y su función retórica (...)», Valeria González, «Juegos serios. La generación conceptual y la transformación de su legado en los noventa», *Nuevos ensayos de arte*. Op. cit., pág. 93. Frente a Pierri, González reivindica las prácticas conceptuales como el pasado a reactivar en el presente del arte argentino. A propósito del neoexpresionismo de los ochenta afirma: «En Argentina, una vez más, se importó un modelo exitoso sin tener en cuenta que lo mejor de nuestro inmediato pasado artístico se había desarrollado en clave conceptual», *Ibid.*, págs. 93-94.

⁸⁴⁷ «Si bien en nuestro país el marco teórico que brindaron los años 80 no se contradecía a nivel internacional con la producción de estos artistas, circunscribirlos dentro de ese período, y aun más, situar su génesis y desarrollo en esa década es un error histórico importante que me siento en la obligación de reparar. La primera consecuencia grave de esa actitud ha sido, como siempre, no reconocer lo propio, o lo que es peor, hacerlo únicamente cuando se cuenta con el aval de las tendencias internacionales. La segunda es limitar esta línea de estilo (...) a un grupo específico de artistas de una década, cuando lo cierto es que este tipo de obras se produjo antes, durante y luego de su auge internacional. Por lo cual no se circunscribe a lo efímero de una moda, sino que pasa a formar parte de nuestra identidad cultural. Por eso creo que esta muestra es necesaria como reparación histórica y como llamado de atención», Duilio Pierri, «Pintura. Las manos en la masa», *Op. cit.*, pág. 7.

En el segundo caso, la tendencia pasó a ser progresivamente asimilada a una suerte de la *lingua franca* del arte de los noventa, que establecía formas canónicas de la producción adaptadas a las demandas del mercado del arte, una perspectiva desde la cual el neoconceptualismo respondería con mayor exactitud al paralelismo con la política menemista que la estética del Rojas, cuyo impacto en el medio porteño lastró la incorporación del arte argentino al circuito normalizado global hasta finales de la década⁸⁴⁸. Si bien es cierto que, como ha señalado Katzenstein, en este punto el arte *light* se presentó como «la contracara del proyecto internacionalista del arte argentino de los años 60»⁸⁴⁹, llevado adelante por el Instituto Di Tella, no lo es menos que, por extraño que pueda parecer, comparte con la deriva final de los artistas de la vanguardia de los sesenta su rechazo de dicho internacionalismo (según hemos, uno de los motivos de la politización de la vanguardia fue la impugnación de las convenciones y categorizaciones internacionalistas que neutralizaban el carácter revulsivo de sus propuestas). En el posicionamiento de los artistas del Rojas contra el conceptualismo, los referentes directos fueron cambiando con el paso del tiempo. Si en un primer momento el objetivo implícito de sus diatribas podrían ser los artistas integrantes del CAYC, cuyos exponentes más visibles, Víctor Grippo y Luis Fernando Benedit, habían alcanzado su consagración internacional durante los años setenta de la mano de Jorge Glusberg, ya a mitad de los noventa la estética del Rojas encontraría su contrapunto en el neoconceptualismo del Taller de Barracas, que en el año 94 recogió el guante de un proyecto anterior dirigido por Guillermo Kuitca, pionero de la inserción artística argentina en el circuito del arte internacional y a quien la Fundación Antorchas (de capital privado) había brindado su amparo para desarrollar la iniciativa. El Taller de

⁸⁴⁸ Cfr. I. Katzenstein, «Acá lejos. Arte en Buenos Aires durante los 90», *Op. cit.*, págs. 5 y ss.

⁸⁴⁹ *Ibid.*, pág. 10.

Barracas, por cierto, contó con la presencia de los Grippo y Benedit –este último fue, de hecho, uno de los profesores, junto a Ricardo Longhini y Pablo Suárez⁸⁵⁰.

Contra la consagración de cierto arte político, Gumier Maier apostaba por la necesidad de resacralizar el arte a partir de la recuperación de los conceptos de gusto y belleza. Dejando a un lado lo esotérico de algunas de sus afirmaciones, imbuidas de un espíritu taoísta, resultan más relevantes las críticas que realizó a lo que él consideraría una suerte de «estado del arte argentino» dominado por estrategias discursivas en las que la necesidad comunicativa, la ilustración de ideas o la interpretación reflexiva de la realidad parecían legitimar a priori las obras, otorgándoles un valor o profundidad que desplazaba la atención de la estricta relevancia estética de las mismas. En un texto cuyo carácter fragmentario no implicaba la ausencia de cierto impulso programático, «Avatares del arte», publicado en junio de 1989 en el número 11 de *La Hoja del Rojas*, poco antes de la inauguración de la galería del centro, Gumier Maier planteaba una revocación de dos conceptos vertebrales de la tradición del conceptualismo político argentino, que reaparecían asociados a algunos de los planteamientos de la pintura gestual coetánea: la idea de eficacia por un lado, la idea de concienciación por otro. Gumier Maier cargaba contra ese «dogma sólido y apacible de un arte de eficacias» que relegaba al espectador a una condición objetual a partir de «la vieja idea de que es lícito

⁸⁵⁰ Del Taller de Barracas salieron algunos de los artistas neoconceptuales argentinos más reconocidos actualmente en el circuito internacional del arte contemporáneo. El caso de Leandro Erlich tal vez sea el más sonado entre todos ellos. Erlich pasa por ser, junto a Jorge Macchi (quien en 1987 integrara el Grupo de la X, un colectivo heterogéneo que trató de abrir vías alternativas a la pintura expresionista y en el que también confluyeron, entre otros, Ernesto Ballesteros, Juan Paparella y Pablo Siquier), el artista más homologable a la estética neoconceptual propugnada por las instituciones y el mercado global del arte contemporáneo. Además de Daniel Ontiveros, en cuya producción plástica nos detendremos más abajo, habría que destacar la obra de artistas como Claudia Fontes (destacan sus camuflajes, en ocasiones destinados a denunciar la invisibilidad social de la mujer), Nicola Costantino y Mónica Girón.

y factible perturbar y modificar al otro»⁸⁵¹. En una línea que recuerda a los señalamientos realizados por Jacques Rancière en torno a las jerarquías pedagógicas implícitas en las aporías emancipatorias del arte crítico, Gumier Maier añadía la siguiente reflexión en torno a la idea de concienciación:

*Para esta clase de gente, la otra clase de gente estaría dormida o estupidizada, y se trataría de sacudirlos para que despierten a la vida y conciencia de las que ellos gozan*⁸⁵².

En sus embates contra la grandilocuencia del conceptualismo y la subjetividad impostada de las corrientes neoexpresionistas, Gumier Maier pretendía socavar los cimientos de una lógica de la eficacia que situaba al artista como un observador privilegiado de lo social, voz investida de autoridad y representativa de las inquietudes de las masas a las que debía desalienar. Frente a esta figura del artista contemporáneo, Gumier Maier preconizaba la recuperación positiva del concepto de contemplación, que en la tradición de la sociología marxista aparece vinculada a la descontextualización impuesta sobre los objetos históricos por la experiencia estética moderna, entendida como una experiencia alienada⁸⁵³. Gumier Maier abogaba por una «suspensión de la reflexión»⁸⁵⁴ que poseía un sentido completamente diferente al otorgado por Romero Brest durante los sesenta a la expresión «suspensión del juicio», cuando pedía al público

⁸⁵¹ J. Gumier Maier, «Avatares del arte», R. Cippolini (ed.), *Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000*. Op. cit., pág. 462.

⁸⁵² *Ibid.*, pág. 462.

⁸⁵³ Buena muestra de ello es el siguiente pasaje de Néstor García Canclini, como ya dijimos, un referente ineludible para entender los nexos políticos entre las escenas del arte y del activismo de los sesenta-setenta y de los ochenta: «La historia del arte occidental moderno es la historia de una simulación y un exhibicionismo: la simulación reside en proponer las obras como objeto de contemplación y reverencia como si no fueran el resultado de actos humanos; ofrecerlas sobre la solemnidad de los pedestales o bajo la custodia de las vitrinas como si no hubieran estado expuestas, en su nacimiento y en su uso, a las contradicciones de las sociedades y de los hombres. El exhibicionismo consiste en mostrar el hecho cultural lejos de la cultura que lo engendró», N. García Canclini, «Vanguardias artísticas y cultura popular», *Op. cit.*, pág. 254.

⁸⁵⁴ Cfr. Victoria Verlichak, *El ojo que nos mira. Artistas de los noventa*. Op. cit., pág. 28.

del Di Tella que prescindiera todo tipo de prejuicios al enfrentarse con las obras de corte experimental producidas por la vanguardia. Esa suspensión no depositaba en las formas plásticas la esperanza de concretar visualmente la fuerza revolucionaria aneja a programas políticos cuya radicalidad se estimaba periclitada. La apuesta por el puro goce estético desde la cita del formalismo moderno era un gesto antivanguardista que, en el caso argentino, encontraba su referencia dialéctica más evidente en la discursividad antiilusionista generada durante los años cuarenta y cincuenta paralelamente a las producciones plásticas del Grupo Madí y la Asociación Arte Concreto-Invención:

Cuando descubrí a Lozza me fascinó, yo tendría quince años más o menos⁸⁵⁵. Me fascino con Lozza y todo el grupo Concreto-Invención y los Madí. Ahora, para mí eran grandes líricos (...) Cuando añisimos después me entero (...) del contenido de su manifiesto y que su

⁸⁵⁵ El perceptismo de Raúl Lozza es quizá el mayor exponente de esta tendencia. Lozza se apartó en 1947 de las Asociación Arte Concreto-Invención para crear el movimiento Perceptista, que difundió sus postulados en la revista *Perceptismo* entre los años 1950 y 1953. El cruce entre arte y ciencia alumbró en la obra de Lozza formas geométricas de colores planos que rompían los marcos convencionales del formato pictórico. Sobre el Grupo Madí, la Asociación Arte Concreto-Invención y la obra de Lozza cfr. Graciela Siracusano, «Las artes plásticas en las décadas del '40 y el '50», José Emilio Burucúa (ed.), *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política*. Buenos Aires, Sudamericana, 1999, págs. 13-56. Sin embargo, durante los noventa también existieron otros discursos que recuperaron el sello de la abstracción sin tener por ello que «matar al padre». Así, por ejemplo, en *The rational twist*, un proyecto comisariado en 1996 por Carlos Basualdo para el espacio neoyorquino Apex Art, incluía junto a artistas recientes el nombre de Raúl Lozza, estableciendo de esa manera un nexo de unión con el pasado del arte moderno argentino. Los artistas cuya obra se mostraba en la exposición fueron: Fabián Burgos, Nicolás Guagnini, Jorge Gumier Maier, Graciela Hasper, Fabio Kacero, Raúl Lozza, Omar Schiliro y Pablo Siquier. Situados en un mismo plano, para Basualdo la obra de estos artista sintetizaría tres elementos -«voluntad constructiva», «intensidad afectiva» y «ejercicio intelectual analítico»- que aportaban una visión completamente diferente sobre la obra de artistas que habían encontrado en el Rojas su lugar de lanzamiento. A propósito de la relación que la muestra establecía con el arte concreto bonaerense de las décadas de los cuarenta y los cincuenta, Basualdo señalaba: «El ejercicio es doble: recrear de modo crítico un pasado de apariencia irreal al tiempo que se lo piensa desde un presente igualmente lejano y distante. Doble ejercicio de ironía que solo es posible a partir del máximo distanciamiento irónico y la más exacerbada pasión crítica», Carlos Basualdo, «Ejercicio de lejanía», *The rational twist*. Nueva York, Apex Art, 1996, s.p.

Jaime Vindel Gamonal, *Arte y política: genealogía crítica de las estrategias conceptuales en el arte argentino entre 1965 y 2001* meta era superar todo vestigio de ilusionismo y hacer un arte para la sociedad del futuro, etc., etc., podría decir que hice lo que se llama una mala lectura, aberrante directamente⁸⁵⁶.

Como hemos dicho, el Rojas emerge en un momento en el que, según sus propios precursores, la presencia de lo político en el ámbito institucional, lejos de conducir a un planteamiento límite como el que llevó a buena parte de los artistas de la vanguardia de los sesenta a abandonar la práctica artística, se presentaba como una corriente entre otras que, asociada a la consagración y domesticación del conceptualismo, parecía legitimar las obras de antemano. Quizás por este motivo, así como por su apertura hacia una sensibilidad sexual disidente (el Rojas ha sido asociado con la introducción de las políticas de género y más concretamente rosas u homosexuales en Argentina), por muy en las antípodas que la posición del Rojas pueda parecer del impulso que politizó la vanguardia del Di Tella durante los años 60, la iniciativa contó con el apoyo intelectual y afectivo de algunos de los integrantes de la vanguardia de los sesenta, especialmente Pablo Suárez y Roberto Jacoby⁸⁵⁷. El Rojas, cuya imagen pública se relacionaba más bien con la actividad teatral⁸⁵⁸, se planteó entonces como una instancia disruptiva, políticamente incorrecta, que interpelaba a esa tradición vanguardista contra la que se posicionaba y que, sin embargo, revivía paradójicamente. No en vano, si hay un fenómeno singular que, salvando las distancias, pueda ser equiparable a la ebullición del Di Tella durante los sesenta, ése es la emergencia del Rojas en la escena artística porteña de finales de los 80 y principios de

⁸⁵⁶ Cfr. V. Verlichak, *El ojo que nos mira. Artistas de los noventa*. Op. cit., pág. 22. Marcelo Pombo era aun más explícito cuando afirmaba: «Nuestro Madí y Arte Concreto-Invención son un ejemplo de cómo obras tan originales y encantadoras convivieron con discursos que oscilaban entre lo árido, lo grandilocuente y polémicas un tanto sórdidas». Marcelo Pombo en respuesta a un cuestionario de Amalia Sato. cfr. *Arte abstracto (hoy): fragilidad + resiliencia*. Buenos Aires, CCEBA, 2005, pág. 122.

⁸⁵⁷ La centralidad de la figura de Suárez en la «constitución del campo cultural en la Argentina» ha sido señalada por Patricia Rizzo, «La mirada incisiva sobre las cosas», *Pablo Suárez*. Op. cit., pág. 13.

⁸⁵⁸ Cfr. Victoria Verlichak, *El ojo que nos mira. Artistas de los noventa*. Op. cit., pág. 17.

los noventa⁸⁵⁹. En efecto, cuando la pulsión rupturista basada en la constante reformulación del sentido del *ready-made* se había constituido en una suerte de manierismo, la apuesta por la visualidad y el detalle decorativo que postuló el discurso de Gumier Maier era partícipe del impulso transgresor que había fundado aquella tradición contra la que ahora se revolvían estos artistas. Revolviéndose contra la inflación ética en el sedicente arte político, el aparato discursivo del Rojas cuestionó el imperativo por el cual el arte debe de dar cuenta de y adoptar una posición en relación a su contexto, supeditándose a los efectos inmediatos que supuestamente produce sobre éste.

⁸⁵⁹ No en vano el fotógrafo argentino Alejandro Kuropatwa se refería a él como el «di tellita». *Ibid.*, pág. 162.

La palabra prohibida: el conceptualismo «trucho» de Marcelo Pombo

Un punto de vista similar al de Gumier Maier es el sostenido por Marcelo Pombo. Pombo ha desarrollado una obra en la que confluyen, de manera sumamente particular, elementos procedentes del formalismo tardomoderno, del arte *pop* y del objetualismo neodadaísta. Todo ello para poner el rigor puritano y la vacuidad de las ambiciones emancipatorias de cierto arte conceptual bajo el prisma de lo *kitsch*. En diversas declaraciones, Pombo ha insistido en desplazar la centralidad del arte del énfasis declamativo o propositivo de la tradición antirretiniana del arte contemporáneo a la experiencia estética como fenómeno que afecta principalmente al espectador⁸⁶⁰. La apuesta por el *kitsch*, por la voluptuosidad de sus formas, se distanciaba -sin despreciar su visualidad- del rigor y la utopía negativa de la vanguardia formal de la modernidad para plantear una suerte de prolongación del ámbito doméstico en el espacio expositivo, un compromiso con lo cotidiano que se oponía al reverso tenebroso de las promesas abstractas de la teoría política:

(...) Mucho más que con las vanguardias (...) lo mío tiene que ver con la decoración de interiores. Lo mío es un híbrido, primero veo la peluquería de mi tía, el hall de entrada de casas viejas como la mía --llenas de art nouveau y cursilerías- y después veo a Mondrian y a las vanguardias de siglo. A mí me resulta muy familiar la mezcla del rigor geométrico con una

⁸⁶⁰ Como alternativa al rigor y la pretensión declamativa de cierto formalismo moderno y de la tradición del *ready-made* Pombo ha dirigido su atención hacia la sensualidad y el azar de la pintura japonesa: «Nunca me emocionaron demasiado los programas y las teorías históricas del arte abstracto ya sea como resultado de la voluntad de invención, del deseo de revolución o del progreso científico y tecnológico. Para mí, la mayor seducción proviene de Japón, no sólo en la clásica fusión de lo abstracto y lo figurativo o el «rastreo del gesto» del pintor o del calígrafo o el valor del vacío sino en algo aún más sofisticado: «el rastro de una polilla en el papel blanco» que es el azar, lo fortuito, pero sobre todo la experiencia estética del que mira más que del autor (en este caso la polilla). Idea mucho más estimulante, y si se quiere radical, que aquella otra que comenzó hace casi un siglo con un mingitorio en un salón de escultura y que continúa en nuestros días con la exhibición de personas, gallinas, ómnibus, cadáveres y todo lo que nuestro aburrimiento esté dispuesto a imaginar expuesto en un museo o una galería de arte», *Ibid.*, pág. 122.

*cosa medio cursi. Pero creo que para entrar en mi obra no hace falta enterarse de esos climas ni filtrarla a través de la historia del arte*⁸⁶¹.

Según plantea en la última etapa de su producción, la potencia de la abstracción no residiría para Pombo en su relación negativa con el mundo social -y, por extensión, con su incitación a imaginar las formas de un futuro utópico-, sino en su capacidad transcultural y democrática para hibridar imágenes que «atraviesan culturas, épocas y fronteras naturales», que den cuenta de la «opulencia del mundo» poniéndolo «a la vista de todos y al alcance de cualquiera»⁸⁶².

Sin embargo, llama la atención que las críticas desaforadas vertidas por Pombo contra todas las modalidades artísticas heredadas de un modo u otro del gesto duchampiano contrasten con el hecho de que él mismo recurriera en alguna ocasión a la apropiación y descontextualización objetual con la intención de infiltrar mensajes críticos en el seno de la institución y parodiar, de paso, esa tradición del *ready-made*⁸⁶³.

⁸⁶¹ *Ibid.*, pág. 26. A la hora de caracterizar el arte argentino de los noventa Elena Oliveras ha hablado de una «ética de lo próximo», cfr. Elena Oliveras, *La levedad del límite. Arte argentino en el fin de milenio*. Buenos Aires, Fundación Pettoruti, 2000, pág. 10. Este punto de vista se ve plasmado en la siguiente declaración de Pombo: «Estoy desilusionado de los compromisos en abstracto (...) Para mí lo prioritario es mi conducta ética y me retrotraigo a lo mínimo y elemental que es con lo que puedo estar comprometido seriamente y no como una cosa declamatoria. Cuando hablo de este metro es que estoy a kilómetros del problema de un aborigen argentino. Sería absolutamente fácil y aliviador de mi conciencia algún tipo de declamación, firma o exposición en donde yo sea solidario con el aborigen. La talla de uno, la ética, se ve en el ring en que se está, en el chiquero, en el barro. Cuando hablo de ese metro, hablo de mis vecinos, de mis amigos, de mis amigos enfermos de sida, de mis colegas en la plástica. Estás con compañeros tuyos, con quienes competís, hay envidias; son tus mejores amigos, pero sucede. A mi, ser un poco DIGNO en esas circunstancias me parece que ya es muchísimo y lo más importante», M. Pombo, «Perseverar en el bochorno», *Espacio del Arte*, Rosario, Año 2, 4, 1994, págs. 41-42.

⁸⁶² Esas imágenes irían «de la tela bordada con lentejuelas a la piel de la serpiente, al ala de mariposa, a la superficie pulida de la ágata, al diseño digital, a la camisa estampada, a las pinturas corporales del desaparecido pueblo Selk'nam que fotografió Martín Gusinde, al muro de Sol Lewitt». Marcelo Pombo en respuesta a un cuestionario de Amalia Sato. Cfr. *Arte abstracto (hoy): fragilidad + resiliencia*. Op. cit., pág. 123.

⁸⁶³ No en vano en alguna ocasión el artista ha reconocido la influencia que las estrategias de extrañamiento y descontextualización, que él liga al arte conceptual, han tenido en su trayectoria artística: «Yo me considero conceptual de toda la vida (...) De los 12 a los 25 años tuve información muy temprana de exposiciones conceptuales. Del extrañamiento, de la descontextualización (...)», cfr. «Dos conceptualistas de distintas vertientes: Jorge Macchi y Marcelo Pombo», *ramona. revista de artes visuales*, 4, Buenos Aires, agosto de 2000, pág. 19.

Cuando a finales de 1991 y principios de 1992 Liliana Maresca invitó a Marcelo Pombo a participar en la muestra «La Conquista», celebrada en el Centro Cultural Recoleta con motivo del quinto aniversario del «descubrimiento» de América, Pombo presentó una instalación, modalidad de la que renegaba y que ocupó gran cantidad de espacios expositivos durante los noventa, consistente en un stand de Arroz Bárbara, con pósters y fotografías de los productos de la marca junto a un televisor en el que se emitía el anuncio de ese producto que desde hacía algunas semanas se pasaba por la televisión argentina, de clara ideología neocolonial. El artista, que cobró por la publicidad proporcionada, incluyó un volante con un texto de su autoría en el que homenajeaba sarcásticamente a las modernidades histórica (representada por la figura de Colón) y artística (con una doble cita al *ready made* de Duchamp y a la proclama de Warhol «la mejor obra de arte es un buen negocio»). De esta manera el artista revelaba circunstancial, específica y tácticamente, con los propios procedimientos de la vanguardia, la institucionalización que esta padecía como parte de la modernidad imperante -en un doble sentido que remite al Imperio español y a una concepción eurocentrada de la modernidad histórica. Ese proceso de institucionalización de la vanguardia ha sido descrito con gran precisión por Hal Foster, cuyas reflexiones reverberan en la obra de Pombo:

Las convenciones artísticas también están establecidas precisamente donde parecen rechazadas -por ejemplo, con artistas que asumen temas y procesos ajenos al arte, sólo para volverlos «estéticos». Tal rechazo de lo artístico es retórico, es decir, es entendido como un rechazo y, por ende, debe ser oportuno, táctico -consciente tanto del estado presente de su antagonista institucional como de su propia tradición antiestética. Porque, si no específica, esta estrategia duchampiana puede ser convencional; en verdad, hoy día tiende no tanto a

*cuestionar lo institucional como a convertir lo vanguardista en una institución (Andy Warhol es un caso pertinente)*⁸⁶⁴.

En realidad, lo que evidencian estas acciones es que, incluso en su oposición frontal, estos artistas no escapan a las implicaciones sobre la alteración de la autocomprensión de la metodología de producción artística generada por la emergencia de las estrategias conceptuales⁸⁶⁵. A la hora de calificar este tipo de prácticas de apropiación objetual, en contraposición al carácter intelectualista de buena parte del arte conceptual, algunos artistas del Rojas, entre los que cabe destacar a Marcelo Pombo u Omar Schiliro, apuestan por definir su producción como un conceptualismo calificado con adjetivos como «trucho», «bochornoso», «curso», «infantil» o «tonto»⁸⁶⁶. Esta denominación, que vendría a contradecir la seriedad y pretensión del conceptualismo reglado, ha sido interpretada por Eva Grinstein como el tránsito de la tragedia al tedio que caracterizaría la relación entre los sesenta y los noventa:

(...) El panorama de propuestas más recientes de las artes visuales argentinas (las de fines de la década pasada, las de los noventa), aparecen saludablemente ciertas actitudes de

⁸⁶⁴ H. Foster, «Contra el pluralismo», *Op. cit.*, pág. 8. La reflexión de Foster continúa con una crítica del efectismo que frecuentemente se le presupone a ese arte no convencional, aspecto en el que tanto Gumier Maier como Pombo también coincidirían con el teórico norteamericano: «Entretanto, el arte que simplemente rechaza lo convencional está no menos sujeto a la convencionalidad. Tal arte (característicamente expresionista) es un arte de «efecto»; desea ser inmediato. Pero ¿qué efecto no es mediado (...)? Tal obra no puede escapar de su propia condición de futilidad histórica. Se esfuerza exageradamente por conseguir efectos sólo para degenerar en poses, y esas poses no tienen ningún relieve: aparecen planas y efímeras», *Ibid.* pág. 8.

⁸⁶⁵ Los debates sobre la pervivencia y la politicidad del conceptualismo en el medio local se siguen prolongando hasta la primera década del siglo XXI. Buena muestra de ello es el ciclo de conferencias celebrado en el Centro Cultural Rojas entre agosto y septiembre de 2004, titulado significativamente «Cómo sobrevivir al conceptualismo». En su contribución, Flavia de Rin añadía a lo que nosotros señalamos las consecuencias del conceptualismo sobre la recepción de las obras de arte: «(...) salvo en su oposición al mercado, el conceptualismo venció en la mayoría de sus batallas. Al menos en el sentido en que se logró cabalmente modificar la percepción de las obras de arte y expandir las formas convencionales de recepción de la experiencia artística», Flavia de Rin, «Más vale un puente y no una barrera entre el conceptualismo y los demás enfoques del arte», *ramona. revista de artes visuales*. Buenos Aires, 46, octubre de 2004, pág. 39.

⁸⁶⁶ Cfr. I. Katzenstein, «Los secretos de Pombo», *Op. cit.*, págs. 28-30.

*detenimiento, de reflexión, de disfrute de los elementos pictóricos, de burla (...) Los más nuevos artistas argentinos abordan la creación solo para oponerse a la nada. Evadidos de la presión del mensaje, trabajan las imágenes desde el deseo y el capricho, desde la espontaneidad y el derecho a la locura (...) Productos del tedio, no de la tragedia, sus obras encarnan un único mandato: hacerse poesía para que no todo se constituya como vacío. Artistas postmodernos aunque no quieran, rechazan la posesión de verdades (...)*⁸⁶⁷.

Sin embargo, desde nuestro punto de vista, sería más adecuado hablar de hartazgo en lugar de tedio. En lugar de recluirlos en el paradigma de una postmodernidad desprendida de cualquier preocupación política, es necesario confrontar esa interpretación en clave nihilista con el desplazamiento de lo político a cuestiones de índole micropolítica relativas al cuerpo, el deseo, la sexualidad, el fetiche y sus afectos y representaciones. La regresión mítica a la infancia como génesis del impulso creativo y de la experiencia no mediada de la belleza, común a muchos artistas del Rojas, apostaría, por otra parte, por aquella ingenuidad que abriera la posibilidad de nuevas formas de producir y experimentar el arte y de recodificar la moral (también, desde luego, de la moral sexual) (**fig. 66**)⁸⁶⁸.

Este conceptualismo trucho es deudor, por otra parte, de una manualidad con tintes rococós y deliberadamente anacrónica que, en diálogo con la estandarización tecnológica, otorga singularidad a los objetos comunes. Frente a la asepsia característica del arte conceptual, en un giro que ha sido interpretado como *neopop* o *neobarroco*, estos artistas volvían su mirada hacia el imaginario de la vida cotidiana y los objetos

⁸⁶⁷ E. Grinstein, «Arte argentino del siglo XX. Arte argentino actual: tedio y tragedia», *Op. cit.*, págs. 20-21.

⁸⁶⁸ «¿no es acaso la figuración de la infancia recuperada un grado cero del arte, equivalente a un grado cero de la moral, aun siendo ambos cautivos del apego al origen?» J. Rancière, *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona, Paidós, 2005, págs. 81-82.

baratos, plebeyos, de mercadillos de barrios porteños como el del Once, en un gesto que, por otra parte, interpelaba implícitamente a ciertos postulados de la izquierda en relación con la representación de la miseria y con la denostada vinculación entre belleza y gusto (burgués). La autenticidad de esta operación estética provendría tanto de la supuesta empatía con el gusto de las clases bajas, cuya extracción social, a diferencia del modelo tipificado del intelectual latinoamericano, compartirían⁸⁶⁹, como de la expresión de la sensibilidad homosexual, que en ocasiones tiende a promover una imagen estereotipada de esa alteridad. En la línea de lo expresado más arriba por Gumier Maier, estos artistas se despegaban de cierto paternalismo cultural que aboga por una estética compasiva a la hora de representar las penurias de las clases más desfavorecidas como modo de concienciar al espectador. Pombo elige para ejemplificar este planteamiento la serie de lienzos y grabados que Antonio Berni dedicó durante la década de los 60 a Juanito Laguna, un niño habitante de una de las villas miseria que rodean la Ciudad de Buenos Aires. A partir de su experiencia familiar y como maestro en la escuela de niños con discapacidades intelectuales de San Francisco Solano⁸⁷⁰, un

⁸⁶⁹ En este contexto debemos ubicar la siguiente polémica (y, por otra parte, no ajustada a la realidad en lo relativo a la extracción social de los artistas de la vanguardia de los sesenta) declaración de Pombo: «El Rojas, para mí, fue ante todo un fenómeno local, que contaba con la peculiaridad de que la mayoría de sus integrantes eran pobres y tampoco eran muy jóvenes. Esto se daba en contraste con lo que suele suceder en gran parte de América Latina, donde los intelectuales y los artistas pertenecen habitualmente a la clase media alta. La mayoría de los artistas del Di Tella eran «niños bien» que tenían la vida resuelta», Conversación con Marcelo Pombo, véase anexo.

⁸⁷⁰ En una entrevista con Elena Oliveras, Pombo señalaba dos hitos fundamentales a la hora de entender su trabajo artístico: «(...) Una, la experiencia de chico de trabajar en un taller orientado hacia la artesanía, y la otra es la experiencia en un taller de discapacitados mentales (...) En este taller, mientras enseñaba aquellas artesanías y manualidades aprendidas en la infancia, paradójicamente comienzo a pensar en el arte y en que quería ser artista, trabajando a la par de mis alumnos y con los mismos materiales y técnicas que ellos utilizaban», E. Oliveras, «Materialidad. Espacio Joven», *Clarín*, Buenos Aires, 21 de marzo de 1992, Fundación Espigas, Archivo Centro Cultural Ricardo Rojas, Carpeta 1, Años 1989-1994. A propósito de la génesis de una de las obras más conocidas de Pombo, *La Navidad de San Francisco Solano* (1991), Gumier Maier apuntaba: «Mientras lo hacía, no se dio cuenta que esos eran los mismos materiales con los que tapaban los agujeros de los vidrios cuando se rompían en la escuela diferencial donde enseñaba. Como no tenían presupuesto para reponerlos, él, con los pobres mogólicos, jugando, decoraban los cartones y los pegaban para que no entre el frío (...) Esta cosa decorativa y banal, ¿será un reflejo de la banalidad que circula en gran parte de la sociedad o tiene que ver con una cosa mucho más primaria, emotiva, sincera? (...) Es una pena que muchos no lleguen a ese amor porque están llenos de

barrio humilde de la capital, Pombo justifica el tratamiento prolijo, detallista, que da a sus objetos:

*Quería hacer algo que se pareciera más a lo que haría Juanito Laguna que a los cuadros sobre Juanito Laguna. Yo percibía el mundo pobre como un lugar que buscaba la alegría, la evasión y lo limpio (fig. 67)*⁸⁷¹.

Tomando como referente la serie de Berni, el desplazamiento conceptual en la política de la imagen propuesto por Pombo es muy diferente a la acusación de miserabilismo que en los años sesenta le realizara Ricardo Carpani. Pombo no juega el rol del artista político que, en su relación con la otredad, clama por generar representaciones de la misma que conciencien y movilicen a un sujeto tercero, sino que se presenta a sí mismo en relación de igualdad con el gusto despolitizado y en apariencia fetichista de las clases populares⁸⁷². Pombo subrayaba que el gusto de estas clases humildes tiende a identificarse con una estética *light*. Lejos de poseer un carácter alienante, la belleza *light* aparece como una marca o indicio de la relación afectiva con objetos insignificantes; la factura minuciosa, como un modo de otorgarles y otorgarse dignidad⁸⁷³. Su interés por el «encanto postizo», del que hablaba Hal Foster en su artículo «El arte de la razón cínica» al analizar críticamente la obra de Jeff Koons⁸⁷⁴, no es propio de una razón cínica —el cinismo, dice Pombo, es un privilegio de clase— sino

prejuicios. La vieja idea que interroga acerca de lo que quiso hacer el artista (...) pone una barrera frente a la obra. Hay que olvidarse [de] que el arte es un documento más y tratar de ver qué nos pasa con la obra (...)), cfr. V. Verlichak, *El ojo que nos mira. Artistas de los noventa*. Op. cit., págs. 23-24.

⁸⁷¹ Cfr. I. Katzenstein, «Los secretos de Pombo», *Op. cit.*, pág. 22.

⁸⁷² A este respecto Victoria Verlichak ha escrito: «En décadas anteriores se asociaba el uso del material de deshecho en el arte con la denuncia de la sociedad de consumo. Pero el gusto con el que trabaja los materiales modestos denotan su propia pertenencia y autenticidad, antes que una resolución de ejercer la crítica social», cfr. V. Verlichak, *El ojo que nos mira. Artistas de los noventa*. Op. cit., pág. 188.

⁸⁷³ El punto de vista de Pombo coincide aquí, a grandes rasgos, con la siguiente afirmación de Gumier Maier: «Cuando se dice que la obra de fulano es *kitsch*, no se le falta el respeto al artista, creo que se le falta el respeto a la procedencia de esos objetos (...)». *Ibid.*, pág. 23.

⁸⁷⁴ Cfr. H. Foster, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Op. cit., págs. 109-117.

más bien una respuesta remistificadora al hartazgo de las pretensiones filosóficas de ciertos usos del *ready-made*. Es aquí donde cobra sentido la afirmación de Pombo según la cual es posible concebir «lo *light* como la aspiración a algo mejor»⁸⁷⁵.

En un momento (el de los inicios de la década de los noventa), en los que la tendencia privatizadora del gobierno menemista amenazaba por dismantelar las instituciones públicas protectoras de la cultura vendiendo su patrimonio al mejor postor, Pombo no ocultó su deseo de integrarse en el incipiente mercado del arte que amenazaba con dictaminar de modo unilateral los rumbos del arte⁸⁷⁶. La plusvalía que éste -aliado frecuentemente con las instituciones públicas de la cultura- confiera a los objetos artísticos problematiza la sinceridad del gesto realizado por el artista. Con independencia de la sinceridad que otorguemos a esa identificación del artista con el gusto *pop*, *light* o *kitsch* de las clases humildes, así como de la duda que podamos albergar acerca de que ése sea realmente el criterio estético que mueve a esas clases populares, lo cierto es que mediante ese giro discursivo Pombo se está arrogando el derecho de introducir, como una suerte de delegado estético, un objeto enunciativo de dicho gusto en el circuito del arte, de manera que, de modo idéntico al conceptualismo político que criticaba, saca partido de una exterioridad impresentada y probablemente impresentable para otorgarse visibilidad y procurar su inserción en la institución arte. Tal vez por esta razón Pombo se ha distanciado en un diagnóstico final de la actividad

⁸⁷⁵ Cfr. I. Katzenstein, «Los secretos de Pombo», *Op. cit.*, pág. 22.

⁸⁷⁶ Este temor era enfatizado por Diana Dowek en 1993: Con la política de «ajuste» y privatización de las empresas estatales y de entrega de nuestros recursos naturales, cabría pensar seriamente en la posibilidad de que este gobierno se desentienda más francamente (como lo hace con la Educación) del Arte y se decida a privatizar los museos, centros culturales e instituciones oficiales que ya no cuentan con partidas presupuestarias; y para hacer más atractiva atractiva su venta o remate, con patrimonio artístico incluido, generando un verdadero vaciamiento con el riesgo de que el ente o capital privado beneficiado pueda dictar la política artística, imprimiendo estilos o corrientes a interés o antojo», Diana Dowek, «Arte: intereses y antojos», *El Cronista Comercial*, sección Cultural, Buenos Aires, 9 de agosto de 1993, pág. 4.

del Rojas de esta interpretación para señalar que, en realidad, obras como *La Navidad de San Francisco Solano* fueron presentadas sin título, como mercancías artísticas terapéuticas, y que solo ante la recurrente demanda de una explicación que las sustentara creó ese relato legitimador:

Me parece que la mayoría de ideas que podemos identificar como del Rojas fracasaron. Recuerdo que muchos odiábamos el arte desacralizador, porque eso había ocurrido hacía ya tiempo y pensábamos que los desacralizadores de aquellos días como los de hoy eran y son impostores. En aquel momento, por su componente ridículo, nos parecía mucho más subversivo resacralizar el arte desde un lugar doméstico e ignorante (...) En aquel entonces la historia de mi trabajo con los discapacitados mentales me pareció mucho más presentable y prestigiosa que esas vivencias familiares, que me resultaban mucho más vergonzantes; era un modo de decir «lo que hago tiene que ver con algo noble». Cuando hablé de los discapacitados mentales muchos habrán pensado: ¡oh, qué socialmente comprometido! En cuanto a los títulos, fueron puestos cinco años después. En el momento en que se expusieron por primera vez no llevaban título. Lo hice para adaptarme a las normas y a la conveniencia. Veía que si le daba un título sensiblero y social la gente se iba a enganchar mucho mejor que si veían una suerte de Mondrian hecho por una maestra de manualidades psicótica que no significaba nada. Algo que me gustaba en ese momento era hacer cosas cursis y pobres mezcladas con una especie de conceptualismo geométrico. Me fascinaba la imposibilidad de decir algo. Pero con el tiempo me di cuenta que ese es un camino demasiado duro y solitario, porque a la gente lo único que le interesa es algo que le diga algo, cualquier comentario sobre el mundo, y tal vez esté bien que sea así. Y me parece bien que los demás lo hagan. Yo soy como un pirata farsante que toma esos discursos y después los enuncio como si fueran míos, pero mi verdadero amor es la

Jaime Vindel Gamonal, *Arte y política: genealogía crítica de las estrategias conceptuales en el arte argentino entre 1965 y 2001*
*confusión. Me parece que la vida es tan compleja que te deja sin palabras. Yo aspiro a hacer un arte que se parezca a eso*⁸⁷⁷.

⁸⁷⁷ Conversación con Marcelo Pombo», véase anexo.

60-90-60: la cita, el homenaje, la reactivación

Fue con el transcurso de los años noventa, en paralelo a los primeros síntomas de recuperación historiográfica de las vanguardias de los años sesenta, cuando la obra de algunos artistas, no necesariamente reacios a la estética *kitsch*, recurrieron a una criticidad que planteó, dentro de la institución, una relectura explícita de algunas iniciativas de aquella década mítica del arte argentino. Ya durante los años ochenta se habían producido tímidos intentos de recuperar la tradición sesentista, pero estos se ciñeron a la etapa anterior a la deriva antiinstitucional del itinerario del 68. Así, la Fundación San Telmo celebró en 1985 una muestra retrospectiva titulada «Recordando el Di Tella», que presentaba algunas de las obras que pasaron por el espacio del Instituto⁸⁷⁸. En realidad, se incluían obras correspondientes a tendencias muy variopintas que iban del arte óptico al pop pasando por la Nueva Figuración, sin que se hallaran rastros de las propuestas más minimalistas y conceptuales o de las expresiones más connotadas políticamente⁸⁷⁹.

Desde el punto de vista político, el neoconceptualismo de Taller de Barracas a diferencia de la deriva sufrida por las prácticas sesentistas, no contraponía su afirmación contextual a la resistencia a asumir el lenguaje internacional del arte⁸⁸⁰. El taller era

⁸⁷⁸ Cfr. *Recordando el Di Tella*. Buenos Aires, Fundación San Telmo, del 22 de marzo al 28 de abril de 1995.

⁸⁷⁹ La nómina de artistas presentes en la muestra era la siguiente: Roberto Aizenberg, Líbero Badii, Antonio Berni, Delia Cancela- Pablo Mesejean, Ernesto Deira, José Antonio Fernández Muro, Gyula Kosice, Julio Le Parc, Rómulo Macció, Marta Minujín, Luis Felipe Noé, Rogelio Polesello, Mario Pucciarelli, Dalila Puzzovio, Emilio Renart, Alfredo Rodríguez Arias, Rubén Santantonín, Carlos Silva, Carlos Squirru, Juan Stoppani, Clorindo Testa, Jorge de la Vega y Luis Alberto Wells.

⁸⁸⁰ A finales de los ochenta, Juan Vicente Aliaga y José Miguel García Cortés señalaban, desde una posición y un horizonte epistemológico diferentes, el efecto retroactivo que el neoconceptualismo sobre el arte conceptual: «No ha pasado tanto tiempo desde que el huracán del conceptualismo arrasara el mundo occidental y sin embargo, la aparición de un cierto neoconceptualismo (...) a mediados de los ochenta nos provoca la sensación de que el Arte Conceptual está viejo y cubierto de polvo». «Crédito y descrédito del arte conceptual», J. V. Aliaga y J. M. G. Cortés, *Op. cit.*, pág. 10.

partícipe de la tendencia detectada por Gerardo Mosquera en el arte latinoamericano reciente, caracterizada por «la superación del obsesivo tema (...) de la identidad, o su replanteamiento dentro de un enfoque diferente» que, partiendo de los contextos particulares, no obvia «el metalenguaje artístico «internacional»» ni «la discusión de temas contemporáneos «globales»»⁸⁸¹. Los grandes relatos de emancipación antiimperialista dejan paso a intensidades micropolíticas que, por lo general, no cuestionan –ya sea desde una perspectiva autorreflexiva, ya desde una abiertamente contestataria-, los circuitos institucionales de legitimación (bien al contrario, será la década de los noventa la que vea constituirse un cierto mercado del arte inexistente en épocas anteriores).

En un contexto como el menemista, que corría el riesgo de reducir cualquier evocación de las prácticas de la vanguardia artística de los años 60 a un gesto vacío, la necesidad de reposicionarse frente a ese pasado presidirá la obra de artistas como Daniel Ontiveros y Rosana Fuertes. Pese a su impronta *kitsch*, ninguno de ellos se conforma, a diferencia de la estética del Rojas, con diluir la frontera entre los objetos de culto artístico y aquellos de acusado esteticismo insertos en nuestra cotidianeidad⁸⁸², sino que pretenden ir más lejos al insuflarles una referencialidad e intensidad políticas que los sitúen en la trama de conflictos coetánea. Su versión retoma símbolos e iconos de las luchas sociales para señalar un distanciamiento que parece apostar por formas actualizadas de comprensión de la política que no caigan en la autocomplacencia y las contradicciones de ciertos discursos micropolíticos. La presencia del imaginario

⁸⁸¹ Gerardo Mosquera (ed.), «Introducción», *Arte y cultura desde América Latina*, Badajoz, Op. cit., págs. 19-20.

⁸⁸² Gustavo Buntinx, «Arte *light*», Gerardo Mosquera (coord.), *Adiós identidad. Arte y cultura desde América Latina*. Op. cit., pág. 87.

sesentista ni oblitera ni afirma nostálgicamente el modo en que dicha comprensión se manifestó en décadas anteriores. Más bien aspira a reformular su sentido dialéctico en relación a otras figuras de la historia o la historia del arte mediante lo que Gustavo Buntinx ha denominado como «una estrategia de apropiaciones y desplazamientos»⁸⁸³.

Lo *kitsch* aspira en la obra de ambos a desvelar la indistinción del signo y el valor político de las imágenes en la cultura visual contemporánea, oponiéndose a la ligereza con que ciertos planteamientos curatoriales han trazado un parelismo entre los sesenta y los noventa. Así, con motivo de la exposición «90-60-90», celebrada en 1994 en la Fundación Banco Patricios y curada por Elena Oliveras, Fuertes presentó una de sus instalaciones más conocidas, titulada «Los 60 no son los 90» (**fig. 68**), que chocaba directamente con el discurso que sostenía la muestra:

*La curadora, Elena Oliveras, quería equiparar las dos generaciones, presentando obras de los dos momentos. Sostenía que estas dos generaciones eran iguales en cuanto a la producción artística. Pero la comparación era puramente formal, forzada. Con mi obra quise expresar que las dos generaciones no tenían nada que ver. Ni formal ni ideológicamente los 60 son los 90*⁸⁸⁴.

La aparición del rostro del Ché Guevara en algunas de las camisetas – reproducidas en serie, pintadas a mano⁸⁸⁵ y perfectamente alineadas conformando un mural- en la instalación de Fuertes contrastaba con la banalidad del recorte floreado que

⁸⁸³ *Ibid.*, pág. 98. Otra expresión afortunada de Buntinx para caracterizar el trabajo de estos artistas es «f(r)icción simbólica». La cultura de la apropiación es reconocida por Fuertes en la selección de un texto de Miguel Ángel Asturias («Leyenda de las tablillas que cantan», incluido en el volumen *Leyendas de Guatemala*) para acompañar la ilustración de su obra en el catálogo de la exposición *En tránsito. Señales presentes*. Buenos Aires, Fundación Banco Patricios, 1996, s.p.

⁸⁸⁴ Cfr. Victoria Verlichak, *El ojo que nos mira. Artistas de los noventa*. Op. cit., pág. 89.

⁸⁸⁵ En consonancia con la explicación de Marcelo Pombo, Fuertes ha relacionado este recurso a la manualidad con su labor como maestra en una escuela primaria de una zona deprimida de la capital argentina, cfr. Gustavo Buntinx, «Arte light», *Op. cit.*, pág. 87.

en otras encerraba el aserto que daba título a la pieza y con la reproducción de la efigie del presidente Menem en las ubicadas en la fila inferior. El fondo rosa de estas últimas – rosa fue, de hecho, una de las denominaciones del arte *light*- se oponía al rojo sobre el que se perfilaba la silueta negra del Ché⁸⁸⁶. Aunque la artista marcara su distancia con la estética *light*⁸⁸⁷, también detectaba en el recurso a la visualidad cotidiana e infantil una conexión más directa con otros públicos no especializados:

*Tampoco me molesta que la gente no comprenda el sentido crítico que implica, por ejemplo, ponerlo a Menem contra un fondo rosa. La gente que no es del ambiente de la plástica encuentra mi trabajo como algo cercano, placentero, por el dibujo que parece infantil, pero no me preocupo demasiado en aclararlo*⁸⁸⁸.

Aún más perspicaz es la manera en que Ontiveros retomó la figura del guerrillero argentino en su *Malevitche I* (1995), un díptico en el que aparecían representados sintéticamente los iconos de la vanguardia artística rusa y la vanguardia

⁸⁸⁶ *Ibid.*, pág. 90. Una versión diferente de esta pieza fue presentada por la artista para una muestra individual en la galería Ruth Benzacar: «(...) Con llamativos colores, fragmentos de figuras y onomatopeyas, pintó un mural sobre el que ubicó más de 30 cuadros (36 x 36 cm.) del ratón Mickey (...) que irrumpe, sobresale, entre mapas de Argentina, la imagen del Ché, motivos abstractos, corazones, frutas. Enfrente, la artista colocó 250 camisetitas que tienen al Miguelito, amigo de Mafalda de Quino, como protagonista (...) Miguelito (...) convive con frases de escritores, políticos, artistas, periodistas argentinos, textos de Quino». Cfr. Victoria Verlichak, *El ojo que nos mira. Artistas de los noventa*. Op. cit., págs. 86-87.

⁸⁸⁷ «(...) cuando me empezaron a prestar atención es el *boom* del arte *light* (liviano). Me pregunto cómo me invitaron a exponer en lugares donde todos los demás presentaban una obra totalmente falta de contenido, vacía, liviana. Creo que pude entrar en algunos lugares por la pintura plana, prolija, de apariencia ingenuista -no ingenua- que hago. Porque hay elementos políticos intercalados con elementos que son banales y mucha gente no ve más allá de ahí». Cfr. Victoria Verlichak, *El ojo que nos mira. Artistas de los noventa*. Op. cit., pág. 96.

⁸⁸⁸ Cfr. V. Verlichak, *El ojo que nos mira. Artistas de los noventa*. Op. cit., pág. 96. En una obra perdida Fuertes incidía en la banalidad de la cultura menemista y en cómo instrumentalizaba el mundo de la infancia. Trabajando con uno de los eslóganes de Menem para la campaña electoral de 1989 («Por la tristeza de los niños ricos, por la alegría de los niños pobres»), el cual daba título a la instalación, la artista concibió dos paneles de 102 cuadros que establecían un juego de opuestos que denunciaban las diferencias sociales que se escondían tras hipocresía y la crueldad de esa frase: «el lápiz largo y el corto, la torta decorada y sin decorar, el autito entero y el roto, el escudo de familia y el de Boca, el trébol de cuatro hojas y el de tres, el avioncito flamante y el que le faltaba un ala», *Ibid.*, pág. 99. La instalación se exhibió por primera vez en la exposición colectiva «Del borde», celebrada en la Fundación Banco Patricios en 1993.

política latinoamericana (**fig. 69**). La obra, financiada por la beca del Taller de Barracas, fue tachada de anacrónica por Pablo Suárez, uno de sus profesores, quien puso en duda la actualidad del imaginario al que recurría el artista⁸⁸⁹. A partir de unas fotos del velatorio de Malevitch, Ontiveros se planteó replicar un lecho mortuario para el cuerpo del Ché Guevara. El Ché ya no es presentado como la figura de rostro decidido que alienta el espíritu revolucionario, sino como un Cristo yacente que repone la memoria de su cuerpo desaparecido, representación sintomática de tantos otros cuyos sueños utópicos corrieron en Argentina la misma suerte⁸⁹⁰. El anacronismo, por otra parte, no afectaba únicamente al tema o motivo de sus obras, sino que se relacionaba también con el medio elegido, la pintura, cuya vigencia había sido objeto de debate desde los años sesenta⁸⁹¹. En sintonía con Fuertes, Ontiveros aboga por el uso de la pintura como una reivindicación del oficio del artista, al tiempo que, suprimiendo la distancia impuesta por el ojo de la cámara⁸⁹², se convierte en oficiante de dicha encarnación. De esta manera, Ontiveros rebate el amaneramiento de las poéticas formalistas sin renunciar a que el espectador se interrogue, desde una cierta –pero solo cierta– distancia acerca de la actualidad y la conversión icónica del imaginario sesentista.

⁸⁸⁹ Conversación con Daniel Ontiveros, véase anexo. Según Ontiveros, la actitud de confrontación era habitual en Pablo Suárez, quien más que defender una postura determinada, pugnaba por implicar a los artistas en la defensa discursiva de sus obras: «Pablo básicamente era eso. Un boxeador con el que siempre te tenías que pelear. Era un terrible polemista. Si tú decías blanco él decía negro y si tú decías negro él decía blanco. No mantenía una coherencia. Siempre estaba del otro lado. Hipererudito, genial, divino, adorable como persona y personaje». *Ibid.*

⁸⁹⁰ «En el caso del díptico del Ché y Malevitch pensaba en la revolución, en los hijos de la revolución, los fagocitados de la revolución. En ese díptico es muy importante la figura mortuoria. Me interesaba la figura del muerto, del Cristo yacente, tan marcada en la tradición española. Justo en ese momento me llegaron fotos en blanco y negro de Malevitch muerto, velado alrededor de sus cuadros. Por otra parte, el cuerpo del Ché se encontraba en ese momento ausente. Después se encontró, a los dos años de que yo hubiera hecho esa obra, algo que me impresionó muchísimo. Desde entonces no la mostré más. En aquel momento su cuerpo era un cuerpo desaparecido». Conversación con Daniel Ontiveros, véase anexo.

⁸⁹¹ En este punto Ontiveros menciona a Gerhard Richter como un referente de dicho debate. Conversación con Daniel Ontiveros, véase anexo.

⁸⁹² «Mi interés por la manualidad tiene que ver con el oficio y con no tener la distancia que impone el ojo de la cámara». Conversación con Daniel Ontiveros, véase anexo.

Esta redefinición de los postulados de época cobra vigor hacia mediados de la década, momento en que algunos de los artistas protagonistas de la vanguardia sesentista retornan al país o incrementan su visibilidad en el campo del arte local⁸⁹³. De hecho, algunas de las obras más significativas de los noventa a la hora de evocar los sesenta, como la intervención que realiza Daniel Ontiveros sobre *La familia obrera* de Óscar Bony responden a afectos que, más que restituir un pasado glorioso, apostaban por la reinscripción de esos actores en la escena contemporánea⁸⁹⁴. El compromiso que Ontiveros mantiene con su propia biografía, así como con la historia y la historia del arte argentinas, confieren a la apropiación de imágenes que lleva a cabo, a la resignificación anacrónica derivada del uso de la cita, rasgos particulares que deslindan su obra del canon neoconceptual⁸⁹⁵. El aspecto emotivo no solo se manifiesta en la obra de Ontiveros a propósito de la amistad que mantiene con otros artistas, sino que en ocasiones se vincula con su propia experiencia vital. Lejos de caer en el lamento autobiográfico, el artista genera obras cuyo significado, no exento de una mirada irónica, puede afectar a cualquier espectador, al hacerlo partícipe de una historia personal diluida en el fragoroso destino del país. Así, por ejemplo, en la instalación *La fiesta argentina* (1993), uno de los lienzos que la conformaban reproducía mediante formas óseas la palabra «ARGENTINA» sobre la emulación del lienzo *The fighting*

⁸⁹³ Este aspecto lo destaca Daniel Ontiveros: «entonces [se refiere a finales de los 80 y la primera mitad de los 90], a diferencia de ahora, no existía una tradición del conceptualismo político en la que pararse. Apenas existía información sobre eso. Gente como Bony o Ferrari aún no habían regresado a la Argentina o si lo habían hecho no tenían mucha visibilidad. La conexión surge promediando los 90». Conversación con Daniel Ontiveros, véase anexo.

⁸⁹⁴ Ontiveros señala: «En ningún caso se trataba de una visión nostálgica. Obviamente hay cuestiones afectivas que a veces te deciden. Cuando, por ejemplo, trabajé sobre *La familia obrera*, de Óscar Bony, lo hice porque en ese momento nadie le estaba dando bola. Era una obra que a mí de chiquitito siempre me gustó y me parecía que era una obra que había que poner». Conversación con Daniel Ontiveros, véase anexo.

⁸⁹⁵ La vinculación de Ontiveros con el Taller de Barracas fue sumamente ocasional. En realidad, Ontiveros no se presenta a la beca del Taller de Barracas, sino a otro subsidio mediante el cual la Fundación Antorchas financiaba los gastos de realización de proyectos presentados por los artistas.

Temeraire (*El valiente Temerario*, 1839), de William Turner. El paisaje naval del pintor inglés añadía una tonalidad crepuscular al osario tipográfico, en contraste con el título de la instalación, que sarcásticamente enunciaba la falacia de la festividad menemista que por aquel tiempo consagraba el orgullo patriótico de ciertos sectores de la sociedad argentina⁸⁹⁶. Resulta conveniente pensar que la elección de un pintor inglés –y en concreto de este cuadro- y la sustitución de la bandera original por la argentina distan de ser casuales, sobre todo si consideramos que Ontiveros participó como soldado en la guerra de las Malvinas. La multiplicidad alusiva concentra en esta imagen alegórica tiempos y espacios dispersos que, sin embargo, contribuyen a enfatizar poéticamente el carácter «temerario» y la actualización banalizante del patriotismo disuasorio que encubría la maniobra emprendida por la dictadura militar, ya por aquel entonces en sus últimos coletazos⁸⁹⁷. A propósito de la reescritura en clave de crítica de los mitos de la nación llevada a cabo por Ontiveros, Andrea Giunta ha escrito:

*[Daniel Ontiveros] cita y copia desde un conocimiento de la historia del arte culto y de algunos hitos de la vanguardia con la intención de reciclar en este término tan manido su original sentido de avanzada. Ver más allá de las apariencias. Toda una compleja operación de inversiones en la que desde la copia y el plagio lanza preguntas que indagan en algunos de los mitos constitutivos de la nación*⁸⁹⁸.

La conexión entre lo persona y lo colectivo se reproducía, según ha subrayado Gustavo Buntinx, cuando el artista presentó su uniforme militar como parte de la instalación *¡Ay, patria mía!* (1993-94), de manera que la ausencia corporal evidenciara

⁸⁹⁶ G. Buntinx, «¿Arte light?», *Op. cit.*, págs. 97-98.

⁸⁹⁷ A propósito del trabajo de Ontiveros, Andrea Giunta ha escrito: «[Ontiveros] propone un acopio de imágenes que es casi el despliegue alegórico de la composición aluvional en la que sedimentaron nuestros repertorios simbólicos. Una historia de escándalos, de enigmas y de violencias», cfr. A. Giunta, «La ciudad y sus sombras. Artistas argentinos ante el 2000», *En tránsito. Señales presentes*. *Op. cit.*, s. p..

⁸⁹⁸ *Ibid.*, pág. 8.

la desaparición de personas más allá del conflicto bélico⁸⁹⁹. El compromiso de Ontiveros y Rosana Fuertes con las asociaciones creadas en defensa de los Derechos Humanos se ha manifestado en el amable uso de los pañuelos de las Madres de Plaza de Mayo (una interpelación más al *kitsch* desde una simbología cuya referencialidad política es ineludible). Fuertes, quien había militado en un de los partidos más relevantes de la transición democrática, el Partido Intransigente (por entonces dirigido por su fundador, Óscar Alende), se embarcó en la empresa de pintar tres mil pañuelos de colores como homenaje a las Madres. La decisión de hacerlo manualmente respondía a una especie de fetichismo afectivo, de compromiso con cada uno de los desaparecidos, que le impedía delegar la tarea en otra persona.

Las imágenes y acciones de los sesenta son releídas desde una óptica muy diferente por Graciela Sacco, cuya obra suele citarse a la hora de objetar la asimilación de la década de los 90 a la «estética del Rojas». Dejando a un lado la recuperación de *Tucumán Arde* llevada a cabo por los integrantes peruanos de Gastar-Capataco, uno de los primeros estudios historiográficos de aquella experiencia se debió a Graciela Sacco⁹⁰⁰. En 1984, Sacco, junto otros artistas e investigadores aglutinados en torno a la APA (Artistas Plásticos Asociados), organizó en el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino la muestra *Vanguardia artística en Rosario 1966-1968*. En palabras de Andrea Giunta, «la muestra, tanto como el trabajo de investigación académica que a partir de aquí realizó sobre *Tucumán Arde* le permitieron acceder a un repertorio de

⁸⁹⁹ Buntinx relaciona esta pieza con el *Siluetazo* y añade: «El montaje de Ontiveros ilumina la relación – reprimida pero insoslayable- entre los caídos en las Malvinas y los desaparecidos en la patria entera (...) El cuerpo ausente como la figura cultural por excelencia de un país construido sobre la negación del otro, de la diferencia», G. Buntinx, «¿Arte light?», *Op. cit.*, pág. 102. La inclusión de florecillas sobre el uniforme nuevamente imbricaba la pieza en los debates artísticos contemporáneos.

⁹⁰⁰ Cfr. Andrea Sueldo, Silvia Andino, Graciela Sacco, *Tucumán Arde*. Rosario, Sacco-Sueldo, 1987.

temas y de operaciones estéticas que (...) cita y recicla en sus trabajos más recientes»⁹⁰¹. En esos trabajo Sacco pondrá en su punto de mira la denuncia de las políticas implementadas por la administración menemista, que acabaron con buena parte del sector público del país⁹⁰². Este aspecto se presentó de modo acuciante en la educación. Para denunciar la precariedad de ésta debido a los recortes presupuestarios, Sacco pegó una serie de alas heliografiadas junto a la entrada de diversos colegios públicos de la ciudad de Rosario⁹⁰³. La demarcación de estos lugares como síntomas de decadencia imprimía al neoliberalismo supuestamente triunfante de la era Menem la faz del desastre del progreso evocada por el *Angelus* de Walter Benjamin⁹⁰⁴.

Si el filósofo alemán hubo de partir con el cuadro adquirido de Klee ante la inminencia de la persecución por parte del nazismo, Sacco plasmará en series posteriores el desarraigo experimentado por sus compatriotas ante la represión de regímenes pasados. Así, en su instalación *Transporte crítica. Venus envasada* (1993), Sacco realizaba sobre una serie de maletas impresiones heliográficas a partir de proyecciones fotográficas de «alas desplegadas y fragmentos de cuerpos femeninos y masculinos», en un procedimiento que Andrea Giunta ha interpretado como una inversión del gesto dadaísta en el tratamiento de los objetos:

⁹⁰¹ Cfr. A. Giunta, «Graciela Sacco: Intervenciones del cuerpo/ impresiones luminosas», *Graciela Sacco. Escrituras solares. La heliografía en el campo artístico*. Rosario, Sacco, 1994, pág. 71.

⁹⁰² «Durante los años noventa, la Argentina ha asistido a un proceso de constante degradación del sistema público de educación, del sistema público de salud y de las políticas de vivienda dedicadas a sectores de bajos ingresos», Javier Auyero, «Pasado y presente argentino», *Sobre una realidad ineludible*. Op. cit., pág. 20.

⁹⁰³ La técnica heliográfica desarrollada por Sacco se basa en la proyección sobre superficies emulsionadas de fotografías proyectadas. Cfr. A. Giunta, «Graciela Sacco: Intervenciones del cuerpo/ impresiones luminosas», *Op. cit.*, pág. 71.

⁹⁰⁴ cfr. W. Benjamin, «Sobre el concepto de historia», *Op. cit.*, pág. 310.

*Ya no es la realidad invadiendo con su carga semántica el espacio de la representación artística, sino la representación invadiendo y ocupando el objeto real, la ficción apropiándose de la realidad*⁹⁰⁵.

Al comparar el panorama de acción artístico-política de los noventa con el de los sesenta, la artista se lamentaba acerca de la desvertebración de un campo del arte impotente a la hora de proponer una alternativa al discurso posthistórico del poder⁹⁰⁶. Eso es lo que condujo a la artista a promover y participar en iniciativas como *Tomarte*, que incluyó la presencia de colectivos como Capataco o Escombros. En el cartel diseñado para la ocasión por Fernando Bedoya, la convocatoria, debida a la Escuela de Bellas - Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario y con fecha 16 de diciembre de 1989, resaltaba entre sus objetivos «no sólo propiciar un espacio diferente de distribución de las distintas propuestas artísticas, sino también crear un espacio de discusión donde se aborden los problemas que hacen al arte»⁹⁰⁷. La toma iconográfica del espacio urbano en un período signado por la desactivación política de la ciudadanía sería uno de esos problemas en los años siguientes. Los daños colaterales de la implantación del neoliberalismo feroz serían abordados por la artista en intervenciones urbanas como *Bocanada*, realizada en Rosario en 1994 (**fig. 70**). La

⁹⁰⁵ A. Giunta, «Graciela Sacco: Intervenciones del cuerpo/ impresiones luminosas», *Op. cit.*, pág. 75-77.

⁹⁰⁶ «[*Tucumán Arde*] fue una propuesta colectiva que respondió a una corriente de pensamiento. Hoy pueden haber artistas trabajando sobre distintas cuestiones políticas, pero estamos aislados (...) *Tucumán Arde* estaba apuntalado por un Vietnam, una revolución cubana, un Mayo francés. Ahora estamos en un fin de siglo en el que el discurso de la mayoría, el discurso del poder es: esto es lo que tenemos y no hay modelo de recambio (...)» *Ibid.*, pág. 65. Una nostalgia similar era expresada unos años después por Rosana Fuertes: «Ser artista en la Argentina es un trabajo (...) individual. A mí me gustaría que fuera un proyecto colectivo comunitario». Cfr. V. Verlichak, *El ojo que nos mira. Artistas de los noventa*. *Op. cit.*, pág. 96.

⁹⁰⁷ En el mencionado afiche, bajo la consigna «Trabajadores de arte toman Rosario», el «Primer Encuentro Biental Alternativo del Arte» se planteaba como prioritarios los siguientes objetivos: 1) La defensa del trabajo creativo; 2) La total libertad de expresión y participación; 3) La abolición de toda forma de censura; 4) El libre protagonismo y acceso a todos los sectores de la población a la cultura y al arte. Archivo Juan Carlos Romero.

pegada de carteles en las calles de Rosario con la imagen de una boca era una evidente cita de la campaña de difusión de *Tucumán Arde*⁹⁰⁸. Si en los sesenta la perturbación generada por los anuncios remitía finalmente a la revelación de datos e informaciones sobre las consecuencias del cierre de los ingenios azucareros en la provincia tucumana, en la intervención de Sacco, la denuncia del hambre padecido por las clases más desfavorecidas, no se evidenciaba bajo la forma de un mensaje transparente, sino que entraba dentro de un juego retórico y poético que mantuvo su ambigüedad en otras formulaciones y formalizaciones, como las instalaciones que produjo durante ese mismo (*En peligro de extinción*) y con posterioridad. El carácter metafórico de las imágenes de Sacco abre el proceso interpretativo de su resolución semántica. La redefinición de las estrategias de subjetivación política del pasado, así como del lugar de enunciación del artista en relación al cuerpo social, que implican estas intervenciones de Sacco han sido analizadas en los siguientes términos por Andrea Giunta:

El discurso radical que vinculaba el accionar sesentista con la violencia como estrategia fundadora de un orden nuevo, se diluye en una iniciativa ajena a los tonos proféticos y anticipatorios. Esta cita «erudita», sin embargo, quiere cargar un presente cultural relativamente indiferente, de ciertas tensiones políticas. La reducida agenda de proximidades y distancias desde la que la cultura de los noventa está revisando la de los sesenta toma formas, por momentos, extremadamente simplistas. Busca resolver, con frases fijas y terminantes, aquel punto de encuentro que, quizás, aún no se ha producido. Sin duda resulta difícil proponer el tono utópico que podía sostener una vanguardia totalizante y generalizadora en sus rupturas estéticas y en su telos social. El proyecto de sustitución radical que marcaba una dirección

⁹⁰⁸ «La focalización de un problema social, la intención de realizar una acción encadenada, de ocupar el espacio urbano, de distribuir índices estadísticos con el objeto de informar al público, citan indirectamente a *Tucumán Arde*», A. Giunta, «Graciela Sacco: Intervenciones del cuerpo/ impresiones luminosas», *Op. cit.*, pág. 83.

*ineludible a la cultura sesentista es hoy reemplazado por propuestas de fisura y de cuestionamiento del orden dominante*⁹⁰⁹.

La insistencia que Sacco pone en articular ética y estética también remite a un problema nuclear de la vanguardia argentina de los sesenta, formulada por el también rosarino Juan Pablo Renzi en su texto sesentista «La obra de arte como producto de la relación entre conciencia estética y conciencia ética». La propia Sacco reconoce que

*La investigación y el conocimiento de Tucumán Arde, después de años de silencio, permitieron armar mi memoria en el arte; a partir de esto creo que pude pensar y sentir la práctica artística desde un lugar cotidiano, con una conciencia ética y estética diferente*⁹¹⁰.

Sacco situaba su mirada en un entorno más amplio que el del mundo del arte, apuntando hacia la colonialidad que se infiltraba en la visualidad de los medios de masas y, más concretamente, en la publicidad. Sin embargo, a diferencia de lo que sucedía en *Tucumán Arde*, Sacco prescindía de la concepción logocéntrica que confiere una mayor eficacia a la transmisión de mensajes mediante el lenguaje verbalizado para replantearse la reflexión acerca de por dónde pasa la politicidad de la imagen misma⁹¹¹. Sacco es consciente de que la alianza irreductible entre lo visual y lo textual que caracteriza a la imagen contemporánea demarca en un terreno de batalla ineludible en la cultura global contemporánea.

El trabajo político con la imagen se constituye como un hito necesario ante tal circunstancia. Retomando una idea central, como hemos visto, de los años sesenta,

⁹⁰⁹ A. Giunta, «Graciela Sacco: Intervenciones del cuerpo/ impresiones luminosas», *Ibid.*, pág. 85.

⁹¹⁰ *En tránsito. Señales presentes*. Op. cit., s. p.

⁹¹¹ «La observación del espacio urbano y de la gráfica publicitaria hicieron también que reconociera la colonización visual que se ejerce desde la manipulación desde los mass media, que las estrategias estéticas de la calle interactúan con cada ciudadano y que la imagen artística contemporánea es una *imagen política*, política en cuanto asume su tiempo estética y artísticamente», *Ibid.*, s.p.

Sacco, al igual que otras artistas como Liliana Maresca, se propondrá generar interrupciones en el fluir cotidiano del capitalismo simbólico, de generar «interferencias» o «intersticios» de los que surja «la memoria de los objetos y las personas»⁹¹². Si Sacco centrará su atención en inscribir esas interferencias en la trama urbana, Maresca dirigirá su atención hacia las publicaciones impresas, actualizando temáticamente algunas de las preocupaciones de la vanguardia de los sesenta. La política del cuerpo y el sexo como nodos centrales de la emancipación individual y colectiva explican el sentido de *Maresca se entrega, todo destino*, una *performance* fotográfica aparecida en 1993 en la revista *El Libertino* (**fig. 71**). Las fotografías, realizadas por Alejandro Kuropatwa, juegan en la ambigüedad entre la objetualización del cuerpo de la mujer y la manifestación del deseo sexual en una sociedad reglada donde el placer era percibido como fuerza desestabilizadora de sus estructuras y asociado a la «peste rosa», ese supuesto castigo divino que acabaría tempranamente con la vida tanto de Maresca como de Kuropatwa. Esta *performance* fotográfica establecía un nexo directo con una instalación realizada meses antes, en diciembre de 1992, en el Casal de Cataluña. Titulada *Espacio Disponible*, constaba de tres carteles. En el central se podía leer el siguiente texto «Espacio disponible apto todo destino Liliana Maresca 23-5457 del 3-12 al 24-12-92». La reflexión en torno a la mercantilización de los cuerpos en las sociedad contemporánea se daba la mano con la precariedad de la situación del artista en ese mismo contexto. Lo relevante de la conexión con *Maresca se entrega, todo destino* es el hecho de que estos artistas ya no contemplan la institución como un espacio del que huir con el objetivo de encontrar otros medios alternativos en los que incrementar exponencialmente el efecto de sus mensajes, sino que es consciente de la

⁹¹² *Ibid*, s. p.

especificidad de su acción y la mutabilidad de los significados de sus obras en los distintos contextos. Así, si la aparición de las fotografías de Maresca en el *Libertino* circulaban en el universo de sentido propio de una revista erótica, siendo a un tiempo partícipe y cortocircuito de su lógica libidinal, su anterior presencia en la sala de exposiciones evidenciaba también los agravios padecidos por el artista como fracción cultural del conjunto de los trabajadores. Es más, esta parte del todo, según argumenta Marcelo Expósito, clarificaría las nuevas formas de «explotación flexible» intrínsecas al capitalismo cognitivo. En él, los tópicos tradicionalmente asociados a la figura del artista romántico serían la matriz de la autopercepción y el control sobre los trabajadores en las sociedades contemporáneas:

El trabajo del arte no es diferente de la manera en que el conjunto del trabajo posfordista oscila entre la autovalorización y el dominio (el sometimiento) y muchas veces es paradójico porque opera simultáneamente bajo esas dos condiciones: autonomía y sujeción. El trabajo artístico y cultural ha sido durante largo tiempo en el siglo pasado una actividad social «extraordinaria», fuera de lo común, excepcional. Hoy día, sus características clásicas (actividad desregulada no sometida a la disciplina del «trabajo fabril», énfasis en el valor de la autoexpresividad e importancia máxima otorgada a la subjetividad...) son cada vez más el paradigma de las formas centrales del trabajo en el capitalismo renovado⁹¹³.

⁹¹³ cfr. <http://transform.eipcp.net/transversal/0407/exposito/es#redir>. Consultado el 16/07/2010.

Entre la alteración del orden simbólico y las nuevas formas de subjetivación política: activismo artístico en Argentina en los años noventa

Aunque el trabajo de los artistas anteriores quiebra la reducción a lo *kitsch* de toda una década, cuando se desea politizar la imagen del arte argentino de los noventa asociada al Rojas se suele más bien contraponer la emergencia, desde la segunda mitad de la década (momento en que el menemismo comenzó a mostrar sus primeros síntomas de debilidad), de diversos colectivos artísticos que se aliaron con nuevos movimientos sociales, como la organización H.I.J.O.S. (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio), surgida en 1995. El ideario de esta organización plasma una variación generacional en la reconstrucción política de la memoria del genocidio de Estado. En su planteamiento inicial, la figura de la víctima inocente dejaba paso, en el otro extremo de una dualidad que evidencia su economía simbólica, a la del militante heroico. Para algunos autores, se trataba de una nueva «idealización» moral que volvía a dificultar el acceso crítico a la historia de la militancia setentista, al tiempo que invalidaba el testimonio de los sobrevivientes, reducidos a la figura de traidores por el hecho de no haber perecido heroicamente⁹¹⁴. Desde su condición de testigo y sobreviviente, Pilar Calveiro ha señalado que tanto el relato de la víctima inocente como el del militante heroico cancelan la posibilidad de aproximarse críticamente al pasado a

⁹¹⁴ Hay que recordar que las organizaciones revolucionarias de la izquierda incitaban a sus combatientes a morir antes de ser hechos prisioneros (pues presuponían que eso los convertía automáticamente en delatores), llegándoles a suministrar unas pastilla de cianuro que debían ingerir si estimaban que esto último era inevitable. Ana Longoni subraya la incomodidad que la palabra del sobreviviente suponía en la construcción de esta imagen de la militancia: «(...) la palabra del sobreviviente nuevamente estorbaba en la medida en que su relato presentaba un panorama mucho más complejo y enmarañado que el del mito heroico». Esta misma autora añade a continuación una reflexión sumamente pertinente acerca del modo en que «ambas construcciones (la de la victimización, la de la heroicidad), aun en su diferencia, coinciden en despolitizar lo ocurrido en tanto la primera evita reconocer o esconde la condición política, la militancia muchas veces armada de muchos de los desaparecidos, mientras la segunda sorteaba cualquier fisura que pueda permitir el análisis y la crítica de lo actuado, y de las ideas y concepciones que sostuvieron esos actos», A. Longoni, *Traicioneros. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*. Op. cit., pág. 27.

la hora de repensar las relaciones entre violencia y política de modo que las luchas emancipatorias puedan adquirir una nueva dimensión en el presente⁹¹⁵. El militarismo que acabó por ejercer de nexo de unión entre ambos conceptos al interior de las guerrillas de la izquierda durante los años setenta (un reverso de aquel que desde el Estado insufló el terror psicológico en el cuerpo social) encontraría su prolongación democrática en el proceso de conversión en héroes de los desaparecidos, cuyo conducta moral se opondría a la sospecha vertida a priori sobre los sobrevivientes.

Si durante la dictadura se asentía «por algo será» cuando llegaban noticias de secuestros, cadáveres acribillados, detenciones en la mitad de la noche o a plena luz del día, más tarde se reformula ese precepto cuando se especula que los sobrevivientes «algo habrán hecho para salvarse», para ser los pocos reaparecidos entre miles de ausentes.

¿Puede pensarse como hipótesis que los códigos de la militancia armada terminaron extrapolados más allá de ella (...) y persisten vigentes aún hoy como pautas morales para juzgar lo acontecido dentro de los campos de concentración?⁹¹⁶

Curiosamente, el rescate de los ideales de sus progenitores se solapará temporalmente, con formas de activismo social y artístico que, estalladas tras la crisis del 2001, responden a una lógica política completamente diferente, no signada por el carácter impositivo de la fijación estadocéntrica. La presencia pública de H.I.J.O.S. se

⁹¹⁵ «(...) tanto desde el relato de la víctima inocente como desde el militante heroico se cancela la discusión de un problema político central que esa experiencia no resolvió sino que dejó planteado, en suspenso, y este es la relación que existe (...) entre política y violencia y cuáles son las formas de abordarla desde una perspectiva resistente, capaz de cuestionar el poder del Estado en lugar de convertirse en su «gemelo» maldito», P. Calveiro, «Memoria, política y violencia», *Op. cit.*, pág. 60.

⁹¹⁶ A. Longoni, *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*. *Op. cit.*, pág. 133. Longoni recuerda el reciente secuestro del sobreviviente Jorge Julio López, quien debía de testificar contra el represor Miguel Etchecolatz y fue desaparecido poco antes del inicio del juicio. Ante este hecho, Hebe de Bonafini reaccionó señalando que López no era «un desaparecido típico» y sugiriendo vínculos con la policía. La voz más presente de Madres de Plaza de Mayo ya había afirmado con anterioridad en torno a los desaparecidos que «los que están muertos eran todos héroes, lo que están vivos es porque colaboraron», *Ibid.*, pág. 11.

relaciona, en buena medida, con la realización de «escraches» o señalamientos de las casas de los genocidas de la última dictadura militar, así como de sus cómplices políticos, ideólogos intelectuales y beneficiarios económicos. En esta empresa vienen contando con el apoyo de grupos artísticos como Etcétera o el GAC (Grupo de Arte Callejero). Con anterioridad a la aparición a principios de 1998 de Etcétera, los escraches de H.I.J.O.S. marcaban la localización de las viviendas de los represores mediante diversos procedimientos y formatos más o menos tradicionales, que iban de la pegada de carteles y el reparto de octavillas a la realización de *graffiti*⁹¹⁷. Ante la creciente presencia de un cordón policial que trataba de evitar los escraches, las *performances* de Etcétera apostaron a partir de ese momento por generar «nuevas formas de acción colectiva» en las que la *performance*, lo teatral, posee un lugar central, aportando una valor experiencial añadido que concitó una creciente concentración de público en torno a estos eventos y aumentó exponencialmente la repercusión mediática de los mismos. En las acciones de Etcétera, confesamente herederas del espíritu del activismo artístico y la movida cultural de los ochenta, lo cómico y lo esperpéntico se funden con la mordacidad crítica. Sus estrategias de acción y distracción asumen que su eficacia no solo se dirime en el carácter de acontecimiento del acto performativo, sino que remite a una segunda instancia: la de su registro informativo. El riesgo que corren es obvio: supeditar la fuerza del acontecimiento a su espectacularización mediática, opacando al mismo tiempo iniciativas que trabajen el mismo conflicto de manera más soterrada. Este aspecto replantea, desde una posición poética novedosa, la pregunta clásica de los años sesenta acerca de cuál es la relación entre acontecimiento e información. Etcétera renuncia a pensar en términos mutuamente excluyentes esa

⁹¹⁷ Federico Zukerfeld, «Continuidad de la línea en el trazo: de la silueta a la mancha», *El Siluetazo*. Op. cit., pág. 438.

relación. De hecho, los componentes del colectivo suelen acreditar el éxito de sus intervenciones mediante la presentación de las noticias generadas por la prensa porteña. Así, Federico Zukerfeld remite al diario *Página 12*, el cual, en su edición del 23 de mayo de 1998, sin nombrar en ningún momento a Etcétera, daba cuenta en los siguientes términos del escrache a Raúl Sánchez Ruiz, Capitán de Fragata acusado del robo de los hijos de las embarazadas detenidas en la ESMA (Escuela Mecánica de la Armada):

(...) La estrategia de los chicos para burlar la custodia policial del edificio dio resultado (...) Los HIJOS optaron por una representación teatral, un chico con uniforme militar y otro con delantal blanco representaron a un militar que se apropia de un hijo –como Sánchez Ruiz (...) «Lo que no se imaginaban era que sus hijos iban a volver a buscarlos», dijo el que hacia de militar. En ese momento otro de los actores gritó: ¡¡¡Preparen, apunten, fuego!!! Y [se] lanzaron bolsas con pintura [que] impactaron en las paredes. Los policías se apartaron para no mancharse y los HIJOS aprovecharon para escribir en la fachada. La palabra «asesino» quedó varias veces impresa en las paredes⁹¹⁸.

En cuanto a la presencia en la trama urbana del GAC, su actividad se ha centrado en una alteración de las señales urbanas destinada a establecer una cartografía del terror y de su disimulada pervivencia en las sociedades de control contemporáneas (**fig. 72**). Según describen sus propios miembros, el trabajo del colectivo se concretaría,

⁹¹⁸ *Ibid.*, pág. 440. En otras ocasiones, estas estrategias de distracción denunciaron, empleando una referencia tan popular como el mundo del fútbol, la complicidad de la Iglesia con los crímenes del Proceso. Así, el señalamiento de la casa del general Galtieri, ocurrido un par de meses después, era reflejado del siguiente modo por *Página 12*: « [un] integrante de HIJOS le pedía a la gente que dejara un espacio libre frente al vallado. Nadie entendía el motivo. Sin embargo, pocos minutos después se develó la incógnita. Dos personajes entraron a escena, un militar y un sacerdote. El espectáculo imitó un confesionario donde un general pedía que se le perdonen todos sus pecados de guerra y el cura le daba su bendición, mientras la gente gritaba «asesino, asesino». Para sorpresa de todos la obra concluyó con un partido de fútbol entre «Argentinos y Argentinos» donde el gol estuvo a cargo de uno de los HIJOS y se estrelló en el frente del edificio de Chivilcoy 3102. Después de ello llovieron decenas de bombitas con pintura roja (...), *Ibid.*, pág. 442.

entre otras cosas, en la elaboración de una triple cartografía, compuesta de los mapas elaborados como planificación del escrache, de los que registran las diversas acciones y conflictos y, finalmente, de aquellos que dan cuenta «de relaciones y contextos»⁹¹⁹. Sus intervenciones introducen el extrañamiento en el «orden simbólico» del espacio urbano, visibilizando de ese modo los hogares de la impunidad. Esta interrupción del orden simbólico, típicamente vanguardista, confluye en el tiempo de la experiencia con la propia revelación y emergencia de dicho orden⁹²⁰. Pero las acciones del GAC no se quedan ahí: la experiencia fenomenológica característica de la vanguardia se ve contextualizada políticamente al ser tan solo una formalización parcial de un proyecto más amplio, que va de las movilizaciones colectivas y eventuales del escrache al trabajo más prolongado, sobre todo a partir del Corralito de 2001, con y, sobre todo, *desde* las especificidades del barrio en que la Mesa de Escrache Popular se emplaza temporalmente⁹²¹.

Hay que tener en cuenta, que antes de que se abriera la posibilidad de enjuiciar a los represores tras la llegada al poder de Néstor Kirchner en 2003, lo que perseguían los

⁹¹⁹ «Uno de los momentos en los cuales esto se expresó con mayor intensidad fue después de 2001 cuando, debido a la situación política y en forma paralela a la realización de los «homenajes» a los asesinados en las jornadas de diciembre (...), manteníamos diálogos grupales, para comprender lo que estaba pasando, enumerando los espacios de resistencia como una manera de reconocernos con otros/as a través de las afinidades». GAC, *Pensamientos, prácticas, acciones*. Buenos Aires, Tinta Limón, 2009, págs. 40-41.

⁹²⁰ Resuenan aquí las reflexiones de Jean-Luc Nancy en torno al arte como fragmento: «El fragmento, o el 'arte', es lo simbólico mismo en el lugar y en el instante de su interrupción. Es el secreto -placer y/o dolor- que interrumpe la simbolización de lo simbólico, y que libera así ese plus-de-sentido, ese infinitamente-plus-se-sentido a través del cual la existencia se refiere y se expone ella misma (...)), Jean-Luc Nancy, *El sentido del mundo*. Op. cit., pág. 200.

⁹²¹ «El objetivo no es centralmente la cantidad de gente que concurra a la marcha del escrache, sino que se privilegia la construcción en el barrio, a partir de actividades previas en ese territorio, respetando sus particularidades (...) La Mesa de Escrache Popular se traslada al barrio y comienza a relacionarse con distintas organizaciones sociales, centros culturales, murgas, centros de estudiantes, asambleas (a partir de 2001)». GAC, *Pensamientos, prácticas, acciones*. Op. cit., pág. 58.

escraches era, antes que la condena legal, la repulsa social sobre lo sucedido⁹²². Sin embargo, ello no supone minusvalorar ese concepto de la justicia social, que se infiltra en las conciencias y conductas cotidianas, frente a la condena judicial, cuya necesidad no es, por otro lado, cuestionable:

*Hay una idea fuerte que el escrache propicia, una idea de justicia que desborda la representación de la justicia legal: se trata de la justicia que construye la gente día a día, a través del repudio al genocida en el barrio, la reapropiación de la política y la reflexión de las problemáticas del presente*⁹²³.

Como hemos visto, existe un fundamento histórico para esa incidencia en la memoria social, que tiene que ver con la visión que buena parte de la sociedad argentina tenía de la política del terror practicada por el régimen dictatorial. Ello implica, por tanto, afrontar un trabajo político que excede las reparaciones judiciales, morales y económicas que puedan proceder del Estado⁹²⁴. El escrache como un «nuevo procedimiento de justicia» se aleja sin embargo de la lógica concienciadora sesentista, generando nuevas modalidades de relación:

[La Mesa de Escrache Popular] no considera que «crea conciencia» como propone la política tradicional, sino que desde el encuentro y la socialización con la/el otra/o se crean

⁹²² «La idea desde sus inicios era lograr que la gente repudiara a los genocidas sueltos, que existiera una «condena social», interpelando a la ausencia de la condena legal», *Ibid.*, pág. 57.

⁹²³ *Ibid.*, pág. 58. El Colectivo Situaciones también insiste en esta cuestión: «El escrache concretamente inventa una nueva noción de la justicia, fundada en la capacidad popular de producir verdades que el poder no puede desarmar cooptándolas. Es esta la vía por la que el campo popular se convierte en sujeto autónomo», cfr. Colectivo Situaciones, *Genocida en el barrio. Mesa de escrache popular*. Buenos Aires, Ediciones De mano en mano, 2002, s. p.

⁹²⁴ En una conversación con H.I.J.O.S. a propósito de los escraches, los miembros del Colectivo Situaciones se preguntaban: «(...) en última instancia, ¿dónde termina la colaboración con la dictadura? O sea, lo que debería pasar para que uno diga que hubo justicia es algo imposible para la justicia representativa, del sistema», *Ibid.*, s. p. Sobre las relaciones de continuidad y discontinuidad entre las escenas del activismo artístico de los sesenta y de los noventa en Argentina cfr. A. Longoni, «¿Tucumán sigue ardiendo?» en el que se citan colectivos como GAC (Grupo de Arte Callejero), Etcétera, TPS (Taller Popular de Serigrafía) o Arde! Arte, *Op. cit.*, págs. 229-244.

*momentos donde las/os integrantes de la mesa y los actores del barrio se nutren de sus historias y experiencias, siendo un resultado del proceso del escrache escuchar y aprender del/la otra/o*⁹²⁵.

La masa social ya no se constituye como una forma homogénea a la cual convencer de una verdad revelada, sino como una suma de singularidades cuya subjetivación política exige un conocimiento pormenorizado de «sus tiempos y sus temáticas»⁹²⁶. Por otra parte, en opinión del Colectivo Situaciones, la política de subjetivación impulsada por los escraches ya no fija al otro en un rol previamente constituido (el obrero o, más generalmente, el subalterno, como sujeto potencialmente revolucionario), sino que cada cual es interpelado a partir de una transversalidad desidentificadora cuya fuerza común es la indignación ante la impunidad y la injusticia⁹²⁷. Esa fuerza perseguía irrumpir en la esfera pública creando un espacio de diálogo alternativo, alterando el consenso social sobre el que se asentaba el olvido del Proceso propugnado desde el propio Estado. Un consenso que coincide con el carácter posdemocrático que Jacques Rancière ha diagnosticado en las sociedades contemporáneas:

La posdemocracia es la práctica gubernamental y la legitimación conceptual de una democracia posterior al demos, de una democracia (...) reductible por lo tanto al mero juego de los dispositivos estatales y las armonizaciones de energías e intereses sociales. La posdemocracia no es una democracia que haya encontrado en el juego de las energías sociales

⁹²⁵ GAC, *Pensamientos, prácticas, acciones*. Op. cit., pág. 61.

⁹²⁶ GAC, *Pensamientos, prácticas, acciones*. Op. cit., pág. 58.

⁹²⁷ «(...) nos parece importante la noción de *transversalidad* en el escrache en la medida en que rearticula las posiciones subjetivas, en situación: no necesita dirigirse «a» los obreros, «a» los porteros, «a» los estudiantes, en tanto identidades previas, fijas, a las que hay que convocar como tales, sino que activa un núcleo de sentidos -al que el barrio es sensible- y que se liga con la injusticia nunca reparada». Colectivos Situaciones, *Genocida en el barrio. Mesa de escrache popular*. Op. cit., s. p.

*la verdad de las formas institucionales. Es un modo de identificación entre los dispositivos institucionales y la disposición de la sociedad y sus partes, idóneo para hacer desaparecer al sujeto y el obrar propio de la democracia. Es la práctica y el pensamiento de una adecuación total entre las formas del Estado y el estado de las relaciones sociales*⁹²⁸.

En el caso argentino, la desactivación política del cuerpo social efectuada por la dictadura y estimulada desde los gobiernos democráticos posteriores se sumaba a una política económica neoliberal cuyas bases habían sido asentadas por el régimen militar. La deuda externa no había dejado de crecer desde ese período, mientras que la interiorización psicológica de la disciplina militar había allanado el camino a las sociedades de control del capitalismo cognitivo. Todo este emporio de poder sentiría cómo se tambaleaban sus cimientos tras el denominado «Corralito» de 2001, cuando amplios sectores de la sociedad argentina, afectados por la retención bancaria de sus ahorros, se movilizaron para clamar contra la inoperancia y la corrupción de la clase política⁹²⁹. La generación de nuevas redes sociales ligadas a la constitución de asambleas y de ollas populares (así como a la aparición de arcaicas formas de intercambio económico como el trueque), la toma de fábricas abandonadas o la aparición de microemprendimientos, no dejaron de remover el campo artístico, donde proliferaron colectivos que, de alguna manera, retomaban el trabajo que desde años antes venían realizando agrupaciones como el GAC⁹³⁰. El trabajo colectivo que alumbraron estas iniciativas se caracterizaba por la horizontalidad y la autogestión,

⁹²⁸ J. Rancière, *El desacuerdo. Política y filosofía*. Op. cit., pág. 129.

⁹²⁹ Tal clamor adoptó la forma de una proclama común: «que se vayan todos».

⁹³⁰ Así, en enero de 2002, se constituyó la Asamblea Popular de Artistas Plásticos. En paralelo con esa emergencia -en un sentido literal y figurado- social el Colectivo Situaciones considera que el escrache puede pensarse como la aparición de «redes alternativas que anudan dinámicas sociales buscando independizarse de la soberanía de los flujos del capital y del estado-mafia (...) Desde nuestro ángulo resulta evidente que el escrache produce su propio contexto», cfr. Colectivo Situaciones, *Genocida en el barrio. Mesa de escrache popular*. Op. cit., s. p.

Jaime Vindel Gamonal, *Arte y política: genealogía crítica de las estrategias conceptuales en el arte argentino entre 1965 y 2001*

alejándose de esa manera del tutelaje o la supuesta representatividad de los profesionales de la política.

Estatización de la memoria

El activismo artístico desarrollado por colectivos como Etcétera y el GAC se desplegó en espacios no institucionales hasta la crisis económica, política y social que afectó a Argentina en el año 2001. Tras el «Corralito», con la proliferación de grupos de arte activista (como el Taller Popular de Serigrafía (TPS) o Arde! Arte -nótense, en este último caso, las referencias a la experiencia sesentista) y la apertura de los juicios a los miembros de las juntas militares -bloqueados por las leyes de Obediencia Debida, de Punto y Final y por el indulto menemista-, estos colectivos serán reclamados tanto por el circuito internacional del arte (en el que nuevamente cobra fuerza el calificativo «político») como por las instituciones políticas argentinas.

El GAC, invitado a la Bienal de Venecia del año 2003, ha participado del nuevo ímpetu memorístico administrado –y, en ocasiones fiscalizado– por el poder político. En efecto, desde finales del siglo pasado se han puesto en marcha diversos proyectos en el espacio público de Buenos Aires que vuelven la mirada sobre los años del Proceso militar. Entre ellos destacan el Parque de la Memoria y la rehabilitación de la ESMA (Escuela de Mecánica de la Armada, principal centro clandestino de detención y exterminio durante el Proceso militar).

El primero de ellos fue impulsado en el año 1997 por el gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, quien creó para su gestión la Comisión Pro Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado, integrada por miembros de los organismos de derechos humanos, legisladores de la ciudad y representantes de la Universidad de Buenos Aires (**fig. 73**). El espacio asignado para emplazar el Parque se ubica en la Costanera norte, junto al río de la Plata, destino final de muchos de los cuerpos torturados que los

aviones de la dictadura arrojaban desde el aire en los llamados «vuelos de la muerte». El recinto contendrá un memorial central, una serie de proyectos escultóricos seleccionados por concurso internacional y un monumento que recuerda a las ochenta y seis víctimas del atentado terrorista sufrido por la sede de la AMIA (Asociación Mutual Israelí Argentina) en julio de 1994⁹³¹.

Desde el punto de vista arquitectónico, el monumento central responde a una deliberada síntesis entre el Memorial de los Veteranos de Vietnam de Maya Lin y el Museo Judío de Berlín de Daniel Libeskind. En él figuran sobre estelas los nombres de los «desaparecidos» desde finales de los sesenta hasta principios de los ochenta. Pese a que no solo han sido incluidas las víctimas del Proceso militar, sino también aquellos que desde finales de los sesenta murieron «asesinados [o] combatiendo por los mismos ideales de justicia y equidad», el memorial ha suscitado las críticas de organizaciones como Madres de Plaza de Mayo o HIJOS. Esta postura ha sido relacionada por Horacio González con un espíritu iconoclasta que se opondría a toda forma de representación de las víctimas del terrorismo de Estado⁹³², pero no es ajena a las desavenencias derivadas de la filiación política de estas organizaciones -recordemos que por entonces el gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, impulsor del proyecto, estaba en manos del radicalismo.

En cuanto al conjunto de proyectos seleccionados por el Jurado, entre los que se encuentran propuestas de artistas de prestigio internacional como Dennis Oppenheim o Jenny Holzer, cabe preguntarse si contribuirán a generar una memoria viva que no la

⁹³¹ Cfr. VV.AA., *Escultura y memoria, 665 proyectos presentados al concurso en homenaje a los detenidos desaparecidos y asesinados por el terrorismo de Estado en la Argentina*. Buenos Aires, Eudeba, 2000.

⁹³² Cfr. Horacio González, «Las sombras del edificio: construcción y anticonstrucción», *Brumaria. Arte y terrorismo*, Madrid, 12, 2009.

petrifique en beneficio de la rentabilidad turística⁹³³. Cuando Christian Boltanski fue invitado a presentar un proyecto escultórico, desechó la petición argumentando que sería mucho más efectivo publicar diariamente en algún periódico local fotos de los desaparecidos, sin saber que esa era una práctica que sus familiares venían realizando desde el año 1988. Con un incremento diacrónico de la reivindicación de la militancia, muchas de esas fotos, que en origen habían formado parte del archivo *policial*, ahora, por el contrario, denuncian la represión sufrida por el poder. Pero lo dicho para el resto de esculturas es aun más problemático en lo relativo a la propuesta seleccionada del GAC, los denominados *Carteles de la Memoria*. Estos neutralizan la radicación contextual de las señales empleadas en los escraches contribuyendo a reproducir aquello que los integrantes del colectivo criticaban en un texto reciente, cuando afirmaban que

*el modelo [monopolista] de memoria que nos ofrece el poder es el de la memoria fetichizada: toda una vasta iconografía recortada como figuritas escolares de su contexto original, despojada de toda conexión con el presente*⁹³⁴.

⁹³³ El apaciguamiento esteticista del trauma histórico podría convertirse en un contrapunto memorístico de la visita al cercano parque temático Tierra Santa. Este «primer parque temático religioso del mundo» despierta la acartonada compasión del público en un recorrido que lo conduce del Pesebre «más grande del mundo» a la estancia de la Última Cena, donde -citamos textualmente la página web- «Jesús lo invitará a compartir Su Mesa», <http://www.tierrasanta-bsas.com.ar/circuito.html>. Consultado el 11/07/2010.

⁹³⁴ Adrián Gorelik detecta en este hecho «el grado máximo del convencionalismo e institucionalización» de la vinculación entre los colectivos de arte político y los movimientos de derechos humanos. Cfr. Adrián Gorelik, «Preguntas sobre la eficacia: vanguardias, arte y política», *Op. cit.*, pág. 17.

Holocausto y Proceso

Finalmente, la construcción de un futuro monumento en memoria de las víctimas del atentado de la AMIA se debe a una extraña coincidencia. Los escombros de la masacre, que contenían los restos de los archivos de la AMIA, habían sido despreocupadamente cargados en trescientos camiones y arrojados como relleno en la ribera del río de la Plata. Años más tarde, el artista Marcelo Brodsky, uno de cuyos hermanos fue desaparecido por la dictadura, se vería tentado a localizarlos⁹³⁵. La casualidad hizo que los hallara como consecuencia de su participación en la referida Comisión pro Monumento del Parque de la Memoria, mientras tomaba una serie de fotografías. Uno de los bloques de granito contra el que chocaban las aguas del río de La Plata era el fragmento correspondiente a la letra A –sigla inicial de la Asociación– de la fachada de la AMIA. Brodsky se sintió fascinado por la idea de que las mismas aguas que velaron los cuerpos de los desaparecidos amenazaran la memoria del atentado. En este punto se intuye un problema que resulta aun más punzante en algunas de las intervenciones urbanas del artista, partícipes de cierta tendencia del pensamiento postmoderno a inscribir genocidios de diversa índole en lo que Andreas Huyssen ha identificado con «la globalización del discurso del Holocausto como *tropos* universal del trauma histórico»⁹³⁶. La «dimensión totalizadora del discurso del Holocausto» corre el riesgo de asimilar acontecimientos que responden a procesos y temporalidades históricas heterogéneos, de situar en un limbo metahistórico la singularidad de las memorias específicas. Un ejemplo de lo que tratamos de decir es la serie *Los campos II*, de 2001, en la que Brodsky instaló frente a lugares como la ESMA una estructura con

⁹³⁵ Sobre la obra de Marcelo Brodsky cfr. *Buena memoria*. Buenos Aires, La Marca, 2006.

⁹³⁶ Cfr. A. Huyssen, «Presentes: los medios de comunicación, la política, la amnesia», VV. AA., *Global/local: democracia, memoria, identidades*. Montevideo, Trilce, 2002, pág. 220.

listones donde se enumeraban los centros de detención y exterminio más conocidos del Proceso militar en tanto «Lugares de Memoria que no debemos olvidar jamás» (**fig. 74**). La estructura reproducía miméticamente (incluso en los colores elegidos y la tipografía) el memorial instalado por la Liga de los Derechos Humanos de Alemania y los diputados de Berlín Schöneberg en 1967, en el que aparecían mencionados los principales campos de concentración de la Shoah⁹³⁷.

Tanto el GAC como Marcelo Brodsky están igualmente implicados en el proceso de conversión de la ESMA, el mayor de Centro de Detención y Exterminio del Proceso militar, en «Espacio para la memoria y para la promoción y defensa de los Derechos Humanos» (**fig. 75**). Desde diferentes asociaciones y colectivos se ha reclamado la creación de un órgano autónomo que gestione el conjunto de los memoriales impulsados por el Estado (reparador del genocidio que protagonizó en el pasado), de manera que las alternancias políticas en el gobierno no afecten a la continuidad de esos proyectos⁹³⁸. Las propuestas acerca de qué hacer con los distintos edificios que se hallan en el predio de la ESMA, ocupado durante tantos años por la Armada, oscilan entre aquellas que desean preservarlo exclusivamente como recuerdo de su función exterminadora y quienes, por el contrario, abogan porque ciertos espacios se destinen a otras funciones que consoliden un concepto de memoria mas amplio y productivo. Estas desavenencias afectan igualmente a la rehabilitación del Casino de oficiales. Símbolo de las mayores atrocidades del Proceso, el edificio superponía en altura el sótano de tortura (la

⁹³⁷ Cfr. M. Brodsky, *Buena memoria*. Op. cit.

⁹³⁸ Así lo exponían los miembros de H.I.J.O.S: «Es necesario que el Estado cree un ente autárquico que se encargue de la política a llevar a cabo en los centros clandestinos recuperados o por recuperar. Esto debe ser producto de una ley que lo impulse, dándole, a nivel nacional, un peso que no debe estar sujeto a los vaivenes de los gobiernos. Este instrumento debe ser impulsado por el Estado porque éste es quien debe hacerse cargo de los ex CCD, por ser responsable del genocidio», cfr. VV. AA., *Memoria en construcción. El debate sobre la ESMA*. Buenos Aires, La Marca, 2005. pág. 220.

Capuchita), las salas y habitaciones de recreo y descanso de los oficiales y un último piso o buhardilla en el que se hacinaban los detenidos (la Capucha). Mientras algunas voces, a menudo guiadas por un imperativo ético de preservación del dolor, defienden una reconstrucción fidedigna de las distintas estancias que refleje en su crudeza el momento álgido del terrorismo de Estado; otras, por el contrario, prefieren conservarlo tal y como ha llegado hasta nuestros días, señalando las transformaciones edilicias implementadas a lo largo del tiempo, sobre todo aquellas que ocultaron la actividad represora del centro ante la visita en 1979 de la Comisión Internacional de Derechos Humanos. El que finalmente se haya impuesto esta segunda opción no se ha debido solo a una decisión ética y estética, sino al hecho de que estos centros de detención y exterminio han pasado a ser, tras la abolición de las leyes de impunidad por parte del gobierno de Néstor Kirchner, una prueba judicial. El borrado de las huellas del terror intenta ser paliado por el relato de guías que tuvieron una u otra vinculación con la militancia durante los años setenta. La palabra es también el instrumento de recientes reconstrucciones de esa militancia. Entre ellas cabe destacar a *La voluntad*, co-escrita por Martín Caparros y Eduardo Anguita, una historia no por casualidad novelada que permite entrever las aristas, fuerzas, y aporías que marcaron a fuego aquella época. Su narración es parte de una trama de complejidad creciente que contribuye a la apertura de una construcción plural pero no relativista de la memoria, la cual encuentra en sus posiciones conflictivas la mejor garantía de su potencia para contaminar políticamente el presente. En consonancia con el modo en que hemos construido esta tesis doctoral, esa complejidad del pasado es la que agrupaciones como H.I.J.O.S. deseaban trasladar a los espacios rehabilitados del predio de la ESMA. En su propuesta éstos pasan a ser concebidos como lugares de pensamiento y reflexión que involucren a la ciudadanía en

la generación de una memoria viva, opuesta a un concepto museográfico que osifique los restos del pasado en una memoria explicativa, administrada y supuestamente objetiva:

Los centros clandestinos deben ser «Espacio por la Memoria» en contraposición con la idea de museo, escapándole al rol estático en tiempo y espacio y poco participativo (...) En estos Espacios no queremos una memoria abstracta y cómoda, sino una memoria en acción, activa, de toda la sociedad. Partiendo desde el presente, porque el recuerdo, la reconstrucción de la memoria es una vivencia que no puede abstraerse del ahora y sus problemáticas. Es de ahí desde donde se recuerda y desde donde se olvida. De lo contrario corremos el riesgo de cadaverizar la memoria, de secarla. De creela parte de un pasado incuestionable, incapaz de crear una relación con el presente (...) Es el riesgo de negar la historia como proceso y construcción social⁹³⁹.

⁹³⁹ Propuesta de H.I.J.O.S., cfr. VV. AA., *Memoria en construcción. El debate sobre la ESMA*. Op. cit., pág. 220.

Resumen y conclusiones

El resumen y las conclusiones alcanzadas por nuestro trabajo de Tesis Doctoral se estructuran del siguiente modo:

1) La relación entre arte, estética y política no puede seguir siendo encarada a nivel temático o ilustrativo, sino que requiere ser pensada a partir de la especificidad de la experiencias que las distintas prácticas artísticas generan y de los agenciamientos que favorecen. Las ideas enunciadas durante los últimos años por Jacques Rancière son, en este sentido, un instrumento teórico sumamente útil, aunque insuficiente en algún punto. Los disensos estéticos que Rancière atribuye, respectivamente, al arte y a la política, se topan con el hecho de que diversas prácticas artísticas contemporáneas, entre ellas algunas de las que analizamos en la tesis doctoral, se aproximan más a lo que el filósofo francés entiende por «estética de la política», entendida como la reconfiguración de la división de lo sensible, que al régimen estético de la modernidad artística, definido por la suspensión de las obras de arte en un espacio singular (el del museo) que establece una discontinuidad entre las intenciones del artista y las formas sensibles en que aquéllas afectan al espectador.

2) El uso de lo que denominamos «estrategias conceptuales» ha sido una constante en el arte del siglo XX. El concepto de «estrategia» (y la distinción con el concepto de «táctica») ha ocupado durante las últimas décadas a autores como Pierre Bourdieu, Michel Foucault y Michel de Certeau. Discernir los diferentes sentidos en que lo han empleado cada uno de ellos nos permitió obtener un marco de análisis desde el que contextualizar la lectura de las prácticas artísticas y los momentos de la historia política argentina que centran los sucesivos epígrafes de la tesis doctoral.

Determinamos, por otra parte, la conveniencia de que la calificación de esas prácticas como conceptuales no remitiera al movimiento artístico de los años sesenta, sino a una idea-fuerza que atraviesa la modernidad artística del siglo XX: aquella «pasión por lo real» que condujo al arte a cuestionar tanto sus fundamentos retinianos como los límites institucionales en que era percibido.

3) Las recuperaciones curatoriales e historiográficas llevadas a cabo durante las dos últimas décadas de las prácticas artístico-políticas que centran la tesis doctoral acusan ciertas «hipotecas» interpretativas. La dicotomía establecida por esos trabajos entre el arte conceptual anglosajón (calificado indistintamente como analítico, lingüístico o tautológico) y el conceptualismo latinoamericano (tildado de político o ideológico) ha contribuido a encorsetar la lectura de esas prácticas. La crítica de ese planteamiento nos ha permitido reevaluar desde una óptica novedosa al primero de ellos, evidenciando, por lo demás, que algunos de los problemas que se planteaba el arte conceptual anglosajón fueron compartidos por artistas argentinos de los años sesenta y setenta. La frecuente falta de atención historiográfica a estas propuestas artísticas supuestamente despolitizadas guarda relación con la escasa presencia en esos relatos de las experiencias minimalistas, que afloraron en la escena artística de Buenos Aires durante el año 1967. El punto de inflexión en la «politización» de la escena de vanguardia argentina de los años sesenta, que concluiría con el denominado «itinerario del 68», coincide con la muerte del Ché Guevara, acaecida apenas un mes después de que, en septiembre de 1967, se celebrara en Buenos Aires la «Semana de arte avanzado», en el que esas obras de corte minimalista cobraron especial relevancia.

4) Algunos de los protagonistas del «itinerario del 68» plantearon en sus producciones anteriores a ese año una serie de reflexiones semiológicas influidas por los escritos de autores como Ferdinand de Saussure, Charles Sanders Peirce y Roland Barthes. Óscar Masotta, figura central de la época, importó al ámbito argentino el concepto de «discontinuidad» acuñado por Barthes a propósito de la literatura de Michel Butor. La influencia que ese concepto y el de «deshabitación» tuvieron sobre la escena de vanguardia argentina de los años sesenta se evidencia en la obra que por aquellos años produjeron artistas como Ricardo Carreira, Roberto Plate, Óscar Bony, Raúl Escari o Roberto Jacoby. En el caso de estos dos últimos, las experiencias extendieron su radio de acción hacia el ámbito urbano, anticipando la crítica de los límites físicos y simbólicos de la institución arte que el «itinerario del 68» llevaría hasta sus últimas consecuencias.

5) El grupo «Arte de los medio de comunicación», integrado por Masotta, Jacoby, Escari y Eduardo Costa, desplegó una actividad que es posible interpretar como una actualización del proyecto factográfico del productivismo soviético de los años veinte. En un texto relativo a la «desmaterialización» del arte, Masotta se apropió de los planteamientos de El Lissitzky en torno a las alteraciones experimentadas en su época por la industria editorial para reflexionar acerca de las potencialidades derivadas de la alianza entre el arte y la técnica. En el contexto de la vanguardia cultural argentina de los años sesenta, esa alianza cobrará un nuevo carácter utópico, vinculado tanto a la inserción de contenidos conceptuales en los medios de comunicación masiva como a la posibilidad de generar circuitos alternativos de «contrainformación». La voluntad desmitificadora de este tipo de intervenciones en los medios se constituía como un un

preludio de prácticas posteriores. Estos artistas acabaron por asumir, tal y como había expresado Roland Barthes en *Mythologies* (un texto clave para entender la época), que el único ámbito al margen del mito era la revolución. Así mismo, compartieron con Walter Benjamin la necesidad de alumbrar un modelo de «artista operativo» que, en su búsqueda de nuevos medios y contextos de enunciación, plasmara el tránsito del arte desde una materialidad literaria a una materialidad fáctica. Ese impulso explicaría, al menos parcialmente, la deriva del «itinerario del 68», que condujo a los artistas de vanguardia al abandono de las instituciones y a la búsqueda de un nuevo público.

6) La más audaz de las experiencias surgidas del «itinerario del 68» fue *Tucumán Arde*, que aglutinó a una serie de artistas procedentes de Buenos Aires y Rosario. La experiencia tuvo por objetivo primordial la denuncia de la crisis de subsistencia que el cierre de los ingenios azucareros de la provincia de Tucumán por la dictadura de Juan Carlos Onganía había ocasionado en esa región del norte argentino. Tras las sucesivas etapas de investigación y de publicidad, los artistas organizaron sendas muestras en Rosario y Buenos Aires. En ellas, además de desplazar el ámbito de visibilidad del arte a un sindicato no oficialista, los artistas cuestionaron el formato exposición como marca distintiva del arte burgués. El «modo de hacer» que exploraron, a medio camino entre la vanguardia cultural y la vanguardia política, no se vio sostenido en el tiempo por diversos motivos, uno de los cuales se vincula al surgimiento de organizaciones políticas revolucionarias que capitalizaron la última de las vanguardias citadas.

7) A comienzos de la década del setenta, el arte político asumió nuevamente un papel más tradicional. En las ponencias presentadas por artistas como León Ferrari o

Ricardo Carpani al Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur (Santiago de Chile, 1972), el papel del artista como voz y conciencia de las ambiciones emancipatorias del pueblo era relegado a favor de su inserción en las organizaciones revolucionarias. En el curso del tránsito de un arte revolucionario a un arte socialista, su nueva tarea debía de consistir en producir el imaginario para la revolución y, una vez ésta se hubiera consumado, en socializar su saber para que el pueblo diera forma a su propia cultura. En el clima antitintelectualista de esos años, los procesos de emancipación política que se desarrollaban o vislumbraban en distintos puntos del subcontinente, en pugna con el autoritarismo militar auspiciado por los Estados Unidos, supusieron en el campo del arte que el internacionalismo vanguardista propugnado por instituciones como el Instituto Di Tella de Buenos Aires durante los años los sesenta fuera contemplado como una invasión imperialista y neocolonial a la que se trató de oponer un arte nacional y latinoamericano. La identificación del arte y de la política con la revolución, además de postergar la experimentación de los años sesenta, incorporaba al arte una «razón sacrificial» central en las organizaciones guerrilleras. Esa razón, de la que la posterior condena moral de los sobrevivientes al Proceso militar es solo la consecuencia histórica lógica, condujo a artistas como Eduardo Favario a abandonar el arte para tomar las armas.

8) Si el impulso por disolver la política del arte en la revolución se detecta en los escritos y en la actividad de artistas argentinos de los setenta comprometidos políticamente, también es posible constatar un movimiento de ida y vuelta a las instituciones contra las que el «itinerario del 68» se había posicionado. Aunque la tendencia a llevar el arte a la calle fue, en paralelo a la actividad que desarrollaban las

organizaciones revolucionarias, una constante de la época, no lo es menos que, siguiendo una metáfora guerrillera, algunos de esos artistas intentaron en determinadas ocasiones «copar» los espacios oficiales del arte. Ejemplo de ello fueron las obras *Made in Argentina* y *Celda*, presentadas al II Certamen de Artes Visuales, celebrado en el Palais de Glace en 1972, en las que se denunciaba la práctica de la tortura y del encarcelamiento de presos políticos por el régimen de facto, o la instalación *Proceso a nuestra realidad*, expuesta en el Premio Acrilicopaolini en agosto de 1973, en la que se apuntaba la afinidad ideológica entre la dictadura recientemente depuesta del poder (que un año atrás había fusilado a un grupo de presos políticos de organizaciones guerrilleras después de que éstos trataran de escapar de la cárcel de Trelew) y la reciente masacre de Ezeiza, perpetrada poco antes del regreso del exilio de Juan Domingo Perón por sectores de la derecha peronista, que dispararon contra diversas facciones de la Nueva Izquierda.

9) En los primeros años setenta, la inserción en el espacio público del arte fue una constante a la que respondieron tanto la voluntad de numerosos artistas como las políticas culturales impulsadas por las instituciones emergentes de la vanguardia cultural. El cuestionamiento del rol tradicional del artista llevó a Edgardo Antonio Vigo tanto a enfatizar la soberanía del espectador sobre la forma final que debieran adoptar los «proyectos a realizar» propuestos como a abandonar los lugares tradicionalmente asignados a la exposición de arte. La afirmación de la calle como «escenario del arte actual» planteaba una defensa del arte comunitario y de la creación lúdica que se fusionaba con un concepto radical de la democracia, opuesto a la lógica representativa del electoralismo partidista. En paralelo, Jorge Glusberg impulsó desde la dirección del

CAYC (Centro de Arte y Comunicación) la realización de exposiciones en diversas plazas de Buenos Aires, intentando de ese modo fusionar el desbordamiento institucional promovido por el «itinerario del 68» con la el interés por las producciones de vanguardia que había caracterizado al Instituto Di Tella durante la década del sesenta.

10) La política seguida por Jorge Glusberg al frente del CAYC persiguió la inserción del centro en el panorama internacional del arte conceptual. Para ello, se sirvió de las obras de un conjunto de artistas heterogéneos agrupados en el denominado «Grupo de los Trece». Aunque la orientación inicial del centro apostaba por explorar las relaciones entre arte, ciencia y tecnología, Glusberg intuyó que la promoción de dichas obras bajo la categorización del «conceptualismo ideológico» era una estrategia coyunturalmente más adecuada para alcanzar el éxito de su proyecto. Con el objetivo de fundamentar teóricamente su discurso, Glusberg recurrió a sus contactos con estetas y críticos internacionales como Simón Marchán Fiz y Gillo Dorfles, que difundieron las actividades del centro en los términos reseñados, pero también con activistas y curadores como Lucy Lippard. Estos intercambios permitieron organizar en Buenos Aires exposiciones como *Arte de Sistemas* (CAYC, julio de 1971), que aglutinó obras de artistas conceptuales reconocidos internacionalmente.

11) Pese a que Glusberg trató de monopolizar el sentido de las decisiones adoptadas por el Grupo de los Trece, la producción artística de algunos de los artistas que lo compusieron evidencian una poética y un compromiso político singulares. Esa singularidad pasa en buena medida por el recurso a la alegoría como estrategia semántica. En oposición a la transparencia y a la inmediatez de los significados

políticos que marcaron la literatura producida por la vanguardia de los años sesenta, el carácter alegórico difería o dejaba más abierta la comprensión de estas obras. Ejemplo de esta tendencia son las aportaciones de artistas como Luis Fernando Bénédict, Alfredo Portillos, Horacio Zabala y Juan Carlos Romero. En el caso de Romero, con la llegada del Proceso militar y el consiguiente silenciamiento de la palabra, que devolvió la primacía en el ámbito artístico al género pictórico, la alegoría se tornaría la única alternativa posible para introducir alusiones políticas en sus obras conceptuales.

12) Otro de los artistas que integraron el Grupo de los Trece fue Víctor Grippo. Aunque la obra de Grippo presenta elementos comunes con la vertiente alegórica practicada por algunos de los artistas del CAYC, su singularidad dentro del panorama del arte argentino de los años setenta es incuestionable. En sus propuestas, la relación entre arte y naturaleza se resuelve mediante una reivindicación analógica de la mimesis. Ésta no se identifica con la idea de representación, sino con la asimilación en la creación plástica de los biorritmos correspondientes a los procesos energéticos de la naturaleza. Tomando como elemento central a la «papa», a ese vínculo con la naturaleza Grippo sumaba un complejo discurso que le permitía reflexionar y reescribir la historia, la identidad y el imaginario presente y pasado de Latinoamérica en general y de Argentina en particular. Desde esa perspectiva, a diferencia de los *ready-mades* de Duchamp, la elección de los objetos en Grippo poseía un marcado componente intencional. Así, *Valijita de panadero* (1977), en la que Grippo citaba directamente al artista francés, plasmaba con una mezcla de crudeza y lirismo la aniquilación de los sueños revolucionarios alentados durante la segunda mitad de los años sesenta y la primera mitad de los setenta.

13) La clausura impuesta por el Proceso militar (1976-1983) a la continuidad de la tipología de las prácticas artístico-políticas abordadas en la tesis doctoral comenzó a perder vigencia cuando la apertura democrática se atisbaba en el horizonte. A ese momento histórico corresponde *El Siluetazo* (21 de septiembre de 1983), la experiencia desde la que es más propicio articular una genealogía de las prácticas que en el período de la posdictadura argentina persiguieron recuperar el espacio público, eliminado como lugar de disenso político por el Proceso militar. La particularidad de muchas de estas prácticas es que, si bien comparten con el desenlace del «itinerario del 68» la voluntad de desbordar los márgenes de las instituciones artísticas para constituirse como hechos sociales, lo hacen en una clave política diferente. La insistencia en la «concienciación» se ve en ellas sustituida por el deseo de socializar entre los asistentes a diversas movilizaciones sociales una serie de herramientas y técnicas que les permitan producir por sí mismos imaginario. En el caso de *El Siluetazo*, el objetivo último era visibilizar en un espacio simbólico tan significativo para la historia argentina como la Plaza de Mayo de Buenos Aires, la ausencia de los 30.000 desaparecidos por la dictadura militar. La relevancia que adquirieron en esta experiencia las siluetas de los manifestantes (que pusieron su cuerpo para trazar simpáticamente el perfil de los desaparecidos) marca un tránsito desde la evaluación del arte político en términos de efectividad a la reivindicación de la afectividad inscrita en la conciencia sensorial del cuerpo.

14) La construcción de la memoria de lo sucedido durante el Proceso militar no respondió a una posición única y consensuada. Frente a la consigna «Aparición con vida», mediante la cual las Madres de Plaza de Mayo mantenían la esperanza de que sus hijos se hallaran presos en campos clandestinos de detención, los integrantes de

Capataco clamaban durante la III Marcha de Resistencia por la revelación de «Toda la Verdad». Para ello inscribieron esas palabras sobre una silueta evocadora de Dalmiro Flores, un obrero asesinado un año antes en ese mismo lugar por fuerzas parapoliciales. De esta manera, daban por sentado que el destino de los desaparecidos había sido la muerte. La posición política del colectivo se relaciona con su afinidad al MAS (Movimiento al Socialismo). La ideología trotskista de este partido hizo que los artistas a él asociados tuvieran un mayor grado de libertad a la hora de concebir sus acciones y propuestas estéticas. Un caso ejemplar es el grupo rosarino Cucaño, cuyas *performances* de herencia surrealista se caracterizaron por irrumpir de modo irreverente e inesperado en el espacio público. Tanto Capataco como Cucaño compartieron la apuesta por introducir en sus acciones en el espacio público una amplia gama de elementos procedentes de las artes escénicas, que iban desde los títeres al teatro de la crueldad de Antonin Artaud.

15) Una de las preocupaciones intrínsecas a buena parte de los artistas que trabajaron a nivel individual o colectivo por fuera de las instituciones artísticas durante la década de los ochenta fue la posibilidad de recomponer las relaciones sociales ante la privatización de la existencia impuesta por la dictadura. Partiendo del estado ruinoso en que había quedado, distintos agentes artísticos desarrollaron una serie de eventos destinados a recomponer la esfera pública. En ellos se estimuló el componente lúdico y participativo. Entre todas esas acciones cabe destacar las impulsadas por Liliana Maresca y las organizadas por el Grupo Escombros. Maresca ideó una serie de eventos relacionales y sensoriales que tuvieron como escenario desde lugares de la vida cotidiana urbana a centros de arte. La actividad de Escombros, por su parte, se

caracterizó por la generación de eventos masivos y festivos situados en entornos periféricos o degradados de las ciudades de Buenos Aires y La Plata, que congregaban a un gran número de artistas de diversas tendencias.

16) Durante los años ochenta afloró con fuerza la reivindicación de los derechos de las minorías sexuales. Para algunos artistas vinculados a este ámbito, las formas de comprensión de la política definidoras de épocas anteriores no eran válidas a la hora de dar curso a sus demandas. La conexión entre el vitalismo corporal de la escena *underground* porteña de los años ochenta y el deseo de otorgar visibilidad a sexualidades disidentes se concretará en la denominada «estética del Rojas». Dirigida por Jorge Gumier Maier, la galería del Centro Cultural Rojas acogió desde finales de la década de los ochenta la obra de una serie de artistas cuya obra habitualmente se han relacionado con el calificativo *kitsch*. Gumier Maier y Marcelo Pombo, quienes habían militado en el MAS y en colectivos como el GAG (Grupo de Acción Gay) y la CHA (Comunidad Homosexual Argentina), son los principales exponentes de la actividad del centro. Influidos por las lecturas deleuzianas de Néstor Perlongher, ambos apostaban por recuperar el placer estético frente a las ínfulas intelectuales del conceptualismo político, cuyo supuesto compromiso social legitimaba de antemano el valor de sus obras.

17) Aunque el impacto de la «estética del Rojas» se prolongue durante la primera mitad de los noventa, hasta el punto de identificar a la producción plástica de esa década, por esos mismos años cobran visibilidad artistas que se posicionan de manera diferente en relación a los años sesenta, a medio camino entre el deseo de reactivación de la memoria de las prácticas artístico-políticas de esa época y el

señalamiento de la distancia que imponen con ella las nuevas condiciones socioeconómicas del neoliberalismo capitalista. Sin desdeñar ni la estética *kitsch* ni géneros artísticos tradicionales como la pintura, ponen en juego reflexiones que evidencian el recurso a estrategias conceptuales como el apropiacionismo. En el caso de Daniel Ontiveros, esa impronta se asocia con su paso por el Taller de Barracas, un centro de formación y producción artística que en la primer mitad de los noventa intentó trasladar a la escena porteña la pujanza del neoconceptualismo internacional. Las citas que Ontiveros, Rosana Fuertes y Graciela Sacco realizan de diferentes momentos de la historia y de la historia del arte argentinas componen imágenes alegóricas en las que el sentido se produce en la relación anacrónica entre el pasado y el presente.

18) La figura que ha identificado a los desaparecidos desde el retorno de la democracia a Argentina ha variado a lo largo del tiempo. En los años ochenta se les presentaba como víctimas inocentes, pues solo de ese modo podían despertar un sentimiento de empatía entre el grueso de la población. La sociedad argentina, consciente o inconscientemente desinteresada en escarbar en un pasado que desvelara su papel durante el régimen militar (un aspecto al que apuntó la serie de León Ferrari *Nosotros no sabíamos*), daba por buena la teoría de los dos demonios, según la cual ella había sido la verdadera víctima de dos fuerzas enfrentadas igualmente perversas: las organizaciones guerrilleras y el Estado genocida. Esa negación de la militancia política de los desaparecidos encontró su contrarréplica durante los años noventa en la caracterización de las víctimas como héroes, una construcción que también impidió el acceso crítico a ese pasado. En este nuevo clima aparecieron organizaciones como HIJOS (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio),

operativa desde 1995, a cuyas acciones en el espacio público se vincularon colectivos artísticos como Etcétera o el GAC (Grupo de Acción Callejera). Ambas agrupaciones persiguieron intervenir el espacio urbano de Buenos Aires alterando su orden simbólico. La modificación de las señales urbanas de tránsito o los escraches (señalamientos) de las casas de los represores y genocidas de la última dictadura militar fueron sus intervenciones más sonadas. Su activismo artístico persigue generar nuevas formas de subjetivación política, ajenas a la fijación estadocéntrica e identitaria de las luchas de los años sesenta y setenta.

19) El activismo artístico implementado por colectivos como el GAC y Etcétera se desplegó en espacios no institucionales hasta la crisis económica, política y social que afectó a Argentina en el año 2001. Tras el «Corralito», coincidiendo con la proliferación de grupos de arte activista, el auge del arte político en el sistema-mundo del arte contemporáneo, la recuperación curatorial de mitos fundacionales como *Tucumán Arde* y la apertura de los juicios a los miembros de las juntas militares -bloqueados hasta entonces por las leyes de Obediencia Debida, de Punto Final y por el indulto menemista de principios de los noventa-, estos colectivos serán reclamados tanto por el circuito internacional del arte como por las instituciones políticas argentinas, impulsoras de la creación de memoriales del genocidio de Estado como el Parque de la Memoria. Esta «estatización» de la memoria ha resultado problemática a la hora de integrar proyectos caracterizados por su marginalidad como los desarrollados por el GAC, que ha visto convertidas sus intervenciones clandestinas en el espacio urbano en fetiches museográficos.

20) La globalización de los discursos de la memoria ha encontrado en el Holocausto un *tropos* universal del trauma histórico. El estudio de algunos aspectos de la obra de Marcelo Brodsky nos llevó a la conclusión de que ese enfoque puede desviar la atención del análisis crítico de la especificidad del proceso histórico argentino. Tanto Brodsky (miembro de la Comisión pro Monumento del Parque de la Memoria) como el GAC han participado del proceso de transformación de las dependencias de la ESMA (Escuela de Mecánica de la Armada), principal centro clandestino de detención y exterminio durante el Proceso militar, en «Espacio para la memoria y para la promoción y defensa de los Derechos Humanos». A la hora de emprender esa rehabilitación se plantean diversas alternativas, que oscilan entre reconstruir con fidelidad el aspecto que presentaban esos espacios en los años álgidos del terror y plantear un concepto más amplio y activo de memoria que integre los problemas que encara la sociedad argentina en el presente.

SUMMARY AND CONCLUSIONS

The summary and conclusions arrived at as a result our work on this Doctoral Thesis are structured as follows:

1) The relationship between art, aesthetics and politics can no longer be approached on a thematic or illustrative level. Instead, it needs to be considered from the point of view of the specificity of the experiences generated by different practices and the assemblages they favour. The ideas that Jacques Rancière has put forward in recent years are an extremely useful tool in this regard, although they are insufficient on some points. The problem encountered by the aesthetic dissents that Rancière attributes to art and politics, respectively, is that a range of contemporary artistic practices – including some that are analysed in this doctoral thesis – are closer to what the French philosopher calls the «aesthetics of politics», understood as the reconfiguration of the partition of the sensible, than to the aesthetic regime of artistic modernity, defined by the suspension of artworks in a singular space (the museum) that creates a discontinuity between the intentions of the artist and the sensible forms in the artworks that affect the spectator.

2) The use of what we could call «conceptual strategies» has been a constant feature of twentieth century art. Authors like Pierre Bourdieu, Michel Foucault and Michel de Certeau have engaged with the concept of «strategy» (as distinct from «tactic») in recent decades. Differentiating the sense in which each of these authors have used said concept allows us to define an analytical framework from which to contextualise a reading of the artistic practices and the specific moments of Argentinean political history that the epigraphs of this doctoral theses focus on. Moreover, we

establish that for the purposes of this doctoral thesis the description of these practices as «conceptual» does not refer to the artistic movement of the seventies, but to a key idea that cuts across the whole of twentieth century artistic modernity: the «passion for the real» that led art to question both its retinal foundations and the institutional limits within which it was perceived.

3) The curatorial and historiographical work that has been carried out over the last two decades to recover of the artistic-political practices that this doctoral thesis focuses on has turned out to have certain interpretative «risks». The dichotomy that this theoretical work has tended to set up between Anglo-Saxon conceptual art (described interchangeably as analytical, linguistic and tautological) and Latin American Conceptualism (categorised as political or ideological) has contributed to limiting the reading of these practices. A critique of this approach has allowed us to reevaluate Anglo-Saxon conceptual art from a new point of view, and to show that some of the problems it faced were also shared by Argentinean artists of the sixties and seventies. The fact that historiography has often paid little attention to these supposedly depoliticised artistic projects is linked to the fact that historiographical accounts barely mentioned minimalist experiences, which surfaced in the Buenos Aires arts scene in the course of 1967. The turning point in terms of the «politicisation» of the Argentinean avant-garde of the sixties, which came to an end with the so-called «itinerario del 68», coincided with the death of Ché Guevara barely a month after the «Semana de arte avanzado» («Week of Advanced Art») – which placed particular importance on these minimalist works – was held in Buenos Aires in 1967.

4) In works pre-dating that year, some of the artists who would end up becoming leading figures in the «itinerario del 68» explored a series of semiotic reflections influenced by the writings of authors such as Ferdinand de Saussure, Charles Sanders Peirce and Roland Barthes. The concept of «discontinuity», coined by Barthes in relation to the literature of Michel Butor, was introduced into the Argentinean scene by Óscar Masotta, one of the key artists in the period. The influence of this concept, and that of «dehabituación», on the Argentinean avant-garde scene in the sixties can be seen in the work of artists such as Ricardo Carreira, Roberto Plate, Óscar Bony, Raúl Escari and Roberto Jacoby during those years. The last two of these artists expanded their radius of action into the urban sphere, anticipating the critique of the physical and symbolic limits of the art institution that would be taken to the extreme by the «itinerario del 68».

5) The activities of the members of the group «Arte de los medios de comunicación» – Masotta, Jacoby, Escari and Eduardo Costa – can be interpreted as an updating of the factographic project of Soviet productivism in the twenties. In a text on the «dematerialisation» of art, Masotta appropriated El Lissitzky's ideas around the changes that took place in the publishing industry of his time, in order to reflect on the potentialities arising from the alliance between art and technology. In the context of the Argentinean cultural avant-garde of the sixties, this alliance took on new utopian connotations, linked to the insertion of conceptual content into the mass media and to the possibility of generating alternative «counterinformation» circuits. The demythifying drive of these type of media interventions was a prelude to subsequent practices. These artists ended up accepting that the only sphere outside of myth was

revolution, as Roland Barthes had argued in *Mythologies* (a key text for understanding the period). They also shared Walter Benjamin's desire to bring into being an «operative artist» who, in his search for new media and contexts of enunciation, would be an expression of art's shift from a literary materiality to a factic materiality. This desire at least partly explains the path taken by the «itinerario del 68», in which avant-garde artists turned their back on institutions and set out to find a different audience.

6) The most audacious project that emerged from the «itinerario del 68» was *Tucumán Arde*, which brought together a series of artists from Buenos Aires and Rosario. The main objective of *Tucumán Arde* was to denounce the subsistence crisis triggered in the Tucumán province in northern Argentina when Juan Carlos Onganía's dictatorship closed down the sugar refineries in the region. Following a process of research and publicity, the artists organised two exhibitions in Rosario and Buenos Aires. These events, held in the headquarters of a non-government aligned trade union, shifted the field of the visibility of art outside of the traditional arts circuit, and challenged the traditional exhibition format as a distinctive mark of bourgeois art. The «way of doing» that they explored, which was half-way between cultural avant-garde and political vanguard, did not last long for a variety of reasons, one of which was linked to the emergence of revolutionary political organisations that capitalised on the political vanguard.

7) At the start of the seventies, political art went back to playing a more traditional role. In their papers presented at the Meeting of Artists from the Southern Cone (held in Santiago, Chile, in 1972), artists like León Ferrari and Ricardo Carpani relegated the artist's role as the voice and conscience of the emancipatory ambitions in

favour of his or her insertion into revolutionary organisations. In the shift from revolutionary art to socialist art, the artist's new task would consist of producing the imaginary for the revolution, and, once this had been accomplished, in socialising its knowledge so that the people could shape their own culture. In the anti-intellectualist mood of those years, political emancipation processes were taking place or could be discerned at different points of the subcontinent, in a struggle against military authoritarianism backed by the United States. In the art field, this meant that the avant-garde internationalism advocated by institutions such as the Instituto Di Tella in Buenos Aires during the seventies was seen as an imperialist, neocolonial invasion, and led to attempts to challenge it with a national, Latin American art. As well as putting the experimentation of the sixties on hold, the identification of art and politics with the revolution also introduced a «sacrificial reason», central to guerilla organisations, into the sphere of art. This reason, of which the later moral condemnation of the survivors of the Military Process was simply a logical historical consequence, led artists like Eduardo Favario to abandon art and take up arms.

8) While the writings and activities of politically committed Argentinean artists of the seventies reveal a desire to dissolve the politics of art in the revolution, it is also possible to identify a dual movement towards and away from the institutions that the «itinerario del 68» had positioned itself against. One of the constant features of the period was the tendency to take art to the streets, in parallel to the activities carried out by revolutionary organisations. But at the same time, in keeping with a guerilla-related metaphor, some of these artists occasionally tried to «take over» the official spaces of art. For instance, the works *Made in Argentina* and *Celda*, presented at the 2nd Visual

Arts Competition at the Palais de Glace in 1972, which denounced the torture and imprisonment of political prisoners by the de facto regime, and the installation *Proceso a nuestra realidad*, exhibited at the Acrilicopaolini Award in August 1973, which pointed out the ideological affinity between the recently overthrown dictatorship (which had executed a group of political prisoners from guerilla organisations a year earlier, after they had tried to escape from Trelew prison) and the recent massacre of Ezeiza perpetrated by sectors of the Peronist right (who fired against different factions of the New Right, just before Juan Domingo Peron's return from exile).

9) The insertion of art into public space was a constant feature of the early sixties, reflecting the desire of numerous artists as well as the cultural policies implemented by the emerging institutions of the cultural avant-garde. The questioning of the traditional role of the artist led Edgardo Antonio Vigo to stress the spectator's sovereignty in regards to the final form of the «projects to be produced», and to withdraw from the places traditionally allocated to the exhibition of art. The claim that the street was the «stage for today's art» entailed a defence of community art and ludic creation that merged with a radical concept of democracy, opposed to the representative logic of party electioneering. Meanwhile, as director of the CAYC (Centro de Arte y Comunicación), Jorge Glusberg was organising exhibitions in various squares in Buenos Aires, in an attempt to merge the overflowing of art beyond the institutions instigated by the «itinerario del 68» and the interest in avant-garde productions that had characterised the Instituto Di Tella during the sixties.

10) The policies implemented by Jorge Glusberg at the helm of the CAYC were aimed at introducing the Centre into the international conceptual art scene. To this end,

Glusberg made use of the works of a group of heterogeneous artists known as the «Group of Thirteen». Although the original line of the CAYC had been to explore the connections between art, science and technology, Glusberg sensed that the promotion of these works as «ideological conceptualism» was a more appropriate strategy towards achieving the success of his project. In order to provide a theoretical basis to his discourse, Glusberg called on some of his contacts, such as international theorists and critics Simón Marchán Fiz and Gillo Dorfles, to disseminate the activities of the centre in the terms described, and also on activists and curators like Lucy Lippard. These exchanges made it possible to organise exhibitions like *The Art of Systems* (CAYC, July 1971), which brought together works by leading international conceptual artists, in Buenos Aires.

11) Although Glusberg attempted to monopolise the meaning of the decisions adopted by the Group of Thirteen, the work of some of its members shows a singular poetics and political commitment. Much of this singularity involved the use of allegory as a semantic strategy. Unlike the transparency and immediacy of political meanings that marked the literature produced by the 1960s avant-garde, the allegorical aspect deferred the understanding of these artworks or left them more open. Some examples of this tendency are the contributions of artists such as Luis Fernando Bénédict, Alfredo Portillos, Horacio Zabala and Juan Carlos Romero. In Romero's case, with the arrival of the Military Process and the resulting silencing of the written word – which led the pictorial genre to regain its primacy in the artistic sphere –, allegory became the only possible alternative for introducing political references into his conceptual works.

12) Another of the artists who were part of the Group of Thirteen was Víctor Grippo. Although Grippo's work shared some elements with the allegorical art practised by some of the artists linked to the CAYC, his singularity within the Argentinean art scene is beyond question. In his work, Grippo resolved the relationship between art and nature through an analogue defence of mimesis, which for him was not linked to the idea of representation but to art's assimilation of the biorhythms of energy processes in nature. Taking the «papa», or potato, as the main element in this link with nature, Grippo developed a complex discourse that allowed him to reflect on and rewrite history, identity, and the present and past imaginary of Latin America in general and Argentina in particular. From this point of view, Grippo's choice of objects, unlike Duchamp's *ready mades*, was largely intentional. Thus, *Valijita de panadero* (1977), in which Grippo directly quoted the French artist, was a harsh and lyrical portrayal of the annihilation of the revolutionary dreams cherished during the second half of the sixties and the first half of the seventies.

13) The Military Process (1976-1983) imposed an interruption on the continuity of the artistic-political practices that this doctoral thesis deals with, but this imposition began to weaken when democratic openness began to be glimpsed on the horizon. This was the period of *El Siluetazo* (September 21, 1983), an experience that provides an ideal point of departure from which to articulate a genealogy of the practices that sought to reclaim public space in the period following the dictatorship in Argentina, after it had been eliminated as a space for political dissent by the Military Process. Although these new practices, like the «itinerario del 68», share the desire to overflow the margins of the art institution, what makes them different is that they do so from a different political

position. These new practices replace the previous insistence on «awareness-raising» with a desire to socialise a set of tools and techniques among those who were part of different social mobilisations, in order to allow them to produce imaginaries for themselves. In the case of *El Siluetazo*, the ultimate aim was to visibilise, in Plaza de Mayo in Buenos Aires – a symbolic space with immense historical significance in Argentina’s history – the absence of the 30,000 people who were forcibly disappeared by the military dictatorship. The importance that the silhouettes of the demonstrators (who lent their bodies to be outlined as the shapes of the disappeared persons) took on in *El Siluetazo* represents a shift from the evaluation of political art in terms of effectiveness to the recognition of the affectivity inscribed in the sensory awareness of the body.

14) The reconstruction of the memory of the events of the Military Process did not represent one single position, arrived at by consensus. While the Mothers of the Plaza de Mayo chanted the slogan «Aparición con vida» («Return them, Alive»), fuelling the hope that their children were being held in secret detention camps, during the 3rd March of Resistance the members of Capataco demanded «The Whole Truth». The group printed this slogan on an evocative silhouette of Dalmiro Flores, a worker who had been killed in the same place by parapolice forces a year earlier. The group, whose political position was linked to the MAS (Movement for Socialism), thus took it for granted that the fate of the disappeared persons had been death. The Trotskyist ideology of the MAS meant that the artists associated with it had more freedom when it came to conceiving their actions and aesthetic projects. An example of this is the activities of Rosario group Cucaño, whose surrealist-influenced *performances* were

characterised by irreverently and unexpectedly bursting into public space. Capataco and Cucaño shared a commitment to bringing a wide range of elements from the performing arts into their actions in public spaces, ranging from puppets to Antonin Artaud's theatre of cruelty.

15) An intrinsic concern shared by many of the artists working alone or collectively outside the art institutions during the eighties was the possibility of repairing social relationships in the face of the privatisation of existence imposed by the dictatorship. Taking the devastated public sphere as their point of departure, different agents from the art world organised a series of events aimed at repairing it, encouraging play and participation. The actions promoted by Liliana Maresca and those organised by Grupo Escombros were among the most notable of these events. Maresca devised a series of relational, sensorial events that took place anywhere from art centres to places from everyday urban life. Meanwhile, the activities of Escombros focused on generating large-scale, festive events in outlying or rundown environments in the cities of Buenos Aires and La Plata, which brought together a large number of artists of all kinds.

16) In the eighties, there was a powerful surge of demands for the rights of sexual minorities. For some of the artists linked to this scene, the ways of understanding politics that had defined earlier periods had lost their validity for dealing with their demands. The connection between the physical vitality of the 1980s Buenos Aires underground scene and the desire to give visibility to dissident sexualities was expressed in the so-called «Rojas aesthetic». From the late eighties onward, the Centro Cultural Rojas gallery, directed by Jorge Gumier Maier, hosted exhibitions by a series of artists whose work has tended to be described as “kitsch.” Gumier Maier and Marcelo

Pombo, who had been militants in the MAS and in collectives such as GAG (Grupo de Acción Gay) and CHA (Comunidad Homosexual Argentina), were the main exponents of the activities of the centre. Influenced by Néstor Perlongher's readings of Deleuze, both artists were committed to championing the return of aesthetic pleasure in the face of the intellectual airs of political conceptualism and its supposed social commitment, which a priori legitimised the value of the works.

17) Although the impact of the «Rojas aesthetic» continued well into the the nineties, to the extent that it was considered to represent the visual arts production of that decade, a series of artists who positioned themselves differently in relation to the sixties also began to make their presence felt in that same period. These artists stood half way between the desire to reactivate the memory of the artistic-political practices of the sixties and an acknowledgement of the gap between their own time and the sixties as a result of the new socioeconomic conditions of capitalist neoliberalism. Without disparaging either the kitsch aesthetic or traditional art genres like painting, they introduced reflections linked to the use of conceptual strategies such as appropriationism. In the case of Daniel Ontiveros, this stance was influenced by his time at Taller de Barracas, an artistic training and production centre that tried to transfer the vigour of International neo-Conceptualism to the Buenos Aires scene in the early nineties. Ontiveros, Rosana Fuertes and Graciela Sacco quote different episodes in Argentinean history and art history to construct allegorical images in which the meaning is produced through the anachronistic relationship between the past and the present.

18) The figure that has symbolised the disappeared persons since the return of democracy to Argentina has changed over time. In the eighties, they were portrayed as

innocent victims, as this was the only way to arouse feelings of empathy in the majority of the population. Argentinean society, which was either consciously or unconsciously uninterested in delving into a past that would reveal its role during the military regime (as León Ferrari's *Nosotros no sabíamos* series pointed out), had accepted the "theory of the two demons", according to which it had been the victim of the clash between two equally perverse forces: the guerilla organisations and the genocidal State. In the nineties, this denial of the political militancy of the disappeared persons was countered by a portrayal of the victims as heroes, a construction that also hindered critical access to this past. New organisations emerged in this changed climate, such as HIJOS (Sons and Daughters for Identity and Justice, against Oblivion and Silence), which began its activities in 1995 and organised actions in public space together with artists' collectives such as Etcétera and GAC (Grupo de Acción Callejera). Both of these groups sought to intervene in the urban space of Buenos Aires, and to alter its symbolic order. Their interventions on urban traffic signs and their *escraches* (public denunciations) of the homes of the unpunished oppressors and genocidal criminals of the last military dictatorship made a particular impact. Their artistic activism sought to generate new forms of political subjectivation, removed from the State-centricity and identity fixation of the struggles of the sixties and seventies.

19) Groups like the GAC and Etcétera continued to carry out their artistic activism in non-institutional spaces until the economic, political and social crisis hit Argentina in 2001. After the «Corralito» economic measures – which coincided with the proliferation of activist art groups, the political art boom in the contemporary art system-world, the curatorial reinstatement of founding myths like *Tucumán Arde* and

the start of criminal proceedings against members of the military juntas (which had been blocked by the Due Obedience and *Punto Final* laws and by Menem's pardon in the early nineties) –, these artists' collectives became highly sought after by the international art world and by Argentinean political institutions, which had embarked on the creation of State genocide memorials such as Parque de la Memoria. This «nationalisation» of memory has turned out to be problematic in its attempts to integrate projects that are marginal by nature, such as those carried out by the GAC, which has seen its clandestine urban interventions turned into museographic fetishes.

20) The globalisation of the discourse of memory has adopted the Holocaust as its universal “trope” of historic trauma. An analysis of some aspects of Marcelo Brodsky's work led us to conclude that this focus can divert attention away from the critical analysis of the specificity of the historic process in Argentina. Both Brodsky (a member of Parque de la Memoria pro-Memorial Committee) and the GAC have participated in the process of transforming the ESMA (Navy Petty-Officers School of Mechanics), the main illegal detention and execution centre during the Military Process, into a «Space for memory and for the promotion and defence of Human Rights». Several alternatives are being considered for this project, from faithfully reconstructing the way the area looked during the years of terror, to engaging with a broader and more active concept of memory that integrates the problems that Argentinean society is facing today.

CONVERSACIONES

Conversación con León Ferrari, 13 de diciembre de 2006

¿Qué piensas acerca de la adscripción de Tucumán Arde al conceptualismo, algo que cada vez parece más asentado cuando en su momento tú y otros artistas os opusisteis a ello?

Recuerdo que para *Tucumán Arde* se hicieron dos encuentros previos. Uno de esos encuentros fue en Rosario, donde yo presenté un texto que se titulaba «El arte de los significados», en el cual rescataba el significado como una parte de la obra, en contra de las ideas de Romero Brest —y de otra gente que lo sigue pensando—, que hablaban de que «la ideología es el anticuerpo del arte», es decir, que limitaban al arte y sacaban del arte todo lo que fuera preocupación social o significado. Y el significado a veces es una parte principal. En cuanto al conceptualismo, te confieso que no lo logro ubicar bien, porque hay obras que dicen que son conceptuales y... a mi no me preocupa si son conceptuales o no. Además hago cosas que no lo son, donde el significado no tiene importancia, y otras en las que sí. Por ejemplo, remitiéndonos a las cosas contemporáneas, esas jaulas con palomas cagando sobre los juicios finales, si vos lo ves y no sabés de qué se trata, estéticamente no tiene ningún valor, ni siquiera renovador. Pero el significado me parece muy fuerte y expresa una opinión mía contra todas esas creencias cristianas del castigo al diferente. Mi preocupación principal en las obras que hago de este tipo es rebatir en alguna forma o señalar esta característica de Occidente, que tiene como espina dorsal la intolerancia. La intolerancia que se ve en la Biblia, tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento. El Antiguo Testamento está lleno de gran cantidad de crímenes, desastres y amenazas, sodomas y primogénitos. Y el Nuevo es casi peor, porque si bien Jesús aparece como un «buenito», eso esconde en realidad una

crueledad increíble. Es esto de «el que no está conmigo está en contra mía». Yo una vez hice una obra con una foto de Hitler y le puse en *braille* «el que no está conmigo está en contra mía». Si se limitara a eso... Pero es que además «el que no está conmigo» se va al Infierno. Lo que apunta al problema de los Derechos Humanos, que es uno de los más relevantes y combatidos. Por otra parte, es algo que no se queda en los Evangelios, no es una «novelita» que uno lee, sino que durante dos mil años los creyentes aplicaron lo que leyeron en ellos y lo que les enseñaron artistas como Miguel Ángel. En definitiva, sea la obra conceptual o no, me interesan mucho todas esas cosas que hago con ese significado contra la violencia, contra la intolerancia, contra el antisemitismo... Contra la misoginia hice también una obra, señalando que contemporáneamente a la quema de brujas nuestros grandes pintores estaban feminizando al demonio con todos esos pecados originales donde la serpiente es una mujer.

De modo que pienso que, en ese sentido, ese texto («El arte de los significados») posiblemente pueda vincularse al arte conceptual, puesto que también en éste el significado de la obra es primordial. Esa es mi interpretación del conceptualismo. En todo caso, la cosa tautológica con la que comenzaron los americanos no me interesa.

En ese momento *Tucumán Arde* fue el producto inesperado del Instituto Di Tella, porque Romero Brest sembró las semillas de la rebelión, las semillas de la renovación. Se llegó a tal punto en la renovación del Di Tella, que en determinado momento, según dice el «Yuyo» (Luis Felipe) Noé, el artista elige una antiestética y la convierte en una estética. Y la antiestética más antiestética era en ese momento la política. Entonces, por razones políticas por una parte, y por otra por razones vanguardísticas o estéticas, el clima de renovación formal que estaba en el Di Tella se trasladó a la política y se hizo

una obra que desde el punto de vista de la ideología no podía ser más anti—Di Tella. Por otra parte, siempre digo que *Tucumán Arde* empezó como una experiencia en contra de todas las escuelas, no quería ser un «ismo» más. No quería entrar en los museos, quería ser un arma revolucionaria. Y hay que admitir que fue un fracaso como arma revolucionaria, y lo fue en cierto modo con la intención de que no fuera una etapa del arte. Ahora, sin embargo, es una de las cosas más señaladas del arte argentino.

Desde mi punto de vista, situar Tucumán Arde bajo la etiqueta conceptualista puede llegar a simplificar o desvirtuar el sentido que esa experiencia tuvo en aquel momento. Pienso que es mucho más fácil comprender Tucumán Arde si uno conoce la historia de la militancia argentina de finales de los años 60 que si uno conoce el arte conceptual americano o europeo.

Hay un libro de Marchán Fiz que habla del «conceptualismo ideológico». Creo que no tenía mucho que ver con el conceptualismo clásico, con el conceptualismo iniciado en Estados Unidos. A mí eso no me interesaba. Se toma el nombre de una cosa iniciada con intenciones diferentes. Habría que inventar otra escuela. Yo mandé una carta a Renzi criticándolo por participar en «Arte de sistemas». También después se limitó mucho *Tucumán Arde* a la actividad de los artistas de Rosario. Yo tengo una opinión diferente en este sentido. Fue el resultado de la unión de toda esa gente. De Rosario participó gente que estaba en el Di Tella y otros que habían hecho obra de vanguardia de modo independiente. En cambio, de Buenos Aires, de los seis o siete que estábamos casi todos habíamos participado en el Di Tella. Yo participé con aquella obra rechazada [se refiere a *La civilización occidental y cristiana*, de 1965]. Conocía bien a Suárez, a Jacoby y a Carreira. Con Jacoby y con Carreira había trabajado en 1966 en

Homenaje al Vietnam. Ahí fue donde participaron por primera vez artistas vinculados al Di Tella. No se suele prestar mucha atención a esa muestra, que fue una declaración política. Allí fue donde Carreira presentó su famosa *Mancha de sangre*.

Respecto a lo que comentas sobre la vanguardia del Di Tella, a veces parece que se trazara un relato de la progresiva politización de los artistas del Di Tella a partir de tu obra La civilización occidental y cristiana, de 1965. Sin embargo, una mirada más detenida revela que algunos de los artistas que fueron parte posterior de Tucumán Arde a finales de 1967 estaban haciendo minimalismo, Si en el caso de tu obra el compromiso político explícito aparece como una constante en otros parece que la apertura hacia ese campo se da más bien como un ir y venir desde su producción formal experimental.

A mí me parece que esa época fue muy rica en detalles. Cada uno tiene su versión. Lo que yo recuerdo es que «Homenaje al Vietnam» se hizo con la intención de que, en lugar de pelearnos por problemas estéticos, nos juntáramos por ideas políticas. Después, en el 67, se hizo una muestra en la galería Vignes, muy ignorada y de la que apenas tenemos datos, y la muestra de «Homenaje al Ché». Y en el 68 llegó *Tucumán Arde*. Después el grupo se disolvió y algunos dejamos el arte. Yo por ejemplo estuve tres o cuatro años sin hacer nada. En el 69 hicimos «Malvenido Rockefeller» con Ricardo Carpani y Luis Felipe Noé. Hicimos también un grupo con una participación en el Salón donde Colombres y Pereyra llevaron *La picana eléctrica*. Ahí yo presenté mi obra sobre la Casa Rosada, que trataba de recoger las tensiones que se sufrían en ese momento. Participé también del Contrasalón que se organizó de modo independiente.

Más tarde únicamente hacía cosas con los Derechos Humanos. Otros fueron a pelear, como Favario o Ruano.

Tanto Carpani como tú incidisteis en los años setenta en que Tucumán Arde solo podía ser considerado como un paso previo a que el pueblo pudiera crear su propio arte. ¿Cómo contemplas desde la distancia los términos en que en esos años se planteó la relación con el público como posible agente político?

Por mi parte, cambié mis ideas con respecto al arte en general, que limitaba al arte político, despreciando el resto como colaborador con el sistema. Ahora considero que el arte es una cosa muy amplia, que se puede concebir de muy distintas formas. Todas ellas pueden ser buenas o malas, pero no rechazo en principio un arte por el hecho de no ser político. Yo mismo hago cosas muy distintas entre sí. Desde las obras antioccidentales a mis esculturas de poliuretano. Me interesa tanto la política como la renovación del lenguaje formal. Una certeza de aquella época es que hacíamos un lenguaje con y para la elite cultural, que abarca a los museos, los críticos y los otros artistas. Casi todas las influencias de una obra de arte provienen de ese medio donde uno se mueve. Se genera por tanto un lenguaje diferente al de la gente que no acude a las galerías. Sigo siendo consciente de eso, pero he cambiado un poco mis ideas sobre el poder del arte. Creo que el arte político más potente fue el que apoyó la Iglesia. En ese caso no se puede decir que no sirvió para nada. Dos mil años de historia lo demuestran. Para mí la etiqueta de arte político, que no me gusta demasiado, hay que aplicarla al arte que tiene relación con el poder, no al que va en su contra. El arte social o ético (así me gusta llamarlo) actual es solo un pequeño amplificador de ideas. Se dirige no solo contra el poder, sino también contra la intolerancia de la sociedad. Cuando uno logra decir una

Jaime Vindel Gamonal, *Arte y política: genealogía crítica de las estrategias conceptuales en el arte argentino entre 1965 y 2001*

vieja idea, casi un lugar común, transformándola en una cosa nueva, entonces tiene más fuerza.

Conversación con Graciela Carnevale, 23 y 24 de junio de 2008

¿Qué papel jugaron las estructuras primarias en el desarrollo de la vanguardia rosarina de los años setenta?

Para nosotros las estructuras primarias tenían un carácter irreverente, no eran del gusto de la academia. En la facultad de Rosario la enseñanza del arte era muy tradicional y no existía un circuito de galerías que se hiciera eco de la producción de vanguardia. Estaba también la idea de cuestionar la idea de autor a partir de la delegación de la realización de la obra en un artesano, en este caso un carpintero que trabajaba la madera. Yo después la pintaba de color blanco.

En obras como *Oposición estático-dinámico* me interesaba reflejar la contraposición entre los módulos superiores, idénticos entre sí y la estructura inferior, que en analogía con las matemáticas, representaba el tránsito desde la ondulación a la quietud. Por otra parte, también comencé a pensar en la posible utilidad de estos módulos como asientos, de modo que la interacción con el público no se redujera a ser contemplados.

En [la galería] Lirolay exponíamos bastante. Acá [en Rosario] también expusimos los cuatro del grupo (Lía Maisonnave, Noemí Escandell, Graciela Carnevale, Ruperto Fernández Bonina). Fue en mayo del 68, más o menos. Nos dividimos los espacios. En el mío creé toda una caja blanca en la que lo único que se oía era el latido del corazón grabado en una cinta. Elegí este proyecto entre dos. Se adecuaba más al espacio que tenía y era más simple. La otra propuesta perseguía la idea de generar un espacio bien *minimal*, todo blanco y que jugara con la idea de presencia-ausencia: se trataba de una sala de conferencias, un lugar preparado pero en el que no estaba aconteciendo nada. Lía presentó una mesa con una máquina de escribir, con la

posibilidad de que la gente la utilizara. Noemí puso una escalera y pintó una parte de la pared. Dejó todo como estaba. Y Fernández Bonina cerró su espacio con un plástico, negando la posibilidad de acceso al mismo.

Durante esos años hice obras de signo diverso. Por ejemplo, para el Premio Ver y Estimar de 1968 corté las patas traseras de una silla y la inserté dentro de un espacio que generaba una ilusión óptica. Me parece que tenía tres metros por tres metros. Era un cubo en el que los lados estaban cortados en perspectiva, como formas trapezoidales. El plano del suelo también estaba inclinado, por lo que no se podía acceder al espacio, que estaba totalmente construido según la deformación de la perspectiva. En ese premio es donde Ruano realiza su intervención, que para mí es la primera obra que tiene esa característica de una relación más directa con la política, o con lo que se reconoce con lo político.

¿Cuál era la relación que mantenías con la teoría y la producción artística de otros lugares del mundo?

En realidad manejábamos poca información de las revistas. Algunos números de *Art in America* o *Art Internacional*. Quienes tenían un discurso más elaborado a partir de lecturas eran Renzi y Bortolotti. Pero todo era tan vertiginoso que pienso que la mayoría de nosotros producía por intuición. En muchos casos era *a posteriori* cuando comprendíamos desde un punto de vista teórico lo que hacíamos. Recuerdo algunas lecturas de Barthes, *La obra abierta* de Umberto Eco, *La imaginación* de Sastre, *Understanding media* de McLuhan. Empezamos a valorar la necesidad de implicar al espectador en la definición de la obra, como un modo de romper con la pasividad tradicional. También nos marcó la recuperación del pensamiento de Brecht y, más concretamente, la idea de distanciamiento. Lo que te comentaba recién sobre dejar la elaboración de la obra en

manos de un carpintero tenía que ver con esta idea. De todas maneras, no siempre recordás lo que leías en aquella época. Un día me preguntó Ana Longoni por mi relación con Masotta y le dije que no creía que me hubiera influido demasiado, pero hace poco tiempo encontré algunos libros suyos que debí leer en aquella época.

En relación con lo que acabas de comentar, me interesa que podamos debatir acerca de la posición del espectador en las diversas prácticas artísticas, pues pienso que en ese punto reside un elemento crucial de lo político en el arte. En mi opinión, el concepto de obra abierta es más aplicable a las primeras tentativas objetuales, en las que se trataba de activar mentalmente al espectador, que a las que se suelen relacionar con la politización de esos planteamientos, en la que la idea de efectividad opaca esa libertad interpretativa.

Puede ser, pero nosotros percibíamos que esas primeras obras eran insuficientes. Por eso pensamos que era necesario buscar otras alternativas que, sin caer en la idea de lo político como tema, un lastre que nosotros percibíamos en las propuestas de los artistas próximos al PC, permitiera involucrar en lo artístico las discusiones que veníamos manteniendo en lo político. En ese sentido, no comparto la opinión de quienes piensan que el arte sólo puede cambiar las cosas dentro de su ámbito. Lo cierto es que a mí, particularmente, ese período de efervescencia dentro del grupo cambió mi modo de ver la vida.

¿Cuál fue la génesis del Ciclo de Arte Experimental?

Para el Ciclo de Arte Experimental, que duró de mayo a octubre de 1968, nosotros habíamos pedido un subsidio al Di Tella. El 11 de julio venía Romero Brest a dar una charla a Amigos del Arte, un lugar muy tradicional del arte aquí. Ahí es donde nosotros realizamos el asalto. La idea la asumimos entre todos y se planteó como una

acción-comando. Nos distribuimos funciones para que la acción fuera efectiva y para evitar cualquier represión policial. Al día siguiente fuimos al hotel y devolvimos el dinero a Romero Brest. Ésa también fue una gran discusión en el grupo porque algunos decían que teníamos que emplearlo en otra cosa y otros pensaban que no era lógico. Romero Brest había sido muy receptivo con nosotros. Nos había dado el subsidio, pero desde el momento en que nos lo dio ya habían pasado un montón de cosas. No éramos los mismos ni percibíamos el Di Tella como un lugar progresista, sino metido en el sistema, dado que no podía reaccionar ante determinadas coyunturas. Cuando digo que el Ciclo me pareció uno de los momentos más importantes es porque, si bien al principio estábamos auspiciados por el Di Tella, después logramos un desarrollo completamente autónomo. Nos organizábamos poniendo un pequeño dinero cada uno (diez pesos por mes). Había una idea de conjunto donde cada uno asumió la responsabilidad. La fechas se gestionaron por azar y se fijó un formato de afiche-catálogo (si bien cada cual podía elegir aspectos como el color). Las primeras experiencias se desarrollaron en el espacio de Cuadros-publicidad, una empresa publicitaria que nos prestó un lugar céntrico, una casa grande a media cuadra de la Facultad de Filosofía, que no se usaba pero que tuvimos que dejar a los dos meses; después alquilamos directamente un local en un centro comercial, en el que pagábamos nuestro alquiler. Era un modelo de autogestión. Nos escribíamos nuestros propios catálogos, mandábamos a la prensa toda la información, enviábamos invitaciones por correo, poníamos afiches en las calles y comercios, teníamos una lista de correo internacional... Generamos una alternativa de producción y distribución que en ese momento creo que era bastante extraña y que nos permitió buscar otro modo de trabajar. En el recorrido se ve cómo las obras se van modificando formalmente hasta salir del espacio que habíamos armado. Las últimas van a la calle o, en el caso mío, destruyen el

local de exhibición. Después de mi acción, vino la policía y la gente que nos alquilaba el lugar en la galería comercial dejó de hacerlo. Los que quedaban por presentar sus proyectos los dejaron porque ya nos vimos inmersos en *Tucumán Arde*.

¿En qué consistió tu acción?

Mi acción consistió en encerrar a las personas que habían acudido a una supuesta inauguración. La gente de adentro no podía ver el exterior porque estaban todos los afiches que debían despegar. Después quisieron desarmar la puerta, intentando sacar el vidrio sin romperlo. Afuera había gente que llegó tarde. Al principio estaban expectantes, esperando que yo volviera. Después se generó una situación de mucha tensión entre el adentro y el afuera, hasta que una de las personas que se encontraban en el exterior pegó una patada y rompió el vidrio. Entonces, uno de mis compañeros, pensando que había arruinado la muestra, le dio un paraguazo en la cabeza. Yo esperaba que los de dentro rompieran el vidrio. La idea era generar una situación violenta que incitara a liberarse de ella mediante una acción violenta, en analogía con la acción de la guerrilla en relación con un régimen autoritario como el de la dictadura. La salida la tenía que buscar cada uno o entre todos. La salvación no venía de afuera ni consistía en quedarse sin hacer nada. Era necesario accionar, de la manera que fuera.

¿Qué fuentes del imaginario guerrillero os influyeron?

Los escritos del Ché tenían una presencia muy vigente. Como experiencia guerrillera tuvimos luego noticia del grupo de Taco Ralo, que aparece en el cartel de la muestra de *Tucumán Arde*. Era muy fuerte la imagen de la revolución cubana, así como la imagen del Ché con la guerrilla en Bolivia. El Ché era un modelo emblemático.

¿Generó algún problema la pancarta que aludía a los guerrilleros detenidos en Taco Ralo?

Sí, hubo mucha discusión. Según mi visión o recuerdo, me parece que fue una iniciativa que procedía más bien de los artistas procedentes de Buenos Aires. Acá nosotros no habíamos discutido todavía todo ese tipo de cosas. Eso generó polémica. Se avalaba a un grupo guerrillero incipiente, algo que en el grupo no estaba discutido. Además, el término «patriotas» resultaba molesto a Juan Pablo Renzi y a muchos de nosotros por su carga nacionalista. Ese es un punto que demuestra que había diferencias entre los criterios que se aplicaron en Buenos Aires y Rosario.

¿En qué consistió el Primer Encuentro de Arte de Vanguardia?

Nos dimos cita acá [en Rosario]. Se discute durante todo el fin de semana sobre cómo direccionarnos hacia otro público. Salir del museo había tenido que ver con eso. Queríamos reorientar nuestra práctica en relación a la clase obrera que, dentro de la línea de pensamiento marxista de parte de los integrantes del grupo, iba a ser el actor del proceso de transformación. En esos momentos algunos de los miembros de Buenos Aires estaban trabajando ya en la parte de cultura de la CGT de los Argentinos, donde estaba Rodolfo Walsh. Ese acercamiento a la CGTA propició el pensar en un proyecto que tuviera relación con alguno de los puntos de lucha del sindicato. Por eso se eligió Tucumán.

¿En ese encuentro ya se habló de Tucumán Arde como proyecto posible?

Todavía no. Fue en agosto, en el segundo encuentro en Buenos Aires, cuando se empezó a hablar de esa posibilidad. Tengo un documento del 23 de agosto de 1968 del contacto que establecimos con el INTA (Instituto Nacional de Tecnología

Agropecuaria), el cual nos envió información acerca de la explotación de la caña de azúcar en Tucumán. Para este tipo de cosas utilizábamos a Rubén Naranjo, que era quien tenía la plaza de profesor y nos podía facilitar los trámites.

¿Cómo se idearon los viajes a Tucumán?

Durante el viaje a Tucumán lo que hicimos fue desgrabar todas las noches las entrevistas y se mandaban en tren u ómnibus a Rosario, donde la otra parte del grupo estaba preparando la muestra. Nos alojábamos en la casa del maestro. Una cosa mínima con cuquetas donde desgrabábamos las entrevistas. Éramos ocho o diez. A la noche nos contábamos todos lo que había pasado, pues durante el día trabajábamos por grupos separados. A fines de octubre estábamos allá y en noviembre fue la muestra. Fue una cosa muy efervescente, de mucho trabajo. Desde esa mitad de año nos reuníamos hasta las tres, cuatro, cinco de la mañana y al día siguiente íbamos a trabajar y otra vez nos veíamos a las siete de la tarde. Se enmascaraba todo como si se tratara de una obra sobre el arte en Tucumán y no sobre la realidad tucumana. Se armaba un discurso para afuera y después estaban todas las conexiones por el lado de la CGT para ir a trabajar directamente a los ingenios y con los dirigentes estudiantiles, sindicales, etc. Se trabajaba a dos niveles como una forma de preservación para evitar la represión, que en Tucumán era especialmente fuerte en ese momento. De hecho, si bien al principio la relación con los obreros era muy buena, hubo una orden para que los trabajadores de los ingenios no hablaran con nosotros y para que no nos entregaran materiales ni se pudiera filmar.

¿Cómo se concibió la muestra en la CGT de Rosario?

Era una casa vieja. Se hizo una apropiación del lugar pero sin estetizar absolutamente nada. Con los mínimos recursos se armó un montaje en el que una de las

ideas fuertes era la «sobreinformación». Se movilizaba todo a partir de las proyecciones de películas. Muchas de ellas, al igual que sucede con las grabaciones de entrevistas y las diapositivas que hicimos de las fotos, se han perdido. Lo que quedan son los negativos de las fotos. Durante la muestra en la sede de la CGT también se hicieron entrevistas. El primer día había más de mil personas. En un espacio del sindicato se juntó alimento para mandar a Tucumán, de modo que el público también pudiera participar -además, se le entregaba mucho material informativo. Junto a ese lugar se especificaba que para nada era beneficencia, sino pan para la lucha. Colaboraron con nosotros grupos de estudiantes de la facultad para las pintadas de las calles y para los textos que aparecieron en la muestra. Si te fijas, no eran para nada estetizantes. Creo que esta conjunción de formas de escribir diferentes también era interesante.

¿Las diferentes orientaciones políticas generaron divisiones dentro del grupo que conformó Tucumán Arde?

En el grupo rosarino eso solo sucedió después de *Tucumán Arde*. Antes nos reuníamos muy a menudo y las discusiones, tanto de tipo estético como político, eran muy fuertes, pero eso no implicaba divisiones, pues para nosotros era fundamental mantener nuestra independencia en relación a las formaciones políticas. Solo fue después de *Tucumán Arde*, cuando pensamos que no podíamos quedarnos ahí y que debíamos dar un paso más allá, cuando surgieron las divisiones, en función de la orientación política de cada cual. Eso provocó la disolución del grupo. En cierto sentido, fue un salto al vacío, que a mi dejó en una posición delicada, que viví de modo traumático y sobre la que hasta hace poco tiempo no podía hablar; en esa época percibía que el siguiente paso era la toma de las armas y era algo para lo que no estaba preparada. Existía, por otra parte, una distancia ideológica entre quienes éramos

marxistas y los peronistas. Era increíble la capacidad que los peronistas tenían para interpretar las cartas que Perón enviaba, tanto aquellas en las que deseaba ganarse el apoyo de la izquierda peronista como las que dirigía a la derecha. Siempre las justificaban en beneficio de la revolución.

Sin embargo también es cierto que durante esos años se da un proceso de confluencia en torno a las posiciones peronistas más próximas al socialismo.

Sí. Yo estuve en Ezeiza. Y aquello fue desolador. La gente estaba muy ilusionada, con esa mística tan típica del peronismo. Sin embargo, cuando regresábamos tras todos los disturbios, sin medios para hacerlo, había mucha tristeza entre la gente.

Precisamente ese fue el motivo de uno de los trabajos del Equipo de Contrainformación.

Sí. Y ahí también nos dimos cuenta de la posición tan complicada que ocupábamos, una especie de no-lugar. Resulta que cuando llevamos el documental a los peronistas les pareció que era demasiado marxista y cuando se lo llevamos a los marxistas dijeron que era demasiado peronista.

¿Qué fue de ese material?

Juan Pablo [Renzi] y yo nos alternábamos en la custodia de las diapositivas, hasta que en una de esas ocasiones él decidió quemarlas. Eran comprometedoras. A mí me sucedió algo similar con el material que tenía recopilado. Fue un verdadero dilema elegir qué conservaba y que no. Finalmente decidí conservar únicamente aquellos documentos que en su momento fueron públicos y quemé otros de tipo personal que podían resultar más peligrosos.

¿Cómo cuáles?

Por ejemplo quemé los cuadernos con las notas que tomaba en las reuniones del grupo. Como te comentaba, en aquellas reuniones se hablaba mucho de política, se manifestaba la adhesión a la izquierda revolucionaria y la guerrilla, por lo que de haber sido requisadas hubieran implicado directamente a mucha gente. Llegué a quemar también unas cartas de Lucy Lippard, aunque pienso que eso tuvo que ver más con que pensé que después de todo aquello no volvería a dedicarme al arte.

Además de quienes fueron asesinados, como Favario, algunos de los miembros del grupo debieron exiliarse, ¿no es así?

Sí, tanto en el exterior como en el interior. Por ejemplo, Juan Pablo Renzi se vio obligado marchar a Buenos Aires, donde se sentía menos vigilado, más seguro. Allí hizo una vida de puertas para adentro durante todo el Proceso.

Conversación con Luis Camnitzer, 4 de julio de 2009

Empecemos, si lo estimas oportuno, por la distinción entre arte conceptual y conceptualismo y el énfasis que se puso en esta última noción en «Global Conceptualism». Con frecuencia ambas designaciones resultan un tanto vagas y tienden a prejuzgar el sentido de unas y otras prácticas. Por centrarnos en el conceptualismo latinoamericano, la imbricación contextual de las diferentes propuestas respondió a lógicas políticas y a dinámicas artísticas diferentes, que iban desde el comentario político a la reconsideración radical de la función social del arte. En Didáctica de la liberación afirmas que «cuando hablamos de conceptualismo latinoamericano, corremos el peligro de equiparar una geografía precisa con características vagas y generales atribuidas a todo un continente. Para decir la verdad, el trabajo que asociamos con el conceptualismo latinoamericano no estaba homogéneamente distribuido en la geografía y no ocurrió simultáneamente». Compartiendo ese punto de vista, ¿cómo podemos eludir el riesgo de obviar, en el intento de refutar ideológicamente la hegemonía del canon, la heterogeneidad de las prácticas artísticas que se hayan inscrites en el contradiscurso del conceptualismo latinoamericano? ¿Qué estrategias discursivas han de ponerse en juego a la hora de visibilizar estas prácticas, de modo que se logre mantener la tensión entre lo global-concepto que con intensidad creciente viene satisfaciendo las demandas expansivas del mercado internacional del arte ante la crisis del modernismo occidental- y lo local? ¿Qué sentido político otorgas a la recuperación presente de la memoria de esas prácticas bajo la rúbrica del conceptualismo latinoamericano? ¿Cómo evitar la reducción a una figura genérica de las diferencias no solo en sus poéticas, sino también de la especificidad de las coordenadas históricas locales o nacionales en que se desplegaron?

Quizás lo que mejor describe esa situación fue una especie de devaluación del arte como la actividad mercantil/sacra que era hasta ese momento. De un «hagamos objetos exponibles» se pasó a enfrentar más frontalmente el mejoramiento social y se reformuló como «utilicemos nuestras habilidades para analizar y encauzar nuestro entorno social». El arte conceptual fue un ejercicio reduccionista posminimal. El conceptualismo en cambio fue una estrategia, una reubicación ideologizada que se fue dando en todas las ramas intelectuales, que borroneó las fronteras disciplinarias y en cierto modo culminó en la década de los sesenta. Es por eso que me meto en política, pedagogía, poesía y Teoría de la Liberación, y es por eso que aquí no se trata de un problema estilístico (que conduciría a cierta homogeneidad formal) sino de un problema de actitudes. Lo que tiene en común todo esto es que se dejó de dar prioridad al envoltorio y su apariencia para tratar directamente con lo envuelto y sus efectos. Es decir, se entendió que el asunto era la comunicación en lugar del goce. Esta ensalada compleja se dio con mayor claridad y dentro de una tradición más larga en América Latina (y también en otros lugares periféricos) que en los centros culturales que estaban mucho más regidos por el mercado. Fue una posición activa y no reactiva, que luego el mercado internacional trató de absorber e integrar selectivamente en una categoría estilística hegemónica. Hoy se producen varias formas de rescate del período. Una es puramente histórica, ya que después de tantas décadas muchos de los nombre adquirieron dimensiones de consagración y merecen el respeto y el destaque. Es un poco el homenaje que las generaciones jóvenes piensan que le deben a las generaciones anteriores, y efectivamente tiene el problema de la reducción. Otra es el descubrimiento que es factible escribir una historia local distinta a la hegemónica. Esta posición me interesa más y en parte informo mi libro, pero también es peligrosa porque es un acto competitivo y posiblemente reductivo. Pero más que nada me interesó explorar que

pautas se pueden encontrar para definir y aclarar las posibilidades de una identidad no sometida. Pienso que el asunto de «identidad» es algo que se construye retroactivamente, después que los hechos se dieron. La identidad programada conduce al *kitsch* porque ya se sabe en que se va a terminar y la producción se convierte en ilustrativa y redundante (generalmente una repetición del folclor). Pero sin llegar a programar, se puede decidir a quien le vamos a hablar y que cosas queremos decirles, y en ese proceso más local nos ubicamos claramente en un proceso identitario. Si eso lo ponemos dentro de parámetros y precedentes que consideramos útiles para la construcción de nuestras comunidades, en lugar de utilizar las referencias evaluadas y organizadas por los centros hegemónicos, nos ponemos en un proceso de construcción de identidad en el cual sabemos que estamos en el camino correcto y sin embargo no sabemos donde va a terminar, que imágenes va a producir. El conceptualismo latinoamericano fue el fenómeno dentro de nuestra historia del arte que más se acercó a este camino. Creo que esta es la parte más política de la posición que tuve en el libro, la que me justifica en haberlo escrito y la que (si tengo razón) le puede dar una validez presente como un ejemplo histórico del cual se pueden sacar conclusiones útiles para el presente. *Didáctica de la liberación* visto puramente como un libro de historia es un desastre. Está lleno de omisiones y no tiene el rigor del historiador que no soy ni pretendo ser. Visto como una metáfora, puede ser útil para algunos. No creo que podamos vencer al mercado. Pero sí creo que podemos pulir nuestras posiciones ético-político-creativas, y eso siempre es bueno aunque sea útil para unos pocos.

¿Crees que la singularidad estética de las acciones de los Tupamaros puede extenderse al conjunto de las guerrillas latinoamericanas? Por centrarme en el caso argentino, estimo que en él no es aplicable la carencia de una aspiración a la toma de poder que atribuyes a los Tupamaros. Por otra parte, la toma de las armas se presentó

allí como el paso lógico subsiguiente en el itinerario vital de muchos artistas, comprometiendo la pervivencia un modo de hacer que desarrollara los planteamientos d e Tucumán Arde, experiencia en la que centras tu paralelismo entre prácticas artísticas y políticas en el tránsito entre las décadas de los sesenta y los setenta. Pienso que, en Argentina, la concepción de una acción política que no pase necesariamente por la toma del poder no encontraría su correlato artístico tanto en la vanguardia sesentista como en prácticas surgidas con posterioridad al Proceso Militar. Quisiera conocer tu opinión a propósito de esta apreciación.

El fenómeno de los Tupamaros fue bastante único, no creo que pueda extenderse a otros movimientos guerrilleros, ni siquiera a los que como el grupo Baader–Meinhof en Alemania, tomaron a los Tupamaros como su modelo. La clave probablemente esté en la actitud que se tiene frente al tema del poder. Ningún artista politizado pretende tomar el poder a través de su arte, sino que quiere ayudar a crear las condiciones para que el poder sea tomado por los que merecen tenerlo. Creo que esa posición también se aplica a los movimientos artístico/políticos argentinos. Los movimientos guerrilleros frecuentemente adoptan una posición mesiánica y se autodefinen como merecedores del poder y como los únicos capaces de ejercerlo correctamente. Eso termina obscureciendo la función original de combatir las injusticias cometidas por los propietarios del poder de turno. Los Tupamaros por lo menos durante las primeras fases, parecen haber tenido esto bastante claro. Agregando a eso la calidad formal de las operaciones, me parece que su discusión como manifestación política cercana al arte es ajustada. Sé que es una posición bastante personal, y cuando apareció el libro en Uruguay hubo mucha controversia. Mucha gente hoy identifica a los Tupamaros con la violencia y me acusaron de estar idealizando a terroristas sanguinarios. Algunos líderes tupamaros entrevistados expresaron que en sus operaciones les había interesado el ingenio y no el

arte. Creo que todo esto no importa mucho. Importa que en un momento dado no se trató de derramar sangre del enemigo sino de crear condiciones de empoderamiento, y que para lograrlo se recurrió a construcciones que trascendían la eficiencia militar para convertirse en algo más cercano al teatro. Es con eso que el colectivo de *Tucumán arde* y los Tupamaros, unos desde el arte y los otros desde la guerrilla política, casi borraron la línea que los separa.

Desde la experiencia que atesoras en eventos como la Sexta Bienal del Mercosur, ¿por dónde crees que pasa la actualidad pedagógica de las estrategias artísticas desarrolladas por el conceptualismo latinoamericano? ¿en qué medida pueden ser retomadas/ revisadas en el presente para -por emplear tus propias palabras- «equipar a la gente con herramientas creativas»?

El cambio más perdurable (espero) que produjo el conceptualismo es el desfase de las consideraciones artísticas del objeto de arte al problema que generó el objeto. La lectura de la obra ya no se reduce a ella, es leída como una solución a un problema que planteó el artista. Entonces ya no se trata de si la obra está bien hecha (cosa que es un aspecto artesanal) sino de si el problema es interesante y si está bien resuelto. Desde el punto de vista del público esto significa que ya no se trata de admirar un virtuosismo técnico del artista inalcanzable para el no entrenado, sino de ver si uno puede encontrar una solución mejor al problema planteado por el artista (o un problema más interesante). Esto pone al público a la par del artista en una posición de colega y no de consumidor. En la 6ta Bienal el equipo pedagógico trató de subrayar todo esto y de crear una estructura que facilite esta interacción. Ya no se trata de la apreciación pasiva del arte, sino de compartir procesos y de ver el objeto artístico como un espacio de comunicación y no como un paquete cerrado útil como fetiche.

¿Qué potencia de irradiación tuvo el Instituto Di Tella en la conformación del conceptualismo latinoamericano? Al margen de esta cuestión, me gustaría que me aclararas a qué se debió tu presencia en el Di Tella en el año 1969 y que me contarás brevemente en qué consistió la instalación que presentaste («Fosa común»).

Pienso que el Di Tella fue más un foro abierto al concepto de «vanguardias» en una actitud generosa de «laissez faire» que un lugar formador de estéticas. Dado su prestigio (y dinero), y la estatura de Romero Brest y Samuel Paz, la institución validó muchos experimentos y con eso ayudó al establecimiento de manifestaciones que de otra forma habrían tenido que luchar mucho más para establecerse. Pero creo que fue una tendencia donde el interés por lo «nuevo» tuvo mayor importancia que la búsqueda de un discurso orgánico. Pero innegablemente, un espacio bien financiado con ese interés tuvo una enorme importancia y efecto en la cultura continental, solamente comparable a la Bienal de San Pablo en las primeras décadas.

Mi presencia en el 69 fue accidental. Tanto Liliana Porter (entonces mi esposa) como yo, conocíamos a Romero Brest de bastante antes. Romero Brest había visto mi primera exposición en Montevideo en 1961 (su comentario, muy lúcido, fue «está muy bien pero le falta sufrir») y cada vez que daba conferencias en Montevideo yo iba. En el 69 veníamos de una muestra en el Museo de Bellas Artes de Chile y fuimos al Di Tella a saludarlo y ponerlo al día sobre nuestras actividades. En ese momento se estaba organizando «Experiencias 69» y nos invitó a participar. Sin estar al tanto de los problemas políticos de «Experiencias 68» aceptamos encantados. Hicimos cuatro exposiciones por correo cada uno, en línea con una actividad que ya veníamos desarrollando en Nueva York en el New York Graphic Workshop, el grupo que teníamos con Liliana y con José Guillermo Castillo. Mis piezas tenían instrucciones

antidictatoriales. Sin saberlo entonces y de acuerdo a Edgardo Vigo, con eso introdujimos el arte postal en Argentina. En el Di Tella mismo escribí la frase ARTE COLONIAL CONTEMPORÁNEO en la vidriera que daba al calle Florida. En el interior estaba la frase FOSA COMÚN en el suelo, y FRAGMENTO DE UN AMIGO parcialmente en el piso y luego quebrándose para subir un poco en la pared.

En Didáctica de la liberación tematizas los setenta como un momento regresivo en el devenir de las prácticas conceptualistas en Latinoamérica. Entre otros, los argumentos que articulan ese discurso son la recuperación del objeto y el tránsito desde el impulso político a la definición identitaria. Quisiera que nos detuviéramos en dos hitos: en primer lugar, la muestra Information. ¿Se trató de una iniciativa destinada a cooptar institucionalmente las aspiraciones internacionalistas del conceptualismo? ¿Puedes explayarte en de qué manera contribuyó a que el arte dejara de ser una forma de hacer política para pasar a convertirse en arte político? ¿Cuál fue el lugar asignado a los artistas latinoamericanos? ¿Contribuyó a establecer algún tipo de vínculo entre los artistas que os encontrabais exiliados y aquellos que procedían de los países de origen?

Information no fue una muestra maquiavélica, sino una típica muestra hegemónica que desde el centro trató de categorizar actividades sin completamente entender lo que estaba pasando. El poder del Museo de Arte Moderno de Nueva York nos puso en la situación embromada de no querer participar y al mismo tiempo terminar participando para no cometer un suicidio profesional. Todos nosotros nos definíamos seriamente como artistas, y el museo era un avalador de nuestra profesión. Al mismo tiempo, al poner nuestras cosas en el pedestal del museo las sacábamos de contexto y de ser un elemento activo pasó a ser, en el mejor de los casos, el documento de una

actividad. En su momento Oiticica vio el problema con mucha claridad. La muestra, a pesar de su intención internacionalista, estuvo centrada en las participaciones de artistas en los centros culturales y los artistas periféricos estaban poco representados. En el libro saqué la cuenta de las estadísticas. No creo que se hayan establecidos muchos vínculos. A Oiticica me lo presentaron pero no pasó de un apretón de manos distraído. A Meireles lo conocí 25 años más tarde. Y creo que eso fue lo que pasó en general, que el evento sirvió para nuestra biografía como artistas y no mucho más.

El segundo de esos hitos es el CAYC. La caracterización que realizas en el libro de las actividades del centro coincide, a grandes rasgos, con la de García Canclini en Hybrid cultures. A propósito de esta cuestión, ¿qué grado de centralidad otorgas al CAYC en el desarrollo del conceptualismo latinoamericano durante la década de los setenta? Por otra parte, llama la atención que cimentara su singularidad discursiva dentro del panorama del arte internacional a partir de la capitalización del «conceptualismo ideológico», una etiqueta que le permitía integrar la diferencia (ideológica) en la identidad (conceptual) exigidas por el mainstream (y aquí, me parece, la distinción entre arte conceptual y conceptualismo no juega un papel demasiado relevante). En este sentido, ¿hasta qué punto crees que recuperaciones posteriores de estas prácticas bajo el rótulo del conceptualismo político o ideológico han escapado a las imposiciones de ese esquema definido por el mainstream? Recordemos que artistas como Juan Pablo Renzi o León Ferrari se negaron a que su obra fuera encorsetada bajo los parámetros del conceptualismo -del tipo que fuera-, los cuales fueron definidos con prontitud por Simón Marchán Fiz, Gillo Dorfles o el propio Jorge Glusberg. A este respecto, y aunque suscriba que el CAYC revertió la radicalidad de Tucumán Arde (esto es, la renuncia a «la necesidad implícita de que la producción artística es un bien internacional con ambiciones globalistas») no estoy seguro de que,

según afirmas, el CAYC enfatizara «una posición formalista (que) ignoró la importancia del conceptualismo politizado que estaba teniendo lugar bajo sus narices (por ejemplo Tucumán Arde en 1968)». De hecho, Glusberg en diversos textos trazó una genealogía del conceptualismo ideológico auspiciado por el CAYC que partía de Tucumán Arde. Me gustaría conocer tu opinión sobre estas cuestiones.

Glusberg cambió de opinión varias veces, de acuerdo a lo que convenía a su imagen internacional y a su negocio de venta de lámparas. Los textos aceptando a *Tucumán arde* y su promoción de conceptualistas ideológicos son posteriores. En su momento, un compromiso con ese tipo de arte le hubiera costado la licitación para el estadio de fútbol durante la dictadura. El término de «conceptualismo ideológico» fue introducido por Marchán Fiz y fue útil para reconocer una variante politizada. La diferencia entre el término hegemónico y estilístico de «arte conceptual» y un conceptualismo como estrategia surgió del equipo que trabajamos en *Global Conceptualism* y creo que fue Peter Wollen el que subrayó el término, que me parece mucho más acertado. Glusberg organizó *Estructuras Primarias II*, una muestra totalmente servil a lo que él percibía como moda válida en NY, se metió con cibernética embarcando al pobre Antonio Berni en un experimento artesanal para estar al día, se promovió como artista él mismo creyendo que hacer arte conceptual es fácil y sin entender el significado del concepto «conflicto de intereses» hasta que decidió promover el conceptualismo ideológico. Es una lástima que con tantos medios y energía no supo emplearlos en una tarea más seria y menos ególatra. Cuando el Di Tella cerró estoy seguro que él pensó «ésta es la mía». Pero Romero Brest, con toda su arrogancia y personalismo, nunca utilizó el Di Tella para su propio ego, siempre lo fue para los artistas. Cometió errores, también políticos, pero no por mercenario. Le encantaba que su personalidad reverberara y que hubiera cientos de sicofantes, pero en última instancia

era un capital que invertía para tratar de lograr un desarrollo cultural serio. Ese hueco nunca fue llenado, y los intentos de llenarlo nunca pasaron de ser patéticos.

¿Piensas que los artistas exiliados en Nueva York conformasteis una comunidad que concitó lazos afectivos y modalidades creativas inéditas en los distintos países de América Latina? ¿Si es así, en qué consistieron exactamente? En este sentido, me interesó mucho tu afirmación según la cual «la idea de una América Latina unificada estaba mucho más cerca de la realidad del exilio (...) que de la realidad en el continente mismo». Por otro lado, ese concepto de «comunidad» ha resultado clave para prácticas artísticas de inspiración colectiva más recientes.

Hubo un momento por 1970 en que tuvimos esa comunidad con alrededor de cuarenta artistas e intelectuales que nos juntamos para crear el Museo Latinoamericano. El Museo era virtual y fue una operación basada en el boicot del Center for Interamerican Relations, hoy la Americas Society. El CIR era, según nosotros, un frente de la CIA y representaba todos los intereses que estaban subyugando a nuestro continente. Como comunidad funcionó (no por mucho tiempo) con actividades no solo de militancia artístico-social sino de ayuda mutua. Aquellos que trabajábamos en universidades invitábamos a miembros para que dieran conferencias o expusieran. También hacíamos listas de nuestros libros para intercambiar lecturas. En fin, fue un fenómeno inusitado, especialmente considerando que los artistas exiliados en Estados Unidos probablemente eran los menos politizados de todos los que no estaban en sus países de origen. De hecho el grupo terminó escindido por problemas de radicalismo político y finalmente todo se disolvió.

En su libro Obra de arte total Stalin, Boris Groys mantiene una polémica tesis: en su opinión, la ambición característica de la vanguardia soviética de construir un

nuevo hombre habría sido finalmente llevada a efecto por el realismo socialista. Tanto en Didáctica de la liberación como en algún otro de tus textos, has sostenido la estrecha vinculación que podría establecerse entre el constructivismo y el productivismo soviéticos y el conceptualismo latinoamericano. Yo mismo estoy desarrollando esta cuestión en relación con la vanguardia argentina de los años 60, pues me parece que ese referente constituye un horizonte heurístico mucho más rico que el del arte conceptual. Te agradecería que pudieras extenderte en ese paralelismo que trazas, así como en la conexión que estableces en el libro entre el realismo socialista y las estrategias conceptualistas.

No tengo mucho que agregar a lo que dije en el libro. Las actitudes formalistas y la manera formalista de ver el arte nos ha llevado a ignorar las cosas que están detrás de la obra de arte. Eso llevó a aceptar (por lo menos en mi generación) que lo abstracto es progresista y lo figurativo es reaccionario, y a reírnos cuando el Partido Comunista proclamaba que el arte abstracto es pequeño burgués y reaccionario. Pienso ahora que ambos dogmas eran simplistas y que malusaban la producción artística para propósitos políticos informados por los intereses de Estados Unidos por un lado y la Unión Soviética por otro. Hoy, con más distancia, pienso que el realismo socialista (al cual todavía detesto como hecho visual) por lo menos tenía una visión clara, un problema bien formulado (aunque no se estuviera de acuerdo) y buscaba resolver el problema de la mejor manera posible sin afectaciones esteticistas, con el énfasis claro en la comunicación. A esos se agrega que el conceptualismo en Europa y América Latina no surge como consecuencia de la abstracción (no es un proceso reduccionista como en Estados Unidos) sino de la figuración más o menos programática. Todo esto lo emparenta inesperadamente con el realismo socialista. En fin, otra para pelear.

Conversación con Juan Carlos Romero, 23 de noviembre de 2006

Comencemos por los años sesenta. En alguna ocasión has señalado, desde tu compromiso con la militancia, la mitificación de ciertas experiencias de finales de los sesenta consideradas como vanguardia artística y política. El caso de Tucumán Arde tal vez sea el más significativo. En este sentido, ¿crees que puede establecerse un relato de la progresiva politización del ámbito artístico correspondiente al Di Tella?

No, no creo que haya una progresión. Pienso que algunos artistas que estaban en *Tucumán Arde* no hicieron militancia política y tampoco hicieron obra política en el arte, salvo casos muy excepcionales como el de Favario, que se dedicó directamente a la política — estuvo en el ERP—, el caso de Rubén Naranjo, que también fue militante, el caso de Renzi, que llegó a trabajar posteriormente con [Rodolfo] Walsh en una especie de publicaciones de prensa clandestina. Los demás no, casi ninguno.

En lo que respecta estrictamente a tu actividad sindical, que desarrollaste ya durante los años sesenta de manera paralela a tu actividad artística, ¿cuál era tu posición respecto al foquismo guerrillero?

Yo era foquista. Nosotros leíamos a Régis Debray, que era el libro de cabecera de los cubanos, donde aparecía el concepto de «foquismo». Yo formé parte de un grupo que quería trabajar en el «foco» puesto que tenía la teoría de que así debían de ser los procesos insurreccionales. Estábamos permanentemente enfrentados a los grupos que apoyaban a la dictadura militar, primero de Onganía y después de Lanusse. Hacíamos también militancia sindical enfrentándonos a los peronistas. El peronismo se había dividido en dos: un grupo que se enfrentaba y otro que se asociaba a los militares; aunque los que se enfrentaban tampoco se enfrentaban mucho. Siempre fueron negociadores los peronistas, siempre negociaron aunque pareciera que se encontraban

enfrente. Luego estaba la CGT de los Argentinos, que era un grupo más combativo, que no estaba integrado solamente por peronistas, había también gente de izquierda. Yo siempre estuve en la oposición. En la primera época, en el MR Ché [Movimiento Revolucionario Ché], que era heredero del Ejército Guerrillero del Pueblo [EGP]. En el MR Ché estuve poco tiempo porque tuve algunas dificultades de tipo ideológico. Básicamente eran muy antiperonistas. Yo no era peronista pero tampoco iba a cuestionar todo lo que hacían los peronistas. El peronismo dividía aguas en todos los lugares, era el punto de conflicto para que los grupos fueran properonistas o antiperonistas. Después pasé a un grupo que se llamaba Vanguardia Comunista que lideraba, por lo menos en la parte cultural, el escritor Ricardo Piglia, y después pasé directamente a Montoneros. Cuando era docente en la Facultad de Bellas Artes en La Plata allí tenía mucho predicamento Montoneros y vi que podía trabajar mejor ahí, que podía hacer más cosas en ese tipo de militancia. A tal punto que participé en la creación de un sindicato de profesores de la Universidad de La Plata. Pensaba que podía ser más útil mi pasaje por ahí.

Esto ya corresponde a los años 70, ¿verdad?

Sí, a los 70.

¿Llegaste a plantearte en algún momento el paso a la lucha armada?

No. A mí me interesaba mucho lo que llamábamos el «trabajo de superficie». Cuando entré en el MR Ché sí que hicimos prácticas. Fuimos al campo, hicimos prácticas para vivir allí, pero enseguida me di cuenta de que evidentemente yo no era para eso. Tenía más de treinta años y además yo me movía muy bien en lo que llamábamos el trabajo de superficie, en el sindicalismo. Cuando llegué a La Plata militaba organizando movilizaciones y realizaba acciones artísticas ligadas con la

política. Estaba también en la Escuela de Bellas Artes acá en Buenos Aires, movilizándome junto a los estudiantes. En ese momento, en el período de Lanusse, o sea en el '72, los estudiantes estaban protestando mucho para cambiar los planes de estudio y ahí yo me sentía cómodo, porque cambiar los planes de estudio era en realidad un cambio de política, un enfrentamiento con el régimen militar. Pensé que la lucha armada era necesaria pero que yo me adecuaba más al trabajo de superficie.

Durante los sesenta compaginabas tu actividad como militante con frecuentes visitas al Di Tella, pero no llegaste a entrar en contacto con los artistas que acogía esa institución. ¿Se debió a una distancia artística o política?

Yo militaba mucho y no tenía tiempo. Me gustaba mucho lo que se hacía en el Di Tella, me interesaba, era un cambio profundo en la mirada del arte. Me sentía bien cuando iba a ver las exposiciones del Di Tella. Había cosas que me interesaban mucho, como las últimas muestras minimalistas. Acá ocurrió una cosa muy extraña porque la SAAP (Sociedad Argentina de Artistas Plásticos) se enfrentaba siempre al Di Tella porque decían que era dinero del imperialismo, encargado de traer ideología. Y es cierto que muchas cosas venían de Estados Unidos, pero casi venían naturalmente. Estaban ocurriendo cosas en el mundo y el Di Tella fue un eco de eso. Ya Romero Brest cuando estaba en el Museo Nacional de Bellas Artes había hecho una serie de premios en los que se veía cómo iba a funcionar la cuestión. Romero Brest estaba muy conectado con el mundo externo. Estamos hablando de los años sesenta. En los años sesenta Buenos Aires era como una ciudad de provincias y fue el Di Tella el que empezó a abrir la perspectiva. Romero Brest ya lo empezó a hacer cuando fue director del Museo Nacional. Había exposiciones muy interesantes. Muestras que venían a la Bienal de San Pablo y de San Pablo a Buenos Aires. Uno empezaba a tener otra mirada: dibujantes

ingleses, escultores ingleses... Muestras que eran itinerantes después de pasar por la Bienal.

Sobre los artistas del Di Tella también pesaba la posible injerencia americana en la actividad del Instituto, derivada de su fuente de financiación.

Sí, había un problema con la financiación, claro. Pero también le endilgaron lo mismo a Glusberg. Cuando Glusberg armó el Grupo de los Trece ya le empezaron a decir que recibía dinero de los Estados Unidos. Y yo a Glusberg lo conocía bien y sé que nunca recibió dinero de los Estados Unidos. El tenía el dinero de su fábrica, una fábrica de artefactos, y no se percibía que hubiera dinero de nadie. Era un proyecto personal de Glusberg.

¿Crees que se sentía como algo contradictorio que frente al antiimperialismo predominante en cuestiones políticas se absorbieran las novedades artísticas que venían, entre otros lugares, de Estados Unidos?

Es lo mismo que le pasó a Maiakovski con el futurismo.

Pasando ya a los 70 y entrando en la cuestión del arte conceptual, es en esa época cuando te integras en el CAYC y el Grupo de los Trece. De esa época son obras como La realidad nacional vista desde la ruta 2 o 72.000 km². Ambas obras muestran, en mi opinión, un claro influjo conceptual. ¿Crees que esas obras piezas un carácter fundacional de las experiencias conceptuales en Argentina?

No, a mi ya me suena como conceptualista Lamelas, por ejemplo, y Carreira. Lo vi años después, porque cuando uno está inmerso en esa actividad no se da cuenta. Pero viéndolo en perspectiva sí que me parece que algunos artistas del Di Tella ya hacían conceptualismo.

Pero en tu obras hay un giro más político.

Sí, el de ellos era más experimental, más aséptico. El nuestro, el mío, era más político.

¿Tenías conocimiento del arte conceptual procedente de otros enclaves geopolíticos?

Sí, por revistas. Yo por ejemplo iba a una librería que se llamaba Concentra que traía *Flash Art*. Tengo la colección completa de *Flash Art*, desde los primeros números. Me volvía loco con esas obras. Creo haber tenido una influencia de los *Flash Art*. Me sentía muy familiar con eso, me sentía cómodo y entonces empecé a pensar mis obras en función de la posibilidad del conceptualismo. Y creo que a muchos artistas de mi generación les pasó lo mismo. Más tarde conocí la obra de Dan Graham. También vi cosas de Lawrence Weiner, que era un artista con el que yo me familiarizaba. Yo empecé a utilizar la tipografía tipo *stencil* en algunas obras, que después vi en la obra de On Kawara. Eran cosas que se asociaban. No exactamente, pero se asociaban.

¿Y en tu caso se trataba de una mera atracción estética o pensabas que era un medio adecuado para insertar contenidos políticos?

No, en principio era mera atracción estética. Yo hacía cosas cercanas a Vasarely. Acá yo estaba con un profesor que era el padre de López Anaya [se refiere a Fernando López Anaya, padre del crítico de arte Jorge López Anaya], que había estado en París y había visto a Vasarely. Traía unas ideas acerca de Vasarely, al que empecé a leer. En esos momentos yo compraba una revista, *Art aujourd'hui*, de arte geométrico y concreto. Lo que me entusiasmó de Vasarely fue la idea de que los espectadores participen de la obra. Ahí yo sí tenía una intención ideológica: la necesidad de que el espectador participara.

Por eso hacía esas cosas, imprimía grabados a la calle... Era una participación casi ingenua, porque lo que el espectador hacía era ver la obra desde distintos lugares, la obra se movía... Y de ahí salto al conceptualismo.

¿Qué es lo que te aporta el conceptualismo?

El conceptualismo me facilita la secuencia. Creo que en el conceptualismo hay mucha secuencia, con la que empecé a trabajar. Pienso que la obra del Museo de La Plata es una obra secuencial. Está dividida en partes iguales, tomo medidas... Empiezo entonces con la cosa más conceptual, entre comillas, más científica. Pero venía de lo anterior, de mi interés por el arte óptico y cinético. Hice una obra geométrica que se llamaba *Móvil raíz de 2*. *Móvil raíz de 2* era el número de oro. Luego en el conceptual proseguí con este tipo de obras, que tuvieran que ver con el razonamiento, que tuvieran que ver con la movilización del espectador y con las matemáticas, con la ciencia.

Tras unos años de permanencia, abandonas el Grupo de los Trece. ¿A qué se debió este hecho?

No, no lo abandono. Me abandona Glusberg.

¿Te echó Glusberg?

Me echó Glusberg. Yo era militante político y artístico y era muy evidente lo que hacía yo políticamente. En el año 76 ya Glusberg no me llama más. Inclusive hay algunos catálogos del año 76, de esos amarillos, en los que participo con algunas obras en el exterior que hacíamos en papel heliográfico. Entonces, como los papeles heliográficos se mandaban a todas partes, era fácil participar, pero en realidad yo ya no estaba participando en el Grupo del Trece. Lo descubrí hace poco. Pero ya él no me convoca para el grupo que arma después [se refiere al Grupo CAYC] en el que ya no

está Zabala, no estoy yo... Lo limpia el grupo. De hecho, él nunca me dijo nada. Años después yo traté de hablar con ellos y Glusberg me dijo que el grupo decidió. Los del grupo me dijeron que fue Glusberg. Yo creo que fue él. El grupo no decidía nada. Nunca votaba, nunca decidía nada. Glusberg era totalmente autoritario.

¿Piensas que era coherente que artistas que, como Grippo, tenían un compromiso político permanecieran en el grupo?

No, no era coherente. A tal punto no era coherente que en la Bienal anterior hicimos una solicitada diciendo que los integrantes del grupo no iríamos a la Bienal adhiriéndonos a los opositores a la dictadura militar brasileña. En el 76 había una dictadura militar en Brasil y Argentina. Sin embargo, Glusberg lleva la obra y lo premian. No, no era coherente. Además Grippo no era un artista político. Grippo era amigo mío y no era político para nada. En su obra se puede apreciar algo ideológico, pero no político. Grippo era un tipo de artista al que le gustaba la cosa esotérica, la cosa mágica, el misterio, pero nunca hizo nada político. A él no le interesaba. Los más políticos dentro del grupo eran Zabala y Pazos. Ginzburg hacía un arte más ideológico que político. Era muy conceptualista, pero más europeo.

¿Cuál era la relación de las prácticas artístico-políticas de los setenta con la vanguardia de los años sesenta?

Pienso que había una continuidad. Hubo muchas manifestaciones artístico—políticas después de *Tucumán Arde* que no estaban relacionadas con *Tucumán Arde*. Conocí lo que se hizo en *Tucumán Arde* pero a mi esos artistas no me influenciaban. Para mí *Tucumán Arde* fue una experiencia que se hizo allá [en la sede de la CGT de los Argentinos] y que ha adquirido otros sentidos recién pasaron los años.

¿Qué manifestaciones?

Por ejemplo, una que yo hice era un homenaje a Brasil. Se hizo en la SAAP una muestra titulada «Homenaje a Brasil» en la que yo presenté una obra que hablaba de los esclavos. En ella aparecía un esclavo brasileño con la boca tapada, porque la dictadura no dejaba hablar a los artistas. Eran como metáforas. Después hice otra obra en la que contraponía lo que yo llamaba la «violencia blanca» y la «violencia negra». La violencia blanca era la revolucionaria y la negra la reaccionaria. Había hecho una obra ligada con este tema que estaba compuesta por fotografías...

Hubo artistas integrantes de Tucumán Arde que, como Juan Pablo Renzi, criticaron al CAYC porque veían en él una reinstitucionalización del arte. ¿Cómo contemplas este hecho?

Sí, «por ahí» era una contradicción que teníamos nosotros, pero tampoco se podía hacer algo en otro lugar. En primer lugar al CAYC nadie le hacía caso. Era como si no existiera. Glusberg hacía las convocatorias, hacía algunas cosas, pero algunos artistas estaban como alejados del CAYC. Cuando Glusberg hace una gran exposición en el Museo de Arte Moderno, *Arte de sistemas*, los artistas se empiezan a acercar al CAYC. De todas formas, yo no creo que el CAYC fuera un reemplazo del Di Tella, por más que Glusberg lo haya querido convertir en un reemplazo del Di Tella. Al comienzo del proyecto del CAYC, Glusberg había editado un folleto en el que se hablaba de la interacción entre las artes, una propuesta que ya había planteado Romero Brest. Había músicos, había gente de teatro, había un matemático, un científico al que traía... La idea de él era la interacción entre las artes. Después Glusberg va dejando eso a un costado para dedicarse a las artes plásticas, ya no insiste con esas actividades... A Glusberg yo lo he visto en alguna visita a la fábrica —porque nosotros íbamos a la fábrica para que nos

firmara cheques para pagarles a los proveedores— tomar textos de los teóricos de la época y los refritaba. ¿Refrito, se dice?

Sí.

Hacía un refrito, los trataba un poco... Un día le digo, ¿vos ahora estás con Gramsci?, porque en esos momentos, te estoy hablando del 72 o el 73, en Buenos Aires Gramsci era el ideólogo de la izquierda. Entonces yo le preguntaba si era gramsciano y se reía, porque le gustaba estar, por lo menos a nivel formal, cerca de las nuevas tendencias.

Él bebe mucho en sus textos de la semiótica...

Sí, porque tenía un semiólogo con él, del que no recuerdo el nombre ahora. Sus textos son de terror.

Me llamó la atención que en su libro Del pop-art a la nueva imagen a ti directamente te excluya.

Me incluyó el diseñador. El diseñador era amigo mío y me llamó. Me dijo: «¿viste lo que ha hecho Glusberg? No te puso». Entonces él puso dos imágenes de trabajos míos. El del globo [se refiere a *El juego lúgubre*] y otro. Y peor todavía: en un artículo de hace poco él insiste en que en el Grupo de los Trece no estábamos nosotros. Dice que no estaba Zabala, que no estaba yo... Nos obvia. Sigue cuestionando la historia, su propia historia.

Tengo la impresión de que durante la primera mitad de los 70 actuabas en diversos frentes. Por una parte tu actividad artística, por otra tu dedicación a la docencia y al sindicalismo, Luego de tu paso por la secretaría del SAAP, me parece que

durante los años del Proceso supiste fusionar los aportes conceptuales con tu compromiso político para plantear mensajes que de modo indirecto ejercían una resistencia frente al régimen. Estoy pensando en obras como la serie La vida de la muerte, de 1980. Quería saber cómo contemplas la evolución de tu obra durante esos años.

Sí, quería hacer obra política pero al tiempo cuidarme. Por eso hacía metáforas. Una obra que me parece muy interesante es *El placer y la nada*. La obra surgió a partir de una noticia que vi en el diario, que contaba que en España había estallado en una playa un camión que llevaba garrafas de gas. En la playa quedó la gente muerta y hubo una foto que me impresionó mucho. Era un periódico de prensa amarilla y aparecía un señor muerto junto a una sombrilla quemada. Pensé que eso podía ser una metáfora de la muerte. Ponía textos del diario y textos sobre la muerte que había sacado de Holbein. ¿Viste que Holbein tiene unos grabados con textos sobre la muerte? Saqué los textos de Holbein en los que decía que todos iban a morir algún día. Era demasiado sutil.

Pero en todo caso querías remitir a la situación que se vivía en esos momentos en Argentina.

Yo quería que remitieran. La Asociación de Críticos convocaba por primera vez una gran muestra nacional en el Museo Nacional. Cuando expuse la obra un artista me dijo: «Vos estás loco, cómo expones esto, es un peligro». Creo que él se dio cuenta, pero no sé cuántos más se dieron cuenta. En estas cosas del doble mensaje es difícil saber cuál es el límite de tu obra.

Ese componente metafórico también se hallaba en los camuflajes que formaban parte de la serie La vida de la muerte, ¿no es así?

Sí, aparecían tres círculos con los nombres «criptosis», «mimetismo» y «aposematismo», que aluden a tres formas diferentes de camuflaje. Junto a ellos publiqué un texto en el que decía que, pese a todo, a la larga el enemigo te descubre. Es como los bichos que se ocultan adoptando la forma del tronco y al final el enemigo se los come. El enemigo también se prepara para descubrirte.

Me parece una obra valiente, porque su sentido metafórico parece muy evidente.

Tal vez, pero la obra que a mí realmente me pareció fuerte fue *Violencia*. La hice en el inicio del peronismo. Cubrí todo el CAYC con papel de imprenta, que remitía a los afiches populares.

¿Qué sentido le querías otorgar a esa obra?

Yo sentía que había mucha violencia, que la violencia estaba instalada en la Argentina y que era una forma de resolver los problemas argentinos. Fue como un anticipo de lo que pasó después.

¿Y también una revisión de lo que había pasado antes?

Claro, porque era violencia todo lo que estaba pasando en el país. La violencia en Córdoba, los actos terroristas que sacaba de las revistas y los ponía en el plano... Comencé a entusiasarme con la violencia y entonces compré libros que luego expuse.

¿Había alguna intención autocrítica?

No. Yo siempre he creído y sigo creyendo en la violencia. Creo que no hay solución. Hay una violencia permanente en el mundo contra los tipos que menos tienen y que solo se puede resolver mediante la violencia. No se resuelve con tranquilidad. No creo en esas teorías gandhianas que andan dando la vuelta por el mundo y que hablan de

la no violencia. Si la gente no se defiende de alguna forma, desaparece. A veces dudo. Estoy hablando desde un lugar desde el que yo ya no puedo hacerlo, lo cual me hacer poner incómodo. Una vez hablando con Ana Longoni ella me dijo que fue un gran fracaso lo que nos sucedió a nosotros. No sirvió para nada. Es grave cuando te dicen eso. Y realmente fue un fracaso: lo que hicieron los militares fue realmente trágico. Lo sigue siendo hasta el día de hoy. Yo eso lo comparo con el franquismo: los españoles, a día de hoy, después de cuarenta años, siguen hablando del franquismo. A nosotros nos está pasando lo mismo. Es increíble como queda marcado un pueblo.

Me gustaría que me hablaras acerca de cómo con la llegada del Proceso militar replanteas tu discurso artístico.

Sigo trabajando bastante con lo conceptual. En unos afiches que presenté en la Bienal de la Habana hablaba del tema de la desaparición en relación con la desocupación. Para mí la desocupación es una forma de desaparición. Eran afiches de imprenta tipográfica muy antigua, de las que quedan dos o tres nada más, con tipos de madera. Se utilizaban mucho para los bailes. Los dispuse en una gran pared como un mural gráfico. Jugaba con las palabras «exclusión» y «extinción». Me basaba en el pensamiento de un teórico francés, Robert Castel, quien decía que la desocupación era una forma de desaparición, puesto que uno queda excluido de la vida social.

Luego había un trabajo llamado *La palabra oculta*, en el que trabajaba con la información de los diarios. Cogía una página del diario y buscaba una palabra que tuviera que ver con la violencia. Ponía el diario en la pared con su epígrafe. Subrayaba una palabra, como por ejemplo «mataron» y luego la reproducía más arriba en un tamaño mayor. Eran como veinte palabras: «mataron», «asesinaron», «violaron»... Recuerdo que la expuse en el 2003 y alguien me pregunto si la había hecho en el 2001,

cuando en realidad la había hecho antes de ese año. La obra fue a la Bienal de artes gráficas de Ljubiana. Ahora trabajo con eso, con los periódicos, descontextualizando palabras. Le llamaba *La palabra oculta* porque creo que hay cosas ocultas que pasan desapercibidas. También estoy trabajando sobre los gritos. Hice una exposición sobre este tema para la cual Ana Longoni escribió un texto. Son gritos que también extraigo de los periódicos: los gritos del fútbol, fotos de personas que gritan porque los están lastimando...

Habitualmente se ha vinculado al conceptualismo con un carácter antiinstitucional y con el deseo de implicar al espectador en la conformación de la obra. En ese contexto se podrían ubicar modalidades como el arte correo, que transitas desde los años setenta. Quería saber cómo valoras retrospectivamente todas esas prácticas que trataban de cuestionar el mercado y la relación tradicional entre creador y receptor de la obra.

Trabajé junto con Vigo y nuestro propósito era cuestionar el mercado, a tal punto que una vez nos invitaron a una muestra, Acrilicopaolini, donde presentamos *Ezeiza es Trelew* y declaramos que estábamos en contra del premio, de la institución de la obra... Cuestionábamos todo, porque pensábamos que se trataba de mecanismos para generar pirámides de prestigio. El arte correo me interesaba por ser alternativo, aunque hoy ya ha perdido su aspecto original. Hoy hago más poesía visual que arte correo, aunque siempre hay un cruce entre estas prácticas.

Conversación con Horacio Zabala, 3 de agosto de 2008

En primer lugar me gustaría que me hablaras del modo en que llegas al conceptualismo. ¿Qué papel jugó en este plano tu formación arquitectónica?

Yo creo que llegué al conceptualismo de una manera lateral, en el sentido de que llegué a través de lecturas de orden histórico, filosófico y crítico con respecto al arte. Mi punto de vista era más bien estructural, tenía que ver con una visión filosófica del arte y de la estética. Tenía un interés muy particular por el aspecto teórico del arte. Por otra parte, mi formación universitaria en arquitectura significó tomar distancia con todo lo que significa la expresividad personal. Si bien, como tantos otros, ya había pasado por varias etapas expresionistas o copiando estilos durante mi adolescencia, encontrar un lenguaje preciso y técnico como el de la arquitectura me permitió olvidarme de esta expresividad personal y dedicarme a señalar problemas más específicos con un lenguaje que, en principio, yo pensaba que era comprensible por todo el mundo. La mayor parte de la gente puede leer una planta de una fachada o una sección de un edificio. La representación arquitectónica es un medio que me parecía válido porque tenía una cierta universalidad y se escapaba a los lenguajes artísticos comunes. Hay por tanto dos líneas: una que es estética-filosófica y la otra que proviene con la arquitectura, no solo a través de la representación del espacio sino con el espacio mismo: con la comprensión del espacio y de las relaciones entre las cosas. Me quiero detener en esto de las relaciones porque es una de las cosas que después de tantos años me sigue interesando. Las relaciones entre formas, entre conceptos, entre colores, etc. me interesan profundamente. Mi vinculación al arte conceptual tiene que ver con la pregunta: ¿qué sucede si pongo en relación determinada palabra con determinada imagen o el espacio arquitectónico con respecto a un señalamiento de determinado aspecto de la realidad?

No era, por tanto, una investigación estrictamente lingüística como podía suceder con los artistas anglosajones del momento, sino que, sin desechar el objeto, se aceptaba pero poniéndolo en relación a través del lenguaje, del espacio, del color, del movimiento, etc.

Has hablado de lecturas filosóficas y teóricas sobre arte. ¿Podrías especificar cuáles fueron tus referentes?

Durante esos años de formación yo fui un buen lector, también de literatura. De la ficción me interesaba especialmente la literatura fantástica. La filosofía me interesaba desde el punto de vista existencialista. A mí me marcó la lectura de todo Sartre, al que accedí a través de la literatura. Eso se combinó con la fenomenología de Merleau-Ponty y, obviamente, con el marxismo. En todo caso, siempre me escapé de la concepción unilateral del marxismo ortodoxo. Me interesaba más lo que tenía que ver con la vida fenoménica.

¿Cómo pasas a formar parte del CAYC?

Fue un poco por azar. El crítico que impulsó el CAYC, Jorge Glusberg, conocía mis trabajos y durante un encuentro casual, después de que el Grupo de los Trece ya se hubiera constituido, me invitó a formar parte de él. De los artistas que allí estaban algunos me interesaban y otros no. En ese momento yo estaba en una posición muy marginal con respecto a todo. Unos años antes había ido a ver a Jorge Romero Brest con un proyecto que no le interesó. Eso fue bastante traumático porque yo veía allí las obras de artistas argentinos y los premios internacionales que se hacían, el arte conceptual, el nuevo realismo francés, etc. y me sentía muy próximo a todo eso. Entonces, al ser rechazado por esa institución pensé: sigo mi camino solo. Fue entonces que Glusberg se cruzó en mi camino. Le dije que sí porque quería curarme de este rechazo. Ahora bien, el Grupo de los Trece era un grupo que en realidad no funcionaba como tal. Era una

bolsa de gatos. No había ningún principio rector. Las afinidades entre artistas formaban subgrupos, lo cual era una cosa positiva porque, por ejemplo, sino se hubiese dado esa circunstancia yo nunca hubiera expuesto al lado de algunos que eran muy formalistas que, de alguna manera, también me alimentaron. En ese sentido, había un cierto diálogo con artistas que no comparten mi poética, como Jacques Bedel o Alfredo Portillos. Por otra parte, éramos varios arquitectos: además de mí, estaban Clorindo Testa, Benedit, Bedel... Pero eso no significaba que quienes compartíamos una misma formación estuviéramos juntos. Yo me sentía más cercano a otra gente como Romero, Vigo o Ginzburg. La obra de Ginzburg era muy poética, sin ningún tipo de contacto con los problemas sociales o políticos, pero con una intensidad que a mí me interesaba. Pero en todo caso no cabría hablar de «grupo». Se trataba de un empresario al que le interesaba el arte y que decidió invertir en un conjunto de artistas siendo muy sensible a lo que estaba sucediendo en los setenta en el mundo. Decidió recrear en Argentina un prisma donde la experimentación y la investigación tuvieran prioridad.

¿Podrías describirnos el proyecto que presentaste a Romero Brest?

El proyecto que le presenté no lo olvidaré nunca porque creo que era una buena obra. Lo que sentía ante las obras que se veían en el instituto es que no había una expresión individual en cada uno de los artistas. Por ejemplo, si era una exposición de minimalismo estaban las figuras del minimalismo americanas y los pocos argentinos que se dedicaban a eso y uno podía llegar a confundir las obras. Ante esa falta de individualidad pensé que podía hacer una obra en la cual simplemente exhibiera mi personalidad a través de una ampliación fotográfica del grafismo de mi firma. Por otra parte, el Instituto debía poner a disposición del público un afiche con mi firma. Se

trataba de revalorizar la figura escondida y minimizada de la personalidad del artista. Esto sucedió en el año 67.

¿Después de la Semana de arte avanzado?

Efectivamente. Gracias a esa negativa yo conocí a Vigo, que en ese momento estaba organizando en el Di Tella una exposición que se llamaba «Exposición de la novísima poesía». Él me llevaba quince años y me interesaba mucho tanto lo que él hacía como su biblioteca, que era sumamente importante. En ella me pude sumergir y acceder a más información, pues si bien había un par o tres de lugares donde estar informado yo no tenía ningún amigo con una buena biblioteca. Por otra parte, Vigo me abrió varios caminos que apuntaban hacia lo colectivo, porque él impulsaba diversas publicaciones, era curador de exposiciones, editor... Generaba instancias de creatividad no solo en su propia obra sino también pública. A mí eso siempre me interesó: abrir mi aporte individual hacia el espacio colectivo.

Un espacio que el CAYC no supo generar...

No, en el CAYC yo era un artista con mi propia obra y nada más.

¿Debías negociar allí tus intereses con las expectativas de Glusberg?

Sí, claro. Nunca fui censurado por mis obras por Glusberg, pero no eran años fáciles. Se trataba de un reducto que era conocido por poca gente. Las exposiciones estaban bien armadas pero no había contacto con la realidad de todos los días. No era una galería de arte donde la gente iba a ver cosas.

Tampoco era el Di Tella...

No, claro. Lo que sucede es que el CAYC contaba con menos medios económicos. Detrás del Di Tella estaba la fundación Rockefeller. Esto, por el contrario, era un empresario argentino y nada más. Se trataba de una institución muy pequeña si la comparamos con la otra. La ventaja del CAYC es que no solo albergaba artes visuales, sino que había encuentros con poetas, intelectuales, escritores, etc. del exterior. Aquí vinieron semiólogos como Abraham Moles. Era un lugar en el que se podían establecer contactos a un nivel que para mí era muy importante.

¿Cómo contemplabas desde tu posición al interior del Grupo de los Trece el proceso de radicalización política de la vanguardia que había tenido lugar en los años sesenta y que llevó a artistas como Juan Pablo Renzi a calificar el conceptualismo que propugnaba el CAYC como una «nueva moda» que reinstitucionalizaba la vanguardia?

En ese momento era muy difícil -salvo, tal vez, para un formalista extremo e insensible- no hacer intervenir los conflictos que se veían a diario en las obras o, al menos, en las discusiones. Yo comprendo que un artista puede seguir haciendo monocromos pero, en las discusiones, puede llegar a tener una posición política que no «contamine» su producción artística. Es posible y de hecho lo hay. En mi caso estaba muy cerca desde un punto de vista ideológico a la posibilidad de traducir en mi obra ciertos conflictos que yo veía a diario, pero no creo para nada en el lenguaje del arte conceptual o de cualquier otra cosa como moda. Pienso que esa es una mala calificación que descalifica al arte. Si bien existen contactos entre la moda y el arte, calificar al conceptualismo como una última moda es descalificarlo. Es presuponer que se trata de algo efímero que no tiene consecuencias. Pienso que Renzi se equivocó, porque si uno mira desde treinta o cuarenta años después, todo lo realizado por el neoconceptualismo y las derivaciones que han tenido las reflexiones planteadas por los conceptuales, no ha

sido para nada una moda. Es obvio que todo puede utilizarse como una moda (también el arte político puede llegar a serlo), pero considero que la palabra moda es peligrosa. Yo la considero una agresión. Si a mí me dicen que lo que estoy haciendo es una moda o que lo que hice hace treinta años era una moda lo considero un error.

Me interesa esto porque creo que Renzi en ese momento no se refería tanto a la potencialidad del conceptual para generar nueva obra como ha sucedido efectivamente después, sino como una especie de traición a la radicalidad alcanzada por la vanguardia en los sesenta.

Es probable que tengas razón, o que lo dijera en los dos sentidos. Es muy difícil resolver el problema de las relaciones de amor y odio entre el arte y la política. De todos modos, yo no creo que sea posible una identidad entre el arte y la vida, la ciencia y el arte. Evidentemente, el taller del artista no es un laboratorio, pero en su actividad siempre hay un momento de reflexión que hace que la violencia de los conflictos se traduzca metafórica o poéticamente, porque si no es así lo que se presenta no es más que información. En ese último caso no estaríamos intentando hacer arte. Si hay algo más, ese algo más significa que hay menos comunicación y más otras cosas. La información es comunicación. Si el arte es solo comunicación a mí no me interesa. Pienso que con el arte se pueden mover hilos que no se pueden mover con la política, pese a que puedan haber coincidencias. A mí me interesa el momento de la traducción de lo político a lo artístico. Así que cuando se dice que se estaba traicionando el compromiso político de los artistas de la década del sesenta (*Tucumán Arde*, etc.), pienso que eso supondría mirar las cosas desde una perspectiva única, reduccionista. Particularmente pienso que *Tucumán Arde* fue un evento político. De arte le encuentro poco. No veo qué tiene de malo que no haya sido más que política.

En relación con lo anterior, en alguna ocasión has afirmado que tu concepción del arte en ningún caso es instrumental. ¿Podrías profundizar en este asunto?

Sí, espero no tener una concepción instrumental del arte. Hay un pensamiento en el que el hombre, para transformar y dominar el mundo, ha tenido que concebir no solamente a las cosas, sino también a los seres humanos, como instrumentos. El arte ha sido también, desde los príncipes del Renacimiento hasta la Iglesia o el arte actual, un instrumento del poder. Eso no debería ser así. Desde el punto de vista del artista, su posición no es de un espíritu de dominio con respecto a la realidad. Es un espíritu en donde se mezclan varios conceptos: la contemplación, la acción, la interpretación, la traducción, su propia visión consciente e inconsciente... No es, por tanto, estrictamente racional a la hora de transformar el mundo. No se puede plantear como si se tratara de construir un puente para cruzar un río. No existe un objetivo claro que imponga unos medios para el dominio absoluto de la realidad. El problema es que en el capitalismo actual el espíritu del dominio se manifiesta diciendo que se tienen los medios económicos y tecnológicos para hacer un puente sin saber si es necesario, de manera que el instrumento, el medio, se convierte en un fin en sí mismo. En ese sentido, el arte es exactamente lo opuesto: no hay un objetivo claro, no es «para». Por lo anterior pienso que toda lectura instrumental del arte es muy peligrosa.

Me gustaría que me hablaras un poco sobre tu intervención en la Plaza Roberto Arlt.

Fue una intervención muy poco documentada. Apenas quedaron registros. Yo tan solo tengo una fotografía, los dibujos del proyecto y un texto en que describía la intervención. La experiencia en la plaza coincidió con el fusilamiento de Trelew, un acontecimiento que conmovió a la opinión pública. Varios de los artistas congregados

en la plaza se ocuparon de ese tema. Era una plaza un poco particular porque estaba entre medianeras, un espacio rodeado de muros. Hice la cuenta y comprobé que había unos 300 metros de muro. Entonces se me ocurrió hacer una cinta negra y rodear la plaza con ella y unos crespones. La obra fue destruida por orden de la Municipalidad de Buenos Aires. Lo que yo proponía era una apropiación simbólica del espacio, con una connotación política evidente por estas muertes del Trelew. Me di cuenta de que, si por un lado estaba el aspecto concreto, transmisible, del mensaje político, a su vez la línea negra hacía visible el espacio mismo. Este último sería el aspecto no político de la obra, el aspecto público-formal-espacial-arquitectónico. Ahí me di cuenta de que ambos aspectos, el político y el formal, se podían llegar a juntar. Es algo que posteriormente apliqué a mis mapas, cárceles, etc. El aspecto de estas imágenes era estrictamente formal, pero paralelamente se imponía el otro, que no lo era. A mí lo que me interesaba era el punto de unión o de conflicto entre esos dos aspectos. Mantener la tensión entre ambos, no abandonar uno en favor del otro.

Precisamente me interesaría que me hablaras a continuación acerca de los anteproyectos de cárceles y de la idea recurrente en tu producción de los setenta según la cual por aquel entonces el arte era una especie de cárcel.

Primero surge la idea del arte como un espacio cerrado y aislado, que creo que es algo que sucede históricamente desde el Renacimiento italiano con la constitución del arte en un ámbito particular, la separación del artista y el artesano, etc. Ahí se empieza a constituir el arte como un sistema que en sus derivaciones posteriores incluiría al artista, al público de arte, a la crítica, etc. Ese mundo mantiene una cierta autonomía con la realidad, en la que entra y sale sucesivamente. Esa era mi concepción general del arte como cárcel. Pero a la vez pensaba que el arte era el mundo de la metáfora, del símbolo,

del intercambio de visiones del mundo entre artistas, historiadores, etc. Un mundo muy rico. La cuestión era como preservar ese mundo rico, el mundo del significado, de la brutalidad del mundo de la economía o de la violencia política. Si uno no cree en el fin del arte se trataría de pensar cómo alimentar a este mundo relativamente autónomo con la realidad que lo contiene. Esta es una problemática que me sigue interesando. Por otra parte, me había interesado mucho la obra de Piranesi. Él representaba la cárcel con un sentido diferente. Yo quería representar la cárcel como un mundo cerrado pero que a la vez otorgaba libertad al artista. La celda es lo que permite que el artista pueda imaginar su propio mundo. Por lo tanto, en ella conviven un aspecto negativo y otro positivo. Me ayudó mucho un cuento de Borges, «La escritura del dios», donde habla de un mago de la América precolombina que es capaz de convertirse él mismo en un dios que podría destruir la cárcel en donde está encerrado, pero no lo hace porque se da cuenta de que solo gracias a ella ha accedido a una comprensión tan lúcida del mundo. Es algo que está implícito en mis cárceles. Ahora, paralelamente yo vivía en la Argentina en un momento particular en donde la cárcel no se encontraba connotada metafísicamente, sino políticamente. Por eso siempre convivieron las dos lecturas y a mí me interesaba que así fuera, aunque lamento que se haya impuesto la más fácil y evidente, la que lee en los anteproyectos únicamente la alusión al encierro de la subversión política de la época. En este tema trabajé durante muchos años, desde el 71 hasta el 76. Cuando decidí hacer esta operación llamada «Hoy el arte es una cárcel» trataba de incluir en esta problemática a otros poetas, escritores, artistas, pensadores, etc. Lo que hice fue enviar 200 hojas con este tema proponiéndoles que me escribieran o que mandaran una imagen. Para esa época yo ya estaba en Italia. Con los resultados de esa consulta conseguimos hacer un congreso internacional y se publicó un libro. La idea que yo había aprendido de Vigo, según la cual era fundamental dar una dimensión social a los

proyectos artísticos, se vio así cumplida. Esa fue mi última producción respecto a las cárceles, que en ese momento pasó a ser una obra colectiva.

Después de todo, ¿seguirías defendiendo la autonomía artística como un ámbito de libertad para el artista y de reflexión sobre su propio lenguaje? ¿qué piensas sobre las propuestas que se han ido desarrollando desde los años sesenta que tratan de superar esa autonomía situándose en los márgenes o por fuera de la institución?

Estamos de nuevo en la problemática del arte y la vida. Una de las cosas que yo siempre he visto en todas las manifestaciones de arte público (el arte callejero fuera de las instituciones) es que si las obras son buenas convierten la calle en una galería de arte o en un museo; si son malas desaparecen. La calle de una ciudad tiene una potencia con la que es muy difícil que una obra pueda competir. Descalifica desde un punto de vista formal a cualquier pretensión artística. En el caso de que no sea así, de que la obra sea realmente buena, la calle se convierte en un museo, se institucionaliza. Existe una especie de mito según el cual el arte fuera de las instituciones está en contacto con la realidad, cuando lo que en verdad provoca es la distracción. Si las obras no tienen mucha fuerza desaparecen, caen en la desatención que es la calle misma. Lo que la calle excluye es la capacidad de concentración con respecto a una obra. Es la percepción distraída de la que hablaba Benjamin. Lo que subyace bajo esa pretensión es la peor vanguardia, la que considera que se puede cambiar el mundo con el arte. Se trata de las viejas utopías de principios del siglo XX, una falta de escala que convierte el arte en un disparate. Por otra parte, me parece incoherente el énfasis sobre la transgresión a las instituciones. Creo que a principios de siglo era coherente intentar transgredir porque había algo que transgredir, pero ahora no hay nada más que transgredir. Son las propias instituciones las que exigen que los artistas sean transgresores para promoverse a sí

mismas. Creo por tanto que habría que reubicar la problemática del arte y la sociedad en otros términos, no tan pretenciosos ni moralmente binarios. No es cuestión de hablar de buenos y malos. Una de las cosas que me parece necesario incrementar es la discusión y el intercambio entre pensadores a propósito del arte contemporáneo. Por ejemplo, actualmente no hay lugares de reunión de artistas. No sólo en Buenos Aires. Eso lo he visto también en París o Ginebra. El individualismo ha hecho mucho mal en este sentido.

¿Qué piensas sobre la desprofesionalización del artista?

Otra de las mitologías que se vinculan con la relación entre arte y vida es la afirmación «todo es arte» o «todos somos artistas». Pienso, llevando al límite el razonamiento, que si todo es arte entonces nada lo es y si todos somos artistas entonces ninguno lo somos. Esto es una consecuencia de cómo la sociedad de la comunicación y de la información ha absorbido o está en proceso de absorber completamente al arte. Si el arte se termina va a ser porque se habrá convertido en comunicación e información gracias a las nuevas tecnologías y a la avidez del espíritu de dominio generalizado. Es lógico que el artista no sea nunca más un profesional, que sea muy bruto, no es necesaria ninguna autonomía porque no ha de poner en cuestión determinados problemas. Se supone que todos debemos estar integrados a la comunicación, pero yo pienso que el arte no tiene que comunicar. El arte debería escaparse, siguiendo la tesis de Mario Perniola, de ese mandato. Las obras de arte no son comunicación: hablan de creación de mundos reales, imaginarios, simbólicos. Van más allá de un problema de emisión y recepción. De manera que la desprofesionalización del artista conlleva su absorción por la sociedad de la información y de la comunicación. Cada vez el artista tiene menos peso social y ha de estar protegido por una institución para que todavía

alguien lo escuche. La institución, a la vez, para tener prestigio, tiene que producir obra transgresiva. Es un círculo cerrado.

Para concluir, me gustaría que nos centráramos en las intervenciones que realizaste durante los setenta en diversos mapas del subcontinente.

Los mapas son consecuencia de mi formación de arquitecto, con la posibilidad de reducción de la realidad, con el cambio de escala. Esta reducción me permite como artista manipular y cambiar simbólicamente. Así, tomando un mapa de Sudamérica, reconvertía el contorno que todos sabemos que tiene desde la escuela primaria. Eso hacía posible que, por ejemplo, en el centro del continente americano apareciera un gran lago o un archipiélago. Se producía así un desfase entre lo que yo sé o me enseñaron y lo que veo. Estas cartografías se encontraban basadas en deformaciones de territorios. En otras ocasiones empleaba el lenguaje. Por ejemplo, incluía la ecuación «Tensión=Fuerza/Área», que es una fórmula física que se utiliza en la estabilidad para construir edificios. Esta misma fórmula escrita sobre un mapa de América del Sur en los años setenta significaba otras muchas cosas. Para empezar el mapa no se presentaba en su posición habitual. América aparece acostada y no de pie, como nos hubiera gustado verla (un poco en la línea del gesto de inversión del mapa de América del Sur que realizó Torres García en los años treinta). Son esos pequeños cambios los que a mí me interesaban, pues remitían a la realidad geopolítica contemporánea, a una lectura que no era la de las fórmulas físicas, que tenía que ver con la resistencia a las dictaduras, etc. Esa posibilidad de mirar las cosas de otra manera en un determinado momento era lo que me atraía. En el caso de *Argentina empaquetada*, la idea era que a un mapa, que normalmente es utilizado para leer y no para envolver, yo le cambiaba la función. Decidí empaquetar a la Argentina en un múltiple que constaba de unas cuarenta cajas.

Se trataba de una especie de copia de la obra de Duchamp titulada *Un río secreto*. Cuando movías estas cajas se oía un sonido en su interior, algo que también sucedía en la obra de Duchamp. En otros mapas imprimí la palabra «censurado». Yo trabajé durante mucho tiempo con sellos de goma, que me daban la posibilidad de intervenir diferentes superficies. Por otro lado, el sello de goma hablaba de una cierta burocratización, de un proceso que no pertenece al mundo del arte sino a la administración de las cosas. Trasladarlo al mundo del arte me parecía interesante. En esos años la censura en Argentina era una cosa absolutamente cotidiana. También censuré libros, como uno referido a la obra de Paul Gauguin u otro sobre Paul Klee. Me parecía interesante lanzar la pregunta acerca del motivo por el cual aparecían censurados esos libros y no otros.

Conversación con Daniel Sanjurjo, 13 de septiembre de 2008

Uno de los aspectos interesantes de El Siluetazo se vincula con la diferencia de posicionamiento entre las Madres de Plaza de Mayo, reticentes a admitir que sus hijos desaparecidos estaban muertos, y la consigna defendida por el MAS: «Toda la verdad». Ambas posturas encuentran su reflejo en el modo de concebir las siluetas. En este sentido, la evocación de Dalmiro Flores producida por Gastar-Capataco parecía dar por sentado que el destino de los desaparecidos coincidía con el de ese obrero.

Sí, desde el punto de vista legal la causa de las Madres no se podía cerrar mientras esas personas siguieran desaparecidas. En ese momento muchas Madres pudieron pensar que sus hijos estaban vivos. Al principio las Madres no sabían nada. Después la consigna de «Aparición con vida» quedó como una estrategia legal para que la causa no cierre ni prescriba a los diez años. Lo de Dalmiro Flores perseguía retomar ciertas cuestiones. Se marcaba un poco que los desaparecidos podían estar muertos. Lo cierto es que las Madres mostraron mucha resistencia a propósito de nuestra relación con el partido. No nos querían una mierda, porque éramos trotskos. La verdad es que nosotros siempre hemos chocado con todas las organizaciones.

Cuéntanos cómo fue la experiencia de Vela por Chile.

En la primera convocatoria frente a la embajada chilena había una energía enorme. Imagínate una cuadra con el pavimento lleno de velas. La gente no quería irse al acto que se celebraba en un escenario a veinte metros. En la segunda, el 11 de septiembre siguiente, se montó quilombo, pues la organización de exiliados chilenos debía aportar las velas y pedir a sus compatriotas que trajeran velas, pero no hicieron nada. Nosotros llegamos a hacer la instalación con dos o tres cajas de velas. Queríamos hacer una gran estrella, pero no pudo ser. Agarramos el micrófono y empezamos a

montar quilombo. De repente, la gente se empezó a ir. Pensamos que los habíamos violentado, pero en realidad fueron a comprar velas.

Antes habíamos hecho hasta siete acciones con velas. El día de la mujer dibujamos con velas en el Obelisco la silueta de una mujer embarazada, otro día fuimos al consulado, etc. También recuerdo durante una de las Marchas de la resistencia que hubo pica entre las Madres chilenas, con pañuelo negro, y las Madres argentinas, con pañuelo blanco. Las argentinas decían que mientras sus hijos estaban vivos las chilenas traían el mensaje funesto de que sus hijos estaban muertos.

¿Cuál fue la relación que mantuvisteis durante la existencia de Capataco con el MAS?

De tensión. Al igual que sucedió con las Madres, lo que pasa es que en este último caso la relación se mantuvo porque nos interesaba a ambos. Después de *El Siluetazo* Capataco era el único grupo -si dejamos al margen al Frente de Juventud de Madres, que aceptaban nuestras propuestas en muchos de los casos- que hacía arte político y participativo.

¿Había por vuestra parte una oposición a las formas artísticas más aceptadas por el MAS?

En realidad el MAS no tenía una política definida de arte. La que les resultaba más conocida era, desde luego, el realismo socialista. A su lado, la experimentación que defendíamos nos hacía aparecer como «jetones» de la cultura. A nosotros nos interesaba el trabajo en la calle. No queríamos vender revistas o periódicos.

¿Existió una intención programática de rescatar las experiencias políticas de los sesenta-setenta, especialmente Tucumán Arde?

Sí, se buscó contactar a los artistas del itinerario del 68, un poco en la línea de la política del partido, que también buscaba esa conexión. Yo, por mi parte, no estaba muy de acuerdo en invitarlos, porque nunca acudían, ni tan siquiera a vernos. Éramos trotskos leprosos, el partido más fuerte internacionalmente del trotskismo, con más captación de militantes. Nos tenían medio fobia. Si se acercaban a nosotros podían quedar pegados. Por otro lado, si pensamos en *Tucumán Arde*, aquello era algo hecho por los artistas, que no estaba intervenido por la gente.

¿Qué influencia tuvo la presencia anterior de Coco Bedoya o Emei en colectivos como el peruano Paréntesis, del que posteriormente emergería Huayco?

Sí que empezamos a ver acciones de arte político en otros lugares, si bien ninguna de ellas convocaba al público a trabajar. Una de las preocupaciones era que se entendiera el código con el cual trabajábamos. El código era la consigna, que se debía multiplicar mediante la técnica que empleábamos. Se trataba de generar un contagio de la técnica (la serigrafía) y de la forma de trabajo para producir arte. Y lo logramos. En ese sentido me siento satisfecho. También en la importancia que concedimos a la *performance* y al uso de los títeres de varillas gigantes, dos cuestiones que luego imitaron muchos grupos. Recuerdo que hicimos un títere gigante de Reagan. Eso sí que era realismo socialista. Todo eso se fue multiplicando en grupos y formas de accionar hasta el día de hoy.

¿Qué vínculos y tensiones existieron en los ochenta entre un grupo como Capataco y la contracultura?

Vínculos había porque nosotros participábamos individualmente de esa movida contracultural, en espacios donde se hacía teatro o recitales de música *underground*. Ahí hacíamos exposiciones individuales o entre un par de nosotros. Pero era, como te digo,

producción individual, procedente de nuestra ligazón con algunos artistas del *underground*. No era Capataco.

¿En qué consistió la acción que realizasteis por la Ley de Punto Final?

Las Madres nos facilitaron el esmalte y nosotros ideamos una matriz serigráfica con la que confeccionamos 30 chablonos y las gomas. Los repartimos entre la gente que acudió a esa Marcha de la resistencia. Enseñábamos a la gente qué cantidad de pintura y de qué manera debía extenderla. Era muy sencillo. Con la matriz imprimían puntos en el pavimento y junto a ellos escribían palabras, dibujaban, etc. Imprimir en el pavimento fue también una aportación específica de Capataco. En este caso podríamos hablar de una suerte de grabado popular que socializaba los medios de producción visual. En ese sentido, para mí el *Siluetazo* es una bisagra, en la medida en que allí la expresión se hace colectivamente y se socializan los medios de producción. Capataco siguió con esa tradición, pero antes de eso no había habido una experiencia de ese tipo. Si para muchos el 2001 supuso una bisagra política, para mí la bisagra en el arte era el *Siluetazo*. Dicho sea de paso, el *Siluetazo* comenzó a ser bastardeado por el radicalismo, que empezó a hablar de la importancia de lo participativo en sus políticas culturales.

Pasemos a hablar de colectivos artísticos de los que formaste parte con posterioridad ¿Por el ojo tenía una estructura cerrada, con miembros permanentes, a diferencia de Capataco?

Claro. El grupo original, que presentó la exposición «Video sin cámara» en el Centro Cultural Recoleta, estaba compuesto por quince personas, que incluían músicos, actores, pintores, escritores, videoartistas, etc. Era otra época, entre finales de los ochenta y principios de los noventa, en la que no era tan fácil como ahora conseguir equipos. Después los miembros permanentes fueron Julia Balmaceda, Federico

González, Ignacio Sourrouille y yo. La particularidad de Por el ojo es que no estaba ligado, a diferencia de los otros grupos en los que estuve, al conflicto político. Por el ojo era arte callejero, pero no diría que fuera arte político. Era más muralista, de intervención en barrios, pero la temática de nuestras imágenes no era necesariamente política.

El siguiente grupo que integraste fue La piedra. ¿Qué acciones desarrollasteis allí?

El grupo era performático. Se desarrolló en muy poco tiempo pero con mucha creatividad. Empezamos a trabajar en junio del 92, coincidiendo con el quinto centenario. Nos juntamos una serie de amigos, gente que hacía arte callejero, gente de Por el ojo y decidimos hacer *La sopa de Solís*. ¿Viste que los charrúas se «morfaron» [comieron] a Solís [se refiere al navegante español Juan Díaz de Solís, que arribó al Río de la Plata en 1516] en la isla Martín García? Recreamos esa escena histórica haciendo un puchero, una instalación en la 9 de julio. Antes Por el ojo había hecho un mural en el barrio Once que se llamaba *Sopa de solís*, en el que aparecía la olla de los indios de la que salía una pata de Solís. La instalación se hizo en la 9 de julio para el acto más importante de los aborígenes. Se trataba de una estela de cuatro metros y medio de alto. Era un plano con relieves al que acompañaban objetos clavados en la tierra. Los objetos eran de producción individual, mientras que la estela se hizo colectivamente, por todos los artistas del grupo. Ahí agarramos un tanque de doscientos litros de petróleo, lo lavamos e hicimos un puchero con 130 litros de sopa con carne. Eso lo hicimos entre el 11 y el 12 de octubre, pues ellos festejan el último día de libertad antes de la conquista española.

Después hicimos otras *performances*, apariciones, etc. En ese momento había un conflicto muy grande con los jubilados. Ellos habían salido a la calle, se manifestaban frente al Congreso. Decidieron financiarnos una acción que se denominó *La piedra*, de donde el colectivo acabó por tomar el nombre. Era la navidad de 1992. La piedra se refería al Monumento al trabajo, que se encuentra en Paseo Colón. Hicimos una recreación en telgopor y cartón del monumento y elaboramos cuchillos, cucharas y tenedores de dos metros de alto en cartón grueso que dimos a los jubilados para reclamar por la precariedad de su situación. Nosotros veníamos arrastrando la piedra con todo un vestuario y maquillados. Un zanquista iba y venía escribiendo el reclamo de los jubilados. Fuimos de Corrientes al Congreso. Cuando llegamos allí los jubilados nos estaban esperando con una música y los cubiertos que bajaban de la escalinata del Congreso. Ellos hacían como que comían de la piedra que nosotros traíamos, una piedra blanca con la que sugeríamos que la única salida laboral para los jóvenes era el tráfico de drogas. Los únicos que conocen a La piedra son la gente de Etcétera. De hecho puedes ver *performances* de La piedra que son las que hizo tiempo después Etcétera, retomándolas inconscientemente. Ellos mismos lo reconocieron cuando vieron los videos.

¿Lo teatral no era ya un elemento central en las intervenciones de Capataco?

Yo diría que no. Capataco tiene ese instrumento de técnica que es la serigrafía, pero no era un grupo teatral. Hacíamos *performances* porque íbamos a poner el cuerpo ahí, pero no había una expresión ni de ballet ni de teatro ni de música. En cambio en La piedra sí: ahí había actores y músicos, nuestra actividad era plástico-teatral. Era más parecido a Etcétera que a Capataco. En La piedra se juntó mucha gente que venía de «hacer la calle», de participar en teatro callejero. Capataco a mí me quedó trunco porque

no quería que fuera solamente plástica. Por ejemplo, a mí me interesaba lo que tenía que ver con los titiriteros. En realidad, siempre he querido que haya un octavo arte que aglutine a todas las disciplinas, que acabe con las parcelas de los grupos y las áreas artísticas. Un ala de Capataco (básicamente Emei y «Coco» Bedoya) fue cercenando esa posibilidad. Para mí es más continuidad de Capataco el TPS (Taller Popular de Serigrafía) que Etcétera. El TPS también imprimía imágenes sobre el conflicto que se estaba desarrollando en las remeras de los manifestantes. No eran las megaimpressiones en el pavimento de Capataco, pero desde luego que se podía asociar. La técnica era la misma, si bien el TPS no era tan participativo y abierto como Capataco.

¿Cómo te volviste a conectar a la escena del arte activista en el 2001?

Ahí me enteré de que existía Argentina Arde!, la Asamblea contracultural de todas las áreas. Se trataba de asambleas multitudinarias que se celebraban una vez por semana. Acudían entre cien y doscientas personas: artistas, intelectuales, escritores, fotógrafos, videoartistas, músicos... Los plásticos formamos la comisión de arte político, que es la que se pasa a llamar Arde Arte! El grupo funcionó hasta el 2005-06. Allí hacíamos *performances*, instalaciones, murales, afiches. Casi siempre en la calle, en el conflicto. Trabajamos con los movimientos de Derechos Humanos, con la gente de la fábrica de cerámica recuperada Zanon, etc. Con las baldosas de ellos recreamos un baño. Hicimos tres esténciles. Uno era una pileta, otro un inodoro y otro un bidé. Fijamos estas tres imágenes sobre las baldosas y después, con marcadores indelebles, la gente iba escribiendo sobre las paredes del baño. Todo eso se lo llevaron después para Neuquén.

¿Tu paso por Arde Arte! se solapa con tu presencia en el TPS?

Nos empezamos a hacer amigos de la gente del TPS, que nos invitó a la Asamblea de Palermo Viejo, una asamblea barrial en un mercado tomado. Era un lugar muy grande, en el que cada uno trabajaba por su lado. Más tarde me invitaron a colaborar con ellos y era gracioso porque en las marchas estaba con los dos. Después tuvimos una discusión por posturas en torno a cómo encarar la invitación a la Bienal de São Paulo. Yo planteaba que había que romper el espacio y hacer una programación propia. Los grupos trabajaban social y políticamente, lo que convertía a la bienal en una oportunidad ideal para producir una ruptura del código de selección. Yo planteé que hiciéramos un calendario revolucionario con los afiches y banderas tanto del MIC (Movimiento Intersindical Clasista) como del contacto local que esta organización tenía en Brasil, pero no se puso el cuerpo para hacerlo. Al final lo que se hizo fue pegar los afiches que habíamos empleado en las marchas.

Conversación con con Osvaldo Aguirre, 23 de agosto de 2009

¿Cómo surgió el nombre de Cucaño y quiénes integraron el grupo en su etapa inicial?

El nombre «Cucaño» viene de la novela *Payasadas*, de Kurt Vonnegut. Allí «Cucaño» es una palabra que significaba «Cumpleaños». Hay dos hermanos en la novela que tienen una especie de lenguaje propio o cifrado para comunicarse. El que tomó la palabra y le dio nombre al grupo fue Guillermo Giampietro, que es quien estaba leyendo esa novela. Vonnegut fue uno de los autores que leíamos. Nos gustaban sus libros.

El origen de Cucaño se vincula a dos grupos de estudiantes de dos escuelas: la de la Escuela Superior de Comercio y la del Colegio Nacional Número 1. Del Superior de Comercio venían Carlos Ghioldi, Guillermo Ghioldi -que era el hermano de Carlos- y Mariano Guzmán. Y en el Nacional Número estaban Guillermo Giampietro y Alejandro Beretta (llamado el Pingüino Gigante). No recuerdo bien cómo se conocieron esos dos grupos. El integrante más consciente del grupo durante esa primera etapa fue Guillermo Giampietro, en el sentido de que tenía más lecturas. Yo, por ejemplo, cuando ingresé apenas tenía lecturas. No conocía a Lautreamont, ni había leído los manifiestos del surrealismo. Cada integrante del grupo recibía un pseudónimo al ingresar.

¿Ese aspecto tenía algo que ver con la clandestinidad?

Cuando yo entré y me lo explicaron no lo asocié con eso. Yo entré a Cucaño poco antes de comenzar a militar. En ese momento estábamos como camuflados políticamente dentro de un partido que tenía cobertura legal: la Confederación

Socialista, en el que se encontraban grandes figuras, socialistas intocables, nada que ver con el trotskismo. No recuerdo que hubiera medidas de precaución.

¿Qué etapas pueden distinguirse en la trayectoria del grupo?

En cuanto a la periodización, en líneas generales hubo dos momentos: el primero de ellos, desde el 79 hasta el 82; y después otro que fue desde el 83 a una fecha final que es medio difusa. La primera presentación se hizo el 4 de diciembre de 1979 en la sala Pau Casals, enfrente de la Facultad de Humanidades. Salió en los diarios. Era como una especie de recital de grupos alternativos. Lo que hizo Cucaño fue una acción sobre el público, separando a los hombres de las mujeres y otras cosas que yo ahora no recuerdo. Por su parte, la fecha final viene marcada por la reposición de una de las acciones de Cucaño, que se llamaba *El banquete*. La acción original se realizó en el Club Español. Se montó un banquete con un sentido paródico. Se realizaban acciones durante la comida mientras que simultáneamente en el mismo local se estaba celebrando un banquete real. Creo que nosotros estábamos en el primer piso. Lo que recuerdo es que al final todos íbamos hacia una especie de balcón que daba a la planta baja, donde se estaba celebrando el otro banquete, que comenzamos a boicotear.

¿Cuándo realizasteis esa acción?

Ésa fue en el año 82. Fue casi en el final de la primera etapa que te menciono. Esa primera etapa tiene una serie de características que la distinguen de la otra: en primer lugar, por la cantidad de gente que integraba el grupo, que era mayor: una media de diez personas. Siempre fluctuante pero con un núcleo estable. La primera etapa fue la más intensa en cuanto a producción. El grupo tenía una sede, un lugar físico para reunirse, ensayar teatro o realizar distintas actividades. Se alquilaban varias casas. La sede más estable fue la de la Casona, en la calle Entreríos. Era una casa muy grande

donde se realizaron ensayos de teatro y de música, así como diversos talleres. Entre ellos el Taller de la Mujer, un taller de historietas y otro de música, a partir del cual se formó el Grupo de Investigación y Experimentación musical. La consigna de Cucaño es que cualquiera podía estar en cualquier taller, así que todos estábamos en todos. También se realizaban sesiones de estudio y lectura grupal donde básicamente se leían los manifiestos del surrealismo, *Los cantos de Maldoror*, el manifiesto de Breton y Trotsky «Por un arte revolucionario independiente», etc.

¿A Artaud también?

Sí, pero él, más que nada, era una referencia para el grupo de teatro, en el que los principales animadores, quienes estaban más formados, eran Guillermo Sampietro y Carlos Ghioldi. Cada uno con referencias distintas. En el caso de Carlos, sí, la lectura autodidacta de Artaud fue fundamental. Guillermo, por su parte, había hecho otra serie de cursos sobre Stanislavski, Grotowsky y otros. Pero además, en esa primera etapa hubo una serie de instancias de formación en las que algunos directores dieron una serie de seminarios de teatro locales. Recuerdo especialmente el de Norberto Campos, un director de teatro de vanguardia.

¿Cuál era la conexión con el TIT [Taller de Investigación Teatral] de Buenos Aires?

Esa conexión venía por otro lado. Tenía que ver con la cuestión política, con nuestra militancia trotskista. Desde el inicio varios de los integrantes de Cucaño tenían una militancia política, concretamente en el PST (Partido Socialista de los Trabajadores). De ahí partió el contacto con el TIT. De Buenos Aires vino Mauricio Kurbard, que era integrante del TIT. Ese es un momento muy importante en la historia de Cucaño. Estableció un nuevo punto de partida.

¿En qué año sucedió eso?

Tiene que haber sido en el 80. Ahí es donde se da un seminario interno que será muy importante para el modo en que Cucaño comienza a pensar sus intervenciones. Eran acciones-acontecimientos que se realizaban en diversos lugares.

¿Qué caracteriza a la segunda etapa de Cucaño?

En la segunda etapa, del 83 en adelante, Cucaño es fundamentalmente la actividad que llevamos adelante Guillermo Sampietro, Mariano Guzmán y yo. Todos los miembros «históricos» no participan de esa segunda época. Sí que lo hizo otra gente joven puntualmente, pero no quienes habían integrado el grupo durante la primera época. En esta segunda etapa no hay una sede física concreta. Lo que divide a esas dos etapas es la cuestión de la militancia política, en el sentido de que hacia 1981 la demanda de militancia de parte del Partido se hizo muy fuerte y en el año 82 todos nos volcamos a la militancia casi de lleno.

¿Dejando de lado la faceta más surrealista?

Sí. Fue una etapa de efervescencia política del trotskismo que después se desinfló violentamente con las elecciones del 83, debido a los malos resultados del MAS. Eso desarmó el grupo. Dejamos la Casona. En ese momento, Mariano Guzmán y yo nos fuimos a vivir a Santa Fé. En realidad, el Partido nos mandó allá estrictamente como militantes. Nos alquilaron una casa. En Santa Fé no había nadie porque la represión había sido terrible. Toda la estructura del Partido se había desarmado. Fuimos a militar pero de alguna manera rearmamos algo. Ahí se produjo una ruptura al estilo de estas rupturas cómicas de los viejos surrealistas. Mariano y yo nos peleamos con alguna gente de acá [de Rosario]. A imitación de los viejos surrealistas, ahí [en Santa Fé] se

abrió en el 83 una Oficina de investigación del surrealismo. Yo en eso no participé porque me tuve que ir a hacer el servicio militar. En esa época se volvió a editar la revista *El surrealismo al servicio de la revolución*, que había sido una de las publicaciones del viejo grupo surrealista de Breton, al que seguíamos críticamente. Nuestra referencia fue siempre el surrealismo francés, no el surrealismo argentino, que para nosotros no tenía nada que ver con lo que entendíamos que suponía ese movimiento. Para nosotros la vertiente política era importante, no era solo una cuestión de crítica literaria como sucedía con la poesía que se movió en torno a Aldo Pellegrini.

¿Qué papel cumplieron las publicaciones en la actividad de Cucaño?

Se hicieron varias publicaciones. La primera fue la revista *Cucaño*, de la que salió un solo número. Era una revista que estaba más cerca del modelo de revista literaria, más o menos convencional. Incluía poemas de algunos de nosotros y textos programáticos. Pero donde se da la instancia más reflexiva y teórica es en una revista posterior, del año 81, que se llamó *Aproximación a un hachazo*. Es una revista que tiene varios artículos teóricos sobre el concepto de intervención que manejábamos en *Cucaño* y, específicamente, sobre todo un período de acciones que se llamó *Las Brujas*, una serie de intervenciones que se desarrollaron durante dos meses. Y la otra revista que se hizo fue una revista de cómic e historietas que se llamó *El maldito chocho*. El segundo número de la revista quedó inédito. El centro de la actividad de la historieta era el *Marinero Turco*, que de hecho luego desarrolló su carrera profesional como dibujante.

Conversación con Marcelo Pombo, 15 de julio de 2008

¿Cuál era tu posicionamiento político a finales de los 80?

La cuestión básica residía en el hecho de que veníamos de una dictadura y una extensa postdictadura durante la cual muchas cosas no habían cambiado mucho. Algunos otros y yo habíamos pasado raudamente de una militancia de izquierda durante el último año de la dictadura a una militancia más ligada al tema de las minorías sexuales. De Gumier Maier puedo decir que fue el que estuvo más comprometido con ambas cosas. En el GAG (Grupo de Acción Gay) estábamos relacionados con Néstor Perlongher, leíamos a Deleuze y Guattari, con lo cual no nos identificábamos plenamente con el tema de la identidad gay. Pero viéndolo desde hoy, pienso que lo importante –y, tal vez, esto fue parte de la semilla que brotó en el Rojas- era corrernos y olvidarnos del tema de la dictadura. Personalmente, fue algo que padecí y aborrecí. Es que la dictadura no sólo fue producto de los militares, sino de la mayoría de la sociedad argentina. Es por eso que siempre detesté a este país. Me parece que, por donde quieras verla, su historia es una historia sangrienta, salvaje y corrupta.

¿Y en relación al mundo del arte?

Yo provengo de una familia de clase media baja, casi pobre. Mis padres viven aún en unos *monoblocks* de Boulogne. Trabajé desde el primer día que terminé la secundaria y me costaba mucho ingresar al mundo del arte. Aunque era algo que no se explicitaba, la mayor parte de los productores culturales, escritores y artistas eran de familias de clase media o clase media alta, que habían ido a buenos colegios privados o al Nacional de Buenos Aires. Ese mundo cultural o del arte estaba de alguna manera identificado con dos corrientes internacionales, que aquí adquirieron rango oficial de la mano de Jorge Glusberg: una era la pintura de los ochenta y la otra el arte conceptual,

bien fuera más o menos político o de corte metalingüístico. Percibía que ese era un mundo al que no podía acceder. Por un lado, la pintura se encontraba ligada a un mercado reducidísimo y aristocrático, compuesto por dos o tres galerías prestigiosas. Por el otro, mucho del arte político o conceptual apenas posibilitaba una salida al mercado, lo cual te condenaba o a ser un militante político o a una posición que es histórica acá en la Argentina y que la definiría como el culto al amateurismo aristocrático y *dandy*. Porque hasta para eso hay que tener cierto dinero, a menos que seas un héroe que se inmola en la miseria y en la locura. Si trabajas en una fábrica y pagas el alquiler de un mínimo departamento no vas a poder dedicarte a hacer un arte que no te va a retribuir ninguna compensación económica, una práctica donde hacés una cosa efímera que se destruye y todo lo tenés que pagar de tu propio bolsillo. Por último, desde mediados de los ochenta, con la vuelta de la democracia, por fuera de las instituciones había surgido también el arte *underground*, muy asociado en aquel entonces a la vida nocturna: boliches, discotecas, *performances*, etc. En ese entonces yo no estaba muy identificado con el mundo del *underground* nocturno porque a la mañana tenía que levantarme temprano para ir a trabajar.

En ese contexto, de pronto surge la sala del Rojas, el lugar menos importante que había, un espacio horrible, una suerte de pasillo, que en ese momento estaba gestionado por el gobierno radical de la Universidad de Buenos Aires y que por lo tanto no tenía nada que ver con el menemismo. Le dan el espacio a Gumier Maier para que sea curador de una cosa que no le importaba a nadie. Y allí empezamos a exponer varios artistas, en lo que luego constituyó un espacio alternativo.

¿Había una idea común que aglutinara a los artistas que empezaron a mostrar allí?

La actitud con la que nos identificábamos inconscientemente muchos de los artistas del Rojas era esa especie de premisa *punk* de «hacelo vos mismo». Y había algo de político en esto. El hippismo se había interesado por la artesanía, pero es el *punk* quien formula esta idea. Y en todo caso me fui distanciando de esa premisa con el paso del tiempo porque me empecé a apasionar cada vez más y por lo mismo a conocer más de las artes visuales y sobre todo del arte del pasado. Por eso hoy en día, me da risa cuando escritores jóvenes que descubren o están interesados en la práctica del «cualquiera puede hacerlo», reivindican a los Ramones o a los Sex Pistols como si hubieran sido los que lo inventaron. Cuando era joven y aun ahora los Ramones y los Sex Pistols me encantan, pero desde mi perspectiva actual digo: el «cualquiera puede hacerlo» es algo muy viejo, ya que fue una de las banderas más bellamente desplegadas y visibles de todo el arte del siglo XX. No fue algo que descubrieran las bandas *punk*. Sobre eso trabajaron Picasso, Duchamp y Matisse. Duchamp es el que orienta su búsqueda hacia el camino de pensar nuevos sentidos para el arte. En cambio, Matisse y Picasso se dedicaron a las nuevas mezclas de registros visuales: Mezclaron todo, las imágenes del paleolítico, el arte de los locos, el arte infantil, el arte africano o de Oceanía, el rococó, el renacimiento... Aún hoy esa hibridación me resulta algo fascinante y, desde un punto de vista, tan políticamente radical que al lado de semejante operación estética un cuadro como el Guernica me parece un tema de noticiero sensacionalista. Hoy en día estoy interesado en eso: en continuar con la posibilidad de las nuevas mezclas. Es cada vez más difícil e inadvertido, pero es lo que me interesa.

¿Cuál fue el papel que jugaron ciertos actores de la vanguardia de los sesenta en el alumbramiento de la estética del Rojas?

Salvo Roberto Jacoby y Pablo Suárez no creo que se hayan identificado mucho con esa estética. El Rojas, para mí, fue ante todo un fenómeno local, que contaba con la peculiaridad de que la mayoría de sus integrantes eran pobres y tampoco eran muy jóvenes. Esto se daba en contraste con lo que suele suceder en gran parte de América Latina, donde los intelectuales y los artistas pertenecen habitualmente a la clase media alta. La mayoría de los artistas del Di Tella eran «niños bien» que tenían la vida resuelta.

En ese sentido, a veces me da un poco de odio la mala onda que hay con el Rojas, especialmente el modo en que nos identificaron con el menemismo. Quien hace eso demuestra su bajo nivel intelectual, pues no se puede identificar con el gobierno de turno a una corriente estética porque ésta no asume una oposición explícita. Quizás por ese tipo de cosas aborrezco tanto a cierto *establishment* cultural argentino.

¿Piensas que es posible leer el localismo de la estética del Rojas como una resistencia al internacionalismo del arte?

Y sí, algo de eso había. Si bien es cierto que estábamos abiertos a todo tipo de influencias internacionales -hasta el punto de que la mayoría de las cosas que nos gustaban procedían de otros países-, existía por otro lado una especie de resistencia a seguir el *mainstream* del arte internacional. Por otra parte, a mí siempre me pareció que, desde Argentina, esa era una apuesta a perder, ya que, a diferencia de lo que sucede en otros países, aquí no existe ni existió nunca el apoyo económico y político necesario para la inserción de un grupo de artistas que represente al país en el circuito internacional.

¿A qué se debió la confrontación directa con el arte político?

Por el hecho de vivir en esta sociedad salvajemente desigual, injusta, caótica existe el mandato según el cual uno debe comprenderla, explicarla y transformarla. Me parece que detrás de eso, de la exigencia de ese compromiso, hay mucha más ingenuidad de la que estamos dispuestos a admitir. La mayoría de la sociedad advierte la miseria del país en el 2001. En esta ciudad, cuando ocurre la crisis del 2001, brota una multitud de gente revolviendo la basura y durmiendo en la calle. Y parece que era eso lo que el mundo de la cultura necesitaba para descubrir que éramos un país latinoamericano y pobre. Desde que tengo conciencia este es un país sumido en la miseria y el atraso, pero paradójicamente para el mundo de la cultura de Buenos Aires vivíamos en Europa o Nueva York.

¿Por qué crees que la estética del Rojas se granjeó la animadversión de ciertos sectores del mundo del arte porteño?

Pienso que porque nadie esperaba que sucediera lo que sucedió, ni tan siquiera nosotros mismos. De repente Laura Buccellato, un personaje clave en el medio artístico de Buenos Aires y que dirige el área de artes visuales del ICI, se interesa en lo que estamos haciendo y nos comienza a dar un espacio. Por otra parte, a principio de los 90 comienza a trabajar en la galería Ruth Benzacar, Orly, la hija de Ruth, y supongo que tenía interés en mostrar artistas que diferenciaban su gestión de la de su madre. Esa era la única galería importante que existía y que empezó a mostrar la obra de mucha gente del Rojas. Se trataba de una estética bastante precisa y proclive a ser caricaturizada que de pronto dejó a un montón de gente afuera. Muchos de los artistas que venían trabajando desde los ochenta no se lo esperaban, nos odiaron y no nos perdonaron eso. Y fueron ellos los que más difundieron que éramos un arte menemista.

¿Crees, por otro lado, que es posible definir una «estética del Rojas»? ¿Hasta qué punto esta no corresponde a una construcción discursiva? Me vienen a la cabeza nombres como Liliana Maresca o Magdalena Jitrik, que cuestionan los lugares comunes con los que se suele asociar esa estética.

Sí, claro, habían demasiadas excepciones. Estoy de acuerdo en que era y es una construcción discursiva, pero ¿qué no lo es? Yo y lo que digo también entramos en ese juego. Si quiero aproximarme a decir la verdad no me va a salir una sola palabra. Hoy en día, mi cruzada personal, modestísima y por supuesto destinada al fracaso es contra la supremacía de la palabra, el relato y la idea en las artes visuales. Acabo de leer un libro que me interesó mucho, *La imagen prohibida*, de Alain Besançon, cuya tesis es más o menos que en las vanguardias actuales sobrevive la antigua iconoclastia y el odio a la imagen.

Cuando dices que en un principio tu intención no era articular discursivamente las obras, ¿era una actitud que adoptabas por indiferencia o por alguna razón específica?

Había algo de indiferencia y había algo también de imposibilidad intelectual. Pero esto último sabemos que no es un impedimento. Tenía cierta rebeldía a vestirme rápidamente con cualquier discurso que me explicara y legitimara. Yo creo que el Rojas también produjo eso. Creo que parte del éxito de aquella práctica fue que la mayoría no teníamos un discurso.

¿Eso no subordinó la recepción de vuestra obra al discurso de Gumier Maier?

Sí, puede ser. Era una posición cómoda, y por cierto que me identificaba bastante con lo que pensaba Jorge y creo que lo que él pensó para el Rojas tuvo algo que

ver con nuestra relación personal. Hablábamos mucho y estábamos de acuerdo en torno a lo que no queríamos hacer y de lo que queríamos alejarnos. De todas maneras, la mayoría de las cosas no funcionaron. Me parece que la mayoría de ideas que podemos identificar como del Rojas fracasaron. Recuerdo que muchos odiábamos el arte desacralizador, porque eso había ocurrido hacía ya tiempo y pensábamos que los desacralizadores de aquellos días como los de hoy eran y son impostores. En aquel momento, por su componente ridículo, nos parecía mucho más subversivo intentar resacralizar el arte desde un lugar doméstico e ignorante. Pero ya ves que no fue así. Me parece que tenemos para largo rato de canon rupturista, una agobiante repetición de transgresiones, que no se saben a sí mismas como repeticiones y que necesitan para existir de la preservación del canon clásico.

¿Y ese giro resacralizador no comparte el ímpetu rupturista que mencionas?

Tal vez sí. A mi no deja de sorprenderme lo exitosa y convencional que es la desacralización en el arte. En aquel momento pensábamos que ese camino no tenía futuro y estábamos absolutamente equivocados. Yo pensaba que la ruptura podría venir por tomar caminos totalmente indeterminados, incluyendo los conservadores y ridículos.

Me resulta curioso que, en aparente tensión con la apuesta de Gumier Maier contra toda forma de discurso que desplace la atención del estricto goce estético de las obras, incidas a menudo en tu experiencia personal para explicar el sentido de algunas de ellas. Uno de los hitos que sueles retomar es tu paso por la escuela de discapacitados mentales de San Francisco Solano. ¿De qué manera influyeron en tus trabajos esas vivencias?

No influyeron. Se hicieron desde ahí. Sin embargo, en lo relativo a mi trabajo como profesor de discapacitados mentales, con el tiempo me fui dando cuenta de que eso también fue una construcción discursiva. Las manualidades y todo eso eran cosas que las vivía en la casa de mis padres. Mi padre salía con una valijita a vender muñecos de peluche baratos con cartelitos y mi madre, después de trabajar en la fábrica, a la noche se ponía a coserlos y a veces le ayudábamos a poner ojitos. En aquel entonces la historia de mi trabajo con los discapacitados mentales me pareció mucho más presentable y prestigiosa que esas vivencias familiares, que me resultaban mucho más vergonzantes; era un modo de decir “lo que hago tiene que ver con algo noble”. Cuando hablé de los discapacitados mentales muchos habrán pensado: ¡oh, qué socialmente comprometido! En cuanto a los títulos, fueron puestos cinco años después. En el momento en que se expusieron por primera vez no llevaban título. Lo hice para adaptarme a las normas y a la conveniencia. Veía que si le daba un título sensiblero y social la gente se iba a enganchar mucho mejor que si veían una suerte de Mondrian hecho por una maestra de manualidades psicótica que no significaba nada. Algo que me gustaba en ese momento era hacer cosas cursis y pobres mezcladas con una especie de conceptualismo geométrico. Me fascinaba la imposibilidad de decir algo. Pero con el tiempo me di cuenta que ese es un camino demasiado duro y solitario, porque a la gente lo único que le interesa es algo que le diga algo, cualquier comentario sobre el mundo, y tal vez esté bien que sea así. Y me parece bien que los demás lo hagan. Yo soy como un pirata farsante que toma esos discursos y después los enuncio como si fueran míos, pero mi verdadero amor es la confusión. Y me parece que la vida es tan compleja que te deja sin palabras. Yo aspiro a hacer un arte que se parezca a eso.

Conversación con Daniel Ontiveros, 23 de septiembre de 2008

¿Algunas de tus primeras obras interpelaban a los discursos que ponía en juego el arte light?

No es que yo quisiera hacer una interpelación. Formalmente había cuestiones que me interesaban, debido, sin duda, a un espíritu de época. Por ejemplo, el *kitsch*, que suele quedar fuera de la vanguardia y es identificado como arte popular o decadente, lo asumo totalmente. Yo soy kitsch. Descartarlo se lo dejo a los puritanos americanos. Pero por otra parte había cosas que a mí me salían de otra manera porque las había abrevado de otro modo. Si a mí me decís que haga arte por el arte no me sale. Y en el caso del Rojas era casi dogmático que eso es lo que había que hacer. Creo que fui únicamente dos veces allí. Apenas lo pisé. Algunos de sus artistas son amigos míos – Pombo, por ejemplo, me parece uno de los artistas más impresionantes que dio Argentina en ese momento; a Harte también lo conocía antes de venir de Mar del Plata- pero yo quería hacer otra cosa. Además, entonces, a diferencia de ahora, no existía una tradición del conceptualismo político en la que pararse. Apenas había información sobre eso. Gente como Bony o Ferrari aún no habían regresado a la Argentina o si lo habían hecho no tenían mucha visibilidad. Con ellos la conexión surge promediando los 90. Otros, como Suárez, sí que ejercieron una influencia, pero en esos momentos él se resguardaba en su apoyo a la estética del Rojas.

En el Rojas sí se dio una disputa entre arte comprometido y arte *light*, pero allí quienes estuvieron presentes defendiendo al arte comprometido fueron artistas de los 80 como Marcia Schwartz. Se dieron peleas de *vedettismo* y al mismo tiempo una discusión sin sustento real, porque prácticamente todo lo que se produce en Argentina durante los 80 en ese pequeño circuito –que eclipsó otras cosas más interesantes- es una

clarísima traslación de la transvanguardia italiana. Luego han dicho que en realidad retomaban a Berni pero eso no hay quien se lo crea. Vino Bonito Oliva y fuimos tras él. A mi me preguntaron qué opinaba de esa discusión, pero me parecía que era un debate sin sentido. Ahí empecé a pensar y me salió *Arte light*. Estaba hecha pensando en Pombo, cuya obra me parecía absolutamente destacable, si bien él mismo se maniataba con su discurso, que no coincidía con su obra. En mi opinión, su discurso era una *boutade* para ahuyentar a artistas comprometidos que no eran tales.

Quizás denotaba también cierto distanciamiento con respecto a algunas formas de entender la política.

Pienso que es completamente comprensible, dicho por un pibe honesto y con razón. Recuerdo cuando él habló de su famoso metro cuadrado y López Anaya llamó artistas póstumos a Ferrari y a Noé. Lo que pasa es que tu metro cuadrado lo vas trasladando con vos. Y con que te interese ese metro cuadrado está bárbaro. Todo puede estar a un metro tuyo. A lo que él hacía referencia es a la retórica absurda de los grandes discursos, de vamos a luchar por la gente en el África cuando se nos están muriendo los pibes en las calles. Si no, no existirían obras como *Navidad en San Francisco Solano*, que excede en mucho su discurso neoconservador. Ese discurso reaccionario, paradójicamente, empezó a emplearlo Pablo Suárez.

En todo caso, él ha sido muy crítico con el arte político que se nutre a partir de lo que denomina una «usurpación del presente». ¿Qué piensas sobre eso?

Pienso que tenemos perfecto derecho a hacerlo. Eso es algo que se lo discuto a muerte. El hecho de que su discurso, su posición y sus obras se hayan ido volviendo más reaccionarios no invalida lo dicho y hecho hasta el 95-96.

Hay lecturas que han relacionado su punto de vista con el concepto de micropolítica. ¿Cómo valoras ese posicionamiento?

No siempre estoy de acuerdo con eso. Depende de qué se trate. Los dos absolutos me parecen ridículos. Eso no existe en la vida. Yo no puedo vivir cercenado de ese modo, bien sea por elección o por conceptualización. La vida es mucho más flexible. Ferrari o Berni son buenos ejemplos de ello. Pienso que es rescatable la micropolítica en su oposición al gran discurso, pero no se puede mantener la tesis de que se pueden ir haciendo las cosas punto por punto, dado que los estados-nación y las grandes corporaciones siguen existiendo. Procesos globales como por ejemplo el que se está dando ahora en América Latina son superválidos. Más allá de la valoración del populismo, lo cierto es que hay un montón de gente que ya no se está cagando de hambre y se pueden pensar las cosas desde otra óptica, culturalmente no-dependiente.

¿Cómo fue tu paso por el Taller de Barracas en el año 95?

Fue medio raro desde el ingreso. Siempre me toca ir de costado. Yo no apliqué para el Taller de Barracas. La Fundación Antorchas tenía dos tipos de becas. Una era la beca de creación, que te daba una determinada plata para que realizaras un programa que plantearas, y otra la beca del Taller de Barracas, cuyo precedente habían sido los talleres de Kuitca y que contaba con Suárez, Bedit y Longhini como profesores. A Longhini después lo desplazan y queda como una especie de maestro de materiales. Duraban dos años. Yo apliqué para la primera de las becas, lo que se conocía como la Beca Antorchas. Me llamaron para una entrevista con Américo Castilla, Pablo Suárez y Luis Fernando Bedit. Un día íbamos caminando por el Bajo y Pablo Suárez me vio y me dijo que me había ganado la beca. Él era uno de los miembros del jurado. Yo pensaba que había ganado la Beca Antorchas, pero no fue así. Me dieron la beca para ir

al Taller de Barracas. Le consulté a Mónica [Girón], que ya llevaba un año, si ir o no al taller y ella me animó. Si bien lo dudé, luego me enganché. Pero fui solo un año, no hice el ciclo completo. Ellos me pagaban la realización de las obras. Con ese dinero realicé las piezas que en el año 96 presenté en el Centro Cultural Borges. También me pagaron la realización de las obras con las que fui a la Bienal de la Habana del año 97, la segunda vez que asistí. No fui un alumno metódico ni aplicado. Les puse como condición no trabajar adentro del taller. Iba a las reuniones, les llevaba las fotos, los dibujos. Nunca llevé mis obras ni laburé físicamente allí, pero aquello me vino muy bien. Me hacían pensar mucho, porque en realidad para mí fue como una resistencia. Te tenían que aprobar los proyectos para darte la guita. Por ejemplo, cuando les presenté un díptico con el Ché Guevara y con Malevitch, Pablo me dijo «¿te parece que podes presentar esto en esta época?» y empezamos a discutir. Pablo básicamente era eso. Un boxeador con el que siempre te tenías que pelear. Era un terrible polemista. Si vos decías blanco él decía negro y si vos decías negro él decía blanco. No mantenía una coherencia. O mejor dicho si: siempre estaba del otro lado. Hipererudito, genial, divino, adorable como persona y personaje. Benedit, por su parte, era el más metódico. Con él pasó lo mismo que con Pablo pero en otro sentido. Él dijo: «yo no tolero ver un pañuelo de las Madres de Plaza de Mayo en una obra». Lo dijo cuando yo estaba en el Taller, cuando León [Ferrari] comenzaba a tener un poco más de presencia. Rosana [Fuertes] lo tiene puesto en una de sus camisetas. Me ayudó a entender la obra de él, a entender todas las cosas que yo no quería ser. Para mí el Taller de Barracas fue bárbaro, porque me tuve que esforzar en pensar mis trabajos y en pelearme mentalmente con Suárez y a tomar distancia del trabajo de Benedit. Recuerdo que a través de Mónica llevamos a [Gustavo] Buntinx a dar una charla que fue un escándalo. Lo querían matar. Presentó obras de Huayco, como la *Sarita Colonia*, y Suárez y Benedit le decían cosas del estilo:

«¿a vos te parece que eso es arte?, esto es una porquería, ¿cómo podés defender eso a estas alturas del siglo?». Llevamos a Carlos Basualdo y más de lo mismo. Yo no llevaba las obras terminadas porque sabía que me las destruirían... También rescato las charlas con Leandro Erlich -muy enriquecedoras para ambos- y el encuentro con Víctor Grippo: nunca había visto a nadie que fuera capaz de sumergirse en el proceso creativo del otro y entenderlo de una manera tan natural y veloz.

¿Cómo piensas la relación que mantienen tus obras con los iconos de la historia de la política y de la historia del arte que en ellas aparecen?

En ningún caso se trata de una visión nostálgica ni programática. No le otorgo un sentido fijo al uso de la cita. La citación me trae, junto a la posibilidad de poner esas imágenes en una posición crítica, otras muchas cosas. A veces las decisiones tienen que ver con cuestiones emotivas, afectivas, personales. Por ejemplo, yo me identificaba con el nene de *La familia obrera*. Conocía esa obra desde la secundaria, por fotos. Me quedó en la mente sin saber de qué se trataba. En casa de mi abuelo, en Buenos Aires, se encontraban los cuadernos del Centro Editor de América Latina sobre Arte Contemporáneo Argentino. Yo miraba los dibujitos, las fotos en blanco y negro. Eso debe haber sido en torno al año 77. Por otra parte, cuando trabajé sobre *La familia obrera* también lo hice porque en ese momento a Óscar Bony nadie le estaba dando bola. Luego curiosamente terminé siendo amigo de Bony.

No se trataba tampoco de una alabanza acrítica. Esa obra de Bony, desde mi punto de vista, presenta aspectos problemáticos, relacionados con el uso que hace de las personas. Bony termina diciendo que él le pagó el doble al matricero para que estuviera ahí. No sé si ese discurso, que él planteó cuando la obra volvió a salir a la luz hace diez años, es cierto. Por otra parte, recuperar *La familia obrera* en ese momento era muy

impresionante porque ya no existían matriceros en la Argentina, que ahora han reaparecido. Se había acabado la industria, ya no existía la familia obrera como tal. Volver sobre esa cita me permitía decir «son treinta años», que no es poco, durante los cuales en Argentina pasaron muchas cosas: treinta mil desaparecidos, una guerra... y aludir al Di Tella como un *flash* del desarrollismo argentino. El Di Tella era un despropósito: una familia que había tenido un desarrollo industrial nacional, que fabricaba autos, heladeras, todos los elementos de consumo, se convierte en diletante y se dedica a tirar la plata en un centro cultural al mismo tiempo que fundían su fábrica.

¿Y en el caso del díptico Malevitché?

En el díptico del Ché y Malevitch pensaba en la revolución, en los hijos de la revolución, en los fagocitados de la revolución. En ese díptico es muy importante la figura mortuoria. Me interesaba la figura del muerto, del Cristo yacente, tan marcada en la tradición española. Justo en ese momento me llegaron fotos en blanco y negro de Malevitch muerto, velado alrededor de sus cuadros. Por otra parte, el cuerpo del Ché se encontraba ausente en ese momento. Se encontró después, a los dos años de que yo hubiera hecho esa obra, algo que me impresionó muchísimo y que me llevó a no volver a mostrarla. Pero en aquel momento su cuerpo era un cuerpo desaparecido. Me impactaban estas dos imágenes: morir rodeado de tus cuadros, morir rodeado de militares. Partiendo de ellas me pareció interesante cambiar los lugares, trastocarlos partiendo de fotografías. Solo que cambié los fondos: en el Ché el fondo son los cuadros de Malevitch y en Malevitch el fondo son los militares que están rodeando al Ché. La asociación entre Malevitch y el Ché no se corresponde solo con un motivo estrictamente iconográfico, sino que tiene también que ver con mi admiración a ambos y con la posibilidad de resurrección: el Cristo yacente es el Cristo que va a resurgir a los tres

días. Por otra parte, de Malevitch a mí no solo me interesa su obra más suprematista, sino también su producción posterior. Malevitch es el fin de la pintura, a diferencia de otro artista que me atrae enormemente, Gerhard Richter, que representa la recuperación de la pintura en su ambigüedad fotográfica. En el díptico lo único que tiene color son los cuerpos: el resto es blanco y negro; los fondos son a la manera de Richter (foto borrosa) y los frentes son línea dura americana, greenbergiana. Se trataba de subrayar cómo los norteamericanos llevaron al carajo las poéticas derivadas de la abstracción vanguardista: un revolucionario termina convertido a través de un teórico marxista, positivista y puritano en arte decorativo. Eso lo describió muy bien Ad Reinhardt: Greenberg, al decir «soy puro ojo», censura el material. Pero las personas no somos solo ojos. En Malevitch era arte y vida lo que estaba en juego, no el ojo. En este sentido, la modernidad, que parte del lema de la revolución francesa «libertad, igualdad, fraternidad», es clave. Esa modernidad estaba ligada a la vida. Sesgarla de la vida y convertirla en un ojo o llevarla a la desmaterialización –como sucede en el arte conceptual–, no me interesa. Yo pienso mucho en el tema del cuerpo, de la encarnación, y esta es una diferencia fundamental entre el conceptualismo norteamericano y el latinoamericano. Descarto la inmaterialidad a favor de que se haga cuerpo. Y tampoco concilio con esa idea de la inmaterialidad como algo opuesto al mercado del arte burgués según se dio en Norteamérica porque pienso que nosotros estamos en otra tradición y no la descarto.

¿Tiene eso que ver con tu decisión de materializar pictóricamente la imagen fotográfica?

Sí, claro. Además, mi interés por la manualidad tiene que ver también con la reivindicación del oficio desde un punto de vista crítico y con evitar la distancia que

impone el ojo de la cámara –lo cual no quiere decir que nunca use fotos. Me interesa que sea difícil clasificar mis obras. Luego está la idea de redefinir o cuestionar la tradición del cuadro de caballete, del gran arte. A veces me sirvo del gran formato del cuadro de historia para aprovechar su poder de convicción. Una efectividad que deriva tanto de ese formato como de la textura, el cuerpo y la calidad táctil que le da la pintura. En otras ocasiones, por el contrario, utilizo cuadritos, de manera que surja la pregunta «¿es esto una pintura?», lo cual me permite a su vez cuestionar el cuadro de historia, que es una convención de la historia del arte.

Sin embargo, no sé si mis pinturas son pinturas. Admiro a Velázquez como el que más, pero me parece que sus pinturas también tienen mucho de no-pinturas. Son tan excelsas que no son pinturas, no son pictóricas. Si no fuera así, no dejaría los *pentimenti*. La idea de otorgar dignidad a los menesterosos, como en *Esopo* o *Menipo*, es absolutamente genial y la tuve en la cabeza muchísimo durante la crisis acá.

Volviendo al díptico Malevitché, ¿hasta qué punto y de qué manera te interesaba reivindicar la vigencia del proyecto estético de un Malevitch y del proyecto revolucionario del Ché?

Si me hubieras preguntado por el proyecto revolucionario de Malevitch y por el proyecto estético del Ché sería más fácil de responder. No es que no crea en esos proyectos. Pienso que bajo diferentes formas y articulaciones aún es posible rescatar una visión moderna de la condición humana. Los ideales de libertad, igualdad y fraternidad, que vienen de los masones, sirvieron a mucha gente para instrumentarse y para tener una vida diferente a muchos millones de personas. Si la modernidad es eso o el ocaso derivado de la reducción de todo a la mercancía es algo difícil de determinar. No se trata de rescatar en sí mismo a Malevitch partiendo del *Cuadrado negro sobre*

fondo blanco, porque eso te conduce a [Kenneth] Noland, al «hard edge», a [Clement] Greenberg. Malevitch estaba imbricado en otra política. En cuanto al Ché, el foquismo llevó al error y a la muerte a muchísima gente en toda América Latina, lo cual no invalida su vida, su pasión, su muerte, ni la posibilidad de construcción de otra forma de cambiar las cosas. Cómo se estructura ese proyecto es algo que me queda grande a mí. En ese sentido, mi obra, sin grandes aspiraciones, tiene algo de ritual y de resurreccional y entronca con una concepción benjaminiana del tiempo: pienso que lo más relevante es el ahora, que de alguna manera somos presente puro, que no existe el pasado como algo fosilizado, sino como construcción.

Conversación con Federico Zukerfeld, 23 de agosto de 2008

Para empezar me gustaría que me hablaras de la colaboración de Etcétera con H.I.J.O.S.

Nosotros, por una cuestión generacional y en algunos de los casos familiares, formamos parte del movimiento de los H.I.J.O.S, con quienes colaboramos para los escraches. Después de eso colaboramos en generar agenciamientos con otros movimientos. Por ejemplo, apoyamos a las obreras de Brukman, pero cuando las obreras hablaban no pensábamos igual. Nosotros apostábamos por ir a la lucha de las obreras. Eso chocaba con que una de ellas era evangelista, otra más conservadora... No respondían a un ideal. Era contradictorio. En H.I.J.O.S. teníamos que explicar todo lo que íbamos a hacer, no teníamos libertad para hacer lo que queríamos. Había y sigue habiendo un agotamiento muy grande en el modelo de la izquierda. Muchos disfrutamos más del poder simbólico cuando colaboramos con organizaciones no gubernamentales. Estas organizaciones se encargan de usar ese poder con muchos recursos. Nos ha pasado de hacer acciones y después ver que al mes Greenpeace lo hacía bien. Recuerdo por ejemplo *El mierdazo*, donde una persona cagaba frente al Congreso en un inodoro. Tres meses después me llama un compañero y me dice que ponga el Canal 13. Aparecían cien inodoros de Greenpeace en la puerta del Congreso. Esas organizaciones nacen con un fin muy diferente al nuestro. En un principio la idea era tener un grupo que desde distintas disciplinas pudiera ser parte de un movimiento que sentíamos que se estaba construyendo. Ese movimiento tenía que ver con una nueva generación que entraba en escena, con los hijos de la dictadura militar. No nos sentíamos muy cómodos con los estereotipos de la época de Menem, con el auge de la frivolidad americana, del modelo neoliberal como algo glorioso e importante. Las nuevas formas de protesta que

aparecieron, no solo con los escraches sino también con los cortes de ruta, nos hicieron sentir, cuando apenas muchos de nosotros teníamos dieciocho años, que ahí estaba pasando algo. Cuando uno es adolescente o joven puede respirar cosas que después, con el paso del tiempo, no olfateas tan fácilmente. Estaba por otro lado toda la onda del subcomandante Marcos y del movimiento antiglobal que recién empezaba. Nos tocó entrar en escena en ese momento. Siempre insistimos en que nuestra identidad debía tener un 50% de política y un 50% de una onda estética, espiritual. Lo político dentro de nuestras acciones está muy ligado a la vida misma. H.I.J.O.S. era un movimiento amplio que para nosotros fue como una escuela de militancia. Nos sirvió para aprender cómo funcionan los vínculos humanos y para ver los efectos de la dictadura sobre nuestra generación. En la protesta nosotros encontrábamos lo que otros encontraban en las fiestas *rave*, a las que, por cierto, también nosotros íbamos. Teníamos la posibilidad de formarnos a nosotros mismos, pero nos costó mantenernos en la nobleza de las primeras ideas. Nos costó no corrompernos en muchos términos. Uno de nuestros miedos era politizarnos totalmente y convertirnos en militantes profesionales. Hay gente cuyo sentido de vida es estar constantemente en la lucha del sector que sea y como sea. Eso es valorable pero no es lo que nosotros elegimos como camino. En diez años pasó mucha gente por el grupo, pero siempre se mantuvo esa idea. En nosotros fue muy importante la influencia del surrealismo, con el nos contactamos como una experiencia. Eso nos marcó una línea de pensar en lo político y en lo artístico, de pensar no solamente en la obra. Ese es el compromiso que toma el artista. Para nosotros el movimiento surrealista nos daba la oportunidad de formar parte de una misma idea, de una tendencia que nos excedía. Nos dimos cuenta de que teníamos que continuar todo lo que el surrealismo había supuesto pero con algo nuevo. Durante seis o siete años

creíamos que «etcétera» era una palabra que nos ayudaba a resumir todo eso, pero finalmente por suerte encontramos el «errorismo».

¿Cuándo nace la Internacional Errorista?

La Internacional Errorista nace en 2005, cuando fuimos a hacer una acción en Mar del Plata contra [Georges W.] Bush. Dentro del grupo había problemas que provenían de las invitaciones a muestras y conferencias internacionales, que nos daban mucha legitimación. Por otro lado, en lo local habíamos llegado a un pico realizando acciones en la calle en las que llegaban a participar 150 personas. Con frecuencia pedíamos a instituciones como el Goethe Institut (en el caso de la exposición «Ex-Argentina») financiación para producir obras de arte y después empleábamos el dinero en las acciones que deseábamos hacer. A nosotros nunca nos asustaron los museos. No nos ponen nerviosos. Nosotros siempre hicimos arte en la calle, pero ahora consideramos que el espacio del museo también es un espacio público. Antes éramos muy primarios en el pensamiento. Privilegiábamos la calle porque no nos daban esos espacios. La realidad es que teníamos que hacer todo en la calle para llamar la atención y reivindicar esos espacios. Consideramos que esos espacios son nuestros y que nadie los debe monopolizar.

Pero sin embargo sí que os habéis posicionado contra eventos como la feria arteBA.

En 1998 Fernando de la Rúa estaba en el gobierno de la Ciudad de Buenos Aires y quería ser Presidente de la Nación. A finales de 1999 lo consiguió tras ganar las elecciones, desplazando a Menem. De la Rúa tenía una política que aprendió de alguna consultoría europea: consistía en utilizar la cultura para su campaña. De la Rúa empieza, ayudado por su hijo, a hacer todo tipo de festivales y megaeventos. Uno de los eventos

que relanzó fue la feria de arte arteBA, que había empezado años atrás fundada por una gente de derechas. Con motivo de la sexta edición armamos la contraferia titulada «arteBIENE», un juego de palabras que también aludía a la condición de la obra de arte como bien mercantil. Nos situamos en la puerta de la feria. Lo que hicimos aquella primera vez es poner nuestras obras a la puerta de arteBA. Toda la gente que llegaba estaba obligada a ver lo que estábamos mostrando. De alguna manera nos aprovechábamos de la propia feria, de los recursos publicitarios que ella poseía, de la presencia de la prensa... Los tipos gastaron miles de pesos en prensa. Nosotros no gastamos nada y teníamos toda esa visibilidad. Se planteaba una discusión a propósito de la relación entre lo mediático y los fines políticos. Se trataba de generar un quiebre allá dentro, de plantear a la gente la pregunta: ¿es verdad que solo existe el mercado? ¿no hay otro arte? ¿y si solo existe el mercado porque no nos compran a nosotros? El planteo era bueno porque era confuso. Una de las obras que llevamos se llamaba *Niño globalizado*. Era un niño desnutrido de tamaño real que en la panza tenía un globo. Con un inflador la gente le daba de comer. Tenía ruedas, de manera que lo podíamos llevar de un lado para otro. En un momento dado pasó un grupo de galeristas. Uno de ellos se interesó por la pieza y lo quiso comprar por 4000 dólares, pero no nos quebramos. Un periodista de *Página 12* que escuchó la conversación nos propuso sacar una nota sobre lo ocurrido, que apareció al sábado siguiente. Otro año montamos una galería arteBIENE con paneles de madera que robamos en solares en construcción, pusimos luces de feria... Aquello ya fue otra cosa. Pasó el secretario de cultura, que nos quiso dar la mano y se la rechazamos... Todo empezó a ser más mediático e hizo que la gente conociera qué era arteBIENE.

¿Siempre tuvisteis la intención de que vuestras acciones tuvieran repercusión mediática?

Sí, es más, cuando no sale algo nos ponemos mal. Le hablamos a la sociedad entera, no solamente al que estuvo ese día. Si vos le hablas solo al que estuvo ese día está bien, pero si quieres trascendencia y quieres quedar en los archivos, debes buscar la repercusión mediática. Son los diarios de la época los que atestiguan qué paso, los que lo hacen verídico. Ahora estamos en la tarea de hacer un libro justamente para este tipo de cosas, para la gente que lo está investigando y para las nuevas generaciones. No queremos que nos suceda como a la gente de *Tucumán Arde* que recién está reconstruyendo su historia, que tantos años después tiene que hablar de algo que sucedió hace mucho tiempo cuando ahora están en otra cosa totalmente distinta. Esto está muy bien contarlos ahora, cuando pasaron solo diez años, pero nosotros no queremos seguir haciendo lo mismo. Estamos haciendo cosas nuevas. El tema del escrache está totalmente legitimado acá en la Argentina. Todos los diarios usan la palabra, es parte del vox populi. Costó mucho meter el concepto. Costó gases, palos, detenciones, violencia social, paranoia. Pero ya tiene su vida propia. Lo mismo nos pasó a nosotros. Cuando se nos pregunta recientemente el motivo por el cual no estamos trabajando en la calle contestamos que el contexto callejero está cambiando acá y en todo el mundo. Hay modelos nuevos de ciudad: ciudades enrejadas, ciudades sin espacio público, que dejan pocas alternativas. Hay otro problema: antes no considerábamos que las escuelas, las universidades o los teatros también son lo público, pues lo pagamos todos. Es un bien común. Cuando nos decían: ustedes hacen arte callejero, no ocupen las bienales, no ocupen los museos, estaba claro que querían mantener la hegemonía. Está claro que molestamos en ese ambiente y eso es algo bueno. Tratamos de promover la solidaridad en lugar de la competencia. Cada persona y cada momento cual tiene su singularidad. A nosotros hay momentos en que nos interesa hablar como Etcétera y otros en que preferimos hacerlo como erroristas.

¿Qué diferencia hay entre hablar como Etcétera o hacerlo como erroristas?

La diferencia es que Etcétera ya tiene una historia. Era un grupo formado entre nueve y treinta personas, dependiendo de la época. La gente se fue yendo. Hubo quienes tuvieron hijos; otros tenían claro que no era lo suyo estar toda su vida militando por el arte y el surrealismo. Cada cual tomó su camino. Nosotros no queremos dejar que eso muera porque no se trata de personas, sino de una idea que puede tomar otra gente. Nos tenemos que volcar hacia la tarea de formación, hacia la creación de una escuela de acciones que entremezclen la *performance*, la gráfica y la poesía, en la que se incentiven las combinaciones entre las disciplinas, lo multimedia... Tenemos un lenguaje armado. Es fácil darse cuenta de que una acción es de Etcétera. Y por suerte es algo que no solo sucede acá. Nos estamos dando cuenta de que afuera también es así. Hay algo propio que ya está asentado. En cambio, el errorismo es otra cosa. Queríamos crear un movimiento y nos dimos cuenta de que se convirtió en una familia. Se trata de una relación en que todo se mezcla, donde se pierden los objetivos por los cuales comenzamos y aparecen otros factores. Nos dimos cuenta de que con Etcétera se había cumplido un ciclo, el que identificaríamos con un grupo de jóvenes artistas. Ahora ya no se trata de eso. El errorismo es una entidad, que puede servir mucho mejor si se oculta, pues ya fue muy visible. Debe ocupar un nuevo lugar.

¿Y cuál es ese nuevo lugar?

Pelear los espacios culturales, tratar de dirigirlos, conectar gente de la red global con el acá. Aprovechar la legitimidad que el grupo tiene para hacer otras cosas. Ahora nos escuchan cuando hablamos. Eso nos permite dialogar de igual a igual con un gobierno que nos gusta o tratar de destruir a quien nos disgusta. El errorismo es, entre otras cosas, un juego de palabras que permite que cualquiera lo pueda tomar, que no

tratamos de poseer en propiedad. Nosotros somos muy claros. Muchas veces nos dan una cosa para Etcétera, para participar en una muestra o una conferencia y ahí nuestra misión es presentar la Internacional Errorista. Se pasa material de Etcétera pero se aprovecha el acto para impulsar el errorismo. Hay gente ahora que lo está tomando desde diferentes lados. Recientemente se han establecido cédulas del errorismo en Estambul y Asia.

¿Y cuál es el vínculo que se establece con esas cédulas?

Eso es lo que estamos viendo en este momento. Toda está muy incipiente, no hay un órgano común más allá del contexto personal. Ahora vamos a tener una página web, un lugar de conglomerado, que esperamos que haga las cosas más fáciles. Nosotros vamos a participar en la dirección de eso pero no queremos llevarlo a un lugar prefijado, nos gustaría perder el control sobre su deriva futura. Queremos que vaya para donde vaya en cada lugar, mientras respete algunas cosas básicas del errorismo.

¿Cuáles son?

Alguien recientemente me dijo que hemos tenido la valentía de fundar un «ismo» cuando a estos ya se les daba por muertos. El errorismo tiene que ver con un juego de palabras que es muy actual. Piensa por ejemplo en el factor de error dentro del discurso del terrorismo. Es clave. Recuerda al brasileño Meneses que mataron por error en el metro de Londres, pensando que era un terrorista, o en la guerra de Irak, donde nunca encontraron las armas de destrucción masiva y el propio Bush debió reconocer que se trataba de un error. La constitución misma del nuevo grupo se debió a un error. Nosotros estábamos en 2005 preparando la acción contra Bush en Mar del Plata, donde se celebraba la Cumbre de las Américas. Allí estuvieron Maradona, Kusturica, Manu Chao, Hugo Chávez, Evo Morales... un circo. Tres meses antes pensamos que allí se

venía la gran acción de Etcétera. En las reuniones que celebrábamos en FM La Tribu no decíamos cuál era nuestra propuesta. Viajamos en microbuses a Mar del Plata. Nosotros pedimos uno solo para nosotros y lo pagamos con la «plata» del Goethe. Pensábamos sobre cómo se estaba conformando el estereotipo del enemigo terrorista en los medios de comunicación: un tipo con kefia palestina y un kalashnikov. Hicimos armas, granadas de mano, etc. en fotocopias. Preparamos la acción juntándonos cada semana con muchas personas. La idea era que estos personajes que íbamos a encarnar todos nosotros fueran como un espejo que hiciera ver a Bush la imagen que él genera. Nos interesaba también que esa imagen-espejo se filtrara en los medios nacionales e internacionales. A las reuniones las personas acudían con textos e ideas escritas. Un día vino el compañero Mota, que había escrito un texto sobre el suicidio, el espectador y el actorcidio. Cuando fui a abrir el documento en el word el corrector automático señalaba inmediatamente un error: el compañero, en lugar de escribir «terrorista» había escrito por error «errorista». El programa sugería dos cosas: quizás usted quiso decir erotismo y/o terrorismo. Ahí lo vimos claro. Nos fuimos a google y tipeamos «erroristas». No había ningún resultado. Eso nos puso como locos y empezamos a difundirlo.

En Mar del Plata participamos de la gran manifestación, pero cuando todo el mundo iba hacia al estadio de fútbol donde iba a hablar Chávez nosotros nos fuimos. Nos quedaba un día más. Ya estábamos contentos porque nuestra presencia había obtenido repercusión mediática. Teníamos que volver a las ocho de la tarde a Buenos Aires y eran las doce del mediodía. Decidimos irnos a la playa a festejar lo bien que habían salido las cosas. Teníamos un bote inflable y estábamos filmando el desembarco errorista. En un determinado momento pasaron unos helicópteros muy grandes mientras nosotros estábamos con las ametralladoras en la playa. Empezamos a apuntar a los helicópteros y de repente pasó un avión gigante. Tan cerca que nos despeinó a todos.

Volvimos a la playa riéndonos y de repente se escucharon sirenas de policía. Venían a detenernos. Los helicópteros dieron la alarma de que había gente apuntando desde la playa. Los policías llegaron pidiéndonos que tiráramos las armas y nosotros comenzamos a gritar que se trataba de un error, que estábamos filmando una película. Los policías nos alertaron entonces de que le acabábamos de apuntar al mismísimo Bush. El avión era el Air Force One. Nos preguntaron si teníamos autorización para filmar la película. Nosotros dijimos que sí. Habíamos hecho una autorización en la que pegamos el logo de la ciudad de Mar del Plata y se la entregamos a la policía. El tipo la mandó a investigaciones y se llevó detenido a Mota. Todo esto estaba siendo filmado por la televisión, lo que hizo que también el policía comenzara a actuar. Nos preguntaron sobre qué trataba la película y dijimos que sobre el errorismo. El policía dijo entonces a nuestro compañero que le entendía, pues él siempre había querido ser actor, pero al no permitírsele su familia se había hecho policía. Después nos dejaron ir.

¿Me podrías hablar de El Mierdazo? ¿Fue algo que ideó Etcétera o procedió de la Asamblea de artistas?

En realidad, a la Asamblea de artistas nunca se le hubiera ocurrido hacer *El Mierdazo*, no se les hubiera ocurrido utilizar la caca como elemento del arte. Lo que querían era más bien resguardar una cierta posición para el arte. Por esa época recopilaban firmas, realizaron petitorios, etc., pero no era una asamblea dinamizadora. Allí se hablaba incluso de los Salones Nacionales, de la transparencia en los concursos... algo que para nosotros, en marzo del 2002, no tenía relevancia. En ese momento pensábamos que iban a caer totalmente las estructuras del Estado y que lo íbamos a recomponer absolutamente. *El Mierdazo* se pudo hacer, igual que todo lo que nosotros hemos hecho, por un contexto. En ese sentido conectamos con la idea de que el *ready-*

made es algo social. Antes era el objeto el que al ponerse en el espacio del arte pasa a convertirse en arte. Esto es lo que hacía Duchamp con el urinario. Ese señalamiento llevaba a que el objeto se convirtiera en algo exclusivo y universal. En el campo de lo social, pasa algo parecido con las manifestaciones: son desplazamientos humanos de un sitio a otro de la ciudad, son flujos que van de un lado a otro de la ciudad. En el contexto de *El Mierdazo* te daba la sensación de que podías hacer y proponer cualquier cosa. Dado que el gobierno y los bancos nos están cagando, un compañero fue a la Asamblea de artistas y planteó hacer lo mismo con ellos pero literalmente. A la gente le pareció muy ocurrente, pero también algo descabellado. Nosotros no los necesitábamos porque teníamos poder de convocatoria, así que llegamos por nuestro lado y lo hicimos a nuestra manera.

Para concluir; ¿qué relación mantenía Etcétera tanto con las manifestaciones del arte político de los sesenta-setenta como con los grupos surgidos durante los ochenta?

Acá en los sesenta hubo un momento de balanceo que iba hacia el progresismo o hacia la dictadura. Ya sabemos hacia donde se inclino la balanza. Hoy es una época a la que se le está dando mucha importancia porque algunos intelectuales y algunos artistas, la mayoría de los cuales militaban en otras organizaciones, tomaron un espacio social para hacer una investigación militante. Estoy pensando en *Tucumán Arde*. Pero de arte allí había poco. En conjunto es una bella pieza, pero de fondo era una cuestión de propaganda en la que los artistas ponían su firma y su valor. En todo caso, eran muchos los artistas que estaban agitando, no fue solo *Tucumán Arde*. En los ochenta, Capataco fue para nosotros un nexa directo. Conocimos a «Coco» Bedoya, Emei, Sanjurjo, etc., apenas empezamos con el grupo. El mismo año 1998, cuando cayó detenido Pinochet,

la comunidad chilena montó una una fiesta en el Obelisco. Nosotros armamos una *performance* titulada «No fridom faquin Pinochet». Íbamos vestidos con máscaras y repartiendo volantes. «Coco» Bedoya y Emei se acercaron y nos dijeron: «Los estábamos esperando. Ustedes vienen a tomar la posta de lo que nosotros dejamos hace unos años atrás». Nos hicimos amigos. Esa misma tarde tomamos unas cervezas y nos invitaron a su estudio, donde nos mostraron lo que habían hecho y nos ofrecieron una sala de Recoleta para hacer una exposición a finales de año.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes teóricas de carácter general

AGAMBEN, Giorgio, *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*. Valencia, Pre-textos, 2002

AGAMBEN, Giorgio, *Ninfas*. Valencia, Pre-textos, 2007.

ARDENNE, Paul *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia, Cendeac, 2006.

ARVATOV, Boris, *Arte y producción. El programa del productivismo*. Alberto Corazón, Madrid, 1973.

ARTAUD, Antonin, *El teatro y su doble*. Barcelona, Edhasa, 1978.

BACHELARD, Gaston, *El aire y los sueños. Ensayos sobre la imaginación del movimiento*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1997.

BACHELARD, Gaston, *La formación del espíritu científico*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1974.

BARNES, Jonathan, *Los presocráticos*. Madrid, Cátedra, 1992.

BARTHES, Roland, «Literatura y discontinuidad», *Ensayos críticos*. Barcelona, Seix Barral, 1977.

BARTHES, Roland, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Barcelona, Paidós, 1986.

BARTHES, Roland, *Mythologies*. París, Éditions du Seuil, 1957.

BELTING, Hans, *Le chef d'oeuvre invisible*. Nîmes, Jacqueline Chambon, 2003.

BENJAMIN, Walter, «El autor como productor». Brian Wallis (ed.), *Arte después de la modernidad*. Madrid, Akal, 2001.

BENJAMIN, Walter, «El origen del *Trauerspiel* alemán», *Obras Libro I, vol. I*. Madrid, Abada, 2006.

BENJAMIN, Walter, «La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica», *Obras*, libro I, vol. 2. Madrid, Abada, 2008.

BENJAMIN, Walter, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid, Taurus, 1998.

BENJAMIN, Walter, «Sobre el concepto de historia», *Obras Libro I, vol. 2*. Madrid, Abada, 2008.

BENJAMIN, Walter, «Sobre el programa de la filosofía venidera», *Iluminaciones VI. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid, Taurus, 1998.

BESANÇON, Alain, *La imagen prohibida*. Madrid, Siruela, 2003.

BOURDIEU, Pierre, *El sentido práctico*. Madrid, Taurus, 1991.

BOURDIEU, Pierre, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid, Taurus, 2006.

BOURRIAUD, Nicolás, *Estética relacional*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007.

BUCHLOH, Benjamin H. D., *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Tres Cantos, Akal, 2004.

BUCHLOH, Benjamin H. D., «Procedimientos alegóricos: apropiación y montaje en el arte contemporáneo», Gloria Picazo y Jorge Ribalta (eds.), *Indiferencia y singularidad*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003.

BUCK MORSS, Susan, «Estudios visuales e imaginación global», José Luis Brea (ed.), *Estudios visuales. globalización*. Tres Cantos, Akal, 2005.

BUCK MORSS, Susan, «La seconde fois comme farce... Pragmatisme historique et présent inactuel», Alain Badiou y Slavoj Žižek (eds.), *L'idée du communisme*. Clamecy, Lignes, 2010.

BUCK MORSS, Susan, *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*. Madrid, Antonio Machado Libros, 2004.

BUCK MORSS, Susan, *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Buenos Aires, Interzona, 2005.

BÜRGER, Peter, *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Península, 1997.

CALABRESE, Omar, *La era neobarroca*. Madrid, Cátedra, 1989.

CERTEAU, Michel de, *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*. México D.F., Universidad Iberoamericana (Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente), 2007.

CLARK, Toby, *Arte y propaganda en el siglo XX*, Tres Cantos, Akal, 2000.

COROMINAS, Joan, y PASCUAL, José A., *Diccionario crítico-etimológico castellano e hispánico*. Madrid, Gredos, 1980.

CROW, Thomas, *El esplendor de los sesenta*. Tres Cantos, Akal, 2001.

CHÁVEZ MAC GREGOR, Helena, *Entre territorios, estética y política: subjetivación, subjetividad y experiencia revolucionaria*. Ciudad de México, UNAM, 2010.

DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*. Valencia, Pre-Textos, 2002.

DELEUZE, Gilles, *Le pli. Leibniz et le Baroque*. París, Les Éditions de Minuit, 1988.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, *Mil Mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-Textos, 1994.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, *Qu'est-ce que la philosophie?* París, Minuit, 1991.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid, Antonio Machado Libros, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona, Paidós, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid, Abada, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. París, Les Éditions de Minuit, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires, Manantial, 1997.

DUQUE, Félix, *Arte público y espacio político*. Tres Cantos, Akal, 2001.

ELLSWORTH, Elizabeth, *Posiciones en la enseñanza*. Akal, Madrid, 2005.

FOSTER, Hal, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Tres Cantos, Akal, 2001.

FOUCAULT, Michel, «El sujeto y el poder». Brian Wallis (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Tres Cantos, Akal, 2001.

FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid, Siglo XXI, 2006.

FOUCAULT, Michel, *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia, Pre-Textos, 2000.

FOUCAULT, Michel, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Madrid, Siglo XXI, 1979.

GALENDE, Federico, *Walter Benjamin y la destrucción*. Santiago de Chile, Metales Pesados, 2009.

GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Hybrid cultures. Strategies for Entering and Leaving Modernity*. Minnesota, University of Minnesota Press, 1995.

GARCÍA CANCLINI, Néstor, *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. México D.F., Siglo XXI, 1979.

GOMBRICH, Ernst H., *Temas de nuestro tiempo. Propuestas del siglo XX acerca del saber y del arte*. Madrid, Debate, 1997.

GOODMAN, Nelson, *Maneras de hacer mundos*. Visor, Madrid, 1990.

GROYS, Boris, «Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation», *Documenta 11*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2002.

GROYS, Boris, *Obra de arte total Stalin*. Valencia, Pre-textos, 2008.

GUATTARI, Félix, y ROLNIK, Suely, *Micropolítica, cartografías del deseo*. Madrid, Traficantes de sueños, 2006.

GUEVARA, Ernesto «Ché», *Escritos revolucionarios*. Barcelona, Los Libros de la Catarata, 2010.

HUYSEN, Andreas, *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.

HUYSEN, Andreas, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2002.

HUYSEN, «Presentes: los medios de comunicación, la política, la amnesia», VV. AA., *Global/local: den identidades*. Montevideo, Trilce, 2002.

JIMÉNEZ, José, *Teoría del arte*. Madrid, Tecnos, 2003.

JORDÃO MACHADO, Carlos E., «Sobre Herencia de esta época, de Ersnt Bloch», *Ersnt Bloch. Tendencias y latencias de un pensamiento*. Herramienta, Buenos Aires, 2007.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, *La ficción de lo político*. Madrid, Arena Libros, 2002.

MALÉVITCH, Kasimir, *Le miroir suprématisse*. Lausana, Éditions l'Age d'Homme, 1977.

MENNA, Filiberto, *El proyecto moderno del arte*. Buenos Aires, Fundación Jorge Klemm, 2006.

MOUFFE, Chantal, *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Barcelona, MACBA/ Universitat Autònoma de Barcelona, 2007.

NANCY, Jean Luc, *El sentido del mundo*. Buenos Aires, La Marca, 2003.

OWENS, Craig, «El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la postmodernidad», B. Wallis (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid, Akal, 2001.

PERNIOLA, Mario, *Contra la comunicación*. Buenos Aires, Amorrortu, 2006.

RANCIÈRE, Jacques, *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2007.

RANCIÈRE, Jacques, *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Barcelona, Laertes, 2002.

RANCIÈRE, Jacques, *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona, Paidós, 2005.

RANCIÈRE, Jacques, *La lección de Althusser*. Galerna, Buenos Aires, 1975.

RANCIÈRE, Jacques, *Le spectateur émancipé*. Paris, La Fabrique, 2008.

RANCIÈRE, Jacques, *Política, policía, democracia*. LOM Ediciones, Santiago de Chile, 2006.

RANCIÈRE, Jacques, *Sobre políticas estéticas*. Barcelona, Universitat Autònoma/ MACBA, 2005.

RIBALTA, Jorge, *Archivo universal. La condición del documento y la utopía fotográfica moderna*. Barcelona, MACBA, 2008.

RIBALTA, Jorge (ed.), *Espacios fotográficos públicos. Exposiciones de propaganda, de Prensa a The Family of Man, 1928-1955*. Barcelona, MACBA, 2008.

RÍO, Víctor del (2010). *Factografía. Vanguardia y comunicación de masas*. Madrid, Abada, 2010.

ROSLER, Martha, «Dentro, alrededor y otras reflexiones. Sobre la fotografía documental», J. Ribalta (ed.), *Efecto real. Debates postmodernos sobre fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

SLOTTERDIJK, Peter, *Crítica de la razón cínica*. Madrid, Siruela, 2003.

SOREL, Georges, *Reflexiones sobre la violencia*. Madrid, Alianza, 1976.

TODOROV, Tzvetan, *Los abusos de la memoria*. Barcelona, Paidós, 2000.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel Vázquez, *Historia y comunicación social*. Barcelona, Crítica, 1997.

WILLIAMS, Raymond, *La política del modernismo: contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires, Manantial, 1997.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Investigaciones filosóficas*. Barcelona, Crítica, 2008.

ZALAMBANI, María, *L'arte nella produzione. Avanguardia e rivoluzione nella Russia sovietica degli anni '20*. Ravenna, Longo Editore, 1998.

ZIZEK, Slavoj, «Remarques pour une définition de la cultura communiste», Alain Badiou y Slavoj Zizek (eds.), *L'idée du communisme*. Clamecy, Lignes, 2010.

Bibliografía sobre historiografía del arte conceptual y del conceptualismo latinoamericano

ALBERRO, Alexander y BUCHMANN, Sabeth, *Art After Conceptual Art*. Viena, Generali Foundation, 2006.

ALBERRO, Alexander y STIMSON, Blake, *Conceptual art: a critical anthology*. Cambridge, MIT Press, 1999.

ALIAGA, Juan V. y GARCÍA CORTÉS, José M., *Arte conceptual revisado/ Conceptual art revisited*. Valencia, Universidad Politécnica, 1990.

BATTCKOCK, Gregory (ed.), *La idea como arte. Documentos sobre el arte conceptual*. Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

BREA, José Luis, «Los muros de la patria mía», *Antes y después del entusiasmo. Arte español 1972-1992*. Amsterdam/ The Hague, Contemporary Art Foundation/ SDU Publishers, 1989.

BUNTINX, Gustavo, «Estudio introductorio», *E.P.S. Huayco. Documentos*. Lima, Centro Cultural de España/ Instituto Francés de Estudios Andinos/ Museo de Arte de Lima, 2005.

BURN, Ian y RAMSDEN, Mel, «Il grammatico». *Arte concettuale: Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin, Harold Hurrell, Victor Burgin, Ian Burn, Joseph Kosuth, Mel Rmsden, Bernar Venet*. Milán, Daniel Templon, 1971.

CAMNITZER, Luis, *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Murcia, Cendeac, 2009.

CAMNITZER, Luis, «La visión del extranjero», Gerardo Mosquera (ed.), *Arte y cultura desde América Latina*, Badajoz, MEIAC, 2001.

COMBALÍA DEXEUS, *La poética de lo neutro. Análisis y crítica del arte conceptual*. Barcelona, Anagrama, 1975.

ESCOBAR, Ticio, «Acerca de la modernidad y del arte: un listado de cuestiones finiseculares», Gerardo Mosquera (ed.), *Arte y cultura desde América Latina*. Badajoz, MEIAC, 2001.

FLYNT, Henry, «Concept Art», *An Anthology*. Ediciones La Monte Young, 1963.

GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Arte popular y sociedad en América Latina; estéticas y ensayos de transformación*. México D.F., Grijalbo, 1977.

GOLDIE, Peter y SCHELLEKENS, Elisabeth, *Philosophy and Conceptual Art*. Nueva York, Oxford University Press, 2007.

GÓMEZ MOYA, Cristián, «Destiempo y anacronismos disidentes en la relación archivo-arte-política: «Tucumán Arde»», inédito, comunicación interna en II Encuentro Plenario de la Red Conceptualismos del Sur, Rosario, octubre de 2008.

ÍÑIGO CLAVO, María, *(Des)Metaforizar la Alteridad: La poscolonialidad en el arte en Brasil durante el AI-5 (1968-1979)*. Tesis doctoral inédita, 2009.

KOSUTH, Joseph, «Senza uscita», «*Modus Operandi*» *Cancellato, Rovesciato. Un'opera di Joseph Kosuth al Museo di Capodimonte*. Nápoles, Museo di Capodimonte, 1998.

LARRAÑAGA ALTUNA, Josu, «Morfología y función: sobre los límites de la «desobjetualización» en el arte conceptual», VV.AA., *Epílogos y prólogos para un fin de siglo. III Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires, CAIA, 1999.

LIPPARD, Lucy, «Hagámoslo nosotros mismos», VV.AA., *Ideas recibidas*. Barcelona, MACBA, 2009.

LIPPARD, Lucy R., *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico*. Madrid, Akal, 2004.

LONGONI, Ana, «Puentes cancelados: lecturas acerca de los inicios de la experimentación visual en Chile», Nelly Richard y Alberto Moreiras (eds.), *Pensar en/ la postdictadura*. Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2001.

LONGONI, Ana, «Retornos de «Tucumán Arde»», *Inventario 1965-1975. Archivo Graciela Carnevale*. Rosario, CCPE/ AECID, 2008.

MARCHÁN FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte del concepto*, Madrid, Akal, 1986.

MENNA, Filiberto, *La opción analítica en el arte moderno. Figuras e íconos*. Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

MESQUITA, André, «Máquinas de conceitualismo insurgente», inédito, comunicación personal.

MEYER, Ursula, *Conceptual Art*. Nueva York, Dutton, 1972.

MILLET, Catherine, *Concept-Théorie*. Paris, Daniel Templon. 1970.

MILLET, Catherine, *Textes sur l'art conceptuel*. Paris, Daniel Templon, 1972.

NEWMAN, Michael y BIRD, Jon, *Rewriting conceptual art*. Londres, Reaktion Books, 1999.

OSBORNE, Peter, *Conceptual art*. Londres, Phaidon, 2002.

OTTINGER, Didier, «Courants, vagues, flux et reflux». *L'art contemporain en question*. Paris, Galerie National du Jeu de Paume, 1994.

OYARZÚN, Pablo, RICHARD, Nelly, ZALDÍVAR, Claudia, *Arte y política*. Santiago de Chile, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2005.

PARCERISAS, Pilar, *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España. 1964-1980*. Tres Cantos, Akal, 2007.

RAMÍREZ, Mari Carmen, «Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-80», *Global Conceptualism: Points of Origen, 1950s-1980s*. The Queens Museum of Art, New York, 1999.

RICHARD, Nelly, «El régimen crítico-estético del arte en tiempos de la globalización cultural», *Fracturas de la memoria*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2007.

RICHARD, Nelly, *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973*. Santiago de Chile, Metales Pesados, 2007.

ROJAS MIX, Miguel, (ed.), *Luis Felipe Noé. El arte de América Latina es la revolución*. Santiago de Chile, Andrés Bello, 1973.

ROLNIK, Suely, «Desentrañando futuros», Cristina Freire y Ana Longoni (eds.), *Conceptualismos del Sur*. Sao Paulo, Annablume, 2009.

Jaime Vindel Gamonal, *Arte y política: genealogía crítica de las estrategias conceptuales en el arte argentino entre 1965 y 2001*

TRABA, Marta, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2007.

VV. AA., *Cuadernos de la Escuela de Arte*. Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1997.

VV. AA., *Pensare l'arte. Il gioco delle regole: Baudrillard, Fabbri, Kosuth*. Milán, Trivioquadriovio/ A & Mbookstore edizioni, Milán, 2000.

WECHSLER, Diana B., «La (falsa) totalidad: exposiciones de arte latinoamericano», Josu Larrañaga Altuna (ed.), *Arte y política (Argentina, Brasil, Chile y España, 1989-2004)*. Madrid, Editorial Complutense, 2010.

Bibliografía específica sobre arte y política en Argentina

ALDABURU, Ana, «Ricardo Carpani», *El grabado social y político en la Argentina del siglo XX*. La Plata, Instituto de Historia del Arte argentino y americano/ Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, s. f.

ALONSO, Rodrigo, «Ansia y devoción: una mirada al arte argentino reciente», *Ansia y devoción. Imágenes del presente*. Buenos Aires, Fundación Proa, 2003.

ANGUITA, Eduardo y CAPARRÓS, Martín, *La voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina*. Buenos Aires, Planeta, 2006.

ARESTIZÁBAL, Irma, «Analogías del Sur. Arte argentino contemporáneo», *Imágenes de Argentina. Analogías*. Madrid, Fundación Santillana, 1998.

AUYERO, Javier, «Pasado y presente argentino», *Sobre una realidad ineludible*, Badajoz/ Burgos, MEIAC/ CAB, 2004.

BASUALDO, Carlos, «Ejercicio de lejanía», *The rational twist*. Nueva York, Apex Art, 1996.

BRETT, Guy, «Life Strategies: Overview and Selection Buenos Aires-London-Rio de Janeiro-Santiago de Chile, 1960-1980», *Out of actions. Between performances and the object 1949-1979*. Los Ángeles, The Geffen Contemporary Art, Thames and Hudson, 1998.

BRODSKY, Marcelo, *Buena memoria*. La Marca, Buenos Aires, 2006.

BUNTINX, Gustavo, «Arte light», Gerardo Mosquera (coord.), *Adiós identidad. Arte y cultura desde América Latina*. Badajoz, MEIAC, 2001.

CALVEIRO, Pilar, «Memoria, política y violencia». Sandra Lorenzano y Ralph Buchenhorst (eds.), *Políticas de la memoria. Tensiones en la palabra y la imagen*. México D.F./ Buenos Aires, Universidad del Claustro de Sor Juana/ Editorial Gorla, 2007.

CALVEIRO, Pilar, *Poder y desaparición*. Buenos Aires, Colihue, 1998.

CALVEIRO, Pilar, *Política y/o violencia*. Buenos Aires, Norma, 2005.

CARNEVALE, Graciela, «Algunas interrogaciones sobre el archivo», *Inventario 1965-1975. Archivo Graciela Carnevale. Inventario 1965-1975. Archivo Graciela Carnevale*. Rosario, CCPE/ AECID, 2008.

CARPANI, Ricardo, *Arte y militancia*. Madrid, Zero, 1975.

CIPPOLINI, Rafael, (ed.), *Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003.

COLECTIVO SITUACIONES, *Genocida en el barrio. Mesa de escrache popular*. Buenos Aires, Ediciones De mano en mano, 2002.

CONSTANTÍN, María Teresa, *Cuerpo y materia. Arte argentino entre 1976 y 1985*. Buenos Aires, Fundación OSDE, 2006.

CONSTANTÍN, María Teresa, *Manos en la masa. Pintura Argentina 1975-2003*. Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 2003.

DAVIS, Fernando, «Edgardo Antonio Vigo y la poética de la «revulsión»», *Arte nuevo en La Plata 1960-1976*. Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 2007.

DAVIS, Fernando, *Juan Carlos Romero. Cartografías del cuerpo, asperezas de la palabra*. Buenos Aires, Fundación OSDE, 2009.

DAVIS, Fernando, «Prácticas «revulsivas». Edgardo Antonio Vigo en los márgenes del conceptualismo», ponencia leída en el marco de la I Reunión de la Red Conceptualismos del Sur, São Paulo, abril de 2008, comunicación personal.

ESPARTACO, Carlos, *Introducción a Benedit*. Buenos Aires, Ruth Benzacar, 1978.

FANTONI, Guillermo, *Arte, vanguardia y política en los años '60. Conversaciones con Juan Pablo Renzi*. Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 1998.

FANTONI, Guillermo, *Tres visiones sobre el arte crítico de los años 60. Conversaciones con Pablo Suárez, Roberto Jacoby y Margarita Paksa*. Rosario, Universidad Nacional, 1994.

FERRARI, León, *Prosa política*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.

FLORES BALLESTEROS, Elsa, «Ideological conceptual art and regionalism. Víctor Grippo: some tendencies in his poetics», *Victor Grippo*. Birmingham/ Bruselas, Ikon Gallery/ Palais des Beaux-Arts, 1995.

GAC, *Pensamientos, prácticas, acciones*. Buenos Aires, Tinta Limón, 2009.

GAINZA, María, «Liliana Maresca, la leyenda dorada», Graciela Hasper (ed.), *Liliana Maresca. Documentos*. Buenos Aires, Libros del Rojas, 2006.

GARCÍA, Alejandro, *La crisis argentina: 1966-1976. Notas y documentos sobre una época de violencia política*. Murcia, Universidad de Murcia, 1994.

GARCÍA CANCLINI, Néstor, «Vanguardias artísticas y cultura popular», *Transformaciones. Enciclopedia de los grandes fenómenos de nuestro tiempo*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1973.

GIBAJA, Regina E., *El público de arte. Encuesta en el MNBA*. Buenos Aires, Eudeba/ITDT, 1964.

GILMAN, Claudia, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.

GIUDICI, Alberto, *Arte y política en los 60*. Buenos Aires, Fundación Banco Ciudad/ Palais de Glace/ Secretaría de Cultura, 2002.

GIUNTA, Andrea, «Bienales Americanas de Arte. Una alianza entre arte e industria». *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*. Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1998.

GIUNTA, Andrea, «Chile y Argentina: Memorias en turbulencia», Nelly Richard y Alberto Moreiras (eds.), *Pensar en/ la postdictadura*. Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2001.

GIUNTA, Andrea, «Cuerpos de la historia. Vanguardia, política y violencia en el arte argentino contemporáneo», *Cantos paralelos. La parodia plástica en el arte argentino contemporáneo*. Austin/ Buenos Aires, Jack S. Blanton Museum of Art (The University of Texas at Austin)/ Fondo Nacional de las Artes, 1999.

GIUNTA, Andrea, «Graciela Sacco: Intervenciones del cuerpo/ impresiones luminosas», *Graciela Sacco. Escrituras solares. La heliografía en el campo artístico*. Rosario, Sacco, 1994.

GIUNTA, Andrea, «La ciudad y sus sombras. Artistas argentinos ante el 2000», *En tránsito. Señales presentes*. Fundación Banco Patricios, 1996.

GIUNTA, Andrea, *Vanguardia, internacionalismo y política*. Buenos Aires, Paidós, 2001.

GLUSBERG, Jorge, *Del pop-art a la nueva imagen*. Buenos Aires, Gaglianone, 1985.

GLUSBERG, Jorge, «Ideología y Regionalismo», *Víctor Grippo. Obras de 1965 a 1987*. Buenos Aires, Fundación San Telmo, 1988.

GLUSBERG, Jorge, «Lo contemporáneo en el arte: el caso latinoamericano». *21 artistas argentinos en el Museo Universitario de Ciencias y Arte Ciudad Universitaria México D.F.* Buenos Aires, CAYC, 1977.

GLUSBERG, Jorge, «Los museos como paradigmas de acción cultural y espacios de reflexión». *Premios Fundación Banco Ciudad en el Museo Nacional de Bellas Artes*. Buenos Aires, Fundación Banco Ciudad/ MNBA, 2003.

GLUSBERG, Jorge, *Luis Bénédict*. Los Angeles, Institute of Contemporary Art, 1980.

GLUSBERG, Jorge, «Presentación de la muestra», *Hacia un perfil del arte latinoamericano*. Buenos Aires, CAYC, 1972.

GLUSBERG, *Retórica del arte latinoamericano*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1978.

GLUSBERG, Jorge, «Signs in artificial ecosystems», *The Group of the Thirteen at the XIV Bienal de São Paulo*. Buenos Aires, CAYC, 1977.

GONZÁLEZ, Valeria, «Juegos serios. La generación conceptual y la transformación de su legado en los noventa», *Nuevos ensayos de arte*. Buenos Aires, Fundación Federico Jorge Klemm, 1997.

GORINI, Ulises, *La rebelión de las Madres. Historia de las Madres de Plaza de Mayo. Tomo I (1976-1983)*. Buenos Aires, Norma, 2006.

GORRIARENA, Carlos, «Salón homenaje al Vietnam», Néstor Cohan (ed.), *La Rosa Blindada. Una pasión de los '60*. Buenos Aires, La Rosa Blindada, 1999.

GRINSTEIN, Eva, «Arte argentino del siglo XX. Arte argentino actual: tedio y tragedia». *Nuevos ensayos de arte*. Buenos Aires, Fundación Federico Jorge Klemm, 1997.

GRUPO ESCOMBROS. ARTISTAS DE LO QUE QUEDA, *La Estética de la Solidaridad. Segundo manifiesto*, julio de 1995.

HALPERÍN DONGHI, Tulio, *La larga agonía de la Argentina peronista*. Buenos Aires, Ariel, 2006.

HERRERA, María José, «Arte y realidad: La familia obrera como ready-made», VV.AA., *Arte y poder*. Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA), 1993.

HERRERA, María José, «En medio de los medios. La experimentación con los medios masivos de comunicación en la Argentina de la década del 60», *Arte argentino del siglo XX. Premio Telefónica de Argentina a la Investigación en Historia de las Artes Plásticas. Año 1997*. Buenos Aires, Fundación para la investigación del arte argentino, 1997.

HERRERA, María José. «Este papel es una cárcel, un gesto fecundo», *Horacio Zabala. Anteproyectos (1972-1978)*. Buenos Aires, Fundación Alón, 2007.

KATZENSTEIN, Inés, (ed.), *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años '60*. Nueva York/ Buenos Aires, The Museum of Modern Art/ Fundación Espigas-Fundación Proa, 2007.

KATZENSTEIN, Inés, «Los secretos de Pombo», *Pombo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.

KING, John, *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*. Buenos Aires, Asunto Impreso, 2007.

LONGONI, Ana y MESTMAN, Mariano, *Del Di Tella a «Tucumán Arde». Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires, Eudeba, 2008.

LONGONI, Ana, «El deshabitador. Ricardo Carreira en los inicios del conceptualismo», *Arte y literatura en la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires, FIAAR-Telefónica, 2006.

LONGONI, Ana, «El panfleto como una de las bellas artes». *Juan Pablo Renzi. La razón compleja*. Buenos Aires, Fundación OSDE, 2009.

LONGONI, Ana y BRUZZONE, Gustavo, *El Siluetazo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008.

LONGONI, Ana, «Entre París y Tucumán: la crisis final de la vanguardia artística de los sesenta», *Arte y poder: V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires, CAIA, 1993.

LONGONI, Ana, «Estudio preliminar. Vanguardia y revolución en los sesenta», Óscar Masotta, *Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*. Buenos Aires, Edhasa, 2004.

LONGONI, Ana, «Investigaciones Visuales en el Salón Nacional (1968-1971): la historia de un atisbo de modernización que terminó en clausura», Marta Penhos y Diana Wechsler (coord.), *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*. Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1999.

LONGONI, Ana y LUCENA, Daniela, «Roberto Jacoby (y sus vidas sucesivas y simultáneas)», *Dark Room*. Buenos Aires, Belleza y Felicidad, 2005.

LONGONI, Ana, *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*. Buenos Aires, Norma, 2007.

LÓPEZ ANAYA, Jorge, *Arte argentino. Cuatro siglos de historia (1600-2000)*. Buenos Aires, Emecé, 2005.

LÓPEZ ANAYA, Jorge, *Ritos de fin de siglo. Arte argentino y vanguardia internacional*. Buenos Aires, Emecé, 2003.

LUJÁN GUTIÉRREZ, Jorge de, PAZOS, Luis y PUPPO, Héctor, *Experiencias*. Buenos Aires, CAYC, 1971.

MARÍN, José Carlos, *Los Hechos Armados*. Buenos Aires, Ediciones PICASO/ La Rosa Blindada, 2003.

MOLINA, Enrique, «La rueda de las cosas», *Luis Bénédict*. Buenos Aires, Ruth Benzacar, 1992.

MORET, Zulema, *Artistas de lo que queda. Las escrituras de Escombros*. Madrid, Trama/ Fundación Arte y Derecho, 2006.

O'DONNELL, Guillermo, *El Estado burocrático autoritario: triunfos, derrotas y crisis*. Buenos Aires, Belgrano, 1996.

OLIVERAS, Elena, *La levedad del límite. Arte argentino en el fin de milenio*. Buenos Aires, Fundación Pettoruti, 2000.

OLIVERAS, Elena, *La metáfora en el arte. Retórica y filosofía de la imagen*. Buenos Aires, Emecé, 2007.

PERLONGHER, Néstor, *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1982*. Buenos Aires, Colihue, 2008.

PIERRI, Duilio, «Pintura. Las manos en la masa». *Manos en la masa. La persistencia. Pintura Argentina 1975-2003*. Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 2003.

RESTANY, Pierre, *Uriburu: Utopie du Sud*. Milán, Electa, 2001.

RIZZO, Patricia, *Instituto Di Tella. Experiencias '68*. Buenos Aires, Fundación Proa, 1998.

RIZZO, Patricia, «La mirada incisiva sobre las cosas», *Pablo Suárez*. Rosario/ Buenos Aires/ Córdoba/ Neuquén, Museo Castagnino-MACRO/ Centro Cultural Recoleta/ Museo Provincial de Bellas Artes «Emilio Caraffa»/ Museo Nacional de Bellas Artes Neuquén, 2008.

ROMERO BREST, Jorge, *El arte en la Argentina. Últimas décadas*. Buenos Aires, Paidós, 1969.

ROSA, María Laura, «Transitando por los pliegues y las sombras», VV.AA., *La batalla de los géneros*. Santiago de Compostela, CGAC, 2007.

ROSSI, Cristina, «¿Adónde va la pintura? Dos respuestas de Antonio Berni frente a una misma pregunta», *Discutir el canon. Tradiciones y valores en crisis*. Buenos Aires, CAIA, 2003.

SARLO, Beatriz, *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*. Buenos Aires, Planeta, 1998.

SIGAL, Sigal, *Intelectuales y poder en la década del sesenta*. Buenos Aires, Puntosur, 1991.

SIRACUSANO, Graciela, «Las artes plásticas en las décadas del '40 y el '50», José Emilio Burucúa (ed.), *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política*. Buenos Aires, Sudamericana, 1999.

SUELDO, Andrea, ANDINO, Silvia y SACCO, Graciela, *Tucumán Arde*. Rosario, Sacco-Sueldo, 1987.

TERÁN, Óscar, *Nuestros años sesenta. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina 1956-1966*. Buenos Aires, Puntosur, 1991.

USUBIAGA, Viviana, *Imágenes inestables. Problemas de representación, interpretación y circulación de las artes plásticas de Buenos Aires en el proceso de redemocratización (1981-1989)*, Tesis de doctorado inédita, comunicación personal.

VARELA, Mirta, «Ezeiza una imagen pendiente», Claudia Field y Jessica Stites Mor (eds.), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires, Paidós, 2009.

VERBITSKY, Horacio, *Ezeiza*. Buenos Aires, Contrapunto, 1985.

VERLICHAK, Victoria, *El ojo que nos mira. Artistas de los noventa*. Buenos Aires, Fundación Proa, 1998.

VEZZETTI, Hugo, *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.

VEZZETTI, Hugo, *Sobre la violencia revolucionaria. Memorias y olvidos*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2009.

VV.AA., *Escultura y memoria, 665 proyectos presentados al concurso en homenaje a los detenidos desaparecidos y asesinados por el terrorismo de Estado en la Argentina*. Buenos Aires, Eudeba, 2000.

VV. AA., *Memoria en construcción. El debate sobre la ESMA*. Buenos Aires, La Marca, 2005.

VV.AA., *Tucumán Arde, eine Erfahrung*. Berlín, b-books, 2004.

Hemerografía

AMEIJEIRAS, Héctor, «Entrevista a Juan Carlos Romero y Héctor Puppó», *La Maga*, miércoles 17 de abril de 1996.

AMIGO, Roberto, «80/90/80», *ramona. revista de artes visuales*, Buenos Aires, 87, diciembre de 2008.

ANTELO, Raúl, «Delectación morosa: imagen, identidad y testimonio», *Punto de vista. Revista de cultura*, Buenos Aires, 64, agosto de 2009.

ART & LANGUAGE, «To the Commission of Homage to Salvador Allende», *Art & Language*, volumen 3, nº 2, mayo de 1975.

AULT, Julie, «Una cronología de una selección de estructuras, espacios, grupos de artistas y organizaciones alternativos de la ciudad de Nueva York, 1965-1985», *The Art Workers' Coalition, Brumaria*, 15-16, 2010.

BARRIENDOS, Joaquín, «(Bio)políticas de archivo. Archivando y desarchivando los sesenta desde el museo de arte», *Artecontexto*, 24, 2009.

BARRIENDOS, Joaquín, «Desconquistas (políticas) y redescubrimientos (estéticos). Geopolítica del arte periférico en la víspera de los bicentenarios de América Latina», *Desbordes*, 0.

BARRIENDOS, Joaquín, «Museographic imaginaries. Geopolitics of *Global Art* in the Era of the Expanded Internationalism», *International Journal of the Inclusive Museum*, Volume 2, Issue 1, 2009.

BATTISTOZZI, Ana María, «El Di Tella, tal como fue. Reconstrucción del peligro», *Clarín*, 6 de junio de 1998.

BEECH, Dave, «Encountering Art». *Art Monthly*, 336, mayo de 2010.

BOURDIEU, Pierre, «Estrategias de reproducción y modos de dominación», *Colección Pedagógica Universitaria*, 37-38, 2002.

BOURDIEU, Pierre, «Quelques propriétés des champs», *Questions de Sociologie*, Les Éditions de Minuit, París, 1984.

CALVEIRO, Pilar, «Antiguos y nuevos sentidos de la política y la violencia», *Lucha armada en la Argentina*, año I, 4, septiembre-noviembre de 2005.

CAPATACO, «Miserere para el equeco», *La Bizca*, Buenos Aires, 2, otoño de 1986.

CARNEVALE, Graciela, «De regreso de Documenta 12», *ramona. revista de artes visuales*, 75, octubre 2007.

CLAY, Jean, «La peinture est finie», *Robho*, 1, 1967.

CORBATTA, Jorgelina, «Óscar Masotta: divergencias y convergencias», *The Colorado Review of Hispanic Studies*, vol. 6, fall 2008.

DAVIS, Fernando, «El conceptualismo como categoría táctica», *ramona. revista de artes visuales*, Buenos Aires, 82, julio 2008.

DAVIS, Fernando, «Prácticas y estrategias de apropiación en la obra de Juan Carlos Romero», *Papers d'Art*, Girona, 93, 2007.

DOWEK, Diana, «Arte: intereses y antojos», *El Cronista Comercial*, sección Cultural, Buenos Aires, 9 de agosto de 1993.

ENZENSBERGER, Hans Magnus, «Las aporías de la vanguardia», revista *Sur*, Buenos Aires, 285, noviembre y diciembre de 1963.

EXPÓSITO, Marcelo, «El *Siluetazo*», Barcelona, suplemento *Cultura/s*, *La Vanguardia*, 8 de julio de 2009.

FORE, Devin, «Introduction». *October*, 118, fall 2006.

FORE, Devin, «The Operative Word in Soviet Factography», *October*, 118, fall 2006.

FOSTER, Hal, «Contra el pluralismo», *Episteme, Eutopías, Documentos de trabajo*, Valencia, vol. 186, 1998.

GHIOLDI, Carlos, «La intervención como método de transgredir las ideologías que rigen la producción del arte», *Aproximación a un hachazo*, Rosario, abril de 1982.

GIUNTA, Andrea, «Destrucción-creación en la vanguardia argentina del 60: entre arte destructivo y Ezeiza es Trelew», *Razón y revolución*, 4, otoño de 1998.

GLUSBERG, Jorge, «Al comienzo del camino», *Análisis*, 319, 24 de abril de 1967.

GLUSBERG, Jorge, «Más allá de la geometría», *Análisis*, 321, 10 de mayo de 1967.

GLUSBERG, Jorge, «Más búsqueda que hallazgo», *Análisis*, 326, 12 de junio de 1967.

GLUSBERG, Jorge, «Reunión de valores en Rosario», *Análisis*, 335, 14 de agosto de 1967.

GLUSBERG, Jorge, «Sentido de las estructuras primarias», *Análisis*, 343, 9 de octubre de 1967.

GONZÁLEZ, Horacio, «Las sombras del edificio: construcción y anticonstrucción». *Brumaria. Arte y terrorismo*, Madrid, 12, 2008.

GONZÁLEZ, Valeria, «Arqueologías del presente», *Página 12*, martes 11 de septiembre de 2007.

GORELIK, Adrián, «Preguntas sobre la eficacia: vanguardias, arte y política», *Punto de vista. Revista de cultura*. 82, agosto de 2005.

GOUGH, Maria, «Radical Tourism: Sergei Tret'iakov at the Communist Lighthouse», *October*, 118, fall 2006.

GRUS, Luis, «Arte, política y rocanrol. Los retroafiches de Emei y Bedoya», *Sur*, domingo 2 de diciembre de 1990.

HERNÁNDEZ CASTELLANOS, Camilo, «Tzinacán prisionero en la jaula del lenguaje», *Variaciones Borges. Revista del Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges*, Iowa, 28, 2009.

HERNÁNDEZ NAVARRO, Miguel Á., «El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antivisual y lo siniestro», *Revista de Occidente*, 297, 2006.

HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Domingo, «Arte conceptual y mundo invertido», *Taula, quaderns de pensament*, 33-34, 2000.

HOLMES, Brian, «Entrevista colectiva a Brian Holmes», *ramona. revista de artes visuales*, Buenos Aires, 55, octubre de 2005.

IGLESIAS, Claudio, «Cuando el arte ataca», *Radar*, 4 de Enero de 2009.

KATZENSTEIN, Inés, «Acá lejos. Arte en Buenos Aires durante los 90», *ramona. revista de artes visuales*, Buenos Aires, 37, diciembre de 2003.

KIRILLI, Alain, «Passage du concept comme form d'art aux travaux d'analyse», *VH-101*, 3, otoño de 1970.

LAURÍA, Adriana, «Discurso crítico y poético en la obra de Liliana Maresca», *Nártex*, Buenos Aires, año 1, 2, noviembre/ diciembre de 1997.

LIPPARD, Lucy R., y CHANDLER, John, «The Dematerialization of Art». *Art International*, 12/2, 1968.

LONGONI, Ana, «El FATRAC, frente cultural del PRT/ERP», *Lucha armada en la Argentina*, año 1, 4, septiembre-noviembre de 2005.

LONGONI, Ana, «La conexión peruana», Buenos Aires, *ramona. revista de artes visuales*, 87, diciembre de 2008.

LONGONI, Ana, «¿La legitimación del arte político», *Brumaria, arte: la imaginación política radical*, 5, verano 2005.

LONGONI, Ana, «La pasión según Eduardo Favario. La militancia revolucionaria como ética del sacrificio», *El Rodaballo*, Buenos Aires, verano 1999/2000.

LONGONI, Ana, «Óscar Masotta: el arte recobrado», *Clarín. Revista Ñ*, 11/09/2004.

LONGONI, Ana, «(Otras) aporías de la vanguardia argentina de las décadas de 1960 y 1970», *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, 20, diciembre de 2007.

LONGONI, Ana, «Otros inicios del conceptualismo (argentino y latinoamericano)», *Papers d'art*, Girona, 93, 2º semestre 2007.

LONGONI, Ana, «Relevamientos y revelaciones». *ramona. revista de artes Visuales*, 8, Buenos Aires, diciembre de 2000.

LONGONI, Ana, «Respuesta a Jaime Vindel», *ramona. revista de artes visuales*, Buenos Aires, 82, julio 2008.

LONGONI, Ana, «¿Tucumán sigue ardiendo?», *Brumaria, arte: la imaginación política radical*, 5, verano 2005.

LONGONI, Ana, ««Vanguardia» y «revolución», ideas fuerza en el arte argentino de los 60/70», *Brumaria, arte y revolución*, 8, primavera 2007.

MACCHI, Jorge y POMBO, Marcelo, «Dos conceptualistas de distintas vertientes: Jorge Macchi y Marcelo Pombo», *ramona. revista de artes visuales*, 4, Buenos Aires, agosto de 2000.

MARCUS, Cecily, «En la Biblioteca Vaginal: un Discurso Amoroso», *Políticas de la Memoria*, Anuario de investigación e información del CeDInCI, 6/7, verano de 2006-2007.

MONZÓN, Hugo, «Los expositores de un Salón anual cuestionan a sus patrocinantes», *La Opinión*, viernes 10 de agosto de 1973.

NOGUEIRA, Fernanda y DAVIS, Fernando, «Gestionar la precariedad. Potencias poético-políticas de la red de arte correo», *Artecontexto*, Madrid, 4, 2009.

OLIVERAS, Elena, «Materialidad. Espacio Joven», *Clarín*, Buenos Aires, 21 de marzo de 1992.

PACHECO, Marcelo E., «Vectores y vanguardias», *Lápiz. Revista internacional de arte*, 158-159, diciembre de 1999- enero de 2000.

PÉREZ, Juan Pablo, «El pensamiento indoamericanista en las obras de Alfredo Portillos», inédito, comunicación personal del autor.

PÉREZ, Juan Pablo., «La tierrita sagrada. Repensar los «Conceptualismos Latinoamericanos» en los setenta: el caso de Alfredo Portillos», *ramona. revista de artes visuales*, Buenos Aires, 91, junio de 2009.

PÉREZ CARREÑO, Francisca, «Teoría y experiencia estética en el arte conceptual», *La Balsa de la Medusa*, 58, 1998.

POMBO, Marcelo, «Perseverar en el bochorno», *Espacio del Arte*, Rosario, Año 2, 4, 1994.

RESTANY, Pierre, «Arte argentino de los 90. Arte guarango para la Argentina de Menem», *Lápiz. Revista internacional de arte*, Madrid, 116, noviembre de 1995.

RIN, Flavia de, «Más vale un puente y no una barrera entre el conceptualismo y los demás enfoques del arte», *ramona. revista de artes visuales*. Buenos Aires, 46, octubre de 2004.

ROCCA, Pablo Thiago, «Tupamán arde», Montevideo, *Semanario Brecha*, 1202, 5 de diciembre de 2008.

ROLNIK, Suely, «Antropofagia zombie», *Brumaria, arte, máquinas, trabajo inmaterial*, 7, diciembre 2006.

ROMA, Marcelo, «Dialéctica e intervención», *Aproximación a un hachazo*, Rosario, enero de 1982.

ROMERO BREST, Jorge, «Apuntes sobre la situación del arte en nuestro país». Especial para *Primera Plana*, 12 de abril de 1967.

ROMERO BREST, Jorge, «La asociación de críticos es un apéndice del CAYC. Entrevista a Romero Brest», *Horizontes. Revista de arte*, Buenos Aires, 3, febrero/marzo de 1979.

ROT, Gabriel, «Notas para una historia de la lucha armada en la Argentina. Las Fuerzas Argentinas de Liberación», *Políticas de la Memoria*, CeDInCI, n° 4, verano 2003/04.

TERÁN, Óscar, «Intelectuales y política en Argentina», *Le Monde diplomatique*, año IV, 41, noviembre de 2002.

VALLEJOS, Juan Ignacio, «¿Dónde empiezan y cuando terminan los 90? Los Noventa: sobre Fusiones y Confusiones entre Arte y Política», *ramona. revista de artes visuales*. Buenos Aires, 51, junio de 2005.

VENET, Bernar, «L'art conceptuel à 10 ans», *Art Press International*, 16, 1978.

VERÓN, Eliseo, «La obra. Análisis inédito sobre un célebre caso de arte desmaterializado», *ramona. revista de artes visuales*, Buenos Aires, 9/10, diciembre del 2000-marzo del 2001.

VERZERO, Lorena y LEONARDI, Yanina, «La aparente resistencia: el arte argentino entre la ética, la estética y el compromiso (1968-1973)», *Iberoamericana. Nueva época*, año VI, 23, septiembre 2006.

VIGO, Edgardo Antonio, «Un arte a realizar» *Ritmo*, 3, 1969.

VV.AA., «Investigación especial: Grupo de Arte Experimental Cucaño. Surrealismo y transgresión en Rosario», *Señales en la hoguera*, Rosario, 2003.

WEISS, Rachel, «Reescribir el arte conceptual», *Papers d'Art*, Girona, Espai d'Art Contemporani, 93, 2007.

WHITELEGG, «The Bienal de São Paulo: Unseen/ Undone (1969-1981)», *Afterall*, Antwerp- London-Los Angeles, 22, otoño de 2009.

WHITELOW, Guillermo, «Carta de Buenos Aires», *Art International*, volumen XIII/ 5, mayo de 1969.

ZAPIOLA, Jaime, «Artes Plásticas. La XIV Bienal de São Paulo. En el ojo del Huracán», revista *Brasil Cultura*, año III, 25, octubre de 1977.

ZITO LEMA, Vicente, «Del esteticismo al hecho revulsivo. Certamen Nacional de Investigaciones Visuales», *Nuevo Hombre*, 3 de noviembre de 1971.

Catografía

15ª Bienal Internacional São Paulo. São Paulo, Bienal de São Paulo, 1979.

Actuelles tendances de l'art argentin. Niza, Centre artistique de rencontres internationales, Villa Arson, 1974.

Argentina Inter-medios. Buenos Aires, CAYC.

Art conceptuel, formes conceptuelles. París, Galerie 1900-2000 / Galerie de Poche, 1990.

Arte abstracto (hoy): fragilidad + resiliencia. Buenos Aires, CCEBA, 2005.

Arte de Sistemas. Buenos Aires, CAYC, 1971.

Arte de Sistemas en América Latina. Antwerpen, Internationaal Cultureel Centrum, 1974.

Arte e ideología. CAYC al aire libre. Buenos Aires, CAYC, 1972.

Arte en la calle en el museo. Buenos Aires, MAM, del 12 al 31 de agosto de 1993.

Ateliers Aujourd'hui. Oeuvres contemporaines. París, Centre National Georges Pompidou, 1979.

Centro de Arte y Comunicación (CAYC) de Buenos Aires. Madrid, Galería Amadis, 1973.

Cantos paralelos. La parodia plástica en el arte argentino contemporáneo. Austin/ Buenos Aires, Jack S. Blanton Museum of Art (The University of Texas at Austin)/ Fondo Nacional de las Artes, 1999.

Carl André, Robert Barry, Daniel Buren, Jan Dibbets, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Richard Long, N.E. Thing Co. LTD, Robert Smithson, Lawrence Weiner. Nueva York, Seth Siegelaub, 1969.

CAYC Group at the Museum of Rio de Janeiro. Buenos Aires, CAYC, 1978.

Conceptual art and conceptual aspects. Nueva York, The New York Cultural Center, 1970.

En tránsito. Señales presentes. Buenos Aires, Fundación Banco Patricios, 1996.

Entre el silencio y la violencia. Arte argentino contemporáneo. Buenos Aires, Fundación Telefónica-Fundación Arteba, 2005.

Ex-presiones '83. Pinturas e instalaciones. Buenos Aires, MAM, 1983.

Global Conceptualism: Points of Origen, 1950s-1980s. The Queens Museum of Art, New York, 1999.

Grippe. Una retrospectiva. Obras 1971-2001. Buenos Aires, MALBA, 2004.

Horacio Zabala. Anteproyectos (1972-1978). Buenos Aires, Fundación Alón, 2007.

Idea structures. Londres, London Borough of Camden, 1970.

Information. Nueva York, Museum of Modern Art, 1970.

Inventario 1965-1975. Archivo Graciela Carnevale. Inventario 1965-1975. Archivo Graciela Carnevale. Rosario, CCPE/ AECID, 2008.

Inverted utopias: avant-garde in Latin America. Londres/ Houston, Yale University Press New Haven/ The Museum of Fine Arts, 2004.

Konzeption/Conception. Leverkusen, Herausgegeben vom Städtischen Museum, 1969.

Kosuth. Buenos Aires, CAYC, 1971.

Experiencias Visuales '67. Buenos Aires, Instituto Di Tella, 1967.

L'art conceptuel, une perspective. París, MAMRC, 1989.

La visión elemental. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1967.

Liliana Maresca. Transmutaciones. Rosario/ Buenos Aires, Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino - MACRO/ MALBA - Centro Cultural Recoleta, 2008.

L'informe: mode d'emploi. París, Centre Georges Pompidou, 1996.

Luis Bénédict. Buenos Aires, Ruth Benzacar, 1992.

Manos en la masa. La persistencia. Pintura Argentina 1975-2003. Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 2003.

Mel Bochner. Buenos Aires, CAYC, 1972.

Óscar Bony. El mago. Obras 1965/2001. Buenos Aires, MALBA-Fundación Costantini, 2007.

Pablo Suárez. Rosario/ Buenos Aires/ Córdoba/ Neuquén, Museo Castagnino + MACRO/ Centro Cultural Recoleta/ Museo Provincial «Emilio Caraffa»/ MNBA Neuquén, 2008.

Recordando el Di Tella. Buenos Aires, Fundación San Telmo, del 22 de marzo al 28 de abril de 1995.

Re-vuelte. Muestra acervo Museo de la xilografía de La Plata. La Plata, CAEV, 2002.

Jaime Vindel Gamonal, *Arte y política: genealogía crítica de las estrategia conceptuales en el arte argentino entre 1965 y 2001*

Sobre una realidad ineludible, Badajoz/ Burgos, MEIAC/ CAB, 2004.

Víctor Grippo. Buenos Aires, CAYC, 1980.

Victor Grippo. Obras de 1965 a 1987. Buenos Aires, Fundación San Telmo, 1988.

When attitudes becomes form: works-concepts-processes-situations-information. Berna, Kunsthalle, 1969.

Recursos electrónicos

<http://www.estudiosvisuales.net/revista/index.htm>

<http://blogs.publico.es/fueradelugar/140/el-espectador-emancipado>

<http://aleph-arts.org/pens/11tesis.html>

<http://eipcp.net/transversal/0808/garces/es>

<http://www.google.es/search?q=robar+la+historia+traicionar&ie=utf-8&oe=utf-8&aq=t&rls=org.mozilla:es-ES:official&client=firefox-a>

<http://fundacionstart.org/home/anunciantes/interferencia/giunta.html>

<http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2004/09/11/u-829441.htm>

http://www.macba.es/uploads/20090216/QP17_Meireles.pdf

<http://www.proa.org/exhibiciones/pasadas/di-tella/fr-exhibi.html>

<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/6-7586-2007-09-11.html>

http://boek861.com/padin/07_des_semantiza.htm

http://www.des-bordes.net/des-bordes/joaquin_barriendos.php

<http://www.youtube.com/watch?v=7Fcx1HDHF2g>

<http://www.youtube.com/watch?v=GoMff0L7Nvk&feature=related>

<http://www.youtube.com/watch?v=GoMff0L7Nvk&feature=related>

<http://transform.eipcp.net/transversal/0407/exposito/es#redir>

<http://www.tierrasanta-bsas.com.ar/circuito.html>

www.joseluisbrea.net/articulos/criticaeck.pdf

www.wkv-stuttgart.de/fileadmin/WKV/2007/vivid/davis_es.pdf

www.observacionesfilosoficas.net/elartecontemporaneo.html

www.jacquesderrida.com.ar/comentarios/bensussan.htm

Archivos

De artistas

Archivo CAEV (Centro de Arte Experimental Vigo)

Archivo Fernando «Coco» Bedoya

Archivo Fernando García Delgado

Archivo Graciela Carnevale

Archivo Jorge González Mir

Archivo Juan Carlos Romero

Archivo León Ferrari

Archivo Mónica Girón

Archivo Ricardo Carreira (custodiado por su hijo Adrián Carreira)

De otros investigadores

Archivo Ana Longoni

Archivo Fernando Davis

Archivo Irina Garbatzky

De instituciones privadas

Archivo Fundación Espigas

Archivo Instituto Torcuato Di Tella, Universidad Di Tella, Buenos Aires

De instituciones públicas

Archivo CeDInCI

Archivo CEDIP

Archivo Jorge Romero Brest, Instituto de Teoría e Historia del Arte «Julio E. Payró»,
Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

Bibliotecas

Biblioteca del Congreso de la Nación (Buenos Aires, Argentina)

Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires, Argentina)

Biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid, España)

Biblioteca Nacional (Buenos Aires, Argentina)

Bibliothèque Kandinsky. Centre de Documentation et de Recherche du Musée National d'Art Moderne - Centre de Création Industrielle Georges Pompidou (París, Francia)

British Library (Londres, Reino Unido)

New York Public Library (Nueva York, Estados Unidos)

The Museum of Modern Art Library and Archives (Nueva York, Estados Unidos)

TrAIN (Research Center for Transnational Art-Identity-Nation) Library

Publicaciones periódicas

Análisis, Clarín, Confirmado, La Nación, La Opinión, La Prensa, La Razón, Primera Plana, Punto de vista, Ramona