

Agradecemos muy especialmente el apoyo a esta edición por parte del CENTRO DE DOCUMENTACIÓN Y ESTUDIOS AVANZADOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO (Murcia, España).
www.cendeac.net



· Luis Camnitzer ·

DIDÁCTICA DE LA LIBERACIÓN ARTE CONCEPTUALISTA LATINOAMERICANO

CAMNITZER, LUIS
DIDÁCTICA DE LA LIBERACIÓN
1ª ed: setiembre de 2008
432 págs. 16 x 24 cm.
ISBN: 978-9974-8140-7-3

- © De los textos:
2008, Luis Camnitzer
- © De las imágenes:
2008, sus autores
- © De esta edición:
2008, Casa editorial HUM
2008, Centro Cultural de España en Montevideo
2008, Centro Cultural de España en Buenos Aires

Maquetación y arte de cubierta
Raúl Burguez

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la cubierta y solapas, puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo de los editores.

H U M
C C A
L E P S A

páginas y catorce años de estar rumiando, decidí declarar que el texto estaba listo. Cosa que tampoco es cierta. Mientras escribo esto todavía falta el índice onomástico, y todo tiene que pasar por los ojos objetivos de los editores. Y durante ese período, por supuesto, seguiré agregando cosas.

De cualquier manera, el proceso fue lo suficientemente largo como para que tenga dificultad de recordar todos los amigos que me dieron ideas y me ayudaron. Entre aquellos a quienes recuerdo, aparte de los ya mencionados, están Carlos Basualdo, Minette Estévez, Rick Estévez, Andrea Giunta, Shifra Goldman, Nicolás Guágnini, Ana García Kobeh, Cuauhtémoc Medina, Gerardo Mosquera, Víctor Muñoz, Héctor Olea, Justo Pastor Mellado, Gabriel Pérez Barreiro, Mari Carmen Ramírez, Gabriela Rangel, Mario Sagradini, Patricia Sloan y Zuleiva Vives. A quienes olvidé mencionar, les pido mis disculpas.

También quiero anotar aquí que me hubiera gustado reproducir obras fundamentales de Lygia Clark en este libro. La Fundación que representa su obra me quiso cobrar 400 dólares por los derechos. Me negué por principio. Creo firmemente que cierta información de interés académico tiene que estar disponible al público gratuitamente, y que ese cobro de derechos implica que para escribir un libro de este tipo el autor tiene que ser rico. Por lo tanto decidí fotografiar un catálogo en mi posesión, abierto en las páginas correspondientes, con la referencia bibliográfica pertinente.

Todo lo que antecede es lo que está en la edición en inglés. Ahora tengo que agregar cosas referentes a esta edición. La iniciativa para hacer el libro en español vino de Lidia Blanco y de Hortensia Campanella, directora del Centro Cultural de España en Buenos Aires la primera, y del mismo Centro en Montevideo la segunda. Ambas son amigas mías desde hace muchos años, cosa que impide juzgar si la decisión que tomaron fue objetiva, pero que no disminuye mi agradecimiento.

En libros como éste, particularmente cuando no se pretende dar una visión detallada y exhaustiva de un movimiento, inevitablemente se producen omisiones. Algunas son conscientes (aunque debatibles) como la de Eduardo Vigo en Argentina, a quien dejé afuera no por tener problemas con su obra, sino por razones de fecha. Pero una omisión que no hubiera debido suceder en la ver-

sión inglesa, y corrijo aquí, es la historia del conceptualismo en Perú. Nuestras historias locales parecen ser herméticas con respecto a la exportación. Quiero agradecer a Miguel López (aquí) por empezar a organizar esa historia en su país y por haberme pasado datos sobre la década del sesenta.

¹⁾ La primera versión de este manuscrito fue escrita en inglés y la traduje al español para esta edición. Debo agradecer a Santiago Llach por su ayuda en reencontrar las citas originales en español y también por sus indicaciones sobre la bibliografía existente en español.

INTRODUCCIÓN

*Tú piensas que eres distinto
Porque te dicen poeta,
Y tienes un mundo aparte
Mas allá de las estrellas.*

*De tanto mirar la luna
Ya nada sabes mirar.
Eres como un pobre ciego
Que no sabe adónde va.*

De una canción de Atahualpa Yupanqui

Todo lo que contribuye a mantener algo erguido ayuda el trabajo de la policía.

Internationale Lettriste #2'

De acuerdo a como me lo imagino, el arte empezó con alguna persona prehistórica que hizo algo tan inesperado, desconocido y desconcertante que el lenguaje de la época no tenía una palabra apropiada para nombrarlo. Alguien decidió entonces que había que llamarlo **arte** (suponiendo que hablaba en español). Desde entonces la gente trató de hacer cosas que se adaptaran a esa palabra y no a la experiencia inicial. Siguieron usando las mismas técnicas empleadas en esa primera obra en lugar de entender lo que la originó, condenando a la historia a la inclusión y goce de los ecos empobrecidos de una experiencia irrecuperable.

O sea que hoy vivimos en un mundo rígidamente definido por artesanías y disciplinas. Durante mediados de los años sesenta muchos de mis colegas (conmigo incluido), y por distintos motivos, nos fuimos alejando de un arte definido por las artesanías y nos fuimos pasando al campo de las ideas. En los centros culturales, como Nueva York, ese desfase se hizo por medio de la reducción y desmaterialización de la obra de arte.² Se enfocaba primariamen-

te en el soporte material de la obra para luego lograr su desaparición. Pero esta búsqueda se hacía dentro de una visión disciplinaria del arte. Por lo tanto había cosas que pertenecían al arte y cosas, como la política, que no.

En la periferia, incluyendo a América Latina, el acento estaba puesto en la comunicación de ideas y, dado lo agitado del mundo, la explotación económica y la Guerra Fría, un porcentaje bastante alto de las ideas estaba dedicado a la política. Por lo tanto, en la periferia la política sí estaba incluida. Este hecho creó una gran separación entre el centro y la periferia. El centro, en este caso identificado como Nueva York que había tomado el lugar previamente ocupado por París, creó el término *arte conceptual* para agrupar a aquellas manifestaciones artísticas que usaban el lenguaje y las ideas como su materia prima principal. Hablando en términos de historia del arte, fue este paso el que convirtió al arte conceptual en un estilo formalista, ya que el contenido estaba excluido de la definición. Entretanto, a la periferia no le importaban las cuestiones estilísticas y, por lo tanto, produjo estrategias conceptualistas que subrayaban la comunicación. La comunicación siempre es de algo. Estas estrategias eran abiertas en lo que respecta a la forma, y tendían a ser interdisciplinarias para permitir que ese algo fuera comunicable.

Como la historia del arte se escribe en los centros culturales, esta diferencia entre arte conceptual y conceptualismo no fue analizada, por lo menos no en su momento. Se registró sólo a aquellos artistas que encajaban en el estilo. Por lo tanto, lo que intento en este texto es rastrear las raíces y genealogías del conceptualismo latinoamericano dentro de su propia tradición, en lugar de tratarlo como un producto derivativo de las cosas que estaban de moda en Nueva York y en París, cosas que muchas veces sucedieron años después de haber surgido en otros lados.

Como estudiante de arte en la década de los cincuenta, perteneciendo a un estudiantado que era tan o más militante que el del resto de América Latina e inmerso en sueños de cambios sociales, descubrí que uno de los temas de discusión más frecuente era el de si el arte podía tener un impacto real en el mundo. Nos planteábamos, algo esquemáticamente, la duda clave de si el arte es un arma o solamente es un pasatiempo elitista. No importaba que durante

1950 el Uruguay todavía fuera un país próspero, democrático y que orgullosamente se acomodara al estereotipo de ser "la Suiza de América". El país se había beneficiado ampliamente de las guerras ajenas con la venta de carne, se daba el lujo de tener un gobierno estable, una separación tajante entre la Iglesia y el Estado, educación gratuita en todos los niveles, igualdad para la mujer, jubilación temprana, y más o menos todo lo que se puede esperar de un país progresista. Pero igual nos preguntábamos cosas de ese tipo, preguntas que durante la década siguiente cobrarían mayor importancia. Quizás el uso de una imagen sin reciprocidad (Suiza nunca se autodenominó "el Uruguay de Europa") revelaba cómo funcionaba y funciona la percepción internacional.

Los estudiantes de arte, entonces, seguíamos con nuestras preguntas: ¿Estaba bien que se hiciera un arte que estaba al margen de la experiencia cotidiana? Ya entonces estaba claro que la controversia entre el realismo socialista y el arte abstracto no contenía una respuesta adecuada para la pregunta. Tampoco ayudaba el uso que se le daba a Pedro Figari (Uruguay, 1861-1938) con sus cuadros que se veían como paisajes posimpresionistas simpáticos, o a Rufin® Tamayo (México, 1899-1991) con sus murales apolíticos y agradables, como emblemas de un verdadero arte autóctono contrapuesto al muralismo mexicano militante. El truco solamente servía para definir una identidad burguesa latinoamericana dentro del marco estrecho del arte y del gusto, sin más. Había un cierto grado de complacencia en lo que estábamos aprendiendo y haciendo.

Fue la aparición del movimiento guerrillero Tupamaros en el Uruguay de mediados de los sesenta lo que me ayudó a ver las cosas en una forma un poco diferente. No hace mucho me encontré con un papel en el cual en 1970 había escrito, no me acuerdo por qué, una especie de genealogía: Dada - Situacionismo - Tupamaros - Conceptualismo. En el transcurso de los años esa secuencia fue perdiendo su importancia, en parte porque dejé de creer en una historia del arte global y sin interrupciones, y en parte porque la lista misma terminó pareciéndome demasiado estrecha y rígida en su preocupación exclusiva con la historia del "arte". Pero sí quedó la idea de que las operaciones de los Tupamaros constituían una forma válida de arte. Me hizo pensar más en la artificialidad de algunas de las distinciones que hacemos en las actividades de la

gente. Me llevó a buscar historias locales en las cuales tanto el arte como otras actividades aparecen como respuestas al entorno circundante. En estas condiciones, una historia del arte global, una matriz narrativa unificada guiando esa historia, deja de ser absoluta y estática. La visión externa, desde la cual uno deja de aceptar esta historia como algo dado, nos permite introducir una paranoia saludable con respecto a los designios escondidos y las presunciones causales que afectan a esta historia. Uno empieza a sospechar de relaciones simplistas de causa y efecto, como cuando se habla de la secuencia inexorable de Realismo - Impresionismo - Cubismo - Surrealismo, etc.

Todas estas preocupaciones se me hicieron muy importantes a partir de 1966 y me llevaron a buscar estrategias conceptualistas en mi propia obra. Alrededor de 1968, coincidiendo pero no como consecuencia de las agitaciones estudiantiles y de las marchas contra la guerra de Vietnam, la presión de los teóricos de arte y de las galerías fue tomando fuerza para agrupar todas las manifestaciones conceptualistas en lo que se empezó a llamar Arte Conceptual. Algunos de los temas, como el desafío a las instituciones y la desmaterialización, coincidieron con nuestra obra. Fue importante entonces dilucidar las diferencias tanto ideológicas como formales (si es que existían) entre lo que hacía mi generación de artistas latinoamericanos y lo que estaba siendo producido en los centros hegemónicos y dando forma a la cultura hegemónica.

Una de las referencias compartidas por esa generación latinoamericana era un sentido de latinoamericanismo que iba mucho más allá que el correspondiente a la pertenencia a una nación-estado y, sin contradecirlo, no llegaba a declararse como que uno se debía a un mundo unificado. No es que hubiera una definición clara de qué cosa significa "latinoamericano", aparte de un uso más o menos común de la palabra y una irritación en contra del imperialismo. Quizás esa sea una de las razones por las 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. Por razones no completamente explicadas, los primeros centros se ubi-

caron en Brasil, Argentina, Perú y en los artistas que vivían en la diáspora en Nueva York.³ El Uruguay siguió, y luego hubo una lenta expansión que tuvo lugar en Colombia, Venezuela, México y Chile. Mucho después las ideas pasaron a otros países de América Latina. Pero aun si el movimiento se desarrolló en esa forma puntual, no tiene sentido describirlo como una acumulación de pequeños movimientos artísticos nacionales. La conciencia continental, las ideas políticas y económicas tercermundistas, y particularmente la existencia de la Revolución Cubana (que ejemplificó una alternativa política y económica contra el modelo capitalista estadounidense que se daba por sentado o que fuera impuesto por la fuerza); todas ayudaban a trascender el nacionalismo aun cuando uno se preocupaba por asuntos locales. Cada vez que el movimiento aparecía en un país en particular, los artistas parecían tener una perspectiva latinoamericanista en lugar de nacionalista. La oposición política local era vista dentro de un marco de referencia continental con la conciencia que la independencia de América Latina solamente podía ser lograda continentalmente y no país por país.

Sin embargo, lo que había vagamente de comunal en el arte también aparecía en niveles no ideológicos. Como ha señalado la historiadora de arte Mari Carmen Ramírez, el conceptualismo latinoamericano incluye ~~cualidades sensoriales~~ normalmente prohibidas en el canon conceptualista de los centros culturales de América del Norte y Europa. El trabajo, más allá de las angustias producidas por las necesidades sociales, también se permite el lujo de ser placentero. Esto lleva a que el conceptualismo latinoamericano, en comparación con las obras hechas en esos centros, parezca algo sucio y pagano. Visto desde el *mainstream* (a menos que se trate de obras conscientemente derivativas), el arte tiende a ser impuro (hibridización) y, al no cumplir con las reglas, es heterodoxo. Visto desde dentro del conceptualismo latinoamericano, el arte es lo que es, sin buscar comparaciones con las obras del *mainstream*. Tiene sus propias raíces, y para entenderlo se necesitan definiciones propias, un marco de referencia histórico apropiado, que es precisamente lo que estoy buscando.

La importancia del contexto en la narración que corresponde al conceptualismo latinoamericano, por lo tanto, es fundamental. Desmaterialización, una de las palabras-claves usadas por el *mainstream*

→ *misal*
y establecida por Lucy Lippard y John Chandler, es importante pero no abarca todo.⁴ Si bien la desmaterialización fue un elemento importante en América Latina (en Argentina el término ya había sido utilizado con anterioridad) es menos útil que *contextualización* para describir las características discutidas en este libro.⁵ *Contextualización* es más sensible que *desmaterialización* con respecto a las referencias ideológicas que aparecen cuando uno enfrenta los problemas sociales, y cuando ésta última aparece en América Latina, lo hace después de una serie de consideraciones ideológicas.

Todo esto y otras cosas que vendrán más adelante en este texto me identifican como un revisionista. Esto fue una acusación que nos hicieron cuando junto con Jane Farver y Rachel Weiss organizamos la exposición "Global Conceptualism: Points of Origin". Robert Morgan, el autor de esta crítica en particular, diferencia para su ataque entre *revisionismo histórico* y *reevaluación histórica*⁶ explicando muy bien que:

"La reevaluación es la dirección deseada por todo discurso histórico autocrítico. Es un método —una investigación histórica— basado en el descubrimiento de material nuevo que era desconocido (por cualquier motivo, ya sea político, económico o social), previamente ignorado. Por otro lado, el revisionismo acarrea consigo un cierto grado de escepticismo o, en algunos casos, una mala intención. En el mejor de los casos, el revisionismo sugiere que aquello a lo que se le dio primacía en el pasado se debería medir en relación con otras historias; que de hecho podría haber un conflicto entre nuevos datos basados en evidencia excavada recientemente y algunas presunciones que hasta ahora habían sido sacrosantas. En el peor de los casos, basado menos en la investigación objetiva que en preocupaciones ideológicas, el revisionismo declara que la historia existente es falsa, que la historia anterior debería ser borrada y reemplazada lógicamente por otra versión de esa historia."⁷

De acuerdo a estas distinciones útiles de Morgan, este libro encaja perfectamente en el "peor de los casos" del revisionismo. No tengo información histórica nueva y nada que haya sido excavado. El argumento aquí es que, en lo que se refiere al conceptualismo latinoamericano, la historia precedente debería ser borrada y "reemplazada por otra versión de esa historia". Trato a la historia

existente no exactamente como si fuera falsa, pero como ignorando totalmente los logros de otras gentes, y tan cargada ideológicamente que de hecho sólo podemos enfrentarla correctamente si estamos armados con una ideología clara. Dadas las alternativas que nos ofrece Morgan, el "revisionismo en el peor de los casos" es el único camino racional que puedo tomar. De acuerdo a otras partes de su texto, aparentemente Morgan también cree que cualquier revisionismo politizado es marxista (cosa que acepta como interesante aunque cuestiona su precisión). En todo caso, mi modelo no es el de algún teórico político icónico, sino más bien el de un artista modesto y de segundo orden perteneciente al *mainstream*: Amadée Ozenfant, al cual me siento atraído gracias a mi pasado y mi educación. En la misma forma que Ozenfant escribió sobre el "purismo" en 1931, yo diría del "conceptualismo" que:

"No es una estética sino una especie de superestética en la misma forma que la Liga de las Naciones es un superestado. Con ello me refiero a que siempre quedan "constantes" por encima de las maneras individuales de sentir, pensar o actuar. [El conceptualismo] no es por lo tanto una forma de arte, sino una actitud de la mente y de los procedimientos [...]. El arte no es asunto del uso de una técnica en particular, es solamente un agente interpretativo".⁸

Siempre me gustó la claridad de Ozenfant en esto —el hecho de que no estaba atrapado por la estrechez mental de la historia que lo precedió. El libro de Ozenfant sobre el arte moderno es muy personal, es más bien un manifiesto. No sé si él realmente quería clarificar la historia del arte. Creo que quiso cuestionar muchas de las ideas que estaban en boga en la época con respecto al arte, y así forzar la comprensión de su generación de artistas. Espero que esta misma descripción honrosa se pueda aplicar a mi texto. Ozenfant definitivamente encajaba en "el peor de los casos del revisionismo". No estoy necesariamente de acuerdo con su ideología formalista, pero aprecio la franqueza con que manifiesta su proyecto. Uno no tiene que escarbar para averiguar su posición, y no es confundido por falsas afectaciones de objetividad. En mi experiencia, las historias invariablemente sirven a propósitos que trascienden la organización de la información. La manera en que se selecciona y compila la información también conlleva mensajes. Desde este punto de

vista las historias múltiples son esenciales dado que enriquecen en lugar de empobrecer la interpretación de los hechos.

Las dos citas que puse al principio me atrajeron porque dan el tono de mucho del arte latinoamericano que me interesa. También aclaran la dirección que va a tomar mi revisionismo. Atahualpa Yupanqui, un poeta y cantor argentino de origen amerindio, popular en la época en que yo me transformaba en una persona en Uruguay, advierte contra el elitismo en el arte. La frase letrista, un antecedente de las declaraciones del Situacionismo francés, prefigura las rebeliones estudiantiles del mayo de 1968 en París. Señala la potencialidad subversiva de la desmaterialización, sugiriendo una desmaterialización de la política. Las citas tienen que ser leídas juntas, dado que no me interesa la subversión por la subversión, sino cómo el conceptualismo latinoamericano sintetiza un compromiso con el arte junto a un compromiso con una vida mejor. Hoy, cuando desafortunadamente el ser ético parece ser el único instrumento de resistencia que nos queda, la acción activista puede parecer romántica y anacrónica, pero para mí sigue siendo un tema que merece ser comprendido y que con suerte puede ser útil para la supervivencia. Esto, por supuesto, pone todas estas cosas en una perspectiva peligrosamente cercana a una revisión del activismo político en el arte en lugar de un análisis de una producción artística regional. Pero, al no ser un investigador erudito de la historia del arte, me puedo dar el lujo de hacerlo.

De todos modos, aquí hay más que activismo político. Mientras pasábamos por una buena educación que incluía a todos los grandes pensadores predecibles para merecer el calificativo de "buena", también leíamos a autores menos aceptados en los centros culturales. Por ejemplo, una de las influencias intelectuales de mi generación mientras todavía era un estudiante fue la obra de Giovanni Papini, particularmente su libro *Gog*. Papini (1881-1956) fue una lectura común en la década de los 50, y lo considero como uno de los autores más importantes en la preparación del conceptualismo latinoamericano moderno. La conexión de Papini con el arte no es particularmente notable salvo en un corto período durante el cual perteneció al movimiento futurista y su libro *Gog*, publicado en 1931. Pero *Gog* resultó ser un libro de importancia seminal. *Gog* es un millonario a quien continuamente le llegan propuestas de artistas con la esperanza de lograr su apoyo financiero. Cada propuesta

es descrita en un cuento correspondiente. En *Musiciisti* (Los músicos), un compositor boliviano le pide fondos para componer piezas basadas en el silencio. De acuerdo al compositor:

"Toda la música tiende al silencio y su poder está en las pausas entre un sonido y el siguiente. Los viejos compositores todavía necesitan las muletas armónicas para develar los secretos del silencio. Yo encontré la manera de eliminar la estructura superflua de las notas y ofrecer el silencio en su estado genuino de pureza."¹¹

Gog, entusiasmado, saca un cheque de su billetera, lo llena con la suma pedida y se lo entrega al compositor, pero sin firmarlo.

En *L'industria della poesia*, Papini describe varias experiencias con poetas. Un poeta alemán conocido por su precisión logró, después de veinte años de trabajo, condensar 50.600 versos en una sola palabra: *Entbindung*. "Entbinden" quiere decir desatar, desligar; pero también se refiere a la separación por medio del corte del cordón umbilical. Otro poeta, esta vez uruguayo, compuso un poema basado en el sonido de palabras que escogió sin preocuparse por el significado. El último poeta, un conde ruso, cree firmemente que la poesía sólo existe en la conjunción del poeta con el lector —el primero sugiere, el segundo infiere. Su creación consiste en un libro con título, pero con las páginas en blanco.¹¹

Cuando estas ideas entraron en América Latina nadie tenía conciencia de las transposiciones de Duchamp hechas de sus anotaciones para "La novia..." y de los significados de la palabra *imprimer*; *Faire une empreinte*; *marquer des traits*; *une fignure sur une surface*; *imprimer un scan sur cire* en notas musicales (*Erratum Musical*², 1913), como tampoco de la pieza de silencio de John Cage 433 (1952). La composición de Cage, tan increíblemente cercana a la del compositor boliviano de Papini, fue particularmente importante para el desarrollo del arte conceptual en EE.UU. No se sabe si Cage tenía conocimiento del cuento de Papini (la versión inglesa de *Gog* fue publicada en EE.UU. también en 1931), pero Cage atribuye su inspiración a los *White Paintings* (Pinturas blancas, 1951) de Rauschenberg, que pudo ver durante su residencia en el Black Mountain Collage, y nunca menciona a Papini.

En estos cuentos, Papini fue capaz de llevar las ausencias temáticas a un extremo. La desmaterialización dentro de un medio ya

desmaterializado trató de ridiculizar las tendencias reduccionistas de los movimientos de vanguardia de su época. La intención de Papini fue ser sarcástico y uno no debería cometer el error de ubicarlo en una tradición proto-conceptualista. *Gog* seguramente estaba endeudado con los *Incoherents* franceses y los artistas que pertenecían a *Hydropathe* e *Hirsute* (todos los cuales muchas veces eran la misma gente), quienes durante la década de 1880 habían creado obras críticas de la Academia francesa y de los Salones.¹³

Estas obras del siglo XIX no eran especulaciones teóricas sino bromas, aun si su efecto liberador fue similar al de los movimientos estéticos subsiguientes, y se puede pensar que les sirvieron de precedentes. Lo mismo se puede decir de los aspectos pedagógicos de la obra del poeta ruso en el cuento de Papini. Hacía burla a la enseñanza progresista de la época ejemplificada en los métodos desarrollados por María Montessori y Rudolf Steiner. Estos sistemas subrayaban la participación de los niños en su propia educación, y el ruso puede ser interpretado como un defensor del vaciamiento total de la enseñanza de cualquier contenido de importancia. Papini se dirige al proceso mismo y hace creer que le otorga el poder total al lector.

La perspectiva de Papini se adaptaba bien al contexto latinoamericano. Mientras ofrecía una especie de crítica antropológica y representaba posiciones conservadoras en relación a temas artísticos y políticos, también era fácil leerlo desde un punto de vista progresista. De tal forma que el plan de estudios para una clase de escultura desarrollado en la Escuela de Bellas Artes en Montevideo en 1960 copió una de las ideas de Papini en *Gog*. Papini narra la historia de un escultor que creaba sus esculturas con el humo que salía de una fogata prendida en el jardín. Rápidamente le daba forma al humo pegándole con un pedazo de cartón.

SALPICÓN Y COMPOTA

(Una segunda introducción)

Necesitaba alguna especie de metodología para este libro y, a pesar de lo trivial, los términos salpicón y compota me parecieron metáforas metodológicas útiles. Ambas me permiten tocar todas las variables que me interesan mientras mantengo la visión desde la periferia. Otras metáforas que consideré: genealogía, constelación y *ajiaco* eran problemáticas por distintas razones.¹ De hecho, para describir la situación latinoamericana con precisión, lo que más se le acerca probablemente sean esas configuraciones enormes que bajo tierra llegan a ocupar la superficie de varios países (pequeños) y que afloran con esas criaturas extrañas que en todos lados identificamos visualmente como hongos. Cada hongo es visto como un vegetal individual, pero en realidad son elementos que provienen de una sola entidad que actúa como suelo fértil y como una red de conexión para todos. No hay una relación de causa y efecto entre los hongos; todos son expresiones iguales de una misma cosa. Supongo que eso es un rizoma, pero en estos momentos esa es una palabra que está demasiado de moda, aparte de que no incluye la noción, aquí importante, de reciclaje.

Tenía la necesidad de aproximarme al problema en forma diacrónica evitando cantidad de temas como ser la evocación de genes, el folclore, una genealogía dogmática o las herencias de legados lineales y de tradiciones ordenadas secuencialmente. *Historia* es un término que implica una causalidad lineal y encadena las influencias en una forma directa. *Genealogía*, palabra que usé previamente en una versión de este texto, mantiene la linealidad y evita la causalidad, pero esa linealidad tampoco sirve aquí.² La palabra *constelación* parece reflejar mejor la coexistencia de los eventos dentro de un campo unificado, pero corre el peligro de desconexiones excesivas. *Ajiaco*, una sopa caribeña hecha con sobras y que acepta prácticamente cualquier cosa comestible, es una metáfora que inicialmente fue empleada por el antropólogo cubano Fernando Ortiz

y luego frecuentemente aplicada por el crítico Gerardo Mosquera para analizar el arte cubano. Es útil pero demasiado remota.

Las otras dos metáforas, también tomadas de la comida, se basan en platos del sur de América Latina. Tanto el salpicón como la compota están más organizados que el *ajiao*. La compota consiste en fruta cocinada en sus jugos, con azúcar agregado durante el hervor y la subsiguiente reducción del líquido durante la cocción. El salpicón es una mezcla de pedazos de pollo, algunos vegetales y mayonesa. Es muy parecido a una ensalada de pollo, pero por algún motivo tiene un sabor mucho mejor. La palabra seguramente viene de "salpicar" y parece una buena analogía para las acciones y eventos que aparecen salpicados a través de la historia con algunas conexiones, pero sin necesariamente tener una relación causal entre ellos.

El salpicón es una forma de identificar posiciones compartidas primariamente dentro del contexto de las áreas subdesarrolladas en relación con los centros desarrollados, respetando las diferencias y secuencias de los hechos, y la velocidad generada por ese contexto. Compota, por otra parte, es una buena imagen para describir las correcciones, la adquisición de densidad y el afinamiento por las que esas "salpicaduras" van pasando durante la cocción, y que finalmente terminan en un término más erudito tal como el de "conceptualismo latinoamericano".

Una de las razones de la necesidad de una metáfora inusual es que los temas que se tocan en este libro provienen de una experiencia personal y, más específicamente, de un proceso a través del cual yo mismo quise poner un cierto orden en las cosas. A esto se agrega que también quise incorporar muchos temas que aparentemente no tienen nada que ver con el arte. Como ya mencioné antes, uno es el conjunto de operaciones guerrilleras de los Tupamaros durante la segunda mitad de la década del sesenta y principios de la del setenta. La otra es la obra que el venezolano Simón Rodríguez escribiera a principios del siglo XIX. También está el hecho de que considero que la pedagogía, la poesía y la política, junto con la imprecisión de las fronteras que las separan de las artes visuales, son fundamentales para entender el conceptualismo latinoamericano.

Dentro de esta mezcla debería decir que 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 del 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 unificada. O quizás, más certera y egoístamente, los veo como definiendo un panorama en el cual me siento más cómodo como un intelectual activo.

Hay muchos vínculos que conectan a los Tupamaros con Rodríguez, como si fueran miembros de la misma familia pero sin haber tenido la oportunidad de conocerse o siquiera haber oído uno del otro. Quizás la conexión más importante es su contribución a lo que se puede llamar una *didáctica de la liberación*. En esta tarea los Tupamaros utilizaron operaciones militares estetizadas. Rodríguez, por su parte, recurrió a aforismos ideológicos. Precediendo a Mallarmé, los escribió en la forma inusual de quebrar la linealidad del texto y de cambiar la tipografía en un mismo párrafo. Tanto para los Tupamaros como para Simón Rodríguez la preocupación central no era la estética sino, más bien, la eliminación de la erosión de la información. En su propio lenguaje seguramente hablarían de la necesidad de una comunicación directa. Ambos trataron de dirigirse a sus públicos específicos con el propósito de concientizarlos al máximo, enfatizando la claridad para lograr la comprensión. Los Tupamaros trataron de abarcar todo; Rodríguez, más limitadamente, hizo todo lo que era posible en su propia época.

Rodríguez publicó muchas cosas en los periódicos, en su momento el instrumento más apropiado para dirigirse al pequeño segmento alfabetizado de la población. Ambos, Rodríguez y los Tupamaros, tenían una visión utópica de la sociedad como susceptible y capaz de perfeccionamiento y creían en el uso de una estructura colectivista para nutrir y formar individuos sanos y maduros. Era una posición coherente con una democracia socialista, distinta

a la democracia liberal en la cual la sociedad es vista como una pura acumulación de átomos individuales. En el caso de Rodríguez, su posición socialista fue influida por su oposición a la tiranía española y por las ideas de Jean-Jacques Rousseau. En el caso de los Tupamaros, se basaban en una visión socialista distanciada de la Unión Soviética y deducida de la realidad local en oposición a la oligarquía que se había adueñado de lo que en la época ella llamaba democracia.

Mi clasificación de las operaciones tupamaras como actividades artísticas no es ni casual ni reciente. Se me ocurrió por primera vez en 1969 y la presenté en una reunión con los estudiantes y profesores de la Escuela de Bellas Artes de Montevideo, mis ex colegas. Estábamos discutiendo la situación de la Escuela, a la cual encontré muy deteriorada en comparación al nivel que había logrado cinco años atrás, después de que habíamos comenzado la reforma del plan de estudios y antes de irme del Uruguay. El país ya era una dictadura de facto, aun si legalmente la dictadura recién empezó en 1973. Me encontré sugiriendo que la presencia de la guerrilla urbana tal cual estaba siendo desarrollada por los Tupamaros, con una componente creativa de alto nivel, tenía una importancia suficiente como para obligar a una revisión profunda del plan de estudios de la Escuela. Esta revisión no sería en términos de activismo, cosa que en la época hubiera sido irresponsable, sino en cuanto al análisis de temas de la historia del arte y a como discutir los procesos creativos. La discusión fue caldeada y en parte mostrando animosidad hacia mi posición. Hacía no mucho, para incomodidad de la Escuela, uno de los profesores de escultura resultó ser un líder tupamaro. Había sido despedido después de ser arrestado por asaltar un banco con el propósito de recaudar fondos para el movimiento.

Más tarde, ese mismo año, extremé mi posición y me referí a la guerrilla tupamara como la única contribución estética latinoamericana a la historia del arte. Sentía que los Tupamaros demostraban que era posible utilizar la creatividad artística para afectar las estructuras sociales y políticas. El sistema de referencia utilizado era claramente ajeno al del arte tradicional, pero las operaciones del grupo se manifestaban a través de expresiones que al mismo tiempo que contribuían a un cambio estructural total también tenían una gran

densidad de contenido estético. Por primera vez un mensaje estético era entendible como tal y sin ayuda del contexto artístico dado por la galería o el museo. El mensaje iba directamente desde el objeto a la situación, desde la legalidad elitista a la subversión.³

Varios años después continué elaborando esta idea de que los Tupamaros y sus operaciones habían creado la única obra que había logrado cambiar profundamente la conciencia política de la gente, y probablemente también la única obra política que había establecido nuevos parámetros para la percepción estética en América Latina. Aun si la historia del arte nunca llegara a registrar estos eventos, en un Uruguay libre, en cualquier futuro, debería ser imposible enseñar arte sin tomar en cuenta esta información.⁴

En cada una de las tres ocasiones mencionadas yo tenía lo que consideraba una plataforma sólida para mis opiniones, pero también pensaba que era útil extremar mis argumentos. Cada vez que proponía mis ideas iba un poco más lejos. Hoy, armado de una perspectiva histórica más sutil y con las pasiones más moderadas, pienso revisar estos argumentos y encontrar una manera de mantener su utilidad y vigencia.

Más allá de su agenda política y sin ambiciones históricas, los Tupamaros quebraron las fronteras que aislaban al arte de la vida cotidiana. La crítica institucional y la lucha se fusionaron en acciones que hicieron que el objeto artístico se convirtiera en un recipiente obsoleto. Distinto de las vanguardias tradicionales, los Tupamaros no se quedaron en una redefinición institucional del arte. Más precisamente, ni siquiera se preocuparon por la idea, a pesar de que entre ellos se encontraban algunos estudiantes de arte. En su lugar fueron directamente a la activación de procesos creativos en las zonas no-artísticas. Su "trabajo", por lo tanto, subrayó la artificialidad de lo que define y delimita el objeto de consumo artístico. La relación de arte y política se hizo algo totalmente natural y con un apoyo mutuo. Para el movimiento Tupamaro el arte no fue un tema de preocupación mayor que en cualquier otro movimiento preocupado por una revolución social, pero durante su desarrollo llegaron lo más cerca posible a la línea que separa la política del arte.

No creo que sea una coincidencia que las actividades de los Tupamaros tuvieran lugar paralelamente a las de los conceptualis-

tas artísticas latinoamericanas, quienes también y a su manera trataron conscientemente de borrar los límites que aprisionaban al arte tradicional para asegurar así la libertad por otros caminos. Con las fronteras del pensamiento y de la percepción sitiadas y comenzando a desmoronarse, la contaminación entre arte y política fue inevitable, especialmente, dado que en el arte latinoamericano siempre hubo una marcada tendencia hacia el contenido, y el contenido era fácilmente politizado. En una forma de pensar muchas veces paralela a la de los situacionistas franceses y su influencia en el estudiantado rebelde en París en 1968, los Tupamaros dieron un paso más allá y entraron completamente en la praxis.

Mi primer encuentro con los escritos de Simón Rodríguez tuvo lugar a principios de los ochenta. Fue entonces cuando empecé a encontrar citas de sus aforismos que me parecieron increíblemente agudos. Ya en 1828 Rodríguez había advertido cosas que todavía hoy no hemos admitido completamente:

“Estamos *fastidiosamente* citando hechos de la misma especie, i haciendo *por imitación*, lo que otros hicieron *por ignorancia*, para probar que hemos estudiado bien la historia.” (sic)

¶ Y, hablando de aquellos de sus compatriotas que copiaban fielmente las directivas europeas:

“¡Imiten la originalidad, ya que tratan de imitar todo!” (sic)

Donde iremos a buscar modelos? . . .

— La América Española es *original* = ORJINALES han de ser sus Instituciones i su Gobierno = i ORJINALES los medios de fundar uno i otro.

o Inventamos o Erramos.

Fig. 1.1 Simón Rodríguez, *O Inventamos o Erramos*, en *Obras completas*, 1:343.

Rodríguez (1769-1854) es venerado en Venezuela más por haber sido el tutor de Simón Bolívar que por su propio trabajo. En el resto de América Latina es prácticamente desconocido. Inicialmente Rodríguez me sedujo solamente por sus ideas, pero luego encontré que para presentar sus escritos también había desarrollado una forma muy personal de estructura visual, anticipando la diagramación de Mallarmé en unas siete décadas. Dada su relativa oscuridad no podemos tomar su obra como un eslabón

causal en el proceso que llevó al conceptualismo. Pero los recursos formales textuales que utilizó para darle más precisión a la comunicación de sus ideas, sumado al uso de sus escritos como un instrumento de lucha y resistencia, ciertamente paralela y predice la obra de los conceptualistas latinoamericanos.

en la MONARQUIA las costumbres reposan sobre la AUTORIDAD	en la REPUBLICA la AUTORIDAD reposa sobre las costumbres
ni los niños pretenden que un pan de azúcar se mantenga de punta sin sostenerlo con las manos.	
Sólo por la fuerza física consigue un Rey que sus vasallos le obedezcan.	La fuerza de la autoridad Republicana es puramente MORAL.

Fig. 1.2 Simón Rodríguez, *En la monarquía*, en *Obras completas*, 1:231.

Estos ejemplos me llevaron a mirar al conceptualismo latinoamericano en una forma distinta. Hasta ahora ese conceptualismo venía siendo vinculado al *Arte Povera* europeo y al arte conceptual norteamericano, y con cierta manipulación de las fechas se le había ubicado como una criatura tardía de estos movimientos. Sin embargo el carácter idiosincrático de la versión latinoamericana, particularmente en su interrelación con la realidad ética y política, hace que este linaje sea frágil, incidental y opresivo. Uno de los aspectos más relevantes como es la desinstitucionalización, apenas aparece

en la retórica. La mayoría de los movimientos conceptualistas reivindican la desinstitucionalización como un asunto de gran importancia, pero sus definiciones son generalmente locales e intransferibles. El término tiende a aplicarse a la desinstitucionalización del arte o de sus instituciones. Pero aquí estamos hablando de algo mucho más profundo, de un esfuerzo serio y radical para cambiar la sociedad, en donde los museos y las galerías no son más que pequeñas manifestaciones sintomáticas del problema.

De manera que, obviamente y en el sentido disciplinario, ni Rodríguez ni los Tupamaros son parte de la historia del conceptualismo latinoamericano, pero sí son esenciales para entenderlo. Uno es ejemplo de la pedagogía creativa, los otros muestran cómo poner al servicio de la acción una resistencia activa y creativa. Quiero que ambos iluminen mis argumentos dentro de esa misma tradición regional.

El conceptualismo (como entidad separada del término "arte conceptual"), no solamente cuestiona la estética sino también la actitud hacia el papel que tiene el arte —la manera de producirlo y el impacto que pretende tener. Esto significa que hay que discutir dos rupturas, no solamente una. Una de estas rupturas es *formal* y la otra *institucional*, y cada una tiene una significación histórica distinta. La historia del arte hegemónica todavía no ha logrado identificar las diferencias entre ambas. La confusión se hace aún más problemática cuando se utiliza al Arte Conceptual como un ejemplo de ruptura contra el modernismo. La crítica chilena Nelly Richard advirtió acerca del uso de estas "dinámicas rupturistas de lo nuevo" aplicadas al análisis de la historia del arte en América Latina. En ambos modernismos, el hegemónico y el latinoamericano, estas dinámicas se basan en un presente europeo que define el pasado y el futuro de acuerdo a una idea dominante de "progreso" que fue validada como canon sin tomar en cuenta a la periferia.⁷

Lo que definió la identidad latinoamericana fue una mezcla de diversas formas de resistencia, y por lo tanto la ruptura de actitudes fue de menor importancia: ya existía desde hacía tiempo la especulación correspondiente a este tiempo. En términos formales, la ruptura también fue menos radical. Existían precedentes suficientes que, aunque producidos con intenciones artísticas distintas, habían fertilizado el terreno para lo que iba a suceder.

AGITACIÓN O CONSTRUCCIÓN

Si discutimos el tema desde puntos de vista ajenos al formalismo y a la perspectiva de la historia del arte, podremos ver el panorama artístico de América Latina en una forma mucho más clara y coherente de la que nos han hecho creer. Por ejemplo, podremos ver cuán importante es el pensamiento utópico en todo esto, con algunas ideas dedicadas a América Latina en particular, como la de tener un continente libre de presiones imperialistas y con prosperidad económica para todos.

El conceptualismo latinoamericano tomó una serie de pasos que en cierto modo fueron derivados de una ficción percibida como real. Había una creencia en la "comunidad local" que cuidadosamente se expandía en "nación". Después, la esperanza era la de lograr un continente transnacional capaz de establecerse como una super nación. A su vez, esta evolución supuestamente iba a llevar a una consolidación de todo el Tercer Mundo en una entidad autosuficiente e independiente. Al final de este proceso estaba la creación de una estructura internacionalista que operaría de una manera realmente horizontal en lugar de someterse a las tendencias verticales del imperialismo globalizante del presente. Toda forma de gobierno hegemónico se veía como algo destructivo y claramente sin relación alguna a los estilos o al arte. Eran solamente las condiciones socioeconómicas y políticas las que impedían lograr nuestros objetivos.

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, en su mayoría el catolicismo y el español. Pero también es una entidad aunada por una cultura de resistencia en contra de culturas invasoras, y por una añoranza utópica de una unifica-

ción continental. Iría incluso al extremo de afirmar que el concepto de América Latina es en sí mismo una construcción utópica. Negando el sueño de Simón Bolívar, uno podría incluso decir que América Latina es una obra conceptualista —o una obra proto-conceptualista como se diría en idioma hegemónico. Enredada con la utopía modernista, es una obra creada bajo condiciones bastante negativas. Los países que la componen tienen distintos niveles de influencia europea y formas diferentes de cómo usarla. La imagen que esos países tienen de sí mismos con relación a razas y etnias cambia de acuerdo al lugar. Durante los años setenta la dictadura argentina proclamó a su país como “el onceavo país más blanco del mundo”, en la creencia de que con ello mejoraría sus relaciones internacionales y atraería inversiones de capital extranjero. Mientras tanto, míticamente, el Brasil se declaraba completamente integrado. Por otro lado, la mayoría de las naciones del continente se rehusaban a incorporar las lenguas amerindias a la enseñanza en las escuelas y forzaban a las poblaciones nativas a leer y escribir en español, sometiénolas a una doble colonización. La carga de la colonización europea fue acarreada por largo tiempo. Lo mismo que en EE.UU., en la oligarquía todavía hay una nostalgia por la aristocracia e intentos ridículos de identificación con ella. En el Uruguay, durante las décadas del cuarenta y del cincuenta, una época de prosperidad económica democratizada y de pensamiento progresista, todavía se usaba el término “criada” como sinónimo de “sirvienta” y de “limpiadora”. Se daba por sentado que la función era femenina, y peor aún, *criada* no se refería al trabajo sino al hecho de haber sido criada “dentro de” y “para” el servicio. Era el sistema oligárquico que siguió a la abolición de la esclavitud durante el siglo XIX y que consistió en la costumbre de criar a los hijos del servicio doméstico para que continuaran al servicio de la “familia”.

Los niveles de ingreso y la división de clase varían notablemente no solamente dentro de cada país sino también entre los países de América Latina. La medida de la interferencia de EE.UU. en los distintos países por medio de tratados unilaterales, bases militares y a veces el entrenamiento de la policía y del ejército, se diferencia de acuerdo a las fragilidades percibidas, algo que a veces se convirtió en un problema irritante para los propios EE.UU.. El *Plan Cóndor* trató de solucionar parte de estas diferencias durante los años

setenta y ochenta, al permitir que la policía de Chile, Argentina, Uruguay, Brasil y Paraguay pudiera ignorar las fronteras cuando buscaban a activistas opositores a los respectivos gobiernos.

Todas estas variables y variaciones hicieron que una visión verdaderamente unificada del continente fuera muy difícil. Pero, en general, los valores y el gusto internalizado forzado por las presiones del mercado son bastante homogéneos en todas partes. En todas partes hay tanto un deseo de asimilación al mercado como uno de oposición a estas presiones. El asunto es que cualquier creencia que uno tenga en la periferia sobre estos temas se traduce en una posición política. En una forma distinta a lo que sucede aplicando el punto de vista hegemónico tradicional, en el cual el arte más que nada es una expresión de la libertad individual definida como una “contraposición del individuo con respecto a lo colectivo”, aquí el arte también es una expresión: o de una colaboración con el mercado, o de una resistencia que ayuda a conseguir la libertad colectiva.

Dada la intensidad de la carga política que tiene la vida cotidiana latinoamericana, no sorprende que mucho del arte refleje esta tensión, y que a veces sobrepase los intereses concretos que uno espera de las definiciones tradicionales del arte. Pero más interesante es que en algunas instancias el trabajo va más allá del mero reflejo y se sale completamente del campo. Es como que el artista pierde la paciencia con respecto a la limitación de hacer cosas en su taller, la actividad desborda y trata de afectar y cambiar las condiciones políticas. La necesidad de agitar, a veces supera la urgencia de hacer.

Enfrentado con estas alternativas, el artista puede ser visto, esquemáticamente, como un agitador o como un constructor de cultura. De acuerdo al pensamiento canónico, tendemos a creer que la estética de la agitación y la estética que corresponde a la construcción de la cultura son mutuamente excluyentes, incluso cuando participan de una ideología sociopolítica común. El trabajo del artista es una cosa; el artista-como-ciudadano es otra, supuestamente distinta y no relacionada. Esta división es aceptada en los círculos hegemónicos, y es comprensible y revelador que Sol LeWitt, escribiendo dentro de las condiciones de EE.UU., pueda decir que: “Los artistas viven en una sociedad que no es parte de la sociedad

[...] El artista se pregunta qué es lo que puede hacer cuando ve al mundo fragmentado a su alrededor. Pero como artista no puede hacer nada salvo ser un artista”.

Luego, dentro del campo del arte, existe otra separación entre la construcción cultural y la agitación. Esta separación está encarnada por la abstracción como opuesta al realismo. La abstracción, el instrumento modernista para la utopía (particularmente en la forma en que fue utilizada por los constructivistas), es usada como el ejemplo típico de la construcción. Funcionó como agitación, pero solamente durante un breve período inicial, cuando todavía era percibida como una ruptura estética. El arte en este caso guía nuestra forma de ver, nuestra manera de hacer conexiones y, como efecto secundario, afecta nuestro gusto. Más que nada, la creencia modernista era que el buen arte ayuda a hacer una buena sociedad.

En esta forma, la abstracción logró evadir la descripción que Walter Benjamín hiciera para el autor, puntualizando una supuesta oposición entre compromiso y calidad.² En el ejemplo de Benjamín el autor es un escritor, pero el problema es el mismo. “*Por una parte* ha de exigirse de la ejecución del poeta la tendencia correcta (o compromiso), y *por otra parte* se tiene el derecho de esperar que la ejecución tenga un alto grado de calidad”. Para el artista abstracto la *tendencia correcta* no necesariamente excluye la agitación, pero solamente en cuanto es capaz de evadir los límites provincialistas de lo local. En esa forma, de acuerdo al pensamiento de Benjamín, la abstracción en arte es una cosa ambigua y sin mayor importancia. Entretanto, el realismo, una forma visual de contar historias, predica a través de la ilustración, y por lo tanto se le permite más abiertamente ser un instrumento de agitación.³ Esto es así porque hay una creencia arraigada de que la agitación solamente es posible con una narrativa y una referencia a la realidad visual, o sea, cuando hay un mensaje presentado literal y realistamente. Así, supuestamente, también es un instrumento que se adapta mejor para lo local.

Pero, para decir la verdad, no podemos medir la diferencia real entre la agitación y la construcción si nos limitamos a examinar cuál estilo formal eligió el artista, qué es lo que está diciendo en su “historia”, o si nos está contando algo o no. La diferencia real solamente se nota cuando vemos la cantidad de poder que se le otorga al artista para darle forma a la sociedad (y cuál es la definición usada

para esa idea de “dar forma”) y cómo se utiliza ese poder. O, mejor dicho, la cantidad de poder que el artista ingenuamente cree que tiene.

El poder atribuido a la agitación es muy pequeño. Básicamente, uno expresa una opinión y trata de difundirla, y no se trata de mucho más que eso. En ese sentido, en términos de cambio social, le podemos atribuir mucho más poder a la construcción de cultura. Con ella queremos afectar la forma en que se perciben las cosas, y con eso estamos mucho más cerca de lograr un cambio estructural. Es muy extraño entonces que el *establishment* se sienta mucho más amenazado por la agitación que por los actos de construcción y reformulación de la cultura. Es posible que esto se deba a una falta de comprensión de los distintos efectos. O quizás sea porque un uso más modesto del poder es menos controlable y por lo tanto puede ser una forma utópica más eficiente y total. En el contexto latinoamericano, no importaba qué posición uno tomaba, siempre significaba coquetear con la subversión.

La subversión muchas veces se confunde con una forma de nihilismo político, y por lo tanto el término necesita una explicación más elaborada. Mi generación, la que se formó intelectualmente durante la intervención de EE.UU. en Guatemala durante los años cincuenta, fue educada con la idea de que el arte es un instrumento de combate. Muchos artistas tomaron esta metáfora muy literal y simplistamente durante los períodos revolucionarios de la época. Pero en su esencia la idea se basaba en la creencia de que para refrescar a la sociedad se necesitaba de la subversión. Subvertir una situación significa crear una distancia perceptual del statu quo, una distancia que ayuda a reevaluar y que genera una voluntad de cambio. La subversión permite introducir el sentido común y la justicia ausente en situaciones embrutecedoras. El arte, para mi generación, era un buen instrumento de subversión. Pero la premisa detrás de todo esto, muy convincente en la época, era que ya existía una comunidad, o por lo menos un público con el potencial de convertirse en comunidad. Con esta premisa, la subversión era una táctica viable para mejorar la sociedad, ya que estaba diseñada para este público precisamente elegido. El trabajar con ideas en lugar de formas parecía el vehículo natural para establecer la conexión entre el artista y el público elegido.

Lo que parece haber sucedido en el desarrollo del conceptualismo latinoamericano es que se convirtió en una estrategia unificadora de ambos, la agitación (a veces incluyendo la agitación subversiva) y la construcción. Un ejemplo favorito de esta estrategia es la obra de Víctor Grippo, Jorge Gamarra y A. Rossi: "Construcción de un horno popular para hacer pan". En 1972, Grippo (Argentina, 1936-2000) y sus colegas construyeron el horno en un espacio público para mantener viva una tradición y también para denunciar la pauperización creciente de la clase obrera argentina.⁴ En la descripción de la obra Grippo, considerado como su autor principal, explica su posición: "Trasladar un objeto conocido dentro de un ambiente conocido por personas específicas a un ambiente frecuentado por otra clase de personas". La acción incluía: "a) construcción del horno, b) fabricación del pan, c) partición del pan", y el "resultado pedagógico" era el "intercambio de información".⁵ Grippo unificó todas estas preocupaciones en una sola estrategia, y por lo tanto las cuestiones de estilo y la separación de la narrativa de la forma tenían una importancia menor. Estos elementos solamente constituían herramientas en el proceso. En ambos casos: agitación o sacudir la plataforma, que se da por sentado, o construcción en el sentido de ayudar a construir una cultura, el impacto de la obra hecha en estas circunstancias siempre trata de ir más allá de los objetos que se producen. Podemos hablar de este impacto porque las obras muchas veces ni siquiera se ataron a su "identidad artística". Los artistas muchas veces se volvían contra el arte mismo y sobrepasaban lejos los límites que se establecen para lograr meramente una ruptura estilística. El arte se convertía en el blanco del ataque porque era demasiado restrictivo para tratar con la realidad circundante. Por lo tanto hacer arte, por lo menos en lo que respecta a su versión formalista, dejó de ser una cuestión real. El objetivo era organizar una comunidad receptiva, lo cual es un objetivo político.

Las cosas referentes al arte y a la política siempre son narradas en historias separadas. Ocasionalmente algún personaje aparece en ambas, como fue el caso del muralista mexicano David Alfaro Siqueiros (1896-1974), quien no solamente llenó las paredes de México con sus murales, sino que también fue un militante político. Pero incluso en los casos cuando esta duplicación ocurre, la fil-

tración entre ambas historias es mínima. Aún no existe un campo interdisciplinario unificado para un "arte político" o para una "política estetizada" que corrija esta percepción artificialmente fragmentada. Peor aun, cuando se habla de estas cosas, las evocaciones despertadas tienen una contaminación ideológica. El arte politizado se asocia con la izquierda, mientras que la política estetizada se supone cercana al nacional socialismo, y entonces la integración se hace aún más difícil. Y luego está el problema de cómo y quién escribe estas historias.



Fig. 23 Víctor Grippo, Jorge Gamarra, A. Rossi, *Construcción de un horno popular para hacer pan*, 1972. Fotografía de Víctor Grippo. Cortesía de Nidia Olmos de Grippo.

Una vez que entramos en un mundo de ideas que está antes o después de las formas técnicas de presentación de la obra de arte, como es el caso del conceptualismo, frecuentemente terminamos en la situación de juntar muchas más cosas que las que acostumbramos a reunir dentro de las formas más tradicionales del arte. Hay dinámicas aquí que son fuertemente interdisciplinarias y que incorporan al arte elementos que hasta entonces habían sido excluidos. El resultado de esta integración muchas veces parece ajeno al arte tal como se conoce. Este trastorno de la clasificación, una especie de anarquía del conocimiento que logra que los temas sean mucho más interesantes que cuando se estudian dentro de las sistematizaciones tradicionales, no se limitó a América Latina ni a una inclusión de la política. La política fue acompañada por la poesía y la pedagogía, y las tres tienen que ser tomadas en cuenta al mismo nivel con los logros visuales/formales. En muchos casos todos estos elementos forman parte de la "paleta" del artista. En el con-

ceptualismo latinoamericano estos elementos parecen influenciarse mutuamente mucho más que en las corrientes hegemónicas, y es un factor que se hace particularmente evidente cuando se comparan ambos conceptualismos.

El arte, la política, la pedagogía y la poesía se superponen, integran y polinizan hasta formar un todo en una forma que supera la polaridad agitación/construcción. Si se dejan de lado las mediaciones y el arte como una forma de fabricar modas, se puede leer el arte como un signo de las diferencias socioeconómicas y culturales, y entonces uno se acerca mucho más a un entendimiento de la realidad.

LOS TÉRMINOS: INDEFINICIONES Y DIFERENCIAS

La historia del arte creó una colección enorme de términos que son útiles para los poderes que la administran, pero que terminan distorsionando la percepción de lo que realmente ocurre en la periferia. Para ver esta distorsión se puede comenzar con la definición de lo que es un artista profesional. En los centros la definición de profesionalismo es, en términos de disciplina, mucho más estrecha que en la periferia. Consecuentemente, la inversión en la imposición de un estilo es mucho mayor, y para ser un artista aceptado se requiere de una producción mucho más grande y coherente que en la periferia. Mientras que en la periferia se reconoce una idea buena e importante y ésta puede tener un impacto cultural, los artistas del *mainstream* tienen que establecerse con toda una línea de producción alrededor de la idea. Esto a su vez hace que los artistas de la periferia puedan parecer poco profesionales cuando se les juzga desde una escala de valores del *mainstream*.

Y más dentro de los temas de este texto, donde también hay problemas con el término *Arte Conceptual*, por lo menos cuando tratamos de discutir todas las actividades artísticas que tuvieron lugar en el mundo y que usaron el concepto como un punto de partida. Como es de costumbre en el arte hegemónico, el término generalmente es utilizado en una forma divertidamente incluyente/excluyente. "Sí, es un movimiento internacional y no local", y "No, no formás parte de esto realmente porque tus cosas son distintas". Benjamin Buchloh fue uno de los autores que muy tempranamente, y en una forma que finalmente resultó acertada, limitó el uso del término *arte conceptual* para las manifestaciones de América del Norte y Europa. Crecientemente con el correr de los años, la etiqueta fue reservada para las características estilísticas que se desarrollaron en EE.UU. (el uso del lenguaje, papel milimetrado, un cierto grado de cualidad efímera, carácter de documento, etc.). Por lo tanto el término debería ser usado para designar un movimiento basado en sus atributos formales.¹

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 1980. Mientras que la crítica internacional aceptó esta decisión, la mayoría de los críticos en EE.UU. se sintieron profundamente ofendidos y rechazaron la distinción entre ambos términos. En un texto que apareció repetidamente durante las semanas de la exposición (junio-agosto de 1999), la guía de galerías de la revista *The New Yorker* fue maravillosamente clara y sucinta:

"La tesis básica de la muestra sostiene que el conceptualismo se desarrolló en los años sesenta bajo la forma de varios movimientos independientes en diferentes lugares, en contraste con la historia generalmente aceptada, que enfatiza a un grupo central de artistas sobre todo estadounidenses (Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, Sol LeWitt, Hans Haacke y otros) y a ciertos satélites europeos importantes. La premisa es interesante como modo de traer a la luz obras antes ignoradas, pero la manera premeditada de como se evita la historia y las figuras tradicionales, resulta sorprendente."

Por más que pueda ser una amenaza para las creencias en EE.UU., sin esta distinción entre arte conceptual y conceptualismo el uso indiscriminado de los dos términos termina creando distorsiones serias. "Arte Conceptual", usado como un término general, le da una importancia excesiva a los parecidos formales con los trabajos conceptuales creados en los centros, e ignora la forma en que el arte se dirige a su público. Aquellas obras que se desvían del canon por introducir elementos tanto formales como de contenido, que tienen interés o importancia locales, son ignoradas (como durante mucho tiempo fue el caso de la obra de Hélio Oiticica y de Lygia Clark) o son consideradas como de menor importancia. Paradójicamente, son las obras que no son accesibles fuera de su público primario las que muchas veces tienen un impacto local y una importancia cultural.

Por lo tanto, este uso más amplio de "arte conceptual" no nos permite ver que las mismas obras de arte pueden jugar papeles dife-

rentes y tener proyecciones distintas en diferentes historias.² Esto, que ya sería un problema con cualquier movimiento artístico definido por un estilo, se convierte en algo particularmente peligroso en este caso, dado que una de las aspiraciones más importantes del arte conceptual hegemónico en su manifestación como un movimiento posminimalista es la pureza. Los artistas estadounidenses Joseph Kosuth y Larry Weiner tratan de aislar el significado lo más posible de toda forma, narrativa o soporte material. De esta manera, como una forma de "espiritualización", la búsqueda de la pureza a veces lleva a elucidaciones acaloradas aunque esotéricas. Una de ellas, por ejemplo, es establecer la posible diferencia que pueda existir entre lo "declarativo" y lo "performativo" en las cualidades de la obra de arte (en referencia a algunas obras de Kosuth, Weiner y Robert Barry en el contexto de EE.UU.). Los esfuerzos requeridos para refinar esta forma de identidad a veces llevan a que los teóricos parezcan teólogos.³

Aunque defendiendo una separación en las consideraciones del Arte Conceptual y el Conceptualismo Latinoamericano, no me gustaría aparecer como proponiendo que este último es una expresión aborigen del continente, o que es una estética que surgió en total aislamiento de los centros culturales. El propio concepto de van-



Fig. 3.1 Nadín Ospina, *Crítico estético*, 1993.
Piedra tallada, 37x20x17cm.
Cortesía de Nadín Ospina.

guardia y la categorización del arte en esos términos ciertamente son importaciones europeas, y la mayor parte del arte poscolombino no puede ser discutido sin una conciencia de las influencias de los centros culturales. El artista colombiano Nadín Ospina (1960) toca este tema con sus falsificaciones precolombinas, esculturas hechas por falsificadores profesionales que le fabrican personajes de Disney y de la familia Simpson en cerámicas y piedras, fielmente interpretadas en estilo Tolteca.⁴

Los artistas argentinos César Paternosto (1931) y Alejandro Puente (1933) trataron de derivar con más seriedad sus abstracciones de la tradición precolombina. Lo hacen aplicando una visión occidental a una tradición que hoy nos resulta inaccesible, cosa que puede ser problemática en términos de la continuación de una tradición que fue seria y abruptamente interrumpida.

Es divertido ver cómo las evaluaciones de las obras periféricas efectuadas por el *mainstream* logran ignorar las idiosincrasias locales. Es precisamente la visión que uno tiene desde la periferia la que introduce las diferencias más importantes. Por lo tanto, lo que ubica a América Latina en la "periferia del arte" no es el hecho de que los artistas se inspiran en el arte de los centros hegemónicos, sino la forma particular en que perciben ese arte. Mayormente, y especialmente hasta los años sesenta, el arte del *mainstream* llegaba a la periferia por medio de reproducciones. Hay historias sobre la desilusión que sufrieron los artistas constructivistas latinoamericanos cuando descubrieron que los originales de Mondrian tenían imperfecciones. En las reproducciones las obras parecían técnicamente inmaculadas, casi como dibujos de arquitecto o ingeniero. Y dentro de las páginas de un libro hay muy poco lugar para la experiencia y conocimiento del contexto artístico de las obras.

Lo que les da una importancia y utilidad local independiente a estos eventos es como son re-usados y adaptados a las condiciones culturales. En la transposición muchas veces pierden su origen y se convierten en obras nuevas. Es por eso que en este contexto deberíamos re-examinar el uso de la palabra *derivativo*. *Derivativo* es una de las palabras preferidas para criticar y disminuir el arte de la periferia. Pero ese mismo arte descartado por ser derivativo, visto desde la periferia muchas veces constituye una forma de apropiación y transformación funcionales que se mezclan y sincretizan con crea-

ciones locales. Determinadas formas, aunque adoptadas, son puestas en un contexto diferente y con otros significados. Estas expresiones pueden ser interpretadas como ejemplos de reciclaje, en una forma similar a lo que en la periferia sucede con las maquinarias. Los repuestos de "maquinarias extranjeras" son usados y re-usados para las mismas funciones u otras, a veces con ayuda de alambre y de cinta adhesiva, y aquí a nadie se le ocurre criticar.

La palabra *derivativo* es utilizada como instrumento de ubicación histórica. La obra es evaluada según donde se la ubica en el marco de referencia temporal del *mainstream*, sin tomar en cuenta los efectos que tiene sobre el público para la cual fue hecha. Como esto tiene un efecto sobre el respeto (o falta de respeto) que la obra merece, la palabra es usada para discriminar. Es irónico que dentro del *mainstream* las cosas se hagan más respetuosamente y con mayor civilidad. En 1998 una galería de Nueva York mostró unos dibujos hechos sobre pizarrones negros por el teósofo y antropósofo alemán Rudolf Steiner (1861-1925) entre los años 1919 y 1921. Las obras eran muy parecidas a los dibujos sobre pizarrones que hiciera Joseph Beuys 60 años más tarde. Beuys fue un seguidor fiel de las ideas de Steiner y un miembro de su secta. Sería muy sorprendente, por lo tanto, que hiciera sus obras sin conocer las de Steiner. Beuys incluso pudo tener razones filosófico-religiosas para apropiarse de ellas, no solamente como punto de partida sino como una repetición satisfaciendo una intención mística. Sin embargo la crítica prefirió utilizar las palabras "similitud" y "conexión" y evitar o, aun peor, no considerar la palabra derivativo.

Dentro del *mainstream* la palabra opuesta a *derivativo* en esta discusión probablemente sea *original*. Esta es otra palabra cargada de ideología. Basada en asunciones complejas como lo son el libre albedrío y el individualismo que sobresale de una pretendida mediocridad, la palabra *original*, más que servir como punto de partida, se usa para denotar una separación del conjunto y una victoria en una competencia. Con estas cargas, la palabra obviamente deja de tener una validez o interés universales. En las artes hemos internalizado este término en tal forma que es imposible verlo imparcial y comprensivamente. Prefiero entonces, para estimar el interés, considerar la *impredecibilidad local* de una obra, en lugar de su originalidad, y el impacto e influencia de una obra de arte. Creo que

con esto nos alejamos de las ideas de triunfo individual y de éxito mercantil, y nos acercamos más al tema de la articulación cultural.

Toda obra "original" que ha logrado una ruptura es importante porque en un cierto contexto ha tenido una calidad de impredecibilidad. En ese mismo contexto, una obra es localmente derivativa porque repite algo ya conocido por su público y, por lo tanto, no es impredecible sino redundante y trivial. Los procesos de apropiación y de reciclaje frecuentemente facilitan la cualidad de lo impredecible en localidades nuevas. La diferencia con respecto a sus orígenes agrega posibilidades de elección. En *Cien años de soledad* el escritor colombiano Gabriel García Márquez describió la reacción de los habitantes de Macondo cuando por primera vez vieron un bloque de hielo. Lo que describe García Márquez es la experiencia de una sensación de magia. Mientras que una cultura tecnológicamente avanzada puede descartar este encuentro por entenderlo como un signo de ignorancia y de primitivismo, esta interpretación sería una señal de sordera y no de superioridad.

Sin embargo hay que notar que los errores también se pueden cometer en la dirección opuesta. En el correr de los años se creó una corriente de opinión que enfatizó el hecho de que el cubismo fue derivado del arte africano. La interpretación (correcta en el sentido de que Picasso se inspiró en una máscara tribal) da una sensación agradable, aunque pasajera, de triunfo. Pero al adherirnos literalmente a esta interpretación, no nos damos cuenta de que lo único que demuestra esta sensación de pequeña victoria es que continuamos jugando el juego hegemónico. Si en la periferia no estuviéramos obsesionados con perder o con tratar de ganar, apreciaríamos la apropiación y los mecanismos de reciclaje que se adoptaron. Como con el pedazo de hielo en Macondo, los artistas europeos se encandilaron con el arte africano. Tomaron sus ideas (o lo que entendían como tales), las pusieron en el contexto local y les dieron otro significado. Es aquí donde sucedió la impredecibilidad y se le dio una contribución a la cultura europea en ese momento en particular.

El interés en la impredecibilidad me lleva a discutir otro término: *ruptura*. En la evolución estética de las culturas occidentales durante el siglo XX, la ruptura siempre fue vista como algo positivo, por lo menos en lo que se refería al arte. Los conceptualismos del

mainstream han sido tanto un producto de una rebelión en contra del arte que los precedió, como una consecuencia de él. Es por eso que han logrado un puesto en la historia del arte. El aspecto de rebelión (y por lo tanto de ruptura) sirve para identificar los movimientos desde dentro de ellos. Lo mismo que en una pelea, los artistas saben de qué lado se encuentran. Desde afuera del movimiento, esas mismas características sirven para que el observador pueda clasificar los movimientos. La ruptura también es útil para imponerse en el mercado, ya que se la identifica con la originalidad. Esta, a su vez, denota individualidad. Y la individualidad, siempre que se desarrolle dentro de los límites impuestos por la decencia y la comprensión, termina siendo aplaudida por la sociedad capitalista.

Dentro de la narrativa hegemónica de la historia del arte, la ruptura generalmente es una consecuencia formal de los estilos que la preceden. Hablando en términos de la historia del arte, son estas cualidades de secuencia formal las que permiten ubicar una ruptura dentro de una historia continua. Es la necesidad artificial de tener una narración lineal y continua la que obliga a un equilibrio entre la ruptura y la consecuencia o continuidad. Un movimiento nuevo rompe con el pasado e introduce paradigmas nuevos e inesperados. Pero extrañamente, también logra continuar un legado como un desarrollo predecible e inevitable. Esta hazaña se logra con la reorganización de las categorías y con un ajuste de los límites a través de instrumentos extraños como la denominación de "protomovimientos" para algunas formas de expresión.

La palabra "protomovimiento" permite la exclusión de artistas de un grupo al que normalmente deberían pertenecer si se consideraran sus intenciones y sus recursos formales. Pero a veces esa inclusión es capaz de alterar la narración histórica. Así por ejemplo, tanto las "Instruction Paintings" (Pinturas-instrucción) de Yoko Ono, comenzadas en 1961, como las obras aún más tempranas de George Brecht y de Joan Brossa, son consideradas protoconceptuales.⁵ No se sabe bien por qué, pero en algún momento fue decidido que el arte conceptual comenzó en 1965, y aceptar la obra de estos artistas dentro del movimiento obligaría a cambiar la fecha y el esquema que lo determinó y le dio validez. Estos malabarismos, generalmente usados para acomodar chovinismos geográficos y/o deísmos, se complican con algunas ingenuidades presuntuosas.

Entre ellas está la clasificación de recreaciones de obras hechas previamente por otros artistas —rehechas varias décadas después por artistas nuevos— como originales. Dependiendo de la cantidad de tiempo transcurrido, estas recreaciones se aceptan como si fueran nuevos comienzos o, amablemente, como siendo *pos* o *neo*.

Una vez que el arte conceptual fue reconocido como un estilo merecedor de la misma jerarquía que otros ismos, se lo ubicó dentro de los límites definidos por la historia del arte. En sí mismo, esto no tiene nada de criticable, incluso cuando se incluyen algunos artistas que no encajan con la comodidad deseada (por ejemplo la obra de Gordon-Matta o la de Hans Haacke). La ubicación permite un enfoque más claro y trae consigo una especie de identidad que permite generar ideas y formas artísticas nuevas. Y si no se genera algo nuevo, al menos se validan algunos pensamientos y formas ya existentes dentro de una teoría coherente. El *conceptualismo*, en cambio, no siendo un movimiento formalista, es mucho más amplio que el arte conceptual o que cualquier movimiento que lo precedió. No fue un movimiento estético más para ser clasificado dentro del desarrollo de las vanguardias euro-norteamericanas. El conceptualismo empezó en forma borrosa y mucho antes, y fue una trama enorme de influencias y fuerzas históricas, culturales, políticas y económicas. Hablando metafóricamente, los distintos caminos regionales lo atravesaron en distintos momentos y con sus propios relojes locales como si fuera una plaza. Es por eso que una búsqueda de coincidencias, usando criterios hegemónicos para una definición del conceptualismo, es una empresa sin importancia. Para tratar el tema, lo que se necesita es un estudio comparativo de las muchas versiones de conceptualismo.⁶

ARTE CONCEPTUAL Y CONCEPTUALISMO EN AMÉRICA LATINA

Trataré ahora de desenredar algunas de las diferencias que veo entre el conceptualismo del *mainstream*, particularmente tal como se desarrolló en EE.UU., y el latinoamericano. Para ello miraré cuatro áreas que en América Latina frecuentemente se ubican en un contexto politizado. De esta manera, aun cuando pueda existir un terreno común, como en el caso de la desmaterialización y de la textualización, igual existen diferencias que merecen detallarse. Las cuatro áreas son: la función de la desmaterialización, el papel de la pedagogía, el uso del texto, y la analogía literaria utilizada como un modelo para el arte.

El término “desmaterialización” fue introducido en el *mainstream* por la crítica norteamericana Lucy Lippard en 1967. Hoy es un término que parece permanentemente integrado al conceptualismo,⁷ aun si su significado es ambiguo y no es usado consistentemente. En la historia del arte hegemónico la palabra fue el blanco de muchas especulaciones filosóficas que llegaron a incluir también la declaración de su imposibilidad (hasta el proyecto más etéreo necesita algún soporte material para existir).¹

Con el tiempo, la propia Lippard también fue cambiando sus definiciones. En sus primeras versiones, la idea de desmaterialización aparecía como una respuesta al énfasis exagerado de la artesanía en el arte. Tres años más tarde, en su prólogo para la muestra 2.972.453 (1970, Buenos Aires), el concepto fue politizado, y escribe que “el cambio social, la política radicalizada [...], la falta de fe en las instituciones culturales y los sistemas económicos existentes han afectado la emergencia del arte desmaterializado”.² Hoy, la opinión más común en el *mainstream* es que la desmaterialización es una consecuencia lógica del reduccionismo típico del movimiento minimalista norteamericano. Pero, para entender al conceptualismo latinoamericano es importante distinguir claramente entre desmaterialización y reduccionismo.

Dentro del discurso de la historia del arte, la *desmaterialización* ha sido una manera de "reducir" el material y, como tal, forma parte del *reduccionismo* formalista típico de la primera parte de la década del sesenta. A su vez, el formalismo generalmente excluye a la política. En cambio, en el contexto latinoamericano, la desmaterialización no fue una consecuencia de la especulación formalista. En su lugar, se convirtió en un vehículo oportuno para la expresión política; útil debido a su eficiencia, su accesibilidad y su bajo costo.

Cuando los movimientos reduccionistas tienen un objetivo utópico, político o metafísico, el mensaje no se promulga con la obra de arte, sino por medio de manifiestos escritos que tratan de explicar las intenciones de sus creadores. Como señala Rafael Cippolini, los manifiestos definen al enemigo, a veces incluso enemigos falsos, a través de los cuales se reafirma la identidad del creador.³ Los mensajes se evitan en el trabajo artístico y pasan a un vehículo paralelo en el cual el artista puede ser más explícito.⁴ Muchos artistas latinoamericanos recurrieron al texto escrito en una preocupación por encontrar equivalentes formales de sus posiciones políticas sin tener que caer en la ilustración, o tratando de salirse de los esquemas formales importados. Joaquín Torres García (1874-1949) escribió extensamente para darle un marco teórico a su obra constructivista y ubicarla dentro de una tradición latinoamericana. También, el Group de Recherche d'Art Visuelle (GRAV) dió referencias políticas a sus instalaciones cinéticas por medio de proclamas elaboradas cuyas ideas no habrían sido legibles en sus obras.

Sin embargo, esas limitaciones que llevaron la expresión política a los manifiestos para mantener la pureza del arte no funcionaron en América Latina con la misma energía que en otros lados. Esto no necesariamente disminuyó la cantidad de manifiestos, pero tuvo cierto efecto en los mensajes. Escribir manifiestos era una actividad más típica de los movimientos literarios, pero cuando se hacía aplicado a la obra de arte, la separación entre obra y escrito era mucho menos cuidadosa. Leer el arte en el contexto de la propiedad privada, del poder político y del comportamiento consumista era algo aceptable. La importancia del soporte material y su pureza eran algo secundario.

En los casos en donde hubo desmaterialización fue por motivos ideológicos, prácticos o económicos. El manifiesto estaba integra-

do a la creación o fabricación del objeto y aparecía a través de él. No hay mayor razón para mitificar un nivel bajo del soporte material si este nivel es producto de la necesidad y no de una elección. De hecho, en América Latina la desmaterialización fue explícitamente sugerida como estrategia en 1966, en un artículo escrito por el influyente crítico argentino Oscar Masotta. Masotta afirmaba: "Luego del Pop art nos desmaterializamos"⁵. La cuestión de quién fue el primero que utilizó el término se convirtió en tema de polémica una vez que la palabra entró en la jerga histórica. La discusión llevó a una larga elucubración de Roberto Jacoby en la publicación *Ramona*⁶. Luego Masotta publicó su conferencia en su libro *Conciencia y estructura* e incluyó una cita del texto de El Lissitsky "The Future of the Book" (El futuro del libro), que había sido republicado en *New Left* en 1967. En su ensayo, El Lissitsky había escrito: "La idea que mueve a las masas hoy en día es el materialismo: sin embargo, es la desmaterialización lo que caracteriza a la época"⁷.

La ocasión para este texto había sido el "anti-happening" que los artistas Eduardo Costa, Raúl Escari y Roberto Jacoby hicieron en Buenos Aires en 1966, una acción en la cual también estuvo involucrado el propio Masotta. Fue un evento que nunca tuvo lugar en la vida real, pero que cobró vida a través de notas y reportajes en la prensa, igual que si hubiera tenido lugar. Fue información sobre una obra en donde la información se convirtió en obra. Masotta consideró que esta acción era una respuesta perfecta al Pop art, un movimiento que se orientaba hacia el objeto. Masotta era un teórico muy escuchado y sus ideas tuvieron mucha influencia en el arte producido en Argentina en ese entonces.

Otra obra en ese año, y de acuerdo a lineamientos similares, se hizo en ocasión (y en contra) de la Tercera Bienal de Arte de Córdoba, Argentina. Un grupo de artistas invitó al público a presenciar un *happening* intitulado "Hay espacio para todos en el mundo" según la frase de Gandhi. Con el público reunido en la sala y a la espera del acto, los artistas cerraron la puerta clavándola desde afuera. La galería fue reabierta una hora más tarde con una manifestación de protesta por el asesinato del líder estudiantil Santiago Pampillón a manos de la policía.⁸ Otra obra relacionada fue efectuada por Graciela Carnevale en Rosario (Argentina, 1968) como parte del Ciclo Experimental de Arte. El público también fue



Fig. 4.1 Graciela Carnevale, *El encierro*, 1968. Ciclo de Arte Experimental Rosario. Fotografía perteneciente al Museo de Arte Contemporáneo de Rosario, Argentina. Donado por Graciela Carnevale.

encerrado en la galería, causando tal escándalo que la policía prohibió todas las exposiciones posteriores que habían sido planeadas para el lugar. La intención cada vez más clara fue la de tratar que el mensaje o el contenido existiera independientemente, sin quedar aprisionado en un material.

La tendencia hacia la desmaterialización en EE.UU. se basaba en otras ideas, y quizás en este caso la palabra “anti-materialismo” habría sido más apropiada. Muchos de los artistas estaban fascinados con ideas “esenciales”, con un deseo de aislar el núcleo de una idea. Esa búsqueda no tuvo la misma resonancia en la periferia. Los artistas que producían obras conceptualistas en la periferia —exceptuando a aquellos que se limitaban a

imitar al *mainstream*— degradaron la función del soporte material, pero sin una intención manifiesta de eliminarlo.

En 1967, o por ese entonces, el artista venezolano Claudio Perna (1938-1997) armaba naturalezas muertas, las fotografiaba, y les daba el título de “Objetos como conceptos”. Desde el punto de vista del conceptualismo hegemónico ese trabajo era heterodoxo y falto de rigor, y Perna no sería aceptado como un contribuyente del conceptualismo. Sin embargo, si examinamos el trabajo de Perna con más cuidado descubrimos algunas cosas útiles para entender el conceptualismo en América Latina. La obra de Perna adoptó una estrategia conceptualista en el sentido de que primero construyó su propio *ready-made* y luego se apropió de él en otro contexto. Por lo

tanto, se puede decir que lo que Perna hizo fue determinar literalmente la importancia y el valor de la imagen visual de acuerdo a lo que dice al nombrarla. El texto portaba el significado. Desde el punto de vista del *mainstream*, la presencia material de la obra era excesiva. Pero lo que realmente hizo Perna, fue *recontextualizarla*.

Es importante notar que ambas tendencias del conceptualismo comparten una preocupación que nunca fue hecha totalmente explícita. Con más perspectiva, hoy se puede decir que esa preocupación era evitar la erosión de la información. En el proceso de hacer una obra de arte siempre existe una distancia (incluso una discrepancia) entre la concepción inicial y el producto final. Es un factor que desde hace mucho me ha hecho pensar que en realidad la historia del arte es una acumulación de errores. Esa distancia es un primer paso en el proceso de erosión. Cuando la obra es leída, vista, o consumida en alguna forma, hay una segunda distancia que es la que se crea entre el creador y el receptor. Este es el segundo paso en la erosión de la información.

En 1969 el artista argentino David Lamelas (1946) analizó parcialmente este tema:

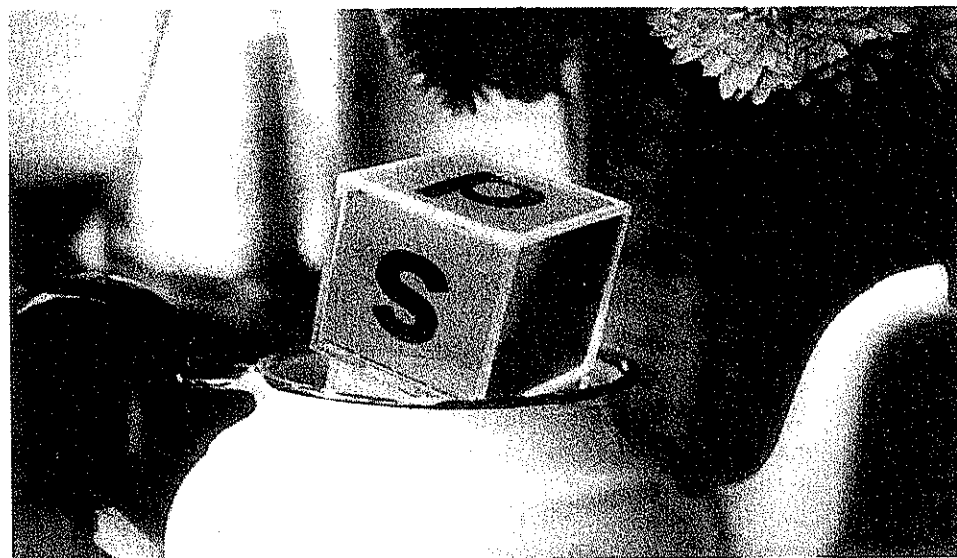


Fig. 4.2 Claudio Perna, *Objetos como concepto*, 1967. Tinta plata, 20x24cm.. Cortesía de Fundación Claudio Perna, Caracas, Venezuela.

“Una vez que tenemos la idea, el siguiente paso es considerar los medios requeridos para su materialización. Automáticamente, todo tiende a *descuidar* esta fase ejecutiva que existe entre la *idea* y la *obra terminada*. Todo el razonamiento subsiguiente está dirigido a ocultar este paso intermedio, logrando así producir una obra lista para el consumo [...]. La obra de arte resultante es así completada, estática y equivalente a sí misma —un objeto artístico que permanecerá intacto para siempre. Este es el caso invariablemente, incluso para aquellas obras que *cambian* o incluyen el *movimiento*, puesto que lo que se despliega es el resultado de una idea transformada en un hecho concreto.”

Si bien Lamelas aplica estas ideas a los parámetros tradicionales y por lo tanto habla de “ocultar este paso intermedio”, lo que tiene en común con los artistas conceptualistas está un paso más allá. Tanto en el conceptualismo hegemónico ortodoxo como en el de la periferia (y Lamelas fue un participante activo en la época), la preocupación fue de minimizar la erosión en lugar de esconderla. El intento de ocultar la erosión solamente lleva a encontrar formas de envasar o empacar la obra, generalmente expresada por medio del virtuosismo técnico. En la obra conceptualista la tarea consiste en revelar los pasos intermedios, de ahí lo que se llama “arte-proceso”, que es una de las formas de evitar la erosión. La búsqueda real era de algo que se podría llamar “desmediatización”, una forma de comunicar absolutamente todo, sin pérdidas, al observador.

En términos de comunicación, el conceptualismo trató de encontrar maneras de enviar mensajes a través de sistemas de información que no sufrieran pérdidas. La teoría de la información, tal como entre otros la presentaron Claude Shannon y Warren Weaver, fue importante e influyente en los años sesenta tanto para los artistas de la periferia como para los del *mainstream*, así como también fueron importantes la semiótica y el estructuralismo. Obviamente, relativizar la presencia del material fue un paso muy útil en este proceso. Cuando se le considera en relación a las ideas, el material es algo relativamente crudo y burdo. Si a esto se le agrega la torpeza implícita presente en el proceso artesanal, la distancia entre lo que el artista quiere y lo que el artista hace crece en forma notable.¹⁰ En la búsqueda de reducir la erosión de la información (desmediatización), la utilización del contexto para dar significaciones (context-

tualización) parece ser un instrumento mucho más sutil que el de reducir el material (reduccionismo).

En ambos conceptualismos, hegemónico y latinoamericano, siempre se tendió a subrayar la especulación teórica. En muchos casos los artistas se creyeron obligados a legar enormes cantidades de texto, muchas veces ilegible o insoportablemente aburrido. Parcialmente, esta presencia exagerada de explicaciones fue el producto de una necesidad de explicar y justificar la presunta ruptura que estaba creando su obra. Pero también sirvió para explicar cosas que no eran evidentes en virtud de la ausencia de material físico. En la época, la producción no-material parecía tener menos posibilidades de entrar en el registro histórico, por lo cual muchos artistas pensaron que la explicación escrita ayudaría al reconocimiento. En etapas posteriores, tanto en EE.UU. como en Inglaterra, estos textos teóricos se fueron infiltrando en el arte mismo y terminaron siendo la obra. En una tautología extrema, la teoría del arte se convirtió en obra de arte. En América Latina los artistas teorizaron menos sobre el arte y más sobre la política, de manera que fue la política la que se fue infiltrando hasta ser arte. Pablo Suárez (Argentina, 1937-2006) escribió una carta fundamentando políticamente el porqué se rehusaba a participar en una muestra. Luego decidió que la carta sería su contribución a la exposición.¹¹

La integración de la política con el arte no solamente dio una identidad y un propósito al papel del arte en la sociedad, sino que también sirvió como una estrategia para lograr cambios. Es particularmente en este nivel en donde la didáctica entró en el arte conceptualista de América Latina.

Generalmente la palabra “didáctica” es considerada una “mala palabra” cuando se refiere al arte expuesto en galerías. La primacía del formalismo y la promoción del “arte por el arte” como un símbolo de la libertad individual llevaron a una definición esquemática de lo didáctico y a su proscripción del arte. En esa visión negativa, los mensajes explícitos son considerados como simplistas y paternalistas, algo inaceptable para cualquier guardián de la cultura con un mínimo de autorespeto.¹² Pero aparte del paternalismo hacia el observador y de la predominancia del formalismo, el término “arte didáctico” también pretende evocar cosas negativas como la propaganda, la manipulación autoritaria y el totalitarismo. Generalmente

se le equipara a las simplificaciones adoctrinantes. De cualquier manera, esta posición esnobista oculta el hecho de que la didáctica es inevitable cuando uno trabaja con cualquier forma de comunicación que tenga un fin determinado, sin importar si uno está en el centro o en la periferia. La verdadera cuestión que hay que discutir aquí no es tanto si es importante evitar los intentos didácticos, sino más bien cuán efectivamente se los puede ocultar. Por definición, cualquier forma de arte es manipuladora. El no querer asumir la responsabilidad es un acto hipócrita.

Pasemos ahora a la textualización. No es por accidente que la palabra escrita ocupó un papel desproporcionado en el arte conceptualista, tanto en el de América Latina como en el hegemónico. Mal o bien, el texto parecía ser una forma mucho más directa que cualquier otra forma de representación para comunicar claramente una idea. En el campo de las ideas, la representación siempre corría el peligro de parecer estar al servicio del texto y, por lo tanto, de convertirse en ilustración. El texto, potencialmente, parecía un medio menos ambiguo y, por lo tanto, a falta de poderes telepáticos, más certero y en menor peligro de sufrir la erosión de información.

La presencia de texto no solamente era abrumadora, sino que también, gracias a Ferdinand de Saussure, se convirtió en el modelo estructural del arte. Con ello todo se convirtió en una forma del lenguaje, y las cualidades polisémicas de la imagen, irónicamente, pudieron mantenerse. El texto se convertía en una metáfora de la cual se podían sacar conclusiones para darle forma a la obra, sin importar su grado de desmaterialización. Y de golpe, el texto ya no alcanzó y también entró el subtexto.

De todas formas, no fue la presencia del texto lo que determinó las diferencias entre los conceptualismos, sino la forma de empleo. Poco después de que de Saussure y Lévi-Strauss (semiología y estructuralismo, respectivamente) se pusieron de moda en EE.UU., los artistas se dieron cuenta de que las artes visuales estaban compuestas de signos y que por lo tanto podían ser "leídas"¹³. La conclusión siguiente fue que la fusión del análisis textual con la obra era una repetición, con lo cual el análisis tomó el lugar de la obra.

En América Latina, en donde desde la influencia del positivismo en el siglo XIX los vínculos con la lengua y la cultura eran estrechos,

todo esto había quedado claro mucho antes. Para cuando el estructuralismo adquirió una cierta prominencia en EE.UU., ya hacía algunos años que la intelectualidad latinoamericana lo tenía como parte del dominio público. Por lo tanto, igual que en Europa con el *lettrismo*, el interés en el texto precedió al minimalismo en el arte, mientras que en EE.UU. sucedió lo opuesto.

En Brasil, mucho del concretismo en las artes visuales fue consecuencia de la poesía concreta, y los textos teóricos de (José Ribamar) Gullar (1930) prefiguraron los razonamientos minimalistas. Cuando Mathías Goeritz (México, 1915-1990) usó su versión del minimalismo, no lo hizo buscando una autoreferencialidad, sino con un propósito místico. En Argentina, las especulaciones que sobre información, significado y representación tuvieron lugar en 1965 y 1966, precedieron el desarrollo tardío del minimalismo argentino (la exposición *Estructuras Primarias II* tuvo lugar en Buenos Aires en 1967)¹⁴. Ya en la década de 1930, el pintor argentino Xul Solar (1887-1963), un amigo de Jorge Luis Borges, había creado una estructura lingüística a la cual quería incorporar toda su producción visual.

En EE.UU., el interés en leer signos surgió poco después del desarrollo del minimalismo llevando a que la lectura de signos comenzara a formar parte del proyecto minimalista de reducción. De ahí que el arte conceptual norteamericano sea clasificado como posminimal. El análisis en arte era tautológico, tal como entre otros se manifestó en la obra de Kosuth, Ed Ruscha y Weiner. En América Latina, dado que el interés en el texto precedió al minimalismo, no hubo presión alguna para hacer esa conexión. El texto quedó libre para convertirse en un vehículo para otras ideas dentro del contexto artístico.

El uso del idioma forzó a que el artista latinoamericano tomara ciertas decisiones sobre qué idioma había que usar. Aquellos artistas con interés en el mercado internacional no vacilaron en utilizar el inglés, independientemente de donde estaban viviendo.¹⁵ Algunos eligieron el inglés sin esperanzas de venta, y solamente para asegurarse de que un público internacional pueda escuchar su mensaje. Otros insistieron en el idioma local para redescubrir la comunicación con el público circundante. Esta situación obligó al artista a elegir entre el público local y el público externo, y a esta-

blecer prioridades. Para aquellos viviendo en la diáspora o el exilio el problema fue aún peor. En mi propio caso, pensando en el Uruguay pero viviendo en Nueva York, las alternativas fueron bastante dolorosas. No sabía en qué idioma trabajar y muchas veces hice obras en ambos idiomas, no sabiendo al final si, en términos legales, estaba produciendo una edición de dos, o dos originales.

Al margen de las consideraciones anteriores, hay otra diferencia entre ambos conceptualismos. Está conectada con el rol que juega el texto y con el uso de las analogías literarias utilizadas para ayudar en la comprensión del arte.

Joshua Taylor, al escribir sobre las analogías utilizadas para críticas de arte, observa que en los últimos dos siglos se fue alternando entre modelos literarios que sirven para discutir historia, poesía, psicología y metafísica.¹⁶ A Taylor no le interesa el contenido de la narrativa de la analogía, sino la manera en que se utiliza la literatura como un texto usado como modelo. Observa por ejemplo que a fines del siglo XIX "mucho de la escritura crítica sobre arte fue una manera de poetizarla. Para describir un cuadro había que dejarse absorber por su encanto y escribir dentro de su aura poética especial"¹⁷. Evidentemente la analogía poética apareció en el *mainstream* en América Latina más o menos al mismo tiempo, pero continuó por mucho más tiempo en esta última, dando lugar a una tradición crítica sentimental y falta de rigor que continuó informando las ideas culturales y sociológicas hasta la década del cincuenta.

El análisis de Taylor, muy útil, olvida por lo menos dos categorías: la política y la filosofía del arte.¹⁸ La lectura política de la obra nos permite entender el impacto y la relevancia en el área latinoamericana. La filosofía del arte parece ser el vehículo con el cual se puede leer el conceptualismo del *mainstream*.

SIMÓN RODRÍGUEZ

Como artista, muchas veces siento que una preocupación excesiva con el arte puede interferir con la producción artística. Una de las razones por las cuales Simón Rodríguez me atrae tanto es que el arte no parece haberle interesado y que, sin embargo, dejó una obra inspiradora. Además, esta obra nos sirve como uno de los modelos para este libro, ya que es un ejemplo temprano y vívido de uno de los argumentos que expongo aquí: que en América Latina el arte, la educación, la poesía y la política convergen, y lo hacen por motivos enraizados en la propia América Latina. Como es el caso de los Tupamaros durante la década del sesenta y setenta, en la primera mitad del siglo XIX Rodríguez usó estrategias estéticas para tratar los temas que le preocupaban en la educación y en la política. Normalmente no se estudia a Rodríguez o a los Tupamaros desde el punto de vista del arte. Son generalmente analizados dentro de sus respectivas disciplinas: enseñanza/política para Rodríguez; guerra de guerrillas para los Tupamaros. Porque ambos son relativamente desconocidos fuera de sus países, en este capítulo y el próximo pondré un énfasis especial en los datos biográficos y en información relativamente anecdótica.

Simón Rodríguez, nacido en Caracas, Venezuela, en 1769, se interesó en la enseñanza y la política. Ya en 1794 hizo un análisis crítico del sistema escolar y exigió una educación igualitaria para niños negros, mulatos y blancos.¹ Rodríguez tuvo que huir al exilio poco después de trabajar como tutor de Simón Bolívar (de 1792 hasta 1797) por formar parte de una conspiración contra los españoles. Nunca volvió a su país. Primero fue a Jamaica, en donde aprendió inglés jugando con niños en las escuelas. Luego llegó a Filadelfia y trabajó en una imprenta en donde aprendió tipografía, un oficio que más tarde le ayudó en el diseño de sus propias páginas. Finalmente llegó a Europa, que presumiblemente fue su destinación original. En 1804, accidentalmente, se encontró con Simón Bolívar en París. Los dos decidieron ir caminando a Roma, y fue éste el viaje en el

cual Rodríguez se convirtió en el único testigo e informante del juramento de Bolívar de liberar a Venezuela de España. El 15 de agosto de 1805, Bolívar y Rodríguez subieron a la cima del Monte Sacro (o Aventino, según qué historia se lea) y Bolívar lanzó su promesa al aire romano. La fama inicial y duradera de Rodríguez se basa en haber sido testigo de Bolívar en este evento.

Pero ya mucho antes de estos sucesos, Rodríguez había determinado su vida con su obsesión por la enseñanza y el desarrollo de sus propias teorías pedagógicas. El *Emile* de Jean-Jacques Rousseau y el *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe fueron sus influencias mayores. Basado en estos textos fue elaborando ideas que eran muy cercanas a las de Johann Heinrich Pestalozzi y que fueron mucho más allá que las teorías de Joseph Lancaster. Lancaster había adquirido una cierta importancia en América Latina gracias a que Bolívar, quien se había encontrado con sus ideas mientras estudiaba en Londres, lo invitó a Caracas para que introdujera su sistema.² Lancaster era un personaje desagradable que fue echado de su propia escuela debido a las tendencias sádicas que expresaba hacia sus alumnos. Pero aparte del detalle, lo interesante de su método, sin embargo, es que enfatizaba la ayuda mutua a través de un sistema de monitores. Preocupado por la educación de “los pobres”, creó aulas para acomodar a trescientos estudiantes. De entre los “pocos estudiantes inteligentes” entrenaba a treinta monitores y agregaba a un maestro. Lancaster le cayó mal a Rodríguez, en parte porque éste había organizado los estudios alrededor de la Biblia, cosa que ofendía el anticlericalismo de Rodríguez, quien acusó a Lancaster de usar los monitores puramente para que los estudiantes aprendieran la Biblia de memoria. (“Obligar a recitar de memoria lo que no es comprendido es crear loros, de modo que durante toda su vida sean charlatanes”). La situación probablemente se agravó por la importancia que Bolívar le atribuyó a Lancaster y por los celos profesionales de Rodríguez. Pero el anticlericalismo de Rodríguez era muy real e incluso llegó al extremo de darles los nombres de Choclo, Zapallo y Zanahoria a sus dos hijos e hija nacidos durante su estancia en Ecuador. Fue como protesta contra la expectativa de la Iglesia de que los niños fueran bautizados de acuerdo al santoral.⁴

No se sabe cuán enterado estaba Rodríguez de las teorías del reformador suizo Johann Pestalozzi, pero hay más coincidencias de

ideas y creencias con él que con Lancaster, especialmente en lo que respecta al respeto hacia el estudiante y la búsqueda de una conexión con la vida real.⁵ Pestalozzi subrayaba la necesidad de espontaneidad y libertad en el uso de elementos artísticos. Creía que la “naturaleza humana” debía seguir su curso ayudada por el estudio y la práctica.

A Rodríguez le interesaba tanto la metodología como la ideología. En cierto modo desarrolló su propia versión abreviada de una ideología socialista independientemente de las influencias usuales. En su libro *Sociedades americanas*, escrito en 1828, Rodríguez dice: “La propiedad colectiva debería ser la regla, y la propiedad privada la excepción [...]”, y en su forma personal de diagramación y uso de la tipografía.⁶

TRATAR CON LAS COSAS
es la primera parte de la Educación
¡ TRATAR CON QUIEN LAS TIENE
es la segunda

Fig. 5.1 Simón Rodríguez, *Tratar con las cosas*, en *Obras completas*, 1:356.

Resumió las tareas de combatir la colonización y el subdesarrollo declarando: “Si no inventamos, fracasamos”, una frase que en América Latina recién hacia la década de 1990 se convirtió en el equivalente de una consigna. Rodríguez escribió mucho, pero solamente una pequeña parte de su trabajo sobrevivió. En su último viaje, poco antes de su muerte, su barco naufragó junto con un baúl que contenía la mayoría de sus escritos.

Lo que queda de su obra es suficiente para llenar dos volúmenes que para mí lo convirtieron en un paradigma. La mayoría de sus textos están escritos en una diagramación quebrada. Las frases raramente fluyen linealmente, como es costumbre en un texto ordinario, sino que se subdividen por medio de grandes corchetes para acomodar distintas posibilidades de ideas o de subcategorías. La tipografía cambia frecuentemente para dar énfasis, a veces incluso en la misma línea, y el texto puede seguir formas geométricas u organizarse alre-

dedor de un eje central. El resultado es similar a los caligramas, una forma popular de composición de textos en los siglos XVIII y XIX, donde la imagen descrita está representada por la diagramación de las palabras. Pero mientras los caligramas no eran mucho más que un juego formal, en Rodríguez la única preocupación para usar estos recursos es clarificar ideas. Sus composiciones pueden ser descritas como diagramas mentales que aceleran la comprensión. Son aforismos tanto textuales como visuales, y su belleza es un subproducto accidental. Es así como, en una manera personal, Rodríguez soluciona el problema de la erosión de la información y trata de comunicar sus ideas a través de un formato que no sufre pérdidas.

Igual que Stéphane Mallarmé en *Un coup de dés jamais abolira le hazard* (Un golpe de dados jamás abolirá el azar), publicado en 1895, Rodríguez usó estos recursos para enfatizar. Pero mientras que Mallarmé se interesaba en una estructura paramusical que ayudaba al sonido del poema, Rodríguez solamente se preocupaba por recrear su proceso mental en la mente del lector.

Lejos de ser ingenuo, Rodríguez tenía conciencia de que su forma de escribir era heterodoxa, y prologó su edición de *Sociedades americanas* de 1828 con una nota que decía:

“Este proyecto parecerá tan exótico y extraño como la ortografía con la cual está escrito. En algunos lectores, quizás, despertará risas. En otros..., desdén. Esto puede ser injusto, puesto que ni hay falsedades en las observaciones, ni sinsentidos en las proposiciones. En relación con la risa, el autor podría declarar (mejor en francés que en latín): El que ríe último ríe mejor.”

La nota, coherente con el resto de su obra, aparece dividida en partes cortas y centradas, y con cambios de tipografía. Más tarde, en *Tratado sobre las luces y las virtudes sociales* (1840), escribió sobre su forma de escribir mientras discutía “la forma que se le da al discurso”.

Luego de analizar cuál es el orden necesario para una buena lectura, Rodríguez aplica su hallazgo a la escritura: el escritor tiene que organizar sus páginas para obtener el mismo resultado —por lo tanto, el arte de escribir necesita del arte de pintar.

“Las ideas que se conectan para formar un pensamiento no tienen la misma importancia que los pensamientos puestos todos jun-

tos en una pintura. Cada uno de los componentes es una abstracción, y la composición es una abstracción de abstracciones.”

FORMA que se da al DISCURSO

Pintando { las Ideas elementales = en *Paradigma*
 los Pensamientos = en *Sinópsis*

La LENGUA y la MANO

son los dotes mas preciosos del hombre
 (.observa Buffon)

Entiéndase aquí con respecto á la
 INTENCION DE INSTRUIR

No se trata de la Importancia de la Palabra
 porque
 no hay quien no la conozca

La Importancia de su PINTURA
 la conocen pocos bien
 muchos... ni piensan en ella

no obstante

Se puede PINTAR sin HABLAR
 pero nó HABLAR sin PINTAR

Los JESTOS son un BOSQUEJO
 de lo que la mano } por falta { de medios
 no puede dibujar } ó de tiempo

JESTICULAR es pintar EN EL AIRE

Sin pintura no hay memoria, sino ideas dispersas o apiladas.”

Fig. 5.2 Simón Rodríguez, *Forma que se da al discurso*, en *Obras completas*, 2:151.

Mallarmé, en cambio, introdujo su *Un coup de dés...* con un pre-facio en prosa normal, explicando las razones de su ruptura formal:

“No transgredo en contra del sistema, sino que simplemente lo disperso. El papel interviene cada vez que una imagen termina por sí sola o se retira dentro de la página, aceptando la sucesión de las otras, y no es una cuestión, a diferencia de lo usual, de versos o efectos de sonido regular, sino más bien de subdivisiones prismáticas de la idea, el instante en que aparecen, el de la duración de su cooperación, en cierto ambiente mental exacto. El texto se impone a sí mismo en varios lugares, cerca o lejos de la amenaza latente principal, de acuerdo a lo que parece ser el sentido probable... Dejemos que el género se convierta en uno al igual que la sinfonía, de a poco, a un lado de la declamación personal, dejando intacto el antiguo verso. Yo lo venero y le atribuyo el imperio de la pasión y del sueño. Mientras que sería tiempo de tratar, preferentemente, y como se sigue naturalmente, objetos de pura y compleja imaginación o intelecto, para no excluirlos de la Poesía, la única fuente.”¹¹

Ambos autores implican la inevitabilidad de su elección formal, pero Rodríguez no fue un modernista y no se molestó en analizar las limitaciones del formato tradicional. Lo ignoró, aun si anticipó la irritación de parte de su público. Mallarmé, en cambio, endulzó su crítica razonando sus desviaciones de la norma, asegurando a su público que seguía fiel a la poesía. También es interesante ver en comparación a Rodríguez la referencia que Mallarmé hace a la música, cuya única preocupación es la ausencia del sinsentido y de la falsedad. Mientras que Rodríguez utiliza su diagramación para aislar la verdad, Mallarmé quería detener el movimiento ocular que tradicionalmente se utiliza para la lectura, porque:

“De otro modo, nos perderemos el éxtasis en el cual nos hemos convertido en inmortales, o el breve período, libre de toda realidad, y elevaremos nuestras obsesiones al nivel de la creación.”¹²

En una de sus comparaciones del lenguaje con el gobierno, Rodríguez lanzó una declaración antiformalista que se podría aplicar al conceptualismo latinoamericano:

“Para poner en práctica la idea de la República, se la quitaron de la cabeza y la colocaron en las manos, y en las manos se quedó: Es necesario que la idea vuelva a la cabeza. Las formas están desacre-

ditando a la idea. No debería ser llamada República porque no lo es. Y no lo es porque no hay un pueblo.”¹³

Rodríguez vivió la mayor parte de su vida en la pobreza, rechazando toda concesión con respecto a sus ideales. Las escuelas que organizó durante sus viajes por Chile, Perú, Bolivia y Ecuador, nunca tuvieron alumnos en cantidad suficiente como para sobrevivir, de manera que tuvo que hacer otras cosas. Más de una vez combinó en el mismo edificio la enseñanza con la fabricación de velas. Consecuentemente, talló sobre la puerta la siguiente leyenda: “LUCES Y VIRTUDES AMERICANAS, esto es, velas de sebo, paciencia, jabón, resignación, cola adhesiva, amor por el trabajo”¹⁴.

Durante su estadía en Bolivia, Rodríguez fue catalogado como un excéntrico y enfrentó una fuerte oposición a sus ideas. Entre las ideas que lo hicieron impopular en las clases dirigentes estaba la de dar un subsidio a los padres de los alumnos. Con ello tenía la esperanza de eliminar el trabajo infantil, uno de los factores que hacía que los niños no asistieran a la escuela.¹⁵ En cierto momento se rumoreó que Rodríguez había organizado una cena festiva en honor del general Sucre, quien gobernaba el país dentro de la estructura bolivariana. Para desacreditar a Rodríguez el rumor informaba que éste había servido la comida en bacinillas de hospital en lugar de usar platos. Supuestamente con este gesto Rodríguez habría expresado sus desacuerdos con Sucre respecto a la planificación escolar. Cuando el rumor finalmente llegó a los oídos de Rodríguez, éste festejó la historia y la siguió circulando. Este incidente probablemente constituyó la primera aparición del mingitorio en la historia del arte.

Pero lo que más me interesa en Rodríguez es la relación estrecha que existe entre su forma de escribir y el contenido de su comunicación. La estructura de las páginas de Rodríguez carece de las características formalistas estrictas y tautológicas que tienen los caligramas, pero si hubiese utilizado caligramas sus mensajes habrían perdido su poder. En su forma de escribir no había ninguna intención estética y en su lugar Rodríguez se ajustaba a la expresión del visionario que él mismo creía ser. Su idea no era ser un artista sino un predicador. En el contexto “pos-Beuys” del arte de hoy, en donde el artista tiende a ser visto como un chamán, es aún más

importante separar a los artistas latinoamericanos en una categoría propia. La palabra "predicador" ofrece una descripción más precisa, con menos pretensiones que la de chamán.

El nombre de Mallarmé siempre fue mucho más conocido en América Latina que el de Rodríguez gracias al proceso de colonización y a la creencia generalizada que existe en las naciones en desarrollo de que la aceptación de la modernidad es una de las condiciones para la independencia y el progreso. Sin embargo, Rodríguez, aunque no explícitamente, es uno de los cimientos de la actitud latente en la mayoría de las expresiones culturales de América Latina. En parte esto se debe al rol social y a la conciencia social del artista como un ayudante en la formación de la cultura, cuyo desarrollo parece ser interrumpido continuamente. Es aquí donde los artistas no solamente son predicadores sino también maestros, y donde encuentro que Simón Rodríguez no es sólo un ejemplo, sino también un antídoto.

Junto a una visión fetichista del arte, el *mainstream* también se concentró no solamente en el producto sino también en su calidad aurática. El objeto es ungido e irradia su condición de "objeto de arte". Incluso en el caso de la obra de Duchamp uno interpreta el efecto de sus *ready-mades* como una consecuencia de la transferencia de esa cualidad al objeto cotidiano. El precedente establecido por Simón Rodríguez señala los peligros que posa ese aura al interferir con una comunicación que se supone que quiere lograr un cambio social. Como maestro, es su claridad, no el estatus o aura artísticos, lo que estimula el pensamiento. Es por eso que en los escritos de Rodríguez la prédica y la enseñanza van en otras direcciones que el chamanismo o las búsquedas estéticas autocontenidas. La fuerza de Rodríguez en esta tradición está en que él nunca se habría definido como un artista. Fue artista a pesar suyo, y posiblemente solamente en mi propia mirada histórica revisionista.

LOS TUPAMAROS

Se puede afirmar que el movimiento guerrillero uruguayo conocido popularmente como Tupamaros se entrometió bastante más directamente en la realidad y en la vida cotidiana que Simón Rodríguez. Pero es justamente esta forma de entrometerse lo que lo definió. 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. Algunos años después del surgimiento de los Tupamaros, en 1968, el grupo argentino *Tucumán arde* fue el ejemplo que, viniendo del arte, llegó a tocar el borde político de la línea. Y sin embargo hay que afirmar enfáticamente que los Tupamaros nunca se declararon artistas o considera-



Fig. 6.1 *Bala*, 1969. Grafiti en el muro de la Universidad en Montevideo, Uruguay.

ron que estaban haciendo arte; fueron claramente un movimiento guerrillero (si bien idiosincrásico). Y hay que advertir, también, que al analizar sus operaciones como un fenómeno estético uno corre el peligro de minimizar las partes desagradables de la actividad guerrillera diaria, además de atribuirle características románticas fuera de escala (en su momento la prensa extranjera los calificaba de "Robin Hoods") y de distorsionar los sucesos.

Los Tupamaros comenzaron a organizarse en 1962, pero ya se habían identificado con ese nombre dos años antes.¹ Conocido también como MLN (Movimiento de Liberación Nacional Tupac Amará), el grupo fue iniciado por gente de distintos sectores políticos, pero en su mayoría miembros del Partido Socialista y disidentes de la Federación Anarquista.² La organización también obtuvo un fuerte apoyo de la población estudiantil y a pesar de que, como ya mencioné, el movimiento incluía estudiantes de arte, los Tupamaros no desarrollaron un interés artístico. Su papel preponderante fue el ser los "fiscales del pueblo" y como tales destapar la corrupción del gobierno, de los bancos y de la industria. Hasta ese entonces el Uruguay había sido un modelo de estabilidad en América Latina. Pero la producción agrícola, que había asegurado la prosperidad del país hasta la guerra de Corea, no había puesto al día sus tecnologías y había dejado de ser competitiva en el mercado internacional. La economía sufría, y la oligarquía no quería compartir su riqueza para mantener el funcionamiento de los servicios sociales progresistas del país. Lo que había sido una sociedad fundamentalmente de clase media comenzó a polarizarse. La crisis se hizo visible durante los primeros años de la década del sesenta con el refuerzo evidente de las fuerzas policíacas.

El movimiento tupamaro se originó como una voz de protesta contra todo lo anterior, pero también como una reacción a las actividades de grupos de acción de extrema derecha que actuaban bajo la protección policial. Comenzando en los sesenta, estas pandillas aterrorizaban y secuestraban a militantes de izquierda, les marcaban con hojas de afeitar cruces gamadas a sus víctimas, y ocasionalmente cometían asesinatos. Una de las muertes, la del maestro de enseñanza secundaria Arbelio Ramírez, despertó particular indignación.

Las balas que mataron a Ramírez³ supuestamente estaban destinadas a Ernesto "Che" Guevara, quien el 17 de agosto de 1961

estaba dando una conferencia en el Paraninfo de la Universidad. Las balas no dieron en el blanco y en su lugar mataron a Ramírez. Irónicamente, en su charla de ese día, el Che había explicado cuidadosamente por qué uno no debía utilizar las armas cuando las opciones legales todavía estaban disponibles.⁴

El grupo comenzó a organizarse poco después del incidente, pero recién se hizo público en 1967 cuando publicaron una "Carta abierta a la policía" en uno de los periódicos de Montevideo. Allí se declaraba:

"Por estas razones nos situamos fuera de la ley. Esta es la única solución honesta cuando la ley no es igual para todos, cuando la ley existe para defender los falsos intereses de una minoría en detrimento de la mayoría, cuando la ley funciona en contra del progreso del país, cuando hasta los mismos que la crearon se apartan de ella con impunidad cuando les conviene."⁵

En esa época el Uruguay tenía una población de alrededor de tres millones de habitantes, la mitad de los cuales vivía en

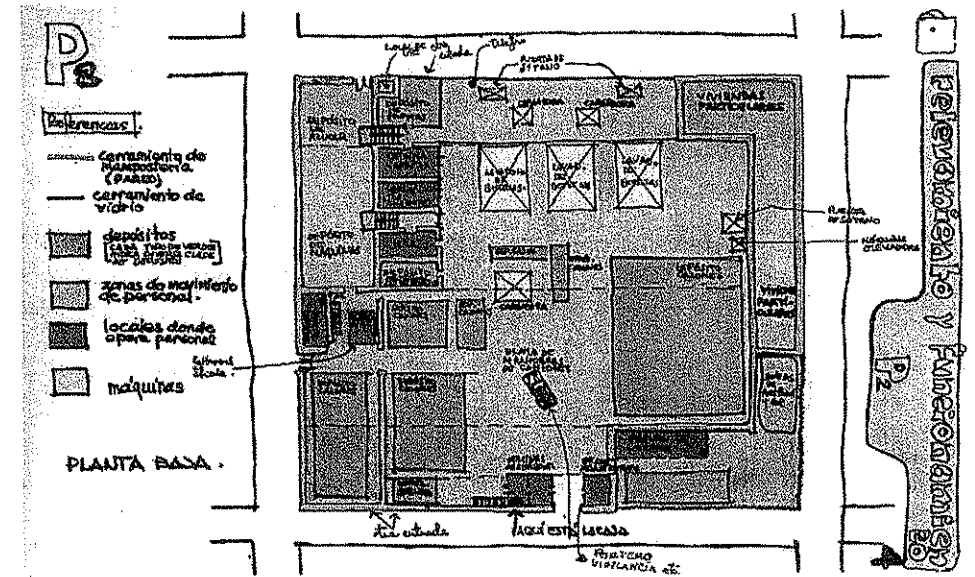


Fig. 6.2 Tupamaros, *Subversión, Las Fuerzas Armadas al Pueblo Oriental*, 1971. Operación en Planta de Coca Cola, Montevideo, Uruguay.

Montevideo, la capital. La cultura urbana, que como consecuencia marcó al país, llevó a que los Tupamaros operaran principalmente en el ambiente urbano. En la tradición de las actividades guerrilleras, esta estrategia no tenía precedentes exitosos. El movimiento continuo en zonas densamente pobladas los llevó a desarrollar una estrategia que no solamente les permitiría evitar la animosidad pública, sino aun más, instantáneamente los hizo atractivos y convincentes en la opinión pública.⁶ Lo que separa a los Tupamaros de la mayoría de los movimientos guerrilleros latinoamericanos es la calidad axiomática que le dieron a estas ideas de seducción publicitaria por encima de la violencia. En 1969, por ejemplo, Carlos Marighela, líder guerrillero brasileño, proclamó muy crudamente que: "El motivo para la existencia de la guerrilla urbana, la condición básica en la cual actúa y sobrevive, es disparar"⁷. En este esquema compartido por muchos movimientos guerrilleros, de acuerdo a Marighela, los guerrilleros se pueden distinguir de los delincuentes comunes porque evitan el beneficio personal, y se espera que el público vea y entienda esta diferencia entre héroes revolucionarios y aprovechadores.

Dada la situación particular del Uruguay dentro del contexto latinoamericano, las posiciones esquemáticas de este tipo no servían para los Tupamaros. Eran conscientes de que desde 1904 no había corrido sangre en el país, y creían que la lucha debía ser incruenta dado que la población se enorgullecía de su larga historia de civilidad. Por razones prácticas e ideológicas los Tupamaros creían que era ésta la única forma de movilizar el apoyo público para su causa. A pesar de que esta política desgraciadamente no se mantuvo durante toda la vida del movimiento, al principio fue una posición muy fuerte. Con este propósito, a diferencia con los otros movimientos guerrilleros, los Tupamaros ignoraron la violencia "foquista" (un término del Che Guevara) para generar una oposición generalizada al gobierno. En su lugar recurrieron a un proceso pedagógico de construcción de imagen y de reputación. En las primeras etapas el movimiento pasó por alto varias oportunidades que se presentaron para matar enemigos de alto rango⁸. El carácter humano de sus operaciones fue planeado no solamente para despertar la simpatía, sino también para promover la colaboración del público. Las operaciones fueron organizadas escrupulosamente, y frecuentemente había un

médico presente para atender a cualquier persona, tanto amigo como enemigo, que resultara herido en caso de violencia.

Entre los objetivos de los Tupamaros estaba dejar un rastro duradero en la memoria del público. Querían que la gente viera más allá de los resultados funcionales de una operación, y así construir algo menos tangible pero mucho más poderoso: una imagen mítica. La publicidad y la comunicación, sus metas más importantes, guiaban e hibridizaban todas sus acciones. En uno de sus documentos sobre estrategia hablan de "propaganda armada" y advierten:

"La propaganda armada adquiere una importancia especial en ciertas etapas, como la de darse a conocer en los inicios de la guerrilla. También la tiene en el momento de aclarar posiciones frente al pueblo en aquellos períodos en que debe adoptar medidas drásticas, que no resultan suficientemente ilustrativas con respecto a sus propósitos y que por lo tanto sean de difícil comprensión para la mentalidad popular."⁹

Algunos años más tarde, en 1977, las Fuerzas Armadas publicaron un libro de autopromoción en donde evaluaron esta estrategia con una objetividad inesperada:

"Rodeadas de una gran publicidad, esas acciones tratan de presentar como torpes e ineficientes los métodos de la Policía y del Gobierno, de los que la organización aparece burlándose, instalada en la cima de la imaginación y el ingenio."¹⁰

La teoría de los Tupamaros era que "son las acciones revolucionarias las que llevan a situaciones revolucionarias" y las premisas eran totalmente distintas a las del "foco" tradicional de los otros movimientos.¹¹ Analizando el movimiento en relación a otros grupos guerrilleros latinoamericanos, el escritor francés Régis Debray señaló la ausencia de prejuicios en la organización. En sus comentarios parece estar describiendo un proceso de creación más que una estrategia:

"No hay un dogma, ni una estrategia revolucionaria independiente de las condiciones determinadas por el espacio y el tiempo; todo debe ser reinventado en el momento de la acción."¹²

El comentario recuerda a la introducción que Huelsenbeck escribiera para el *Dada Almanach*:

“El dadaísta es el hombre más libre de la Tierra. Un ideólogo es todo hombre que fracasa por la mentira que le presenta su propio intelecto: que una idea, esto es, el símbolo para un instante de realidad percibida, es absolutamente real.”¹³

La admiración de Debray es particularmente notable porque los Tupamaros habían actuado en oposición a sus creencias tal como las había descrito en su *Revolución dentro de la revolución*. Allí había escrito:

“[...] la propaganda armada sigue a la acción militar pero no la precede. La propaganda armada tiene mayor relación con el frente interno de la guerrilla que con el frente externo. El punto principal es que, bajo las presentes condiciones, la forma más importante de propaganda son las acciones militares exitosas.”¹⁴

Con esta declaración, Debray había apoyado la táctica habitual de golpear, huir y tener la esperanza de que la revolución cunda, una posición generalmente compartida en el continente. Marighela, por ejemplo, discute la propaganda armada como la “coordinación de las acciones de guerrilla, incluyendo cada acción armada”¹⁵. Se supone que el acento estaba en “armada”, gracias a la resonancia que la palabra había adquirido después del éxito de la Revolución Cubana. Los Tupamaros, enraizados más profundamente en el movimiento estudiantil y en los círculos intelectuales, cambiaron el acento hacia la palabra “propaganda”.

Fue el diseño llamativo de las operaciones lo que llevó a que observadores como Régis Debray se refirieran a los Tupamaros como un “fenómeno cultural” en lugar de uno militar.¹⁶ Las operaciones también generaron descripciones en cuanto a su uso del tiempo y del ritmo, que parecían más apropiadas para discusiones relacionadas a la creación de películas de cine que para la revolución.¹⁷

Los líderes de los Tupamaros se proponían claramente tener un efecto en los medios de difusión. Pero al mismo tiempo no teorizaban al respecto, y hasta cierto punto no parecían conscientes de este aspecto de sus acciones. Años más tarde y respondiendo a una

pregunta, un líder del movimiento especuló que posiblemente había dos factores que influyeron en su uso de la “creatividad”. Uno era la profunda desconfianza a todo estereotipo, una desconfianza que ya de entrada los había llevado a quebrar con los grupos políticos tradicionales. El otro era el hecho desafortunado de que la mayoría de los dirigentes del movimiento estaba en la cárcel antes de haber podido planear las operaciones de mayor alcance. Durante la prisión se hicieron amigos de muchos presos no políticos, delinquentes comunes, y descubrieron que éstos tenían un nivel inusual de creatividad y de ingenio. Esto fue traducido en métodos políticos que, una vez que se escaparon de la cárcel, modelaron las operaciones y culminaron en una de las más famosas, la “Operación Pando”, que será analizada más adelante.¹⁸

A esta altura las operaciones eran concebidas generalmente como obras de teatro y planeadas como tales. Cada “actor” ensayaba no solamente su propio rol, sino también el de algún otro participante, de manera que siempre había un suplente a disposición en caso de que surgiera algo inesperado.¹⁹

El primer par de eventos organizados por los Tupamaros no merece consideraciones estéticas. Consistieron en una simple recolección de armas y dinero logrados por medio de simples asaltos. Una de estas acciones llevó a la prisión a Julio Marenales, el profesor de escultura que fuera despedido de la Escuela de Bellas Artes y al que me referí anteriormente. Interrogado por la policía, Marenales dijo la verdad: que no había asaltado un banco para provecho personal, sino para financiar la revolución. La idea parecía tan descabellada que se dudó de su salud mental y Marenales salió de la cárcel tres meses más tarde.²⁰

Con el transcurrir de los años, los Tupamaros perfeccionaron sensiblemente sus operaciones de robo de bancos. Entre setiembre y noviembre de 1968 lo hicieron trece veces. Uno de los bancos fue asaltado dos veces en el lapso de dos semanas. Pero las operaciones más interesantes no se relacionaron al robo de bancos, sino que eran construcciones mucho más complejas y elaboradas.

En 1963 el grupo llevó a cabo una primera operación ambiciosa de distribución de alimentos. Los guerrilleros simulaban ser miembros de un comité político de barrio y encargaron un camión lleno de provisiones a un mayorista. Con el día de Navidad muy

próximo se aseguraron de que en el cargamento hubiera una buena cantidad de dulces. Dirigieron el camión a una dirección vecina a una "villa miseria" y allí lo secuestraron a su llegada. La comida fue distribuida entre los vecinos de la villa. Aunque la operación fue exitosa, los Tupamaros no continuaron con este formato. Decidieron que la cantidad de ayuda que daban a la gente no estaba en relación al esfuerzo invertido y los riesgos incurridos.²¹

Los Tupamaros también recurrieron a acciones más discutibles como los secuestros, aunque estos fueron hechos fundamentalmente para hacer interrogatorios y para poner en ridículo al gobierno. Con este fin armaron una "Cárcel del Pueblo" de la cual los prisioneros eran liberados una vez logrado lo propuesto. Una excepción de esta política fue el caso de Dan Mitrione. Mitrione, un ex jefe de policía en EE.UU., había sido enviado a Montevideo para entrenar al personal policial en técnicas de tortura. Apresado por los Tupamaros, fue usado para negociar la libertad de miembros de la guerrilla que estaban en poder del ejército. Las discusiones habían avanzado hasta que, abruptamente, el gobierno se retiró de las negociaciones. La célula guerrillera que tenía en su poder a Mitrione había amenazado con su ejecución en caso de que las negociaciones fallaran. Contrariamente a la posición general de la mayoría del movimiento, que se inclinaba por dejarlo ir, el grupo mantuvo su promesa. Aunque no había dudas sobre la culpa de Mitrione con respecto a sus crímenes, la ejecución (en agosto de 1971) dañó seriamente la imagen general de los Tupamaros.²² Luego siguieron otros actos de violencia más típicos de una lucha armada normal, y éstos continuaron erosionando la primera imagen romántica del movimiento.

Durante ese mismo período, 106 prisioneros murieron en las cárceles del gobierno. De acuerdo a los reglamentos, los presos:

"No pueden tener libros con textos subrayados o comentarios escritos a mano. No pueden tener libros de ideología marxista ni de tendencias relacionadas ni de otros temas prohibidos. [...] Se prohíbe producir artesanías con dibujos tendenciosos tales como una rosa, una rosa sangrante, el sol azteca, una estrella de cinco puntas, una paloma blanca, un puño, manos unidas formando una paloma, un mosquito, un pez, una pirámide, una mujer con su hijo, una mujer embarazada. Está prohibido realizar artesanías estandariza-

das que puedan ser identificadas como efectuadas en el Establecimiento."²³

Toda infracción de este reglamento era castigada con celda solitaria.

Hay que aclarar aquí, que a diferencia de las cárceles del ejército, los Tupamaros no utilizaron la tortura con sus prisioneros; ofrecían atención médica calificada cuando era necesario, y la interrogación generalmente era amable. En una de sus operaciones en 1971, los Tupamaros secuestraron al director del Departamento de Energía Pública (UTE), y a un ex ministro de agricultura. Ambos estuvieron en la Cárcel del Pueblo durante un año. Para el director de UTE fue la segunda vez. Ulises Pereira Reverbel, un personaje impopular acusado de ser profundamente e irredimiblemente corrupto, había sido secuestrado previamente en 1969.²⁴ Claude Fly, un asesor de la American Agency for International Development (AID) estuvo secuestrado durante siete meses (7 de agosto de 1970 al 27 de febrero de 1971). Después de salir de la Cárcel del Pueblo, Fly se rehusó a dar información a la policía y mantuvo una correspondencia amistosa con sus captores. Fue una relación que no puede ser ignorada o explicada como un caso del síndrome de Estocolmo.²⁵

Ese mismo año (1971) y durante períodos cortos, los Tupamaros también ocuparon cines y usaron la atención cautiva del público para proyectar diapositivas en las cuales mostraban a sus prisioneros en buen estado y agregaban consignas informativas sobre el movimiento.

Tanto el énfasis en la ausencia de derrames de sangre como las condiciones presentadas por el ambiente urbano como escenografía teatral pueden haber llevado a esta estetización inconsciente de las operaciones. Y a pesar de que estaban armados y cada vez más fragmentados en células autónomas que participaron en encuentros militares y produjeron víctimas innecesarias y sin justificación, cuando finalmente cesaron las operaciones, las bajas fueron relativamente pocas. Durante los once años de actividad tupamara murieron 49 guerrilleros y 50 policías.²⁶

El año 1969 fue el más fértil con respecto a las operaciones espectaculares con ingredientes estéticos. Durante ese año el movi-

Peter Pan porque en el contexto fue considerada una ofensa contra las fuerzas armadas.³³ Por un período la guerra pasó al campo del lenguaje. Fue como si se estuviera cumpliendo una fantasía conceptualista.

Durante el mes de abril de 1972, el Ministerio de Defensa y el Ministerio del Interior sacaron una declaración conjunta en donde no solamente reafirmaron que el uso de la fuerza era una prerrogativa del Poder Ejecutivo, sino que además rechazaron “a cualquier organización privada que pretendiera usurpar cualquier competencia del Estado”. Esto, que equivalía a un reconocimiento por parte del gobierno de su propia debilidad, fue enriquecido al año siguiente con un gran clímax, cuando lograron una contradicción oximorónica de proporciones clásicas. En el mismo decreto en el que se abolía el Parlamento y se instituía la dictadura (1973) se declaraba que:

“Queda prohibida la divulgación [...] de cualquier clase de información [...] que directa o indirectamente atribuya intenciones dictatoriales al Poder Ejecutivo debido al presente decreto.”

Para entonces los Tupamaros ya habían sido derrotados (el golpe militar no tenía relación con la guerra que había tomado lugar), por razones más inmediatas y distintas a las que los escépticos habían predicho. Una de las razones de la derrota fue un crecimiento excesivamente rápido en sus filas. El resultado del éxito en la creación de una opinión pública favorable resultó fatal cuando se combinó con la falta de filtros apropiados para la selección de militantes. Lo que había comenzado como una estrategia relativamente unificada terminó en una fragmentada, en la cual unidades independientes se veían envueltas en situaciones de violencia innecesaria. Otro factor conectado con el primero fue la infiltración del enemigo en los rangos superiores. Paralelamente hubo un mejoramiento general de los servicios de inteligencia uruguayos, incluyendo la sofisticación en el uso de la tortura y las técnicas de interrogación promovidas por fuertes inversiones financieras de Estados Unidos y entrenadas por medio de sus “asesores”. Y, finalmente, hubo un aumento en las disensiones internas que causó defecciones laterales, secesiones del movimiento basadas en argumentos de estrategia que, aunque no reflejaban discrepancias ideológicas, terminaron debilitando la estructura general del movimiento.

NOVIEMBRE DE 1974

NUMERO 1873

El
Hano
TUCO
no
es RESPONSABLE
de

Y ECONOMIA

Juan González, Arturo
Horta, Rorral, Oscar R.
Carlos Martínez Moreno,
López.

ES Y NOTAS

Castellanos, Julio César
Ulbermo González.

LADRONES

Adell, Jesse Boutancourt
Berns, Bernhard, Alberto
Lopes Farano, Raúl Go-
do Galezes, Gloria Gistvan,
Juan Arturo Grumpong,
Jaurena, Limay, Juan R.
Ota, Elvín Queada.

CRION

Castillo, José María B.
Oscar A. Battilicchi, Gley
C. Federico Rugeira.

COLOS

Ima, Corina, Abarentín,
Iván, Ariño, Cash, Isabel
Leonel, Milánica, Eugenia
Santibañez, Roberto Mac-

El artículo 3° del decreto por el que —entre otras cosas— fue disuelto el parlamento, establece lo siguiente:

“Prohíbese la divulgación por la prensa oral, escrita o televisada de todo tipo de información, comentario o grabación que, directa o indirectamente, mencione o se refiera a la dispuesto por el presente decreto atribuyendo propósitos dictatoriales al Poder Ejecutivo, o pueda perturbar la tranquilidad y el orden públicos.”

“1) Todo tipo de noticias y comentarios que afecten negativamente el prestigio del Poder Ejecutivo y/o las Fuerzas Armadas, o que atentan contra la seguridad y el orden públicos.

“2) Versiones relacionadas con la disolución del parlamento.

“3) Versiones de líderes políticos, legisladores y cualquier otra persona que contravengan lo dispuesto en el numeral 1°.

“4) Versiones sobre detención de imputados por la Justicia Militar.

“5) Convocatorias a reuniones, mítines o manifestaciones de carácter político que contravengan lo dispuesto en el numeral 1°.”

Fig. 6.7 Comunicado de la Armada, 1974. Recorte de prensa, *Marcha*, Montevideo.

En 1984, después de que EE.UU. le retiró su apoyo, el ejército abandonó el gobierno y permitió la reinstauración de la democracia. Desde 1985, los Tupamaros constituyen un partido legal y tienen miembros en el Senado, la Cámara de Diputados y el Concejo Municipal de Montevideo. Su función más importante en el momento es la de vigilar el desarrollo del gobierno.

Si uno fuera a emplear una terminología artística, los Tupamaros desarrollaron una nueva forma de teatro. El crítico estadounidense Richard Schechner creó un diagrama que va desde los eventos públicos (manifestaciones) a los intermediáticos (*happenings*), al teatro ambiental, y finalmente al teatro tradicional, con el propósito de ubicar lo que él llama “teatro ambiental”.³⁴ Las categorías cubrían toda la gama desde lo “impuro” (vida) hasta lo “puro” (arte). Lo interesante aquí es cómo las operaciones de los Tupamaros subvierten este diagrama. Sus “obras” estaban estructuradas con la misma rigidez que el teatro tradicional, pero funcionaban bajo condiciones impredecibles. Por lo tanto, uno supondría la necesidad de una improvisación total.

Uno de los aspectos más notables de las operaciones tupamaras en este contexto es su utilización del tiempo. En nuestra cultura moderna el tiempo ha adquirido un estatus sagrado que determina cómo miramos las cosas y que controla el resto de nuestras vidas. Una obra de arte generalmente demanda nuestro tiempo en una forma amable, y el espectador lo otorga de acuerdo a su propia discreción. Podemos alejarnos e ignorar la obra cuando queremos. Parte de la subversión instituida por los Tupamaros se basaba en el hecho de que se apropiaban completamente del tiempo del espectador, ya sea como testigo o por involucrarlo completamente. No se podía abandonar la "obra" cuando uno quería. También se las arreglaron para apoderarse del tiempo en situaciones no matizadas, es decir situaciones no controladas por condiciones de espacio o de estructura.³⁵ Eran capaces de forzar una toma de decisiones después de los hechos, decisiones que iban de simpatía/antipatía a la necesidad o no de cambio, o a la mera evaluación del éxito o fracaso de la operación vivida. En otras palabras, se creaban condiciones que, a pesar de no estar conectadas con las configuraciones tradicionales de consumo, no podían ser ignoradas. Esta forma de tratamiento del tiempo generalmente se reserva a las acciones disciplinarias ejecutadas por ejércitos o gobiernos (tanto democráticos como regimentados), incluyendo las escuelas y las cárceles. De hecho, varios años más tarde, Nicos Poulantzas describió el estado capitalista en relación con el tiempo y el espacio, una descripción que se aplica a cualquier estructura estatal con un gobierno central:

"Lo específico del estado capitalista es que absorbe el tiempo y el espacio sociales, establece las matrices de tiempo y espacio, y monopoliza la organización del tiempo y el espacio que se convierte, por la acción del Estado, en redes de dominación y poder."³⁶

La descripción de Poulantzas complementa lo que Anthony Giddens escribió por la misma época sobre la nación-estado y su pretendido derecho respecto al monopolio de la violencia:

"El estado-nación, que existe en un complejo de otros estados-nación, es un juego de formas institucionales de gobierno que mantienen un monopolio administrativo sobre un territorio con límites demarcados (fronteras), con su dominio sancionado por la ley, y el control directo de los medios de la violencia interna y externa [...].

Sólo en los estados-nación modernos puede el aparato estatal reclamar de manera general y exitosa el monopolio de los medios de la violencia, y sólo en tales estados el alcance administrativo del aparato estatal se corresponde directamente con las fronteras territoriales dentro de las cuales se aspira a cumplir con ese reclamo."³⁷

Las rebeliones políticomilitares generalmente se refieren en forma directa a la cuestión del poder enemigo y tratan de cambiar el balance del poder en su favor. Al hacerlo justifican sus acciones invocando el monopolio y abuso de la violencia. Como el campo del arte consiste en cambios de la representación del espacio y del tiempo, se puede suponer que los artistas tienen una habilidad muy bien definida para subvertir el monopolio del Estado. Es aquí en donde, sin saberlo, los Tupamaros se acercan al arte.

La línea que separa las actividades liberadoras de las actividades criminales, siempre borrosa por los cambios en la definición de la legalidad, se hace aún más borrosa bajo una dictadura. Esa línea, por lo tanto, se convirtió en un foco de atención tanto para el artista como para el combatiente creativo aun con más urgencia que en una situación normal.³⁸ Cuáles palabras estaban permitidas, qué cosas son ofensivas para el Estado y los ejércitos, cuántos individuos constituyen una muchedumbre: todo se convirtió en variables impredecibles que cambiaban casi diariamente. El arte, por lo tanto, se convirtió en un instrumento de liberación y una actividad aún más sospechosa bajo un régimen autoritario. Esto hizo que se hiciera mucho mayor la tentación de muchos artistas de buscar la subversión a través del arte, de coquetear con lo políticamente ilícito y a veces, incluso, de pasar a la clandestinidad.

Se podría decir que los ataques de los Tupamaros, con un porcentaje considerable de anarquía en su actitud, fueron más bien reacciones contra el abuso de la regimentación que contra la ideología.³⁹ Al ampliar el alcance de las acciones en esta dirección artística, los Tupamaros se apartaron de la guerrilla tradicional y se dedicaron a otra cosa que puede ser llamada "estética activa". Hay un cierto paralelo aquí con las ideas expresadas por el *situacionismo* en cuanto hubo una revelación en términos de cómo el capitalismo organiza el tiempo. Pero, diferente a los situacionistas, el foco de los Tupamaros fue sobre la apropiación del tiempo y no sobre la relación que existe entre el ocio y la explotación.

A las audiencias en general no les gusta permanecer cautivas en contra de su voluntad. No importa si hay barras de hierro o pupitres escolares para formalizar el cautiverio, expresan su resentimiento. Fue asombroso que en el caso de los Tupamaros la apropiación del tiempo público generara más simpatía que oposición. Fue una indicación más de que sus operaciones tocaban zonas en la gente que estaban al margen de la simpatía ideológica (la cual muchas veces no existía).

Las experiencias paralelas en Estados Unidos fueron distintas en el sentido de que, con la ventaja de un ambiente menos represivo, las acciones se diseñaban para ser vistas en la pantalla del televisor. Por ejemplo, el 13 de noviembre de 1969 tuvo lugar una "Marcha contra la muerte" al cementerio nacional de Arlington. Los manifestantes llevaban globos negros inflados que simbolizaban los muertos en la guerra de Vietnam. Los manifestantes crearon un espectáculo que solamente era perceptible por aquellos que observaban la marcha en el televisor, pero no por los participantes de la marcha. Lo mismo que en muchas otras ocasiones, no se pretendía que el público estuviera presente, sino que permaneciera en su casa y se quedara mirando la pantalla. Se suponía que los presentes debían marcharse. El público así se definía a través del consumo del espectáculo.⁴⁰

En el Uruguay, con una sociedad mucho menos dependiente de los medios, los Tupamaros tuvieron la esperanza de que el público se plegara a los eventos. Las operaciones más estructuradas de los Tupamaros se ubican en algún punto entre los *happenings* y los eventos de los medios masivos. Tanto la actividad inmediatamente perceptible como su "memoria" registrada por los medios (o por los chismes populares) llevaron a crear un folclore revolucionario en donde la meta no era convertir información artística en un tema sociológico o anestesiar la política, sino crear una conciencia política.

La introducción de la estética en la política tiene sus peligros, ya que puede crear un espectáculo que en última instancia puede quedar aislado y tener connotaciones fascistas, especialmente cuando comprende movimientos de masa. Walter Benjamin habla de la estetización de la política como una estrategia fascista y de la politización de la estética como una aproximación comunista.⁴¹ Pero en

el caso de los Tupamaros el propósito de la entrada de la estética en la política fue el de activar y darle poder a la gente. El propósito de la estética fascista es lograr lo opuesto por medio de la adoc-trinación y la creación de una distracción de los temas centrales. Como señala Susan Sontag: "provienen de (y justifican) una preocupación por las situaciones de control, el comportamiento sumiso, el esfuerzo extraordinario y la tolerancia al dolor..."⁴² Por lo tanto, el uso efectivo de la estética desde un punto político no es fácil. Las manifestaciones populares organizadas en años recientes en protesta contra la Organización Mundial de Comercio reavivaron esta preocupación, que no tiene una solución clara. Analizando estos temas en el contexto de una sociedad no abiertamente represiva, el artista y crítico uruguayo Clemente Padín escribió:

"En un acto político encontramos elementos políticos, y subsecuentemente elementos sociales, religiosos, estéticos, etc. El arte en la calle no anestesia a la política, sino que asume las instancias estéticas de la política e intenta dirigir las directamente contra sus creadores [...]. El arte en la calle no formula posiciones, sino que critica las reglas aparentemente evidentes, normales y naturales del juego que, sin ser abiertamente represivo, determina qué es lo que está permitido y qué no [...]. Atacarlas y formular las propias reglas es cuestionar la legitimidad del sistema."⁴³

TUCUMÁN ARDE: LA POLÍTICA EN EL ARTE

Los Tupamaros dieron a América Latina un modelo que puede ser visto como un paralelo político a los *happenings* artísticos, pero dándole una función concreta a lo que artísticamente había sido el resultado de una especulación formalista. Al describir un *happening* que realizó en la Hansa Gallery en 1958, Allan Kaprow destacó las cualidades formalistas de su proyecto artístico:

“Somos formas (aunque a menudo no somos conscientes de ese hecho). Tenemos ropa de distintos colores; podemos movernos, sentir, hablar y observar a los otros de maneras diferentes; y cambiaremos constantemente el significado del trabajo al hacerlo. De modo que hay un juego sin fin de condiciones cambiantes entre las partes relativamente fijas o marcadas de mi obra y las partes inesperadas o no determinadas.”¹

Esta declaración es importante históricamente porque en su época ayudó a pulverizar las limitaciones técnicas que aprisionaban a los medios utilizados para expresar el arte. Pero hoy, el mismo texto se lee como una especulación elaborada referida a la coreografía. De hecho, Kaprow conscientemente excluyó la política del panorama artístico. En un texto de 1964 Kaprow aclara su posición sobre estos límites:

“La responsabilidad política es algo más que la mera reacción ante la injusticia y el sentimiento por una causa; es una acción planeada en función de sus resultados. Puede que la conciencia política sea un deber de todos; pero el saber hacer política es algo propio del político.”²

Esta posición fue compartida por muchos intelectuales, el antropólogo francés Claude Levi-Strauss entre ellos, y usada para justificar una falta de posición activa (dentro de sus profesiones) frente a la guerra de Vietnam. Estos intelectuales creían implícitamente o explícitamente en una división de trabajo entre las disciplinas, y la

política para ellos era definitivamente una disciplina diferente y separada. Kaprow trató de ubicar lo que él consideraba la vida cotidiana en un campo perceptual homogeneizado —una colección de actos sin tensiones que ignoran el contexto e incluso la “conciencia política” que sugiere en su cita. Dio un paso radical admirable al trascender la división disciplinaria que imperaba en el arte y al forzar una reconsideración de los medios artísticos. Pero, reflejando las enormes presiones de la cultura que lo rodeaba, su posición frente al statu quo permaneció intocada.

A pesar de todo, los *happenings* tuvieron un gran impacto en América Latina y suministraron un formato que reapareció en prácticamente todos los países. Pasó por las acciones orientadas hacia los medios en Argentina durante los años sesenta, por intervenciones políticas en Chile y México a mediados de los setenta, y hacia espectáculos teatrales en Cuba (particularmente los llevados a cabo por Leandro Soto) durante los ochenta, que luego, realizados por otros artistas, se convirtieron en acciones con mayor repercusión política.

Tucumán arde, un evento organizado en 1968 por un colectivo artístico primero en la ciudad de Rosario y luego en Buenos Aires, llevó el concepto del proyecto artístico al límite del proyecto político. Pareció como que las operaciones que los Tupamaros habían hecho partiendo de la política, ahora se reflejaban en un espejo artístico.

Para los artistas en América Latina fue ganando en importancia el deseo de afectar a la sociedad más profundamente que lo que podría lograr una educación formalista. El paso siguiente fue preparado por un interés continuo en la interrelación entre el arte y los temas sociales, agregado a un énfasis tradicional sobre la importancia que tiene el contenido en la formulación artística. Sólo fue una cuestión de tiempo que la estrategia política fuera afectada por el arte tanto como el arte por la estrategia política. La experiencia de la represión, la conciencia de la severa desigualdad económica, y la oposición a la guerra de Vietnam convergieron para detonar la intervención del arte en la política en una forma más explosiva. Incluso artistas inicialmente alejados de los temas sociales terminaron politizados.

Los artistas argentinos estaban bien informados sobre los movimientos de vanguardia europeos y sus esfuerzos en organizar lo que

Peter Burger describe como “una nueva praxis para la vida sobre una base en el arte”³. Los artistas militantes de izquierda también percibían que, como dice Burger, “el arte es la objetivación de la autocomprensión de la clase burguesa”, funcionando separadamente de la praxis de la mayoría.⁴ El nuevo proyecto para los artistas argentinos fue la revisión del arte para lograr su compromiso con los temas de clases sociales. Con este objetivo, los artistas y los activistas políticos parecieron invertir sus estrategias. Los artistas racionalizaron sus estrategias en términos políticos y los grupos políticos entraron intuitivamente en la estética. Mientras que los artistas trataron de desarrollar estrategias prácticas y eficientes, los activistas políticos se guiaron por una voluntad de crear su propia mitología y de encontrar un escenario en los medios nacionales e internacionales.⁵

Durante 1968, los artistas argentinos se fueron rebelando cada vez más contra el gobierno. La represión brutal de la dictadura militar y los límites impuestos a la libertad de expresión de los artistas culminó en una crisis. En ocasión de la muestra *Experiencias 1968*, uno de los artistas, Roberto Plate, construyó unos cuartos de baño en medio de la galería del Instituto Di Tella⁶. El público que entraba se encontraba con que el espacio no tenía instalaciones sanitarias, pero que las paredes habían sido cubiertas con grafitis que expresaban críticas al gobierno. Esto, obviamente, violaba la ley de la Junta Militar y la Policía casi cerró tanto la instalación como la muestra entera. La Policía se refirió a dos artículos del Código Penal: uno que prohibía imágenes y objetos obscenos, y el otro que prohibía la ofensa a “la dignidad o el decoro de un funcionario público” (en este caso el dictador Onganía). Cuando el director del Instituto, Enrique Oteiza, argumentó que era absurdo cerrar toda la exposición por una sola obra, la Policía se echó atrás. Sellaron los baños y pusieron guardias, y el público pudo continuar viendo el resto de las obras. La presencia policial en un acto de censura continua de la obra durante la duración de la muestra se convirtió así en otra obra. Curiosamente en su momento nadie, ni siquiera los artistas, interpretaron este episodio como confirmación del éxito y el potencial de una estrategia por medio de la cual se había manipulado a las autoridades para que ellas mismas se pusieran en ridículo.⁷

En cambio, en respuesta a la acción policial, los artistas participantes en la exposición protestaron sacando las obras de la galería

y llevándolas a la calle, donde, en un acto público, las destruyeron. La indignación de los artistas inspiró otras acciones. Entre ellas estuvo la ocupación del espacio en donde Jorge Romero Brest, director de la galería del Instituto Di Tella, iba a dar una conferencia. La galería del Instituto había sido una especie de buque insignia de los movimientos de vanguardia, y Romero Brest, más que su capitán, era el Papa. En una declaración leída por el artista Juan Pablo Renzi (1940-1992) éste anunció durante la ocupación:

“Creemos que el arte implica un compromiso activo con la realidad; activo porque aspira a transformar esta sociedad de clases en una sociedad mejor. [...] Como consecuencia de ello, declaramos que la vida del Che Guevara y las acciones de los estudiantes franceses son obras de arte de mayor importancia que la mayoría de las estupideces que cuelgan de las paredes de miles de museos en todo el mundo.

Aspiramos a transformar cada trozo de realidad en un objeto artístico que se vuelve contra la conciencia del mundo, revelando las íntimas contradicciones de esta sociedad de clases.

Abajo todas las instituciones, larga vida al arte de la Revolución.”⁸

Es interesante notar aquí la ruptura que implicaban estos hechos en la carrera de muchos de los artistas. Hasta el año anterior la mayoría de los diez artistas involucrados en la ocupación habían sido minimalistas tardíos, derivados del minimalismo estadounidense de mediados de los sesenta. Una visita de Sol LeWitt a Buenos Aires, en 1967, tuvo el efecto de reafirmar su minimalismo en lugar de promover una experimentación coherente con su manifiesto conceptualista “Párrafos sobre el arte conceptual” de ese mismo año. Renzi hizo algunas obras en equipo con LeWitt que pueden ser vistas como una transición antes de politizarse completamente. Seis de los artistas protestando la censura de la muestra del Di Tella habían expuesto previamente en *Estructuras Primarias II*, una muestra organizada en 1967 como homenaje a la muestra *Primary Structures* que Kynaston McShine organizara en el Jewish Museum de Nueva York el año precedente. El curador Jorge Glusberg, que organizó *Estructuras Primarias II*, describió su esfuerzo como formalista, tanto en impulso como en sus objetivos, y

subrayó en la introducción del catálogo que los artistas argentinos en la muestra “crean situaciones similares a las mostradas en el Jewish Museum de Nueva York por cuarenta y dos artistas estadounidenses y británicos”.

Con estos antecedentes, la importancia de la ocupación se hace aún más evidente. Los artistas habían tomado conciencia de las implicaciones políticas del camino que habían tomado. Como escribió una de las participantes, Graciela Carnevale:

“Un grupo de artistas hizo un inventario de sus propias condiciones y propuso modificarlas. Esta conciencia llevó a cuestionar el rol del artista en la sociedad, la forma y el contenido, y llevó a considerar una correspondencia entre el arte y la vida que forzó una revisión de las prácticas artísticas desde una conciencia ética. La realidad no dejaba lugar a las dudas, y los hechos exigían respuestas claras.”

Todos los artistas que protestaban eran de la ciudad de Rosario, y su perspectiva provenía de la provincia, no de la Capital. Eran producto de una doble colonización en la cual los valores en el arte del *mainstream* fueron importados primero a Buenos Aires y luego, después de digeridos allí, agregados al canon nacional. Reaccionando frente a la censura, los artistas se despertaron y reaccionaron en contra de este doble proceso con una militancia reforzada aún más por la indignación despertada por la guerra de Vietnam.

Desde una perspectiva de las provincias del interior, Tucumán —una provincia empobrecida que también era una de las regiones de mayor producción azucarera del país— se veía como un ejemplo extremo de la hipocresía y negligencia gubernamental. De las veintitrés provincias argentinas, Tucumán ocupaba el sexto lugar en la producción y el decimosexto en alfabetización, decimoquinto en mortalidad infantil y decimotercero en deserción escolar. Ya en 1964, el Frente Revolucionario Indoamericano Popular (FRIP), un grupo de tendencia trotskista de Tucumán, reconoció que la situación era insostenible y eligió a la provincia como un foco posible para la rebelión armada. Anunciaron que “el rol del proletariado rural, que es de vanguardia, el proletariado del azúcar, es el detonador de la revolución en la Argentina” y se prepararon para una larga

batalla.¹⁰ Mario Roberto Santucho, quien fuera el primer líder del FRIP, luego dirigió el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) y fue muerto el 19 de julio de 1976 en un tiroteo con el capitán Juan Carlos Leonetti. Leonetti, que también murió en el enfrentamiento, fue honrado por el ejército argentino que bautizó un Museo de la Subversión con su nombre.

Mientras las condiciones continuaban radicalizando las ideologías en Tucumán, la dictadura de Onganía eligió la provincia como el lugar ejemplar que ilustraba los logros de la política del gobierno. Con ese propósito el gobierno publicitó un plan ficticio de industrialización y promovió la consigna “Tucumán, el jardín de la República”, acompañada por afiches idílicos. La retórica fue una forma de tapar la crisis económica y política. Onganía había visitado la zona personalmente y en un discurso había prometido que Tucumán sería una vez más “un polo de prosperidad y desarrollo, un centro que irradia cultura y progreso, un lugar que será un orgullo nacional”¹¹. Parte de su texto fue usado con la imagen de un niño quien, de acuerdo al título “miraba con confianza al futuro”.

En agosto de 1968 varios artistas de Rosario y de Buenos Aires organizaron el “Primer Encuentro de Arte de Vanguardia” para discutir la creación de una forma de arte que sería totalmente nueva éticamente, estéticamente e ideológicamente.¹² Preocupados por el proceso tradicional de cooptación de cualquier forma de arte capaz de intervenir en la sociedad y posiblemente crear disturbios, los participantes se pusieron de acuerdo sobre varios puntos: 1) el desarrollo del arte ya no podía consistir en la creación de un movimiento de vanguardia; 2) el arte ya no podía ser mostrado en galerías o museos; 3) el arte ya no podía ser restringido a dirigirse a un público de élite; 4) el arte debía desafiar a la sociedad y obtener resultados similares a los de las acciones políticas, pero de una manera más duradera y en un nivel cultural más profundo.

Con la ayuda de sociólogos, economistas, periodistas y fotógrafos, el grupo decidió comenzar una operación de contrainformación para contrarrestar la publicidad del gobierno con respecto a Tucumán, y revelar las condiciones reales de la provincia. Los objetivos, de acuerdo a sus declaraciones, eran “convertirse en publicistas y activistas de la lucha social en Tucumán” y “crear una cultura subversiva paralela para vencer a la maquinaria cultural oficial”.¹³

En un reportaje con Carlos Basualdo (Rosario, 21 de febrero de 1992), Rubén Naranjo, uno de los participantes, explicó que lo que querían era tener:

“Un espacio abierto por el arte, en el cual la realidad social es ofrecida en una dimensión que excede la denuncia del tipo generalmente provisto por las crónicas sociales o políticas.”

Ese espacio interdisciplinario no solamente acrecentaría la conciencia con respecto a las condiciones sociales, sino que también equiparía a la gente para tomar medidas correctivas, y el nombre del proyecto sería *Tucumán arde*.¹⁴

Al final del proceso fue el grupo de Rosario el que llevó la carga del trabajo. Sólo dos artistas de Buenos Aires (León Ferrari y Roberto Jacoby) permanecieron en el grupo y sobrevivieron las discrepancias ideológicas que habían surgido dentro del equipo. La exposición se efectuó en los edificios de la Confederación General de los Trabajadores de los Argentinos (CGT) en las ciudades de Rosario (donde se inauguró con tres mil visitantes), Santa Fe y Buenos Aires. El subtítulo “El jardín de las miserias” fue agregado a la consigna de “Tucumán arde” del grupo. Algún tiempo antes, los líderes del sindicato habían mostrado su simpatía por la situación de los artistas. En los meses que precedieron a la muestra, el sindicato había brindado abogados para la defensa de los diez artistas que habían sido encarcelados por lanzar huevos y frutas, en protesta por la censura, durante la ceremonia de entrega de los Premios Braque.¹⁵

La información necesaria para el proyecto fue reunida en Tucumán gracias a una ayuda oficial conseguida en forma algo tortuosa. Los artistas dieron conferencias de prensa en las cuales, omitiendo cuidadosamente algunas cosas, describieron su proyecto como una búsqueda del perfil cultural de la provincia. Con ese truco fue posible utilizar los medios de difusión convencionales, infiltrarlos y recibir prensa favorable para el proyecto. El plan funcionó y, efectivamente hasta ese momento, recibieron todo el apoyo necesario.

Para publicitar el proyecto, el equipo usó métodos legales e ilegales. En anuncios abiertos, afiches y diapositivas proyectadas en los cines, solamente utilizaron la palabra “Tucumán”. En acciones

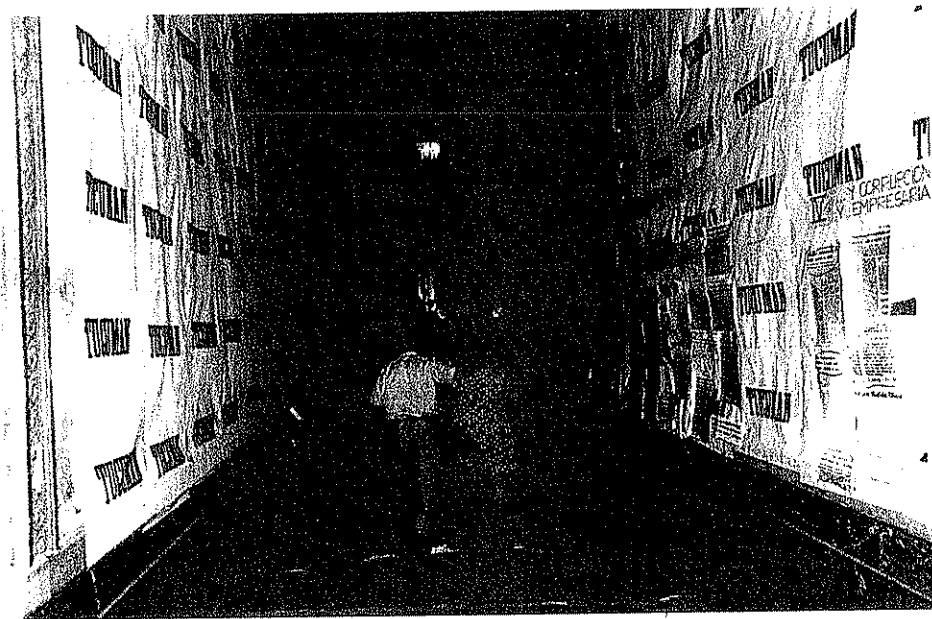


Fig. 7.1 *Tucumán arde*, 1968. Instalación. Cortesía de Graciela Carnevale.

subversivas sopletearon la consigna entera “Tucumán arde” en las paredes. Como dato curioso, fue este grupo el que introdujo en la Argentina el uso de aerosoles para hacer grafitis. El grupo denominó “estrategia incógnita” a su táctica de crear expectativa en dos etapas.¹⁶

La instalación en Rosario ocupó cuatro pisos del edificio de la CGT. Cuarenta personas contribuyeron a la creación de la muestra, de las cuales treinta firmaron el volante que se distribuyó en la exposición. Entre las piezas expuestas se encontraban colecciones de entrevistas a la gente, en donde se describían las condiciones de vida en Tucumán, fotografías murales, e investigaciones sobre la acumulación de riquezas de las familias más ricas. Entrando, el público pisaba los nombres de los dueños de las plantaciones de azúcar. Se servía café de origen tucumano (sin azúcar), y las salas de exposición se oscurecían cada diez minutos representando la frecuencia de la muerte de los niños en la provincia. Los hechos se explicaban cada vez por medio de altoparlantes instalados en cada sala.



Fig. 7.2 *Tucumán arde*, 1968. Vista de la instalación. Cortesía de Graciela Carnevale.

El manifiesto que se distribuyó durante la inauguración de la muestra en Rosario demandaba un arte revolucionario, es decir:

“[...] un arte total, un arte que modifique la totalidad de la estructura social; un arte que transforme, uno que destruya la separación idealista entre la obra de arte y la realidad; un arte social, que es aquel que se fusiona con la lucha revolucionaria contra la dependencia económica y la opresión de clases.”

En Rosario, *Tucumán arde* duró dos semanas, pero en Buenos Aires fue cerrada después de dos días. La presión policial sobre los sindicatos se hizo tan fuerte que la CGT decidió ceder para no arriesgarse a males peores.

Tucumán arde fue tanto un éxito como un fracaso. A pesar de la corta duración logró crear un modelo paradigmático para la acción político/artística integral. Pero debido a que los participantes solamente se habían concentrado en este evento y no en una estrategia

más amplia, el grupo no supo cómo continuar. No habían desarrollado un pensamiento estratégico ni habían pensado en otros proyectos que le siguieran. Cuando terminó el proyecto los artistas quedaron desilusionados y con una sensación de impotencia. Después de *Tucumán arde* la represión de la policía y del ejército aumentó, y la mayoría de los artistas que habían participado en el proyecto dejaron de hacer arte durante varios años. Algunos pasaron a la clandestinidad y se plegaron a la guerrilla, algunos fueron “desaparecidos”, y por lo menos uno, Eduardo Favario, murió en combate después de enlistarse en el ERP.¹⁷ Después de *Tucumán arde* siguió una especie de huelga de arte espontánea que duró por muchos años. Las galerías comerciales sólo se dedicaron a mostrar pinturas tradicionales inocuas y apolíticas. El período fue conocido como “el silencio de *Tucumán arde*”.

Rubén Naranjo explicó este silencio como una consecuencia de la falta de un código político dentro del equipo de *Tucumán*. Como artistas, no querían volver a repetir en otro tema la estructura formal que habían desarrollado para *Tucumán*. Su arte se había trans-



Fig. 7.3 *Tucumán arde*, 1968. Vista de la instalación. Cortesía de Graciela Carnevale.

formado en política, pero como no tenían antecedentes políticos sólidos, no sabían como tratar con eventos culturales que luego se convertían en situaciones políticas explosivas.¹⁸ No tenían un sistema formal capaz de traducir sus ideas utópicas a la realidad. Aun más, como Graciela Carnevale comentó más tarde, “continuar significaba profundizar el camino iniciado, profundizar rupturas y aceptar el compromiso político. Profundizar el riesgo”¹⁹.

La huelga artística, el silencio y la abstención, también afectaron a muchos otros artistas, incluso a algunos que pertenecían a generaciones más viejas. Jorge de la Vega (1930-1971), un artista neofigurativo, pasó de la pintura al canto y se convirtió en figura prominente del movimiento de la canción de protesta latinoamericana. Luis Felipe Noé (1933) dejó de pintar durante siete años para dedicarse a escribir y a enseñar antes de reencontrar su voluntad de reconectar con su carrera como artista.

Otro de los participantes de *Tucumán arde*, Nicolás Rosa, recuerda:

“Se pasó de un arte desmuseificado para llegar al compromiso de tipo político [...]. Al final hicimos algo que podríamos llamar *artemasmediatizado*, y esto significaba que estábamos operando con los medios de comunicación, y sabíamos que los medios imponían su propia ideología debido a su propia forma de producción, organización, etc.”²⁰

En 1991 Renzi ofreció una explicación más simple:

“*Tucumán arde* yo creo que fue el extremo final de la idea de lo conceptual, a partir de eso no se podían hacer más obras conceptuales, ni otras obras [...]”²¹

Algunos meses más tarde, después de *Tucumán*, otro grupo auto-denominado Comité Coordinador de la Imaginación Revolucionaria, publicó un nuevo manifiesto en el cual declaran la inutilidad de todo arte hecho a la manera burguesa:

“Arte es cualquier mensaje que transforma, que crea y destruye, que rompe los límites de tolerancia del sistema. [...] Ya no podemos realizar una obra individual, sino que debemos diseñar y organizar una estrategia cultural alternativa que será totalmente independiente y se opondrá sistemáticamente al arte y la cultura occidentales, a los medios masivos de comunicación, a la coerción y el terror. La efectividad es la única estética válida.”²²

Muchos de los artistas que permanecieron en el campo del arte trataron de seguir trabajando en formas más convencionales de arte político. Algunos fueron a Chile y ayudaron en el diseño de murales políticos para la campaña electoral de Salvador Allende en 1969. Dos, Carnevale y Roberto Puzzolo, hicieron películas documentales que algunos años más tarde (1973) registraron lo que fue conocido como la “Masacre de Ezeiza”. La Masacre ocurrió cuando, en ocasión del retorno del ex dictador Juan Perón de su exilio, paramilitares de derecha dispararon hacia la muchedumbre que se había reunido en el aeropuerto de Ezeiza para saludarlo.

A pesar de que *Tucumán arde* fue diseñado para “afectar a la gente”, y más concretamente a “la gente explotada” (quienes supuestamente debían convertirse en coautores), el impacto mayor tuvo lugar en la élite. Ésta incluía a los artistas que se ubicaban a sí mismos en la vanguardia, y que habían utilizado a la galería del Instituto Di Tella como su sala de exposición preferida. La galería, enfrentada a un gobierno cada vez más hostil y represivo, cerró el 1º de junio de 1970. El vacío fue llenado por el Centro de Arte y Comunicación (CAYC), una institución primariamente concentrada en el arte del *mainstream*.

Interpretando más estrechamente, se puede decir que *Tucumán arde* fue un tiro por la culata. Previamente, el Di Tella se había atrevido a exponer por lo menos algunos trabajos que expresaban una oposición a la dictadura, y ciertamente la institución no había temido los escándalos. Confiado en su propio poder (el conglomerado Di Tella que financiaba la institución producía, entre otras cosas, la versión argentina de los coches Fiat), la galería era un lugar que se permitía la autoironía. Yo me encontré entre aquellos cuyo arte político recibió apoyo de la galería. En 1969, Romero Brest no solamente pagó por una serie de postales antifascistas preparadas como muestra de arte correo, sino que me permitió escribir la frase “Arte Colonial Contemporáneo” en la vidriera de la galería que daba a la muy concurrida calle Florida. Las palabras, en grandes letras, estaban diseñadas para aparentar ser el título de toda la muestra. La ambigüedad fue festejada por ambos, Romero Brest y Samuel Paz (en ese entonces el subdirector de la galería). Lo que había querido hacer con mi título era contextualizar la sala del Instituto con una muestra que era mayormente apolítica. Por supuesto, en última ins-

tancia fui yo el contextualizado y absorbido por un marco de referencia tradicional. No vale la pena subrayar que en la época no me di cuenta, pero lo que queda en la memoria hoy es que en esos momentos el Instituto tenía la única sala de exposición dispuesta a aceptar ese tipo de obra con mi misma ingenuidad.

Dentro de este panorama, y a lo largo de todo este período, los artistas de *Tucumán* se vieron como separados de todo estilo artístico, al extremo de que los antiguos miembros todavía resienten cualquier asociación de su trabajo con el conceptualismo del *mainstream*. León Ferrari explica:

“Pero quienes lo vinculan al arte conceptual olvidan que esa es una nueva vanguardia para la misma élite de siempre, olvidan que la gente de *Tucumán Arde* comenzó por abandonar el campo a la élite, no sólo porque la estaba sirviendo, porque la estaba adornando, porque estaba haciendo armas para el enemigo, sino también porque la élite contaminaba su obra, porque el lenguaje inventado para y con y desde la élite no servía para comunicarse con el nuevo público que se estaba buscando. *Tucumán arde* usó el arte para hacer política. La mayor parte del arte conceptual y de ciertas manifestaciones del arte político contemporáneo usan la política como tema para hacer arte.”²³

Ferrari puntualiza aquí que las formas del arte tradicional desensibilizan y entorpecen la acción política cuando se limitan a ser una referencia para ideas en lugar de implementarlas. Más tarde, en el mismo texto y todavía refiriéndose a *Tucumán*, Ferrari continúa:

“El arte se medía según diferentes parámetros: lo que sirve a la revolución, lo que no sirve a la revolución y lo que sirve a la contrarrevolución.”

En lugar de hacer una conexión con la vanguardia, Ferrari prefirió establecer un vínculo entre *Tucumán arde* y el *Grupo Espartaco*, fundado por el pintor argentino Ricardo Carpani (1930-1997). *Espartaco* trató de crear una figuración que sirviera de alternativa militante al realismo socialista soviético. Fue una especie de realismo socialista trotskista en oposición al realismo estalinista. Los artistas usaban distorsiones de la figura con algo de sabor indigenista y con soluciones formales inspiradas por la pintura muralista

mexicana. Se veían a sí mismos como llegando a las masas a través de pinturas murales realizadas en edificios sindicales. La conexión que hace Ferrari solamente tiene sentido si uno deja de lado los análisis formales y se concentra en las metas y el deseo de evitar las vías institucionalizadas del arte. Es en ese sentido que se abandonó una definición del arte para, en cambio, adoptar una definición política del efecto del arte. M

Coherentemente con esta posición, Renzi también resentía toda conexión de su trabajo con el arte conceptual del *mainstream*, y acusó a Lucy Lippard y Jorge Glusberg de, erróneamente, conectarlo a él y al grupo con ese movimiento. Renzi afirmaba:

“La cultura burguesa siempre ha tendido a descontentidizar todo acto de creación artística, y este arte conceptual de hoy, no es nada más que la variante sin contenido (y sin sentido) de nuestros esfuerzos por comunicar mensajes políticos.”²⁴

Luego, Renzi explicaba las razones que separaban sus trabajos (junto con los de sus colegas) del arte conceptual:

1. No nos interesa que se los considere estéticos.
2. Los estructuramos en función de su contenido.
3. Son siempre políticos y no siempre se transmiten por canales oficiales como éste.
4. No nos interesan como trabajos en sí, sino como medio para denunciar la explotación.”²⁵

Es obvio que los rebeldes de *Tucumán* no encontraron una solución clara al problema de cómo borrar la frontera que separa al arte de la política, pero al menos revelaron una cantidad de contradicciones. El arte como objeto sirve a intereses preestablecidos y el arte para la revolución intenta derribar el poder de esos mismos intereses establecidos. Los aspectos problemáticos de la empresa se hicieron evidentes. “Revolución” es el producto de una definición política; el arte todavía no ha sido aceptado seriamente como una actividad capaz de crear su propia definición de revolución. Lo que se espera del arte es que defina y refine sus propias reglas formales, pero no que se redefina como una actividad política. En la carta ya mencionada a Romero Brest como director de la galería del Instituto Di Tella, Pablo Suárez escribió sobre su frustración por

esta limitación y la pérdida de poder que el artista sufre una vez que la obra o la acción es expuesta en un contexto artístico:

“Si se me ocurriera escribir ‘Viva la revolución popular’ en español, inglés o chino, sería exactamente lo mismo. Todo es arte. Aquellas cuatro paredes contienen el secreto para transformar todo lo que contienen en arte, y el arte no es peligroso. (Esta falla es nuestra).”²⁶

Tucumán arde fue un ejemplo del arte entrando totalmente en el terreno político, mientras que los Tupamaros representaron una estetización de la política. Con esto, la combinación del fervor político con el pensamiento artístico logró su culminación. Los Tupamaros continuaron por algunos años con sus operaciones estetizadas, hasta que fueron derrotados militarmente. El arte volvió a su cauce más formal y a las galerías tradicionales. Pero a pesar de todo, en el conceptualismo latinoamericano, y sin importar cuánto se redujo, el contenido político y el sueño de una subversión de los regímenes represivos y explotadores continuó siendo importante. Al menos por algún tiempo.

En conclusión uno podría decir que el conceptualismo latinoamericano emergió como una estética más preocupada por la realidad que por la abstracción. El hecho de que esta característica particular no haya sido considerada por los comentaristas estadounidenses del arte latinoamericano que pertenecen al *mainstream* denota la estrechez de la interpretación que se ha aplicado a las estrategias conceptualistas en general, y en particular a aquellas que surgieron en la periferia.²⁷

LAS SECUELAS DE TUCUMÁN ARDE

Las actividades políticas que siguieron en la Argentina después de *Tucumán arde* mayormente se limitaron a manifestaciones callejeras de protesta. Llevó algunos años revivir las visiones de un cambio social de fondo y seguir el legado de 1968. Una excepción, aunque no tuvo una dimensión pública, fue una obra de Jorge Carballo. En 1969 Carballo contrató secretamente a varias iglesias de Buenos Aires para que celebraran una misa en honor del Che Guevara en el aniversario de su muerte.

Fueron necesarios cuatro años para que volviera a aparecer alguna obra con filo político. En 1973 un grupo de artistas creó una instalación en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires llamada *Proceso a nuestra realidad*. La ocasión fue en el Salón Acrílicopaolini. La obra consistió de una pared de bloques de cemento de siete metros de largo por dos de alto, cubierta con afiches y grafitis tal cual uno las encuentra en la calle. La inscripción más importante decía “Ezeiza no es Trelew”. Ezeiza se refiere al Aeropuerto Internacional de Buenos Aires, y Trelew es un aeropuerto en el sur de Argentina. Ambos lugares sirvieron de escenario para masacres efectuadas durante la dictadura militar. Como ya mencioné, cuando volvió el ex dictador Perón a la Argentina, en 1973, hubo un tiroteo en el aeropuerto. Murieron trece personas y 365 fueron heridas en un intercambio de disparos entre peronistas de izquierda y de derecha. En 1972, los prisioneros políticos detenidos en la base naval de Rawson lograron escapar y ocuparon el aeropuerto de Trelew. Diecinueve fueron apresados y retornados a la base, y dieciséis de ellos fueron ametrallados por la dictadura una semana más tarde.

Proceso a la realidad fue acompañada por una tarjeta de invitación. De un lado tenía una gota de sangre hecha con pintura acrílica —el detalle que justificaba la inclusión de la obra en una muestra dedicada a la promoción de productos plásticos. La gota acompañaba un texto que se refería a las masacres, y del otro lado de la tarjeta había otro texto que comenzaba con:

“No/Para un arte no elitista
no selectivo
no competitivo
no negociable.”¹

Diez años más tarde y quince años después de *Tucumán arde* (21 de setiembre de 1983) tuvo lugar un proyecto más ambicioso. El centro de Buenos Aires fue cubierto con siluetas de cadáveres. Dibujadas con tiza en la calle o recortadas en papel y pegadas a los muros, llevaban los nombres de los *desaparecidos*, las víctimas de la dictadura cuyo destino era desconocido. La mayor concentración de siluetas tuvo lugar en la Plaza de Mayo², donde las imágenes acompañaron la Tercera Marcha de la Resistencia, organizada por las Madres de Plaza de Mayo. El evento, conocido como *El siluetazo*, había sido concebido por tres artistas: Julio Flores, Guillermo Kexel y Rodolfo Agueberry, y fue financiado por dos organizaciones, las Madres y las Abuelas de Plaza de Mayo. La idea era colocar 30.000 siluetas, que era el número estimado de personas detenidas y asesinadas por la dictadura entre 1976 y 1983. La operación fue un gran evento popular, y las siluetas se convirtieron en presencia habitual en las marchas siguientes.³

El movimiento de las Madres de la Plaza de Mayo constituye una acción estética en sí misma, motivada por el luto y no por el arte. El 30 de abril de 1977, catorce madres de desaparecidos fueron a la Plaza de Mayo, la plaza que se encuentra frente al palacio presidencial (la Casa Rosada). Protestaron no solamente contra la desaparición de sus hijos sino también contra el secreto y la falta de información sobre esos hechos. Encabezados por Azucena Villaflor, ella misma secuestrada y “desaparecida” ocho meses más tarde, llevaban pañuelos blancos en la cabeza, simbolizando los pañales de sus niños. La ceremonia se fue extendiendo a todas las provincias de Argentina. En 1999, en Ledesma, Jujuy, todavía había una madre haciendo su procesión solitaria en la plaza central; y hoy las Madres siguen siendo una fuerza política. Desde 1981 en adelante, el movimiento se apropió de la Plaza de Mayo en forma regular y organizada, poniendo en escena “Marchas de resistencia” y sufriendo el hostigamiento de la policía que las amenazaba con ametralladoras y perros de ataque. La consigna de estas marchas era “Aparición con vida”, en oposición a la “desaparición”, que significaba “presuntamente muerto”.⁴



Fig. 8.1 Madres de Plaza de Mayo, 1977. Recorte de prensa, Buenos Aires.

El siluetazo generó una secuencia de actividades. En 1984, celebrando el Día Internacional de la Mujer, se pegaron en los muros de los alrededores de la Plaza de Mayo grandes fotografías de los “desaparecidos”. En 1985, con el título de *Los 450 jueves que nos devolvieron la dignidad*, todos los participantes llevaban máscaras blancas. En 1989, bajo el lema “*Ready-made social*”, tuvieron lugar muchas acciones artísticas en apoyo de las víctimas de Tiananmen.⁵ La actividad más notoria fue *Bicicletas a la China*. Los organizadores reunieron a docenas de ciclistas en el centro de Buenos Aires y les hicieron construir “esculturas heroicas” con sus bicicletas.⁶ La manifestación también incluyó a pacientes del hospital psiquiátrico con los cuales habían tra-

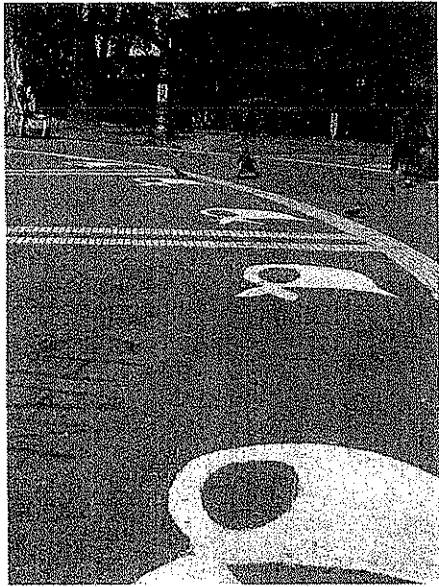
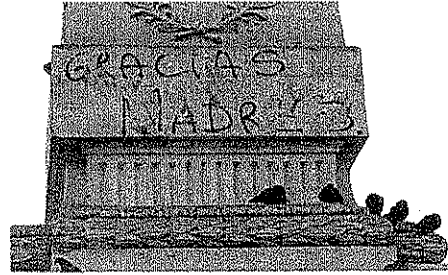


Fig. 8.2 (sup. der.) Grafiti en Plaza de Mayo, Buenos Aires. Fotografía de Selby Hickey.

Fig. 8.3 (sup. izq.) Camino de la procesión semanal de Madres de Plaza de Mayo, Buenos Aires, 2005. Fotografía de Selby Hickey.



bajado los organizadores. Las alusiones del título no solamente eran para Tiananmen, sino que también hacía referencia a una campaña del entonces presidente Menem, quien para ahorrar gasolina promovía el uso de bicicletas. En total, la intención era de hacer un collage sino-argentino que incluía la memoria de *Tucumán arde*.

Durante las dos décadas desde los mediados de los sesenta hasta los mediados de los ochenta, la carga de la situación política en muchos de los países de América Latina fue tal que

el conceptualista uruguayo Jorge Caraballo (1941) publicó como obra de arte una mordaz *Breve historia del arte en Latinoamérica*. El librito tenía títulos de diversos movimientos artísticos (Gestualismo, Hidrocineticismo, Realismo, etc.) que se ilustraban con fotografías tomadas durante actos de represión gubernamental contra las protestas populares en Montevideo. “Hidrocineticismo”, por supuesto, mostraba a la muchedumbre dispersada por un camión policial que lanzaba chorros violentos de agua; “Realismo” se representaba por una vista a través de los barrotes de una ventana de la cárcel; y la “Escuela Estadounidense” tenía policía fuertemente equipada para enfrentar los tumultos. En enero de 2000 se creó un nuevo grupo que, en memoria de *Tucumán*, se llamó *Argentina arde*.

No se sabe bien cuán fuerte fue la influencia de *Tucumán arde* en el resto del continente, pero es un hecho que desde entonces y en diversos momentos, se crearon movimientos colectivos motivados

políticamente. Uno de los bastiones continentales del conceptualismo politizado, y que todavía existe desde la década de los setenta, es el *arte correo*. Fue inspirado por el trabajo correspondiente del artista estadounidense Ray Johnson, quien había empezado con el proyecto a principios de los años cincuenta y quien fundó su *New York Correspondence School* (Escuela de correspondencia de Nueva



HIDROKINETISMO

Fig. 8.4 Jorge Caraballo, “Hidrocineticismo”, *Breve historia del arte en Latinoamérica*, 1986. Cortesía de Jorge Caraballo.

York) en 1963.⁷ El movimiento incluía a poetas (generalmente inspirados por la poesía concreta) y a artistas visuales. Además de este movimiento hubo un segundo intento de pasar del arte a la política, que tuvo lugar a mediados de los setenta, esta vez en su mayoría en México, Chile y Perú. México fue particularmente fértil. Se formaron tantos grupos que en un momento se utilizó el término *Los grupos* para todo el movimiento mexicano. Algunos de ellos comenzaron al principio de la década, pero el compromiso político se fue generando más tarde.

ARTE CORREO

La epidemia de dictaduras que hizo mella en América Latina desde los años sesenta a los ochenta hizo que el correo fuera el medio perfecto de comunicación entre artistas que estaban aislados del resto del mundo. La red se convirtió en algo suficientemente importante como para justificar la organización de exposiciones internacionales en Uruguay (1974), Argentina (1975) y Brasil (1976); y en México y otros países poco después. La notoriedad de estos esfuerzos tuvo dos consecuencias: el número de artistas utilizando el medio aumentó sensiblemente, y la censura se hizo más sofisticada e intensa.

En América Latina, el arte correo inmediatamente fue puesto al servicio de un arte politizado y fue considerado lo suficientemente subversivo como para llevar a la cárcel a varios artistas. En 1976, Paulo Brucky y Daniel Santiago fueron encarcelados por unos días en Brasil.⁸ Al año siguiente, Clemente Padín y Jorge Caraballo fueron a la cárcel en Uruguay por varios años. En 1981, Jesús Romeo Galdamez fue secuestrado por el ejército de El Salvador.⁹ Las acusaciones contra Padín y Caraballo fueron por “con-



Fig. 8.5 Clemente Padín, *Ay!*, 1973. Cortesía de Clemente Padín.



Fig. 8.6 Guillermo Deisler, *MMM...*, *Poesía viva en el mundo*, 1972. Colección de Luis Carnitzer.

vicciones antinorteamericanas, ofensa moral y ofensa a la reputación del ejército”.

La nueva red creó un circuito “paralelo, alternativo y marginal” que, por cierto, no amenazaba a los dictadores pero los atacaba.¹⁰ También sirvió para mantener informados y conectados a los artistas en el exilio por medio del intercambio de ideas y de trabajos. Como escribiera Guillermo Deisler (1940-1995), un artista chileno exiliado en Bulgaria:

“Para los latinoamericanos —y ya somos muchos los creadores que voluntariamente o forzados por las circunstancias políticas fuimos llevados al exilio— el *mail art* resulta un paliativo que neutraliza esta condición de ciudadanos fallecidos.”¹¹

Las piezas postales se veían como un cruce entre pequeños afiches y poesía concreta, reducidos a tamaño carta y frecuentemente

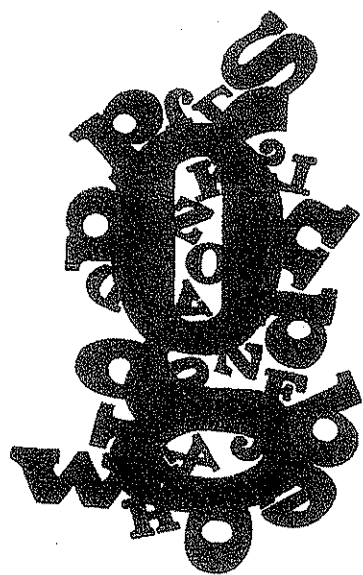


Fig. 8.7 Clemente Padín, *Texto I*, 1968.
Cortesía de Clemente Padín.

con contenido político explícito. Fue un medio que se aprovechó y recibió influencias de la disponibilidad de máquinas fotocopiadoras. La Xerografía, dado que Xerox era la marca más común, tomó el lugar del fotomontaje y preparó la estética posterior de *Photoshop*. Como señala Hugo Pontes:

“El talento del artista resulta evidente y consiste en la asociación de imágenes [...]. El artista se concentra en la interrelación entre las imágenes y su contenido, que actuarán sobre el observador-lector.”¹²

El arte correo también tuvo sus aspectos formalistas y exploró temas tautológicos y autoreferenciales. Padín, probablemente el teórico más importante entre los artistas postales de América Latina, menciona la absorción del “ruido del canal [de la información]”. Con

“ruido” se refería, por ejemplo, a la explotación de las cualidades visuales de las estampillas requeridas para el envío por correo y a los efectos producidos por la inclusión de papel carbónico en un sobre, que al pasar de mano en mano deja marcas visibles en el interior del sobre.¹³ Padín clasifica el arte correo en tres categorías: 1) circulación de reproducciones que no reflejan el medio; 2) integración del “ruido” sin sobreponerse a la estructura de la obra; 3) el uso del “ruido” para crear la obra misma.

Con el tiempo, el concepto básico del arte correo atravesó diversas modificaciones. En algunos casos el trabajo de los artistas pasó a la galería de arte, la institución que se había estado combatiendo. En otros se pasó a eventos mediáticos, llegando eventualmente a Internet. El artista chileno Eugenio Dittborn (1943) probablemente sea el artista mejor conocido dentro de la primera tendencia. Desde 1984 ha estado produciendo sus “Pinturas Aeropostales” basadas en imágenes que ha estado elaborando desde fines de los años setenta. Las envía por todo el mundo y luego las sigue para

hacer instalaciones que frecuentemente incluyen un acto durante el cual lee textos describiendo el itinerario. Serigrafiados, pintados y dibujados sobre grandes hojas de papel Kraft (2 metros por 1,5), los papeles son plegados antes de empezar a crear las imágenes hasta que tienen un tamaño postal. Los dobleces así creados forman una trama que organiza las imágenes y que asegura que, al volver a doblar el papel, ésta no interfiere con ellas. Los trabajos de Dittborn, en cierto punto, volvieron al circuito normal del arte, en el cual tienen una muy buena recepción. Su formato continuó terminado el período de las restricciones impuestas por el aislamiento político, y hoy su obra es valorada fuera del contexto político.

La artista cubana Tania Bruguera (1968), con su *Memoria de la posguerra*, es un ejemplo de la segunda tendencia. Hasta hace poco, los artistas cubanos se habían mantenido fuera de la red postal. El arte correo recién apareció luego de la desintegración de la Unión Soviética y el consiguiente cese de los subsidios soviéticos a la economía cubana. Los artistas sufrieron la falta de materiales, lo que llevó a Bruguera a crear su publicación, la cual utilizaba las oficinas

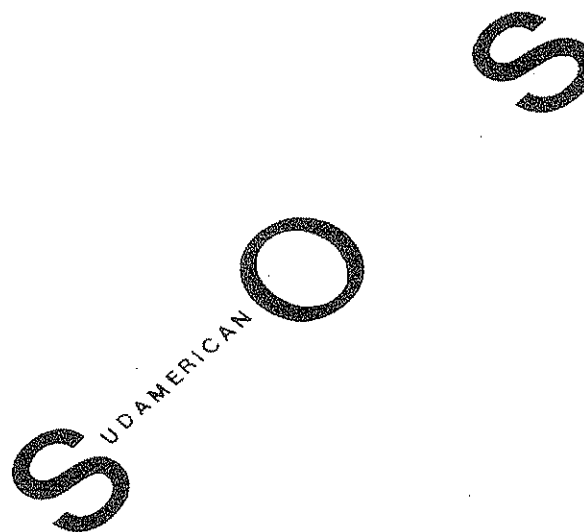


Fig. 8.8 Jorge Caraballo, *SOS*, 1973. Cortesía de Jorge Caraballo.



Fig. 8.9 Sello de correo conmemorativo del Día del Arte Correo. 5 de diciembre de 1999, Buenos Aires, Argentina.

postales para su distribución (en Cuba la circulación era hecha a mano). *Memoria* sirvió para mantener la cohesión de la comunidad de artistas en Cuba y conectarse con artistas en otros países. Además actuó como un puente de unión con los artistas cubanos que viven fuera de Cuba, ayudando a borrar la separación que existe entre los distintos sectores políticos. Tras el segundo número, el gobierno cubano presionó para que no se siguiera publicando.¹⁴

Aunque todavía se practica en el día de hoy y continúa con su función de protestar los crímenes contra los derechos

humanos y la ecología, el arte correo se hizo bastante obsoleto como consecuencia de Internet. En 1999, algunos artistas argentinos lograron que el gobierno decretara que el 5 de diciembre sea el Día del Arte Correo. Con esto se satisfizo la necesidad algo extraña de incorporar esta forma de arte contestatario al *establishment*. Entretanto, en 1998, en Chile, tres personas involucradas en la organización de una muestra de arte correo fueron despedidas de su trabajo. La muestra "STOP: libertad, diversidad y pluralismo", era un homenaje a Guillermo Deisler, fuertemente antipinochetista en cuanto a su contenido, y objetable para la burocracia que permanecía ocupando cargos desde la época del régimen militar.¹⁵

LOS GRUPOS

Una segunda generación de artistas políticos que utilizaron recursos conceptualistas apareció durante mediados y fines de la década del setenta en los países en donde la primera ola de rupturas conceptualistas no había tenido lugar. Tanto en Chile como en México las acciones políticas más directas fueron influidas por una conciencia tardía de los *happenings* y del movimiento *Fluxus*. El artista mexicano Felipe Ehrenberg, uno de los últimos líderes del Grupo Pentágono (se unió a éste en 1976), había tenido contacto con actividades de *Fluxus* mientras estuvo en Londres; y Wolf Vostell, un

artista conocido por sus *happenings*, había visitado Chile durante los años setenta. Pero las tradiciones locales en ambos países jugaron un papel muy importante en el desarrollo de estos movimientos.

El Grupo Pentágono, uno de los grupos dentro de *Los grupos*, busca sus antecedentes en un episodio de la historia de México.¹⁶ De acuerdo a Víctor Muñoz (uno de los integrantes del grupo), aparentemente en algún momento de la década del veinte se inauguró una muestra en las Escuelas al Aire Libre y en los Centros Populares de Pintura. Mientras que el público y las autoridades (incluyendo al ministro de educación) esperaban el comienzo de la ceremonia, todo el mundo miraba la cortina caída sobre el escenario, la cual se levantaría después de un discurso inaugural oficial. En su lugar y de golpe, entró un payaso montado en un elefante y leyó el discurso inaugural de un rollo de papel interminable.¹⁷

La mayoría de las actividades del Grupo Pentágono, probablemente uno de los más antiguos de *Los grupos*, se concentraban en instalaciones ambientales y en *happenings* más que en actividades conceptualistas. Las instalaciones, algunas ya efectuadas en 1968 y en 1970, consistieron en cuerdas, piedras, papeles y dibujos de figuras. En años posteriores también incluyeron fotografías y espejos. Hacia



Fig. 8.10 José Antonio Hernández Amézcuca, *Libertad pr...*, 1973. Archivo del Grupo Proceso Pentágono. Fotografía cortesía de Víctor Muñoz.



Fig. 8.11 Carlos Finck, *El hombre atropellado*, 1973. Grupo Proceso Pentágono, instalación: "A nivel informativo". Fotografía cortesía de Víctor Muñoz.

1973 los proyectos se hicieron más precisos, pero eran mayormente atribuidos a miembros individuales del grupo. Víctor Muñoz llenó la red de un arco de fútbol con periódicos, y José Antonio Hernández Amescua cerró con alambre de púas la entrada a la galería con su exposición, no permitiendo que el público viera su obra. En el mismo año pintó "Libertad pr...", en una pared a la que le agregó marcas de balas. Lourdes Grobet amplió "los cuatro orificios del cuerpo" al tamaño de fotomurales. Las imágenes de los orificios tenían aperturas y el público podía meter la mano para sentir, inesperadamente, las tripas de animales que estaban amontonadas detrás de las fotografías. En "Hora y media", una instalación de 1974, Grobet llenó el espacio oscuro de una galería con fotografías que no habían sido reveladas. Con el público reunido, se prendieron las luces, lo cual hizo que las fotografías se ennegrecieran inmediatamente.

Algunos de los proyectos de los grupos mexicanos representaban una militancia política radical que terminó siendo de poca duración. A principios de 1978, varios artistas que pertenecían a Los grupos trataron de crear un Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura, con el objetivo (nunca logrado) de "[...] integrarse a las

luchas proletarias y campesinas". Su segunda prioridad era obtener el control de los medios de producción y circulación de la obra.¹⁸

Los grupos afiliados al Frente incluían una gran mezcla de ideologías izquierdistas y de disciplinas. TAI, el Taller de Arte e Ideología creado en 1975, organizaba debates sobre los aspectos ideológicos del arte y la comunicación.¹⁹ Su objetivo era lograr "el incremento de las posibilidades de ruptura con aquellas ideas, sentimientos y percepciones regidas por la ideología de la clase dominante"²⁰.

Otro colectivo, el No-Grupo, se dedicaba principalmente a desafiar el mercado artístico burgués por medio de un análisis irónico de sus mecanismos. En una de sus presentaciones sus integrantes dieron a conocer una lista de precios para los distintos apretones de manos que se efectúan durante la inauguración de una muestra (la escala iba del artista al crítico, y de éste al director del museo).²¹

Uno de los rasgos inesperados dentro del contexto mexicano fue que el Frente promovía el panamericanismo. Los movimientos precedentes siempre se habían concentrado primariamente en el propio México y en la construcción de la nación mexicana. El cambio de mirada hacia el continente fue un cambio radical. Los artistas querían combatir en las mismas luchas que habían inspirado al movimiento muralista, pero querían hacerlo con premisas formales diferentes y sin el dogmatismo de los muralistas, a los cuales veían como obsoletos e improductivos.

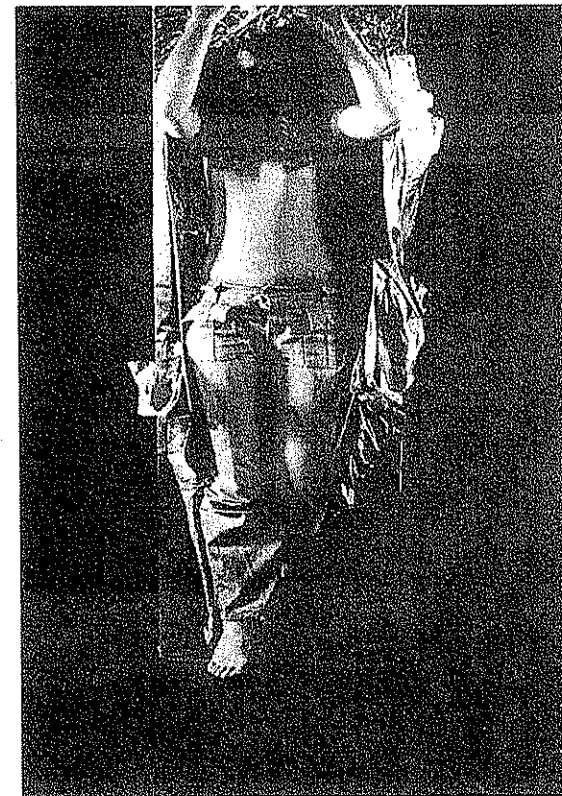


Fig. 8.12 Lourdes Grobet, *Hora y media*, 1974. Fotografía de Víctor Muñoz, archivo del Grupo Proceso Pentágono. Cortesía de Víctor Muñoz.

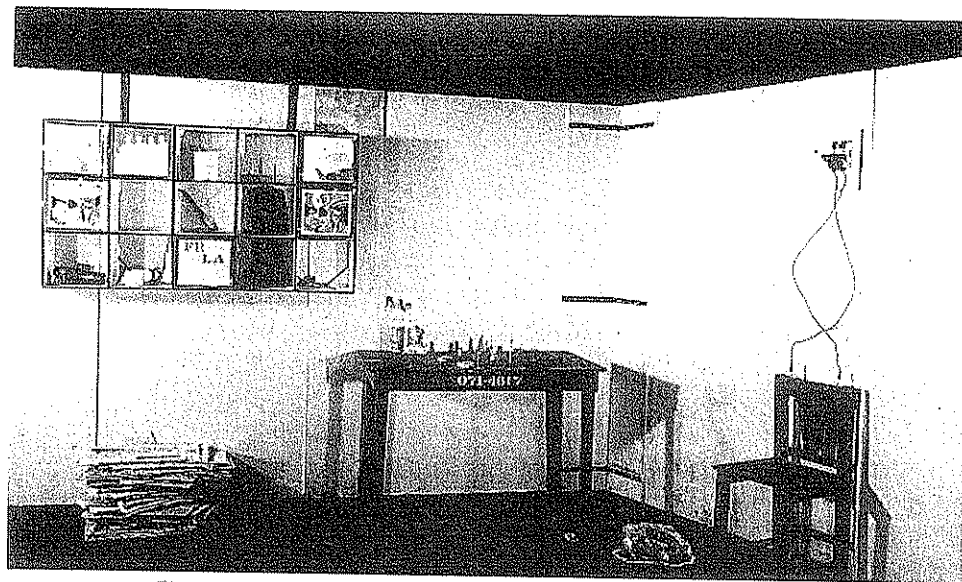


Fig. 8.13 Instalación del Grupo Proceso Pentágono para la 10ª Bienal de jóvenes artistas, París, 1977. Fotografía de Lourdes Grobet, archivo de Grupo Proceso Pentágono. Cortesía de Víctor Muñoz.

Los artistas de *Los Grupos* a menudo se concentraban tanto en las funciones didácticas de su obra que el aspecto expresivo parecía descuidado y excesivamente debilitado. Sus contribuciones mayores estuvieron en su práctica de los enfoques colectivistas y en su esfuerzo por evitar los circuitos convencionales del arte, algo que más tarde se fue perdiendo. En 1977, cuatro de los grupos aceptaron la invitación de representar a México en la Décima Bienal de Jóvenes de París. Uno de los invitados, el Grupo Proceso Pentágono, fue una ampliación del Grupo Pentágono original hecha especialmente para esta ocasión. En un acierto del uso de las relaciones públicas, convencieron al escritor colombiano Gabriel García Márquez para que escribiera la introducción del catálogo. García Márquez defendió a los artistas por su decisión de hacer algo que podía ser visto como una concesión política: su participación en una bienal burguesa dedicada a las formas de arte que habían vilipendiado hasta ese momento. Para ello recurrió al viejo argumento de que renunciar a la participación equivalía a dejar el espacio libre para que lo utilizara un adversario reaccionario.²³ En defensa del grupo, sin

embargo, hay que anotar que en México tanto *Los Grupos* como sus "adversarios reaccionarios" operaban en el mismo espacio social.

Entretanto, en Chile, la situación era bastante distinta. Gracias al régimen sangriento de Augusto Pinochet, el espacio social estaba claramente dividido y, por lo tanto, el grupo CADA tenía un panorama extrañamente claro dentro del cual podía trabajar.

CADA: COLECTIVO DE ACCIONES DE ARTE

Como observó la crítica de arte chilena Nelly Richard, los artistas chilenos de izquierda habían usado la presidencia de Salvador Allende para "ilustrar el contexto geográfico o sociopolítico". El arte producido más tarde, durante el régimen de Pinochet, "objetivaría" estos temas y utilizaría citas fragmentarias del repertorio nacional e internacional, haciendo transplantes de uno al otro.²⁴ Así, Carlos Leppe en su *Acción de la estrella* (1979) sigue el ejemplo de Duchamp usando una tonsura en la forma de la estrella. Pero Leppe la exhibe tomando el lugar de la estrella en la bandera nacional chilena, sentándose detrás de la bandera con el cuadrado correspondiente abierto.

Es interesante que, comparado con el grupo esencialmente masculino de la primera generación de conceptualistas latinoamericanos, *Los grupos* y CADA tenían una distribución equilibrada de los sexos. Y es paradójico que se necesitó una dictadura como la de Pinochet para generar y dar forma a las expresiones más interesantes y militantes en Chile. Manifestaciones artísticas previas en Chile, como *El quebrantahuesos* o las acciones de Alejandro Jodorowsky y de Enrique Lihn, no tuvieron mucha influencia en las generaciones siguientes. Hubo otros precedentes, entre ellos el trabajo de Juan Luis Martínez (1942-1993) y de Cecilia Vicuña (1948) que quizás databan de mediados de los sesenta. Martínez era un poeta que también exploraba la poesía visual. Sus poemas se entremezclan con imágenes visuales y sus objetos recuerdan las obras de Joseph Cornell y de Joan Brossa. La obra temprana de Cecilia Vicuña está mal documentada y fue reconstruida en fechas muy posteriores, por lo tanto, dando más información a su propia trayectoria que a un desarrollo del conceptualismo en Chile. Juan Pablo Langlois (1936) hizo su *Cuerpos blandos* en el Museo de Bellas Artes de Santiago en 1969, y la instalación

Otoño de Vicuña fue expuesta en 1971. *Cuerpos blandos* consistió en 300 metros de bolsas de basura llenas de periódicos que atravesaron el edificio y siguieron en la calle. *Otoño* llenó una sala con una capa de hojas secas de un metro de profundidad. Pero no hubo una tradición clara que llevara al desarrollo de los últimos años de la década. En parte esto puede haberse debido al hecho de que inmediatamente antes del período de Allende los artistas tenían una preocupación menor con respecto a una “ruptura” artística que con la creación de una estética más popular, equivalente hasta cierto punto al muralismo mexicano y a la gráfica popular mexicana.

Durante la segunda mitad de la década del sesenta, Vicuña, que en la época era poetisa y pintora figurativa, comenzó a hacer pequeñas instalaciones efímeras que llamó *Precarios*. En su momento fueron actividades privadas, hoy solamente conocidas a través de las reconstrucciones hechas recientemente por la artista. Con otros seis poetas y artistas, en 1967 integró la *Tribu-no*. Los miembros de *Tribu-no* habían decidido que la única opción que quedaba en la América del Sur era decir “no”, y para difundir su mensaje organizaron actividades en la calle.²⁴ A pesar del título nihilista, el grupo predicaba el amor, la solidaridad, la belleza y el socialismo, y escribía grafitis como: “Lean a Henry Miller”. Las acciones fueron clasificadas por algunos, más que como eventos que tuvieron un impacto local, como un síntoma de derivación del movimiento estadounidense de los *hippies*.²⁵

Nada de esta actividad parece haber tenido un efecto duradero, como tampoco lo tuvieron eventos importados del exterior. Kosuth visitó Chile en 1971 pero sin dejar mayor huella entre los artistas chilenos. En una conferencia que dio subrayó (quizás porque era el Chile de Allende) que el arte conceptual tenía “potencialmente una naturaleza revolucionaria”. Pero en la charla también describió al arte conceptual como una “práctica crítico-reflexiva que perpetuamente revé y recontextualiza su propia historia”²⁶. El artista de *happenings* alemán, Wolf Vostell (1932-1998) tuvo una gran exposición en Santiago en 1977, que parece haber tenido consecuencias más duraderas, aunque éstas se reflejaron en una prominencia mayor del arte como espectáculo.²⁷

Este panorama tan particular en Chile puede explicar el porqué Mari Carmen Ramírez y el crítico chileno Justo Pastor Mellado proponen a José Balmes (1927) como un protoconceptualista en el

contexto chileno. Balmes es un pintor cuyo trabajo durante los sesenta estaba asociado con el informalismo, y quien dio a sus obras un giro político integrando palabras tipo grafitis con mensajes de oposición a los actos imperialistas de EE.UU.

La censura durante el régimen de Pinochet fue mucho más dura contra la publicidad de los eventos que contra los eventos mismos. La dictadura resultó ser impredecible en cuanto a sus preferencias estéticas y no había una línea oficial que los artistas vieran como obligatoria. La tolerancia del régimen abarcaba todo lo que iba desde el gusto más trivial e ignorante de la jerarquía del ejército (la que inesperadamente se había autodesignado para tomar decisiones culturales), al gusto cosmopolita y sofisticado de la oligarquía conservadora. Era una situación compleja en la cual los artistas no tenían que negociar una estética, sino un idioma que no fuera peligroso. La solución que encontraron fue emplear formatos de vanguardia que ya habían sido validados internacionalmente. Con estos formatos apelaban al esnobismo de las facciones más informadas del gobierno con la esperanza de que éstas, a su vez, intercedieran con los filisteos del ejército. Dentro de estos límites formales, lograron desarrollar una ambigüe-



Fig 8.14 CADA, *Invasión de escena*, 1979. Cortesía de Lotty Rosenfeld.

dad codificada que simultáneamente ocultaba y promovía el contenido deseado.²⁸ El trabajo era aceptable si el régimen creía que era suficientemente elitista como para ser inaccesible para las masas. Una de las recetas para el éxito fue evitar toda solución formal que hubiera sido empleada en el arte popular creado durante la época de Allende. El gran reto para los artistas era lograr y mantener un nivel de lectura “clandestina” dentro de este juego elaborado y complejo de reglas.

El grupo que operó bajo el nombre de CADA logró cumplir con todo esto. CADA fue el grupo más militante dentro de los artistas que se conocían como parte de la “Escena de Avanzada” y que fue activa durante los fines de los setenta y principios de los ochenta. La sigla CADA significa Colectivo de Acciones de Arte, pero también tenía una ambigüedad dirigida a la palabra “cada”, como ejemplo de la “indefinición” que habían elegido como estrategia. Los miembros del grupo eran los artistas Lotty Rosenfeld (1943) y Juan Castillo (1952), el sociólogo Fernando Balcells (1950), el poeta Raúl Zurita (1950) y la novelista Diamela Eltit (1949).

El grupo comenzó en 1979 y trató de funcionar fuera de las instituciones artísticas existentes. Trató de dirigirse al gran público, y cuando utilizaron salas de exposición convencionales, trataron de hacerlo de acuerdo a su propio programa. Una de sus obras más típicas fue la primera, *Para no morir de hambre en el arte*, ejecutada el 3 de octubre de 1979. Como un primer paso, los artistas distribuyeron leche en una “villa miseria”, recuperando luego los envases para ser utilizados en obras que serían expuestas. Luego consiguieron una página en la revista *Hoy*, la cual dejaron en blanco salvo unos pequeños textos. Habían querido la página totalmente en blanco, pero la revista exigió la concesión. El texto publicado decía:

“imagine esta página completamente en blanco
imagine esta página completamente en blanco como la leche
[consumida a diario

imagine a cada rincón de Chile privado de
la leche diaria como páginas blancas para ser llenadas”.²⁹

La reticencia a la inclusión de texto venía de un temor a la redundancia. El blanco de la página quería dirigir la imaginación del lector/espectador hacia la escasez de leche (y también hacia el poder de la censura). Un segundo componente de la operación fue la proclamación de un texto, intitulado “No es una aldea”, frente al edificio

de las Naciones Unidas en Santiago, como también en Bogotá y en Toronto, en los cinco idiomas utilizados por las Naciones Unidas.³⁰ Finalmente, el grupo exhibió los envases de leche recuperados, estampados con la leyenda “1/2 litro de leche” y trabajados por otros artistas, en una galería.³¹ El texto era en referencia al eslogan del gobierno de Allende garantizando un mínimo de nutrición para cada niño. Además de los envases de leche, se expuso la cinta “No es una aldea” y la página de *Hoy*. Se utilizó una vitrina de acrílico sellada herméticamente, lo que evitaba el olor a leche podrida en la galería. El 17 de octubre, ocho camiones lecheros desfilaron por la ciudad yendo a lo largo de un trayecto planeado desde la central lechera hasta el Museo de Bellas Artes. Los camiones se estacionaron frente al museo. Cuando llegaron los camiones, la entrada del museo estaba bloqueada con 100 metros cuadrados de tela blanca, su blancura era una referencia más a la leche.³² Después del evento, dándose cuenta de la naturaleza del proyecto que había tenido lugar, Soprole, la compañía que prestó los camiones, cambió los logotipos en sus vehículos en un esfuerzo por distanciarse del mensaje de CADA.³³

La acción de la leche se extendió a otros países, no solamente con la lectura frente a edificios de la ONU, sino a través de artistas chilenos que vivían en el exilio y que habían sido invitados a participar con actividades propias en sus países de residencia. El plan de CADA incluía “un vaso de leche derramado bajo el cielo azul”. Cecilia Vicuña, que en la época vivía en Bogotá, derramó un vaso que parecía contener leche, volcándolo por medio de un hilo rojo. El acto fue anunciado en toda la ciudad con afiches hechos al estilo de los anuncios de corridas de toros. La oportunidad sirvió para denunciar la corrupción en Colombia, en donde

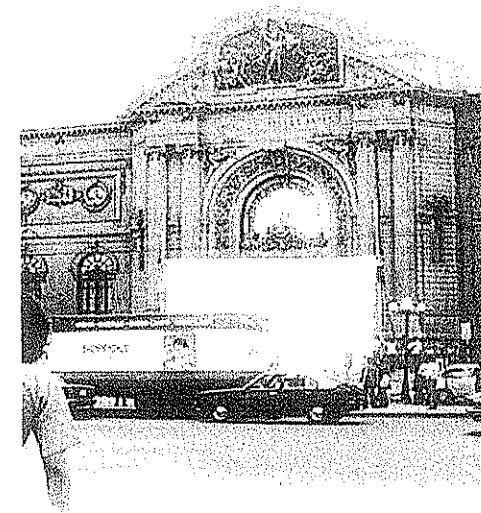


Fig. 8.15 CADA, *Invasión de escena*, 1979. Cortesía de Lotty Rosenfeld.

la leche que se les daba a los niños en los barrios de pobreza extrema se suponía adulterada. Para subrayar el mensaje Vicuña usó cola vinílica blanca en lugar de leche. En Canadá, Eugenio Téllez bebió un vaso de leche mientras leía un texto frente a la intendencia de Toronto.³⁴ Para el grupo era más importante la red internacional de estas acciones relativamente pequeñas que las acciones mismas.

En 1981 el grupo llevó a cabo otra acción, *Ay Sudamérica*, durante la cual se usaron seis aviones para tirar 400.000 volantes sobre los vecindarios pobres de Santiago “como una cita del bombardeo del Palacio de la Moneda que marcó la caída del gobierno democrático encabezado por Salvador Allende [...] [y] para reconstruir el trauma político de 1973”³⁵. Los volantes llevaban un texto que decía: “Todo hombre que trabaja para la ampliación —aunque sólo sea mental— de sus espacios de vida, es un artista”³⁶. Sorprendentemente, el gobierno concedió permiso para el proyecto. Uno de los paquetes no se abrió e hizo un gran agujero al caer sobre el techo de una comisaría policial. El grupo tuvo que pagar las reparaciones pero no sufrió otras consecuencias.

Los miembros de CADA no se limitaron al trabajo colectivo. Lotty Rosenfeld alteró señales de tránsito con cinta adhesiva para crear signos de suma y resta que confundían a los conductores (1982-1985), y Raúl Zurita usó aviones para escribir sus poemas en el cielo (1982). Zurita, junto con Diamela Eltit, también montaron espectáculos que incluían actos de automutilación. Richard señala que estas acciones eran “como si las marcas autoinfligidas de castigo en el cuerpo del artista y las marcas de sufrimiento en el cuerpo nacional, el dolor y su sujeto, pudieran unirse en la misma cicatriz”³⁷. La anotación de Richard separa ese trabajo de CADA de otros trabajos hegemónicos que ya habían usado la flagelación y la mutilación, como fue el caso de obras de Gina Pane, Chris Burden y los accionistas vieneses. En estos trabajos, la automutilación, aunque queriendo generar un escándalo social (o en el caso de Burden, una participación social) era una expresión fundamentalmente artística y personal. En la obra de CADA, la mutilación se convirtió en una metáfora para la experiencia colectiva.

La actitud de CADA fue resumida en un reportaje que hiciera Nelly Richard en 1982. Las palabras que usaron los participantes suenan familiares: “Nuestro objetivo es disolver el arte a través de

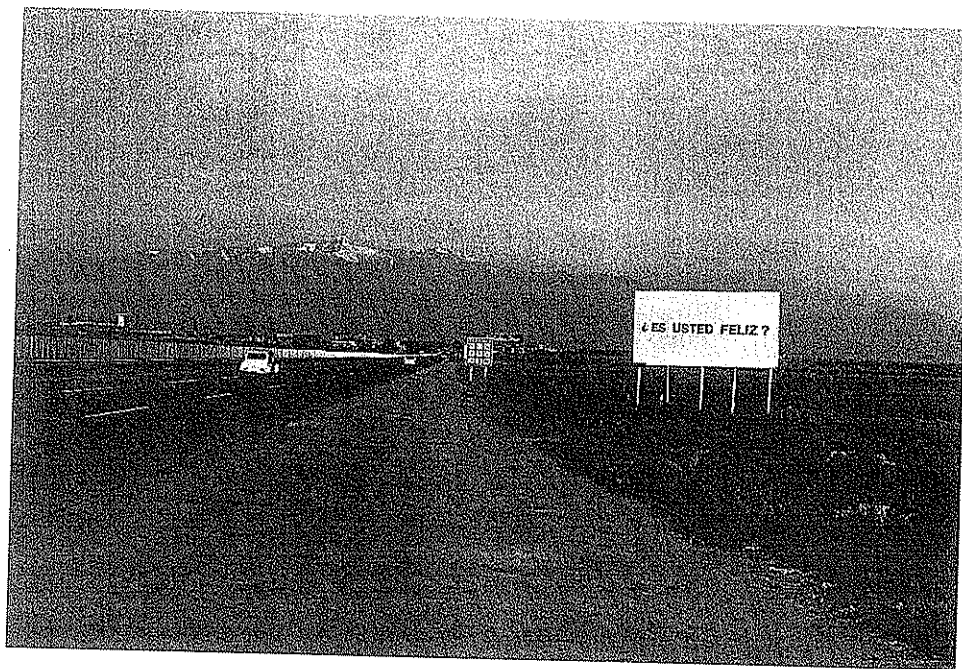
la creatividad diaria. No queremos ninguna oposición entre arte y vida. El futuro que deseamos para el arte es la vida misma, la creación de una sociedad diferente como una gran obra de arte”³⁸.

La última obra antes de que el grupo decidiera cesar sus actividades colectivas en 1983, fue *NO +*. Coincidió con el décimo aniversario del régimen de Pinochet, CADA solicitó la colaboración de artistas que no formaban parte del grupo, y la obra consistió en llenar la ciudad con grafitis que decían “No +”. Muy pronto las paredes de Santiago aparecieron con los mensajes completados con palabras como “dictadura” y “pobreza” que expresaban la protesta de la gente. La asimilación del público al trabajo fue interpretada como que se había logrado transferir el poder creativo, y esto determinó la decisión de no seguir con los proyectos. Visto retrospectivamente, la decisión parece errónea ya que este momento precisamente marcaba el principio de un proceso de compartir el poder creativo en una forma continua.³⁹

En 1980, siguiendo la técnica de llevar al público a completar el pensamiento del artista, Alfredo Jaar (1956) utilizó en Santiago algunos cartelones de publicidad para preguntar: “¿Es Usted feliz?”.



Fig. 8.16 CADA, *No + Miedo*, 1983. Cortesía de Lotty Rosenfeld.



Dentro de la atmósfera de terror que imperaba en el país, esa pregunta podía tener implicaciones graves y constituía un buen ejemplo de “arte contextual”. En el Museo de Bellas Artes los visitantes también podían responder a la pregunta, aquí en forma de encuesta registrada en video. Recibían una pastilla de menta que podían poner en recipientes transparentes de plástico marcados con “sí” y “no” respectivamente. En caso de abstenerse podían comerse la pastilla.

EPS HUAYCO

Entretanto, por la misma época, la insurgencia prevalecía en Perú. “Sendero luminoso” era el movimiento guerrillero mejor conocido, pero había muchos grupos más que abarcaban toda la gama de ideologías de izquierda, frecuentemente entremezclados con distintos grados de causas indigenistas. Las estrategias conceptualistas no tenían mucho arraigo en el arte peruano, pero *EPS Huayco* fue un

grupo de artistas que se acercó mucho al proceso. Aunque de vida corta, el grupo tuvo un gran impacto a través de dos acciones.⁴⁰ EPS es una sigla para “Estética de Proyección Social”, un juego sobre la sigla de “Empresa de Propiedad Social” que había sido una cooperativa organizada bajo el gobierno izquierdista de Juan Velasco Alvarado.⁴¹ La palabra “huayco” es quechua y significa avalancha. Los integrantes de *EPS Huayco* juntaron diez mil latas vacías de leche en polvo y formaron un inmenso lienzo sobre el cual pintaron un plato de papas fritas con salchichas. La obra era visible desde una carretera importante. En una segunda fase, al año siguiente, agregaron otras dos mil latas y repintaron el total con un retrato de Sarita Colonia. Sarita, nacida como Sarita Colonia Zambrano (1914-1940) es una figura del culto popular supuestamente autora de una cantidad de milagros no comprobados oficialmente (y tampoco se sabe en qué consistieron). En algún momento de su vida, Sarita fue asaltada por dos bandidos quienes al no encontrar cosas para robar trataron de violarla. Durante su intento descubrieron que Sarita era como una muñeca y que no tenía nada entre las piernas. A pesar de la atribución de milagros, la Iglesia se negó a salvar su alma cuando Sarita aparentemente murió de malaria. Fue enterrada en una fosa común y, a medida que su mito fue creciendo, la Iglesia fue cambiando su posición para hoy aceptarla como una “santa no oficial”.

El retrato de Sarita fue puesto sobre una colina que da tanto a la ciudad como a una carretera transitada por trabajadores braceros. Gustavo Buntix, quien escribió extensamente sobre *EPS Huayco*, señala que la obra es fácilmente clasificable, en términos formales, como un derivado del arte pop, pero que en efecto se trata de la devolución de un ícono al pueblo. El lugar se llena de ofrendas, y el trabajo, en las palabras de Buntix, unió a “trabajadores migrantes provenientes de los Andes con sectores radicalizados de la clase media, apostando conjuntamente por el poder revolucionario”⁴².

Una de las figuras que influyeron en *EPS Huayco* fue Francisco Mariotti, quien nació en Berna (1943) pero hizo sus estudios pri-



Figs. 8.17 y 8.18 Alfredo Jaar, serie *¿Es usted feliz?*, 1979-1981. Cortesía de Alfredo Jaar.

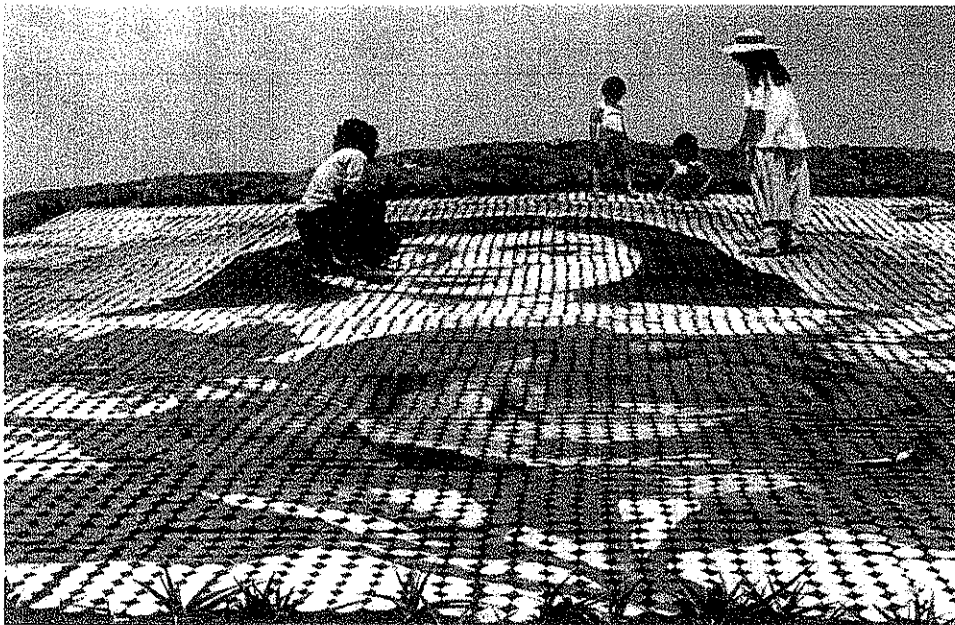


Fig. 8.19 EPS, Huayco, *Sarita Colonia*, 1980. Esmalte sobre lata (12.000 latas de leche en polvo, 60 metros cuadrados). Fotografía de Marian Ryzek, archivo de Micromuseo; Gustavo Buntinx, *EPS Huayco: Documentos*; Museo de Arte de Lima, Instituto Francés de estudios andinos, Centro Cultural de España en Lima, 2005.

marios y secundarios en Lima. Estudió arte en Hamburgo y en París y participó (con Klaus Geldmacher) en la *Documenta IV* de 1968. Más tarde, de retorno en Lima y bajo el gobierno de Velasco Alvarado, ayudó a organizar talleres de serigrafía para los campesinos. En 1980, Mariotti expuso sus *Reciclajes*, instalaciones armadas con materiales encontrados en los basureros. Esta muestra inspiró las acciones de *Eps Huayco*, aunque la idea de utilizar latas de leche en polvo ya había sido concebida por un grupo que parcialmente coincidió con *Huayco*.⁴³ La idea había sido hacer grandes cortinas que interrumpieran el tránsito callejero, en apoyo a un llamado a una huelga general.⁴⁴

Eps Huayco también realizó algunos trabajos con afiches endeudados con la estética del arte pop. Poco después el grupo dejó de trabajar en proyectos colectivos y se desintegró plagado por disidencias internas.

FIGURACIÓN, ABSTRACCIÓN Y SIGNIFICADOS

En su *An Anecdoted Topography of Chance* (Una topografía del azar ilustrada con anécdotas) (1966), Daniel Spoerri se refiere al artista israelí Yaacov Agam (1928) como “alguien que inventó todo, pero antes”⁴¹.

En 1970, el artista argentino Eduardo Costa (1940) propuso: “Una obra que es esencialmente la misma que una pieza realizada por cualquiera de los primeros artistas conceptuales, fechada dos años antes que el original y firmada por otra persona.”⁴²

Mientras que la observación de Spoerri no fue más que una broma sardónica o una crítica aplicable a un artista individual, Costa estaba definiendo una ideología.

La frase de Costa es reveladora porque la escribió como una “obra” y no como un ensayo. Usó una obra de arte para hacer una crítica ideológica. En ese sentido es una obra didáctica y militante, fuera de sincronía con el formalismo occidental. Si hay una diferencia con respecto al arte político tradicional, está en que aunque es explícito en su crítica, Costa no está haciendo una obra programática. Es simplemente una obra de arte, pero que proviene de una ideología diversa e inesperada. Es este el punto que caracteriza la ruptura creada en el conceptualismo del Tercer Mundo. No hay necesidad de un programa separado para producir una pedagogía en el arte cuando la ideología misma que genera el arte ya es pedagógica.

La crítica de Costa es notable porque en tres líneas captura vívidamente un análisis complejo de la obsesión por la originalidad y la propiedad que caracteriza la definición convencional del “genio” artístico. Habla de la originalidad como una cualidad basada en un origen histórico y de comparaciones. Cuestiona la presunta necesidad de ubicar todo los eventos artísticos dentro de una “historia” escrita por el *mainstream*. Y aún más allá, resume los peligros que acechan la escritura de relatos locales en oposición o los del *mainstream*. Durante la investigación de fechas uno cae en el peligro de

tratar de “derrotar” a otras historias, y por lo tanto termina participando en una carrera definida y condicionada por la historia del *mainstream*. Uno de los retos que se presentan cuando se analiza toda la situación es ver el papel que juegan en esto los estilos formales y su verdadera importancia en cuanto al desarrollo cultural. Estilos que fueron condenados y dejados de lado pueden terminar teniendo un impacto mucho mayor que el percibido inicialmente, mientras que otros estilos se disuelven en manifestaciones banales de la moda y del gusto.

Una de las grandes polémicas en el arte en América Latina durante por lo menos la primera mitad del siglo XX fue la que tuvo lugar entre las ideologías opuestas de la abstracción y el realismo, más precisamente el realismo socialista. Es sorprendente ver la frecuencia con que la retórica del realismo socialista imagina una estética ajena a la horrenda pintura soviética producida en su nombre. En un texto que prologó una muestra en el pabellón soviético de la Feria Mundial de 1939 se incluye por lo menos un párrafo que resulta refrescante por lo que evoca:

“Al culto ótré de la forma en el arte prerrevolucionario, que finalmente resultó en la negación de la cualidad descriptiva en el arte, los artistas soviéticos oponen un contenido e imágenes profundas. A la pretensión, al arte para unos pocos, los artistas soviéticos oponen un arte para millones, para las masas, para el pueblo. Al formalismo, los artistas soviéticos oponen el realismo.”

Dejando de lado el paternalismo y las concesiones demagógicas que convirtieron al realismo socialista en una cháchara infantil, y si se ignoran sus ingredientes fascistas e idealistas, uno podría ver en él una buena plataforma para un conceptualismo latinoamericano que trasciende el panfleto de agitación y propaganda.

Si nos concentramos en la accesibilidad de contenido —particularmente en lo que se refiere a lo relacionado con preocupaciones éticas y políticas— podemos encontrar relaciones y correspondencias entre obras y movimientos que son bastante disímiles en cuanto a la forma. Podemos ver, por ejemplo, una conexión entre los muralistas mexicanos y el trabajo del uruguayo Joaquín Torres García (1874-1949). En ambas, la obra de Torres García durante su período constructivista y la de Diego Rivera (1886-1957) en su fase

muralista, hay elementos de lo que Shifra Goldman denomina “utopías indigenistas”. Ambos artistas se interesaron por un futuro basado en el progreso y derivado de la tradición local. Y ambos se interesaron en el arte como un síntoma de una cultura más amplia y colectiva que la que proporciona el circuito de galerías. Pero son presentados como si fueran dos facetas diferentes del modernismo latinoamericano, totalmente opuestas entre sí.

Los conceptualistas latinoamericanos deberían ser ubicados en esta matriz compartida por la abstracción y el arte que se orienta hacia el mensaje. Por encima de las fronteras formales tienen muchas más cosas en común de lo que estamos acostumbrados a aceptar. Esta matriz fue oscurecida por la polémica abstracción/figuración que comenzó durante la década del 40 y culminó en la década siguiente. Fue una controversia formalista importada que creó una dicotomía falsa. Siguiendo el ejemplo de Estados Unidos, la enemistad entre ambas facciones se distorsionó y exageró aún más con la introducción de la política de la Guerra Fría. (El Occidente anticomunista identificó el realismo extremo con el totalitarismo, y la abstracción con la democracia.) (El campo comunista, por su parte, vio el realismo socialista como una descripción certera de una utopía en desarrollo, mientras que la abstracción era una aberración burguesa decadente.) Entretanto, por supuesto, Adolf Hitler, Dwight Eisenhower y Winston Churchill, todos verdaderos pintores de domingo, hacían sus cuadritos realistas en sus momentos de ocio. Y en 1976, la muestra de Andrew Wyeth en el Metropolitan Museum de Nueva York batió todos los récords de público hasta el momento. Por otro lado, Albert Speer y Josef Goebbels tenían simpatías expresionistas, y Benito Mussolini y algunos funcionarios de Franco no eran contrarios a la abstracción, sino que incluso la promovían.

No obstante, el choque abstracción/figuración fue bastante internacional y en la periferia adoptó una forma más exagerada, quizás porque allí tenía una importancia aun menor. No existían alineaciones partidistas racionales, eran solamente de índole fanática y religiosa. Ambas posiciones eran simplificaciones de directivas digeridas a medias. Extremadas por una creencia en la infalibilidad del gusto, fueron más allá de la discrepancia en los dogmas, al punto que la estética opuesta y tan despreciada era considerada incapaz de

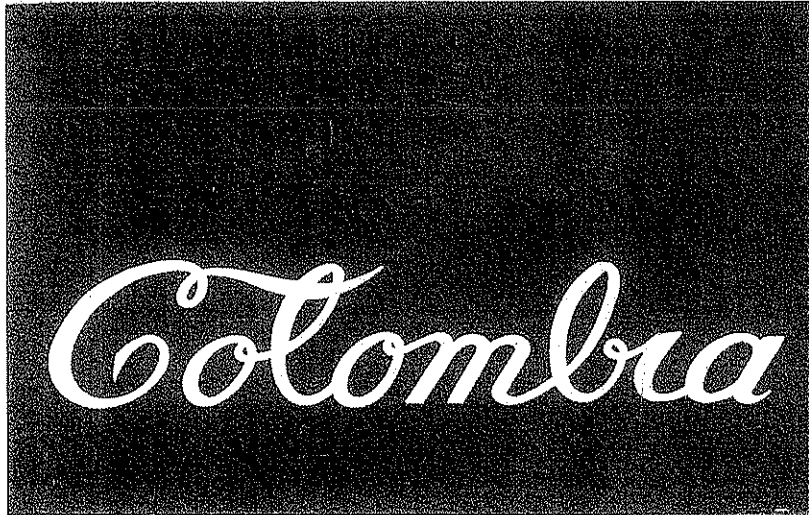


Fig. 9.3 Antonio Caro, *Coca-Cola*, 1976. Esmalte sobre chapa 70 x 100 cm. Cortesía de Antonio Caro.

los artistas. Aun sin influir en el proceso creativo, fue capaz de redirigir la mirada de algunos de ellos. Así, Waldemar Cordeiro (1925-1973) utilizó el nombre para una de sus obras de principios de los sesenta: *Popcretos*. Estaba hecha con pedazos de muebles desarmados que se volvían a armar sobre la tela. Pero en lugar de utilizar estrategias del arte pop, aplicó ideas usadas en la poesía concreta brasileña para manipular objetos cotidianos. En ese proceso le quitó importancia a la imagen y subrayó en cambio la estructura de las construcciones o ensamblajes. En cierto momento sus trabajos también usaron textos, creando una especie de híbrido pop-conceptualista.

En cambio, el artista colombiano Antonio Caro, uno de los artistas conceptualistas más importantes de su país, no vaciló en acentuar las características icónicas visuales. A mediados de los setenta, Caro hizo su *Colombia* escrito en la misma letra de Coca-Cola, y escribió mensajes políticos en la tipografía típica de los afiches de corridas de toros. En ambos utilizó formas tomadas de la iconografía del vernáculo para lograr sus propósitos.⁹

El trabajo que Hélio Oiticica hiciera con las *escolas do samba* comenzando en 1964, también utilizaba la imaginería vernácula.

Las capas de los bailarines se convertían en un vehículo para la circulación de ideas. *Tucumán arde*, al apropiarse de la estética de la exposición misma, en cierto modo creó una “metaexposición” que sirvió a los mismos propósitos. Las técnicas de exposición fueron recontextualizadas creando, en efecto, un nuevo ícono.

El cuestionamiento del consumidor fue el único punto relacionado a la resistencia al que se pudo acercar el arte pop hegemónico. La posición conceptualista latinoamericana fue más allá y, al subrayar los procesos de mercantilización y de explotación, tomó en cuenta también los temas de la explotación de la mano de obra. Por lo tanto, las preguntas que se planteaban en América Latina en los sesenta eran completamente distintas a las planteadas por el arte pop y los demás movimientos de la época. Por ejemplo, algo que parecía mucho más interesante que la forma o el contenido en sentido estricto, era la exploración de las posibilidades de un control de la ambigüedad en la comunicación con el público. Hasta el momento, ni los abstraccionistas ni los figurativos se habían fijado seriamente en el papel del espectador con relación a la obra de arte. Ambas facciones habían hecho murales como una forma de arte público, pero no habían contestado preguntas más profundas como: ¿Cómo se logra que el público participe en la obra de arte? ¿Cómo se pueden compartir las decisiones creativas en el arte sin perder la “calidad artística”? ¿Cuánta ambigüedad puede permanecer en la obra de arte sin uno desviarse de la misión política? ¿Cómo se puede tener en una misma obra una búsqueda del mis-

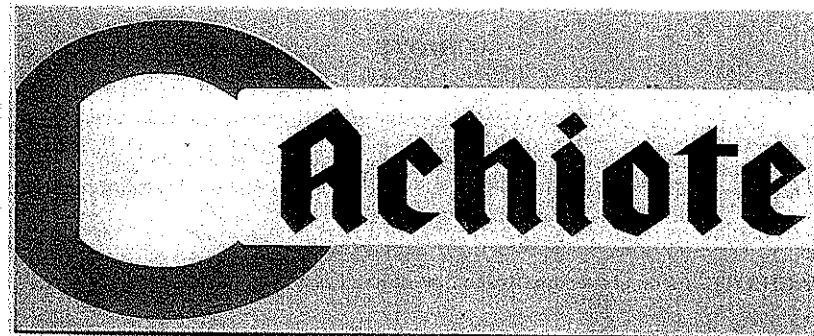


Fig. 9.4 Antonio Caro, *Achioté*, 2001. Impresión digital, dimensiones variables. Cortesía de Antonio Caro.

terio y al mismo tiempo una educación para el no-iniciado, sin ser hermético u obvio?

Algunos artistas encararon estos temas más frontalmente que otros, pero en la mayoría de los trabajos creados en la línea conceptualista durante los años sesenta estas preguntas quedaron muy cerca de la superficie. Los artistas argentinos León Ferrari y Juan Pablo Renzi confrontaron estos temas muy directamente en sus ponencias preliminares para *Tucumán arde*.

Ferrari decidió clasificar al arte de acuerdo a su significado. Lo diferenció entre "arte Rorschach (un arte abierto al público para ser interpretado de cualquier manera, una especie de viaje sin plan) y un arte cerrado con un significado inescapable determinado por el artista". Continuó diciendo que no es solamente el significado lo que define al arte. Para definirlo es igualmente importante el cómo está organizado:

"El arte no debe ser belleza o novedad; el arte debe ser eficiencia y perturbación. El arte exitoso será aquel que impacte de una manera equivalente a como impacta un ataque guerrillero en un país que se está liberando a sí mismo."¹⁰

Ferrari, por supuesto, era consciente de que no sólo no hay un "arte de Rorschach" total que represente una libertad idealizada, sino que también la libertad ofrecida al espectador es siempre restringida. Su opción, entonces, era intentar encontrar y eliminar las restricciones específicas que impiden que el observador alcance la libertad, uno de los objetivos perseguidos en *Tucumán arde*.

Renzi, por otro lado, hablaba de la conciencia ética y estética en el contexto de la deliberación colectiva:

"Sabemos, aproximadamente, qué es lo que no hay que hacer, ¿pero cómo llevaremos a cabo artísticamente esa conciencia adquirida? La respuesta pertenece al reino de la creación individual, pero quizás necesitemos una reflexión grupal acerca del problema. Porque, si hay algo relativamente claro, eso es que, políticamente, nuestra actitud tendrá un peso cultural mientras actuemos como un grupo y mientras nuestra actividad esté claramente definida dentro de los límites de nuestro trabajo específico: la creación estética. De otro modo, se corre el peligro de caer en la ambigüedad y perder eficacia."¹¹

De acuerdo a Renzi, el artista es tanto un individuo como un agente y productor independiente, y por lo tanto abre el camino para un proceso ideológico-cultural. En esta actividad es el proceso el que tiene que tener un impacto mayor que el objeto particular que se produce con él. El objeto como producto, aquí se convierte en el punto ideológico en el que hay que decidir, ya sea para continuarlo o para abandonarlo. De acuerdo a esto, la ideología enfatiza el consumo o la creación, una alternativa que atormenta a todo artista y que lo fuerza a ubicarse en relación con la sociedad. Es esta elección la que también se refleja en el artista como un maestro y en sus ideas sobre la función de la pedagogía, una disciplina que en América Latina está entretejida en todas estas ideas.

EL CONTEXTO INTELECTUAL

Dos eventos fundamentales formaron el pensamiento latinoamericano de los años 50 a los 80: La Revolución Cubana y la emergencia del movimiento de la Teología de la Liberación. Ambos deben ser discutidos brevemente aquí para entender mejor el contexto dentro del cual operó el conceptualismo.

La Revolución Cubana marcó fuertemente a por lo menos dos décadas del pensamiento en América Latina. Galvanizó a la intelectualidad latinoamericana tanto como lo había hecho la Guerra Civil española a fines de la década del treinta, con unas repercusiones que duraron varias décadas. La Revolución Cubana sirvió como un instrumento de concientización y puso en el tapete una cantidad de temas ideológicos, al mismo tiempo que refinó las actitudes respecto a la utilización del intelecto.

Se ha escrito casi excesivamente sobre la Revolución y sus consecuencias, tanto por simpatizantes como por enemigos. Hay que repetir, sin embargo, que desde su principio en 1959 la Revolución sirvió para demostrar —por lo menos por un tiempo— que no solamente tenía sentido el desarrollar estrategias de desafío en contra de las instituciones, sino también que la utopía tenía posibilidades de existencia. Parecía, sorprendentemente, que un socialismo carente de burocracia y de represión había dejado de ser un proyecto descabellado. Nutrición, techo, educación y servicios médicos —todos podían estar a disposición de todo el mundo como derechos innatos en lugar de ser castillos en el aire. Gracias a la Revolución Cubana se había recibido el derecho de ser uno mismo y se tenía la voluntad de luchar por ese derecho. Cuba, además, le dio a la revolución latinoamericana una cualidad hemisférica. Se había superado la fragmentación por naciones, y se clarificaron aún más nuestras ideas y conciencia en relación con la dependencia económica o cultural. En un sentido más estrictamente artístico, la Revolución también desafió las ideas preconcebidas sobre la “forma”. Es así que no sorprende escuchar declaraciones como la que hiciera Juan Renzi cuando dijo que la vida

del Che Guevara era una obra de arte más importante que la mayoría de los objetos coleccionados por los museos. Esta posición condujo a una mezcla muy particular de arte y política que solamente puede ser entendida sabiendo que en la época tanto el arte como la política revolucionaria estaban en manos de la clase media y las clases pudientes. Como explica el autor mexicano Jorge Castañeda cuando discute a los intelectuales latinoamericanos:

“Mayormente, han servido como mediadores entre dos grupos de actores separados que a menudo demostraron ser incapaces de comunicarse directamente los unos con los otros. Los intelectuales a menudo están situados justo en la costura entre América Latina y el resto del mundo, y entre un Estado fuerte y una sociedad civil débil.”¹

Castañeda señala también que entre quienes murieron víctimas de la represión entre 1964 y 1978, un 33% eran trabajadores manuales y un 64% intelectuales (la mitad de estos, estudiantes).²

Como veremos, los escritos de Jorge Luis Borges nos habían dado una educación en creatividad: habían dado forma a nuestra visión del cosmos indicando que éste era una gran tautología, y al mismo tiempo habían enfatizado la fatuidad de la nomenclatura. La Revolución Cubana contribuyó con un telón de fondo político para nuestro escenario, uno en el cual, coherentemente con las simetrías inescrutables de Borges, podíamos movernos en círculos viciosos.

En algún lugar entre esta literatura y esta política apareció el pensamiento comprometido encarnado en la Teología de la Liberación. A pesar de su origen católico, la Teología fue influyente entre la mayoría de los intelectuales latinoamericanos de las décadas de los sesenta y setenta, no importa cuales eran sus creencias o escepticismos. En muchos aspectos la Teología de la Liberación tuvo un desarrollo paralelo al del conceptualismo latinoamericano, pero también tuvo un efecto de una reafirmación con compromisos ideológicos de los artistas conceptualistas. La Teología de la Liberación compartía muchas raíces políticas con el arte de su época; reflejaba las mismas preocupaciones e, igual que el conceptualismo, trataba de abarcar no solamente un fragmento disciplinario sino toda la estructura cultural. Aun más, las ideas de la Teología estaban en línea con la renovación de la pedagogía tal como la proponía Paulo Freire, quien estaba conectado con las facciones progresistas de la

Iglesia Católica en el Nordeste del Brasil. Helder Câmara (1909-1999), una de las figuras más prominentes de la Teología, provenía de la misma región. Freire, acusado por la dictadura anticomunista brasileña de ser un izquierdista extremista, basaba sus ideas en la Teología y rechazaba los sectarismos de izquierda y de derecha. Lo que le importaba era lograr un diálogo entre seres humanos, entre seres humanos y el mundo, y entre seres humanos y el Creador.³

B Ivan Illich (1926-2002) fue otro importante teórico de la pedagogía. Un sacerdote que había sido expulsado de la Iglesia y que desarrolló ideas progresistas no solamente para los sistemas de enseñanza, sino también para la ética teológica y la ecología. Al igual que Freire, fue un crítico severo de las escuelas institucionalizadas en el sistema. Se refería a ellas como la "Iglesia Universal de Nuestra Cultura Decadente". Al diplomado universitario lo describía como "educado para cumplir con el servicio de reclutamiento de los ricos de la Tierra"⁴.

Uno de los héroes guerrilleros más importantes de América Latina en la época fue el sacerdote colombiano Camilo Torres (1929-1966). Torres comenzó siendo un profesor de sociología extremadamente popular e influyente en la Universidad Nacional de Bogotá. Aunque eventualmente abandonó la Iglesia para convertirse en un guerrillero activo (murió en combate), Torres siguió manteniendo una relación (angustiada) con ella. Por mucho tiempo trató de equilibrar la militancia con su sentido de piedad y de fidelidad, hasta que esto resultó insostenible:

"Aunque su misión es específicamente sobrenatural, también está el imperativo de la caridad, puesto que la caridad de Cristo nos impele. La medida de la caridad está determinada por la necesidad de nuestro prójimo. Ése es el motivo por el cual hubo obispos que poseyeron los poderes temporales de jueces y príncipes. Y por la misma razón, el misionero debe practicar la medicina en muchas ocasiones. La ley existe para el hombre, y no el hombre para la ley."⁵

Al igual que el resto de los teólogos de la liberación, Torres utilizó la encíclica *Pacem in terris* del Papa Juan XXIII como plataforma para sus acciones. En un segmento del texto seleccionado por Torres, la encíclica diferencia entre las filosofías de la naturaleza y las iniciativas para mejorar el orden económico y político. Según

Juan XXIII, la prioridad del objetivo de la justicia social se superpone e invalida la ortodoxia textual que se opone a la reforma. Torres no propone que la religión sea inválida, sino que considera que hay algunas cuestiones que hay que postergar: "Cuando las clases populares tomen el poder gracias a la colaboración de todos los revolucionarios, nuestro pueblo discutirá su orientación religiosa"⁶.

La coincidencia entre la aparición de la Teología de la Liberación y la versión latinoamericana del conceptualismo señala una misma forma de pensar en dos campos que aparentan no tener relación alguna entre sí. La Teología desafió a todos los ascéticos religiosos que denunciaban las necesidades y los favores de la carne. Hay, para citar al teólogo argentino Enrique Dussel, una "moralidad de la dominación" por encima de la "ética del cuerpo"⁷. Tomando cierta licencia, la siguiente cita de la Teología podría ser leída como una descripción de la diferencia que existe entre el conceptualismo hegemónico y el de la periferia:

"Igualmente, nada que ocurra en este nivel negativo —el reino del cuerpo— tiene ninguna importancia: el trabajo manual de todos los días, la tortura en manos de un dictador latinoamericano de un recluta de la CIA, etc. Nada tiene ningún valor, excepto a la luz de los valores eternos, o desde la perspectiva de las virtudes espirituales y culturales del alma. Ésta es la moral de la dominación.

La ética de la liberación es carnal —si por carne entendemos al ser humano *completo*, en su unidad indivisible. De modo que no existe tal cosa como un cuerpo material; sólo hay carne. Y tampoco existe tal cosa como un alma incorpórea; sólo hay carne. La Palabra se hizo carne —ni cuerpo ni alma separadamente."⁸

No sorprende que la Teología haya tratado de desinstitucionalizar los componentes de la sociedad que entendía como representando al mal. Lo hizo separando cuidadosamente la moral de la ética (la primera sería un cuerpo de reglas con la función de controlar, la segunda sería la relación de las actividades dirigidas a satisfacer las necesidades del prójimo). La moral no solamente era vista como algo institucional, sino también como un instrumento para la protección de la institución, mientras que la ética servía para proteger a la gente. Por lo tanto, la moral no era una articulación de la ética (tal como las instituciones quieren hacerlo creer), sino una dis-

torsión de la ética que podía incluso contradecirla. Este desafío de la Teología de la Liberación no ocurría solamente en el plano teológico sino que pasaba al plano político. Como resultado, los obispos latinoamericanos procedieron a hacer declaraciones políticas y a organizar acciones de desafío a los gobiernos.⁹

Los artistas, incluso los creyentes de otras religiones y ateos, sentían una comunión de ideas y simpatía con respecto a las causas defendidas por la Teología de la Liberación. Sin embargo esto no se reflejó en la creación de formas nuevas de arte religioso. En ese sentido y hablando estéticamente, la Santería tuvo un impacto mucho mayor en el arte de América Latina que la Teología, especialmente en países como Brasil y Cuba. La Teología estuvo desconectada de las estéticas de los rituales. Se me ocurre solamente un artista para mencionar con alguna relación con este movimiento, al menos en espíritu, y es el artista mexicano Mathías Goeritz. A pesar de que la gama que abarca su obra es muchísimo más amplia, tanto su preocupación por la ética como la mística en su comportamiento y en su trabajo hacen que éste sea el mejor momento para discutir su obra aquí. Lo que quizás lo mantuvo separado de la Teología fue el aislamiento que para él tenía la ética de la política. Esto también puede explicar que no hubiera una conexión más directa con la aparición, más tarde, de *Los grupos*.

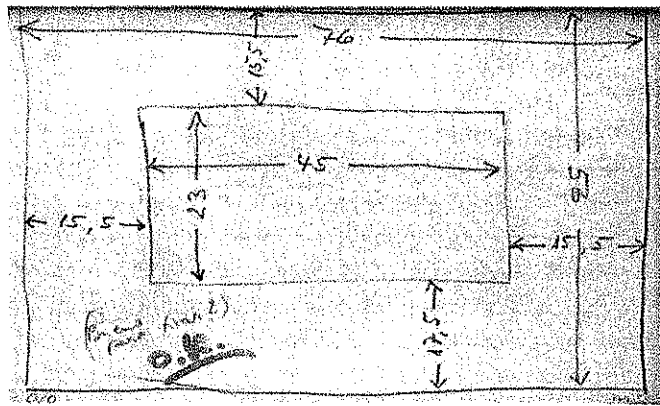


Fig. 10.1 Mathías Goeritz, *OK, homenaje al papel*, 1965. 14.4 x 19.8 cm. Cortesía de Ida Rodríguez Prampolini y Daniel Goeritz Rodríguez.

MATHIAS GOERITZ

Mathías Goeritz (1915-1990, fue uno de los artistas más inquietos de su generación, no solamente por sus preocupaciones éticas, sino también por la manera en que abordaba las cuestiones formales. Nacido en Danzig/Gdansk, un lugar que nunca supo bien a qué país pertenecía, Goeritz se radicó en México en 1949. Algunas de sus obras que hoy parecen más cercanas al conceptualismo fueron hechas como parte de su correspondencia personal durante los 1950. Dos de los mejores ejemplos son *Doblado en cuatro* (1957), una hoja de papel de carta doblada en cuatro, y *OK, homenaje al papel* (1965). En *OK...* Goeritz puso las medidas de un papel o de rectángulos de medidas más grandes en otra hoja de papel. Ya en 1953, en su búsqueda de esencias tanto formales como éticas, Goeritz comenzó a hacer obras reduccionistas. A pesar de que lo veo como uno de los precursores del conceptualismo, en los libros de histo-

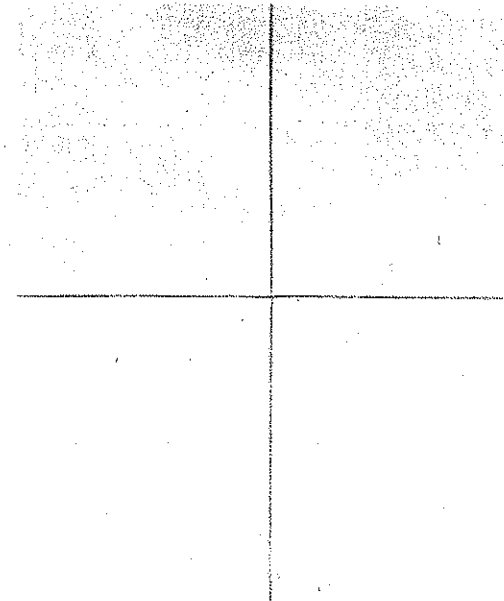


Fig. 10.2 Mathías Goeritz, *Doblado en cuatro*, 1957. 64.5 x 49.2 cm. Cortesía de Ida Rodríguez Prampolini y Daniel Goeritz Rodríguez.

ria Goeritz solamente aparece como un precursor del minimalismo. Con su actitud radical fue un catalizador para aquellos artistas mexicanos que no eran políticamente doctrinarios y/o estaban aliñados con los muralistas, y que en cambio estaban angustiados con el estado del arte Occidental contemporáneo. Expresando su disgusto con la decadencia imperante, en 1960 Goeritz fundó el grupo de artistas conocido como *Los Hartos*. En 1961, durante una muestra que solamente duró un día, el grupo denunció la “vacuidad del arte contemporáneo”. La exposición tuvo lugar en la Galería Antonio Souza en la ciudad de México y fue complementada con una distribución abrumadora de volantes intitulados “Estamos hartos”¹⁰. En la muestra Goeritz exhibió sus “mensajes monocromáticos”, y José Luis Cuevas, un artista conocido por su obra neofigurativa, instaló su obra “Visiones panorámicas del harte”. La pieza de Cuevas consistía en un panel blanco definido por cuatro líneas y sin más información que eso. El agua corría por el piso y las paredes de la galería, y el resto de las obras incluía autos chocados, cuadros mutilados y cantidad de otros objetos no-artísticos, entre ellos un plato de comida preparado por un ama de casa y frutas traídas por un granjero.¹¹ La única condición necesaria para la participación en la muestra era que la profesión del participante comenzara con una vocal para así poder agregarle una “h”. Así estaban la “hama de casa” y el “hagricultor”. En la exposición también se encontraba una gallina (“have”) que correctamente puso un huevo, la única obra vendida durante la exposición y adquirida por el arquitecto Luis Barragán.¹² En algún momento durante la inauguración alguien se apoderó del huevo (a esta altura convertido ya en obra de arte), apuntó a la cabeza de Goeritz, erró y lo estrelló contra la pared. Originalmente se había planeado mantener la exposición durante todo un mes, pero la inauguración fue considerada demasiado escandalosa y la muestra se clausuró ese mismo día. El manifiesto que se distribuyó durante la inauguración explicaba que: “Los Hartos no quieren ser confundidos con los Neodadaístas que ignoran que el Dadá es eterno: Los Hartos están también hartos del Dadá. Su realismo es de índole moral”¹³.

La idea para la muestra y la expresión de hartazgo provenían de un autoexamen que Goeritz había efectuado durante los años precedentes. Su meditación lo llevó a una especie de misticismo cristia-

no primitivo el cual aplicó al arte para llamarlo Arte-Oración.¹⁴ Para aclararse las ideas utilizó, en francés, el binomio *art-prière/art-merde*. Este último se refería al arte de moda: “Egocentrismo consciente o inconsciente, expresionismo gratuito, [...] la luna conquistada, [...], crueldad, bluff”. El arte oración debía ser: “Una pelea contra el ego y en favor de Dios, la rebelión de DADÁ contra la incredulidad”. Goeritz quería trabajar sobre “la modesta línea que crea el mundo de la fantasía espiritual, la absurda belleza de los cantos gregorianos, el servicio y la rendición absoluta, ARTE, ORACIÓN”.

Entre los lugares elegidos por Goeritz para realizar su prédica se encontró el Museo de Arte Moderno de Nueva York. La ocasión se presentó el 17 de marzo de 1960, cuando se inauguró el “Homage a New York” del artista suizo Jean Tinguely (1925-1991). Tinguely había construido un enorme y ruidoso artefacto mecánico, el cual una vez puesto en marcha tenía como única función su autodestrucción. Quizá por el lugar del evento, Goeritz interpretó la obra como una expresión de un cinismo incompatible con su propio misticismo en lugar de entenderla como una forma de autodeprecación y de burla al arte institucionalizado. Goeritz piqueteó el evento y distribuyó sus volantes.

Las tendencias místicas de Goeritz comenzaron a manifestarse en 1958 con sus obras monocromáticas doradas: sus *Meditaciones*. Después de 1960 trató de ir más allá tratando de llegar al nivel humilde del artesano anónimo. Ya para 1961 se torturaba al punto de casi llegar a la autodestrucción. En su obra encontraba contradicciones entre sus motivaciones e intenciones, por un lado, y la presencia física de lo que hacía, por otro. Al final no las pudo resolver, y en una carta a un crítico amigo escribió:

“En cuanto ejecuto una obra soñada, tengo que destruirla burlándome de ella, al menos con palabras. Por supuesto que me doy cuenta de que mi obra, aun cuando esté agitada por una motivación artística, es fundamentalmente ética por naturaleza. ¿Me entiende? Yo tampoco me entiendo.”¹⁵

Algunos meses más tarde, para una muestra en la Carstairs Gallery de Nueva York, Goeritz preparó un texto explicando que su exposición:

“[...] debe entenderse como una protesta en contra de mí mismo como artista. El arte ha sido violado y está muerto. Ya no existe

ningún problema artístico trascendental. Pero existe todavía uno filosófico. La estética sin un fondo seguro ético podrá producir resultados interesantes e incluso bellos, pero no arte".¹⁶

Goeritz parecía internalizar las mismas preocupaciones que en esa época estaban llevando a que otros artistas (los *destruccionistas*) en Inglaterra y en Argentina se expresaran con una externalización destructiva agresiva. En su forma personal de dadaísmo religioso, Goeritz jugaba con muchos de los límites de los medios tradicionales, y a partir de los principios de la década de 1950 también incursionó en la poesía concreta. Sus experimentaciones condicionaron muchas de sus esculturas posteriores en las cuales utilizó letras tridimensionales, como por ejemplo en *Oro* (1965). Sin embargo, nunca logró trascender las limitaciones que le imponían las condiciones formales. Trató de combatirlas con la ética, pero no fue capaz de eliminar las fronteras materiales de la obra.

La situación en que se encontraba Goeritz no era inusual. En relación a los *happenings*, Allan Kaprow había escrito: "La línea que separa al arte de la vida debería ser mantenida tan fluida y quizás tan indistinta como sea posible"¹⁷. Y a pesar de esto, Kaprow procedió a dejar de considerar la política como una posibilidad artística. La manera en que Kaprow trató de combatir el formalismo fue usando una forma nueva.¹⁸ Goeritz trató de combatir ese mismo formalismo utilizando la ética, pero sin desafiar completamente al arte. Sus limitaciones probablemente se debían a que en última instancia consideraba que el arte era una actividad separada de las demás actividades, y que él estaba condenado al papel de productor. De ahí que no lograra encontrar el puente que pudiera conectar completamente sus preocupaciones éticas con sus obras artísticas.

LA CONTRIBUCIÓN DE LA PEDAGOGÍA

La intervención social más radical de la década de los sesenta fue el abuso extremo de poder y el uso de la violencia por parte de varios gobiernos de América Latina y de la periferia. Fue esta forma de "ruptura" política y social, una ruptura efectuada por los que tenían el poder, que fue resistida y combatida por el arte y por la pedagogía alternativa. En un proceso que continuó y culminó en la década del setenta para lentamente desaparecer en los ochenta, cuando todos los componentes del poder estatal habían cortado las conexiones que pudieran existir para el ejercicio de un control popular. En 1968, analizando este desarrollo, Nicos Poulantzas formuló y contestó algunas preguntas pertinentes:

"¿Qué es lo que hay que entender por fuerza represiva y violencia, que son nociones vagas e inútiles hasta que se las especifica? *El término fuerza abarca de hecho el funcionamiento de ciertas instituciones de represión física organizada, tales como el ejército, la policía, el sistema penitenciario, etc.* Esta represión es organizada socialmente y es una característica de *todas las relaciones de poder* [...]. En este respecto, la característica de este Estado es *que posee el monopolio de la represión organizada*, en oposición a otras formaciones sociales en las cuales instituciones tales como la Iglesia, el poder señorial, etc., tienen, en paralelo con el estado, el privilegio de ejercer el poder."¹ (La bastardilla es del original.)

Poulantzas no extendió su análisis para incluir la educación o el arte, pero podría haberlo hecho dado que ambas son actividades que tienen una base institucional en la sociedad. Pero aparte de eso, en una situación en la cual las instituciones del Estado estaban totalmente eximidas de una rendición de cuentas pública, cualquier estética conceptualista es, virtualmente y por definición, una empresa con implicaciones utópicas. El estado policial necesita fronteras inclusive más que un estado democrático y poroso. Al cruzar fronteras e incluso borrarlas, el arte conceptualista (no

importa cuál sea su mensaje) presenta una amenaza ya que es capaz de ignorar y de invalidar la estructura de poder. Las implicancias políticas del conceptualismo fueron aún más agudas en la medida que en América Latina trataba de educar a su público. Considerando esto, uno puede inserir al conceptualismo dentro de la larga tradición de rebelión producida por la educación universitaria durante el siglo XX. Fue un proceso que comenzó con la Reforma de Córdoba (Argentina) en 1918, y que luego se esparció por casi todo el continente durante la década siguiente.²

La Reforma de Córdoba fue un movimiento estudiantil que comenzó la reorganización del sistema universitario latinoamericano para darle una estructura autónoma del poder político del gobierno. La Reforma fue inspirada por las noticias que llegaron sobre la Revolución Rusa que había tenido lugar el año anterior. Los eventos llevaron a reevaluar la función del sistema universitario, su impacto en la sociedad, y las reglas que determinan el acceso a la enseñanza. Los estudiantes propusieron que la universidad se organizara como un estado autónomo dentro del Estado; con los estudiantes, graduados y profesores teniendo la mayoría en el poder de decisión en los consejos directivos universitarios, y con el compromiso y la acción social como una parte intrínseca de la misión institucional.

Hacia fines de los años cincuenta y principios de los sesenta, la Reforma de Córdoba fue actualizada por medio de una segunda ola de reformas universitarias. Por esa época, los estudiantes de todo el continente se unieron en oposición a los tratados militares que permitían la creación de bases militares estadounidenses en sus países. Esta unidad fue utilizada también para revisar y renovar la estructura universitaria. Los estudiantes reafirmaron la necesidad de facilitar el acceso a la educación para sectores más amplios de la población, así como también la necesidad de encontrar mejores metodologías para afrontar las cuestiones sociales.

Los estudiantes, junto con los profesores y los intelectuales en general, tal como escribe Lola Cendales, acordaron que:

“Para entender un sistema educativo no comenzamos por el sistema en sí mismo sino por el análisis del tipo de sociedad en el cual está ubicado. Cada tipo de educación corresponde a un determinado modo de producción, a una formación social concreta. En el

sistema capitalista dependiente, la educación es lógicamente un sistema burgués y pro-imperialista que funciona para mantener, reproducir y desarrollar el sistema social.”³

Una vez más, entonces, se volvió a revisar la enseñanza universitaria. Pero esta vez la revisión también afectó a los instrumentos políticos de comunicación empleados por la Izquierda. El desarrollo de una nueva enseñanza política se popularizó en el continente gracias a la difusión de varias publicaciones. Una de ellas fue una serie de “cartas” a los campesinos brasileños que fueron escritas entre 1960 y 1961 por Francisco Julião, el líder de las Ligas Campesinas que se habían organizado en el Nordeste de Brasil. Julião logró describir el derecho al voto en los términos más simples y, sin embargo, sin llegar a la condescendencia. Su forma de escribir contrarrestaba el barroquismo hermético en el que había degenerado la retórica partidista en todo el continente:

“Ya formas la mayoría. La mayoría que no vota. Debes formar la mayoría que vota. Porque sólo así serás la mayoría afuera y también adentro. Pero mientras no conquistes ese derecho, toma tu abecedario, consigue una hora libre y ve, cansado, hambriento, harapiento, a casa de tu hermano que sepa leer y aprende con él a deletrear y firmar tu nombre.”⁴

En la misma época y lugar, patrocinado por la Iglesia católica brasileña y reflejando las ideas de la Teología de la Liberación, Paulo Freire se encontraba elaborando sus métodos de enseñanza. La palabra “enseñanza” quizás no sea la más indicada para lo que él veía como su misión. Aunque no hay documentación que pruebe una referencia directa al pensamiento de Simón Rodríguez, el pensamiento de Freire claramente se inserta en la tradición que subraya el aprendizaje por sobre la enseñanza. Ya en 1849 Rodríguez había escrito:

AQUÍ SE ENSEÑA

(Suplido) Lo que las familias quieren, y como quieren que sea enseñado. Es verdad

AQUÍ ES SER EDUCADO... No

Los padres de familia podrían ofenderse, con razón.

Uno debería ofrecer el debido respeto a los privilegios.

Los maestros de escuela han estado [...] y deberán permanecer bajo la monarquía (que continuará hasta el fin del mundo) [...]. Pobres dependientes y tutores mal pagos, como trompetas que suenan de acuerdo a cómo son sopladadas: su tarea es...

Engañar a los niños por orden de sus padres.⁵

Forzado en 1964 por la dictadura brasileña a exiliarse en Chile, Freire publicó su *Pedagogía de los oprimidos* tres años más tarde, el fruto de sus experiencias en el Nordeste de Brasil, una de las zonas más pobres del país. La premisa desarrollada en Brasil era que el maestro y el estudiante debían participar de manera igualitaria en el proceso educativo, y que una función central de la educación es ayudar a la gente a comprender de qué manera el poder es utilizado para bloquear la capacidad de tomar decisiones por parte de los oprimidos. Según Freire, la pedagogía no debía ser desarrollada para los oprimidos, como si fuera un pequeño regalo del poder, sino con los oprimidos, como una forma de otorgar el poder. Freire reconocía que el estudiante, incluso cuando es analfabeto, está inmerso en una cultura que tiene tanto un lenguaje como una historia y que, por lo tanto, debería ser tratado como sujeto de esa historia. La cultura de la dominación tiene que ser combatida culturalmente, teniendo como objetivo la generación de una revolución cultural. Y éste es un proceso que debe ser ayudado por un proceso revolucionario más general y tradicional. En ese sentido, el libro de Freire era tanto un manual para maestros como para artistas.⁶ Algunos años más tarde, en *Extensión o comunicación*, Freire describió la enseñanza como sigue:

“La tarea del educador [tradicional] es, por lo tanto, colocarse a sí mismo como sujeto cognitivo, confrontando un objeto cognoscible para, luego de conocerlo, hablarles discursivamente acerca de él a los estudiantes, que entonces se convertirán en archivistas de sus comunicadores.

La educación es comunicación; es diálogo, en la misma medida en que no es la transferencia de conocimiento sino el encuentro de sujetos interlocutores en busca del sentido de las significaciones.”⁷

En la época uno podría haber parafraseado el final de este párrafo para referirlo al artista, diciendo que: “el artista tradicional reali-

za un objeto que debe ser observado y registrado por el espectador. El arte es comunicación puesta en marcha por artistas y espectadores en búsqueda del sentido de las significaciones”.

En los términos de la jerga conceptualista podemos decir que en el contexto de la educación latinoamericana tanto Julião como Freire ejemplificaron una forma de enseñanza *desinstitucionalizada*. Ambos contextualizan la información y, dada la falta de recursos, *desmaterializan* la educación. Ambos autores intentan establecer una relación con una conciencia colectiva en lugar de explorar los objetivos terapéuticos que la educación progresista trataba de lograr dentro de las estructuras capitalistas. Uno puede decir entonces que en esta época las tendencias del arte y de la pedagogía latinoamericanos tuvieron lugar al mismo tiempo, parecían derivar de raíces comunes y compartían los mismos objetivos. La creencia de Freire de que “la lectura del mundo precede a la lectura de la palabra” podría ser tomada como un paradigma tanto para el arte conceptualista como para la nueva enseñanza progresista.⁸

Mientras las publicaciones de Freire circulaban por América Latina, Estados Unidos pasaba por su propia revisión de sistemas pedagógicos y metodologías. Para los innovadores estadounidenses era claro que la buena enseñanza —no importa en qué disciplina— solamente era posible si la metodología empleada era explícita y si se interrogaba a sí misma. La retórica correspondiente incluía la consigna de “aprender cómo aprender”. El proceso incluía hasta cierto punto el co-gobierno institucional, tal como sucedía en América Latina, pero ese proceso estaba incluido en el plan de estudios y era recompensado con créditos (en su momento se hablaba de *Governance for credit*). El movimiento reformista incorporó la crítica institucional al orden del día, pero en Estados Unidos se pagaba a los estudiantes con los créditos.

Como era de esperar, la Izquierda atacó a las instituciones artísticas y educacionales por ser voceras y vehículos de la ideología capitalista. Las teorías críticas generaron una cantidad de propuestas diseñadas para corregir las fallas del sistema. En ambos lugares —la periferia y el centro— los proponentes tanto de la pedagogía progresista como del conceptualismo ambicionaban la destrucción de lo que percibían como ciudadelas del poder.⁹ En la periferia el proceso se diferenció por una mayor conciencia de clases. En el

centro, estas ideas sobre la pedagogía y los derechos estudiantiles tuvieron alguna influencia, pero fue algo que duró poco tiempo.

Con excepción de algunos movimientos sociales, la idea corriente en Estados Unidos durante esa década era que la enseñanza debía tratar de sí misma tanto o más que de su contenido. La educación, en otras palabras, hacía eco a las cualidades autoreferenciales que en el arte conceptual estaban representadas por el reduccionismo y la tautología. Sin embargo, había otro factor que estaba emergiendo en el pensamiento conceptualista y que tenía ramificaciones en la pedagogía: la crítica institucional. En arte esto significaba integrar una crítica de la propia presentación de la obra en su contenido.¹⁰ En el campo de la educación, la misma preocupación condujo a buscar nuevos diseños de planes de estudio que quebraran el ritmo del paso marcial de la educación tradicional.¹¹ Fue como que se estaba desafiando a la autoridad escolar por motivos estéticos más que por argumentaciones pedagógicas.

En América Latina las cosas eran un poco diferentes. La tarea principal de los intelectuales era la liberación política, y, en esa búsqueda, tanto el contenido como los instrumentos se veían como metáforas en lugar de metas. El objetivo de la educación no era meramente una mejora de los contenidos, sino también un incremento sustancial en el acceso a una educación que ya en ese entonces era pública y gratuita. Por lo tanto, los objetivos de los reformistas latinoamericanos eran mucho más radicales que los de su contrapartida en Estados Unidos. Preveían un cambio dramático en la administración de poder pasando de un poder elitista a una democracia real. Una propuesta que fue discutida seriamente en la época fue que los estudiantes recibieran un salario durante sus estudios para compensar así la pérdida de ingresos que sufrían por no trabajar. La idea se conectaba con el proyecto de Simón Rodríguez cuando éste quería subsidiar a los padres por la pérdida de la fuerza de trabajo de sus hijos. No sorprende que este proyecto no se haya puesto en práctica, pero el pasar el poder a la masa estudiantil como una forma de implementar una democratización de la sociedad seguía siendo visto como un paso imprescindible. En otras palabras, la pedagogía en América Latina se entendía como una herramienta acoplada con las causas de liberación social. Entretanto, en Estados Unidos, la pedagogía reformista —por lo

menos en la versión que tuvo un éxito relativo— se enfocaba en la liberación del individuo. La suposición era que esta liberación automáticamente generaría un sistema democrático.¹² La pedagoga estadounidense Minnette Estévez captó la ironía de la situación:

“Identificando claramente a los estudiantes con los oprimidos, los discípulos de Freire [en Estados Unidos] defendían una pedagogía ingenua de otorgamiento de poderes, que elude los problemas más difíciles relacionados con una pedagogía socialista dentro de las instituciones burguesas, esto es, que los estudiantes de las naciones del primer mundo representan claramente uno de los grupos más privilegiados de la Tierra, uno cuya pérdida de esos privilegios es un preludio necesario para una transformación global.”¹³

Dentro de las limitaciones ideológicas del *mainstream*, es lógico que se destaquen y sean aplaudidas las especulaciones filosóficas y de la historia del arte que se dirigen al núcleo reducido de pares y colegas y son consumidas por éstos. Incluso el grupo británico-estadounidense-australiano *Art & Language*, uno de los grupos políticamente más lúcidos dentro del arte hegemónico, fue arrastrado a posiciones esencialmente elitistas e incluso abiertamente antipúblico. Una retrospectiva que tuvo lugar en 1999, llena de referencias a Lenin y a un arte dirigido al proletariado, logró convertirse en una de las muestras más intragables que se vio en mucho tiempo.¹⁴ La muestra exigía una investigación compleja de los antecedentes para poder entenderla. Solamente era posible abarcarla con la ayuda de un mapa-diagrama que le daba un cierto orden a un mosaico de obras que habían sido colgadas aleatoriamente en una pared. La necesidad del mapa recién se hacía evidente una vez que el público enfrentaba el muro. Pero el mapa sólo estaba disponible a la entrada del museo, bastante distante de la sala de exposición. La claridad típica de muchos de los textos del grupo había desaparecido en un revuelto que era inaccesible incluso para el público informado. Con plena conciencia de la situación, los curadores de la muestra ofrecían el siguiente argumento para el hermetismo de ésta:

“La instalación pretende trabajar contra una historización fácil (o tendenciosa) de Art & Language. Esta obra colgada presenta un mosaico de dislocación cronológica y una farsa de la causalidad lineal.”¹⁵

Contrastando con esto, uno puede decir que el arte conceptualista en América Latina trató de sacar al arte del lugar en el que normalmente se supone que está, es decir, el campo de los síntomas culturales. Su nuevo lugar ahora estaba un escalón más arriba, en el campo de la práctica cotidiana que genera esos síntomas. El arte aspiraba a ser una manera de permitirle al público una participación en el proceso de tomar decisiones, algo que, se esperaba, llevaría a la liberación social y económica. Las aproximaciones didácticas, por lo tanto, eran bienvenidas, aunque esto no quería decir que había que limitarse a una transmisión simplista y tradicional del mensaje político. Es justamente esta clase de transmisión, típica de la vieja pedagogía, la que se clasifica como adoctrinamiento. El nuevo objetivo no era el lavado de cerebros, sino el equipar a la gente con herramientas creativas.

El muralismo mexicano sentó un modelo para el arte didáctico que tuvo vigencia en América Latina hasta fines de los años cincuenta. Los espacios públicos exhibían arte con contenido político, sin que la gente que pasaba por ellos pudiera evitarlos. Más tarde y a principio de los sesenta, el "Group de Recherche Visuelle" (GRAV) modificó el modelo y contribuyó con un primer ejemplo sobre cómo compartir herramientas creativas en lugar de imágenes. Aunque el grupo era multinacional y trabajaba en París, GRAV tenía una fuerte presencia latinoamericana a través de Julio LeParc (1928), Horacio García Rossi (1929), y Hugo De Marco (1932); todos ellos argentinos. Los manifiestos del grupo eran algo más radicales que la obra que producían, en cuanto a que pedían la eliminación de la categoría de "obra de arte" y querían "Desplazar la función habitual de la vista [...] hacia una nueva situación visual basada en el campo de la visión periférica y la *inestabilidad*".¹⁶ Con la intención de crear un *arte participativo*, exigían la interacción con el público, y una obra de arte solamente era considerada completa cuando tenía lugar esta interacción. Aun cuando los artistas predefinían rígidamente los parámetros para la toma de decisiones por parte del público (por ejemplo, al observador no se le permitía introducir cambios radicales o destrozar la obra), igual quedaban amplias oportunidades para que el observador compartiera el proceso de producción de las esculturas y ambientaciones del grupo, activando y moviendo partes y piezas.¹⁷

En última instancia, todas estas manifestaciones, desde el muralismo mexicano hasta el GRAV, como también algunos de los trabajos conceptualistas que los siguieron, estaban hechas con la idea de hacer un arte *para* el pueblo en lugar de asumir la responsabilidad de completar la tarea de compartir el poder creativo y así generar un arte por el pueblo.

LA IMPORTANCIA DE LA LITERATURA

Como ya he mencionado antes, el conceptualismo latinoamericano se nutrió tanto de la poesía y la literatura como de la política y de los precedentes en las artes visuales.¹ De hecho, con la posible excepción de México durante los años veinte, la literatura parece haber sido culturalmente más fuerte durante el siglo XX en la "alta cultura" que las artes visuales. El reflejo de esta situación se dio con la respuesta internacional al "boom literario" latinoamericano, el cual precedió ampliamente la aceptación de la pintura y escultura latinoamericanas.

Antes de analizar cuestiones más generales, quiero centrarme aquí en Max Aub y Jorge Luis Borges; en particular, en la novela *Jusep Torres Campalans de Aub* y en la influencia general que Borges tuvo sobre la intelectualidad latinoamericana. En ese sentido, Borges pudo haber sido más determinante en cuanto a la preparación general del terreno, mientras que Aub, menos conocido en toda América Latina, es uno de los síntomas de una forma típica de pensamiento.

MAX AUB

El escritor mexicano-español Max Aub (1903-1972) llevó las nociones contenidas en el *Gog* de Papini a un extremo al crear a un artista ficticio tan completa y complejamente que éste comenzó a vivir una vida propia. En efecto, Aub podría ser considerado un meta-artista. Max Aub nació en París en 1903 de padre alemán y madre francesa. En 1914 fue llevado a España, en donde recibió la mayor parte de su educación. Como integrante del gobierno de la República Española desempeñó la función de agregado cultural en París de 1936 a 1938. Allí, y representando a su gobierno, le pagó 150.000 francos a Picasso por su *Guernica*, obra que fue realizada para el Pabellón Español de la Feria Mundial de 1937. Después de

la destrucción de la República, Aub se exilió, llegó a México en 1942 y se hizo ciudadano mexicano. Murió en 1972 mientras jugaba a las cartas con su amigo Luis Buñuel.

Aub escribió su novela *Jusep Torres Campalans*, publicada por primera vez en México en 1958, como una investigación biográfica exhaustiva.² *Jusep...* es una obra híbrida, difícil de ubicar o analizar en el contexto de este libro. De hecho, siento la gran tentación de incluir a Torres Campalans dentro de mi lista en lugar de poner a Aub. El crítico mexicano Cuauhtémoc Medina considera que esta obra de Aub, junto con el cuento "Pierre Menard, autor del Quijote", de Borges, constituyen las contribuciones latinoamericanas *avant-la-lettre* al posmodernismo hegemónico.³ Borges se limitó a contar la historia de un escritor que, empezando de cero, intenta crear una versión original pero idéntica de *El Quijote* de Cervantes. Aub, en cambio, armó un personaje completo y creíble, con vida y obra propias. Torres Campalans se convirtió en el alter ego de Aub, con tal fuerza que es difícil separarlos salvo haciendo referencia a sus respectivas biografías.

El lanzamiento del libro de Aub fue precedido por una exposición de pinturas que supuestamente eran de Torres Campalans (Aub realizó todo el trabajo artístico y la documentación correspondiente). Una serie de personalidades mexicanas prominentes (desde Octavio Paz a Siqueiros) escribieron reseñas elogiosas y las publicaron en la prensa.⁴ El evento, en cierto modo, recuerda la acción de Costa, Escari y Jacoby, de algunos años después: la primera obra de "Un Arte de los Medios de Comunicación" (1966) que discutiremos más adelante. Siqueiros, con un humor atípico, señaló que Torres Campalans era un ejemplo de un "semi-no-objetivismo"; un movimiento que aseguraba haber intentado fundar el mismo Siqueiros. Supuestamente, sus planes para este movimiento habrían incluido un libro que estaba escribiendo con el título *El monóculo del realismo socialista frente a un posible realismo-normalismo de inspiración marxista*.⁵

Aub retrata a Torres como gran amigo de Picasso, admirador de Mondrian y enemigo de Juan Gris ("un hombre pequeño y ordinario que sólo se dedicó al cubismo cuando vio un camino abierto y fácil" [*Jusep*, 161, 166]). A través de los recuerdos de amigos, citas y algunas entrevistas (supuestamente realizadas cuando Aub encon-

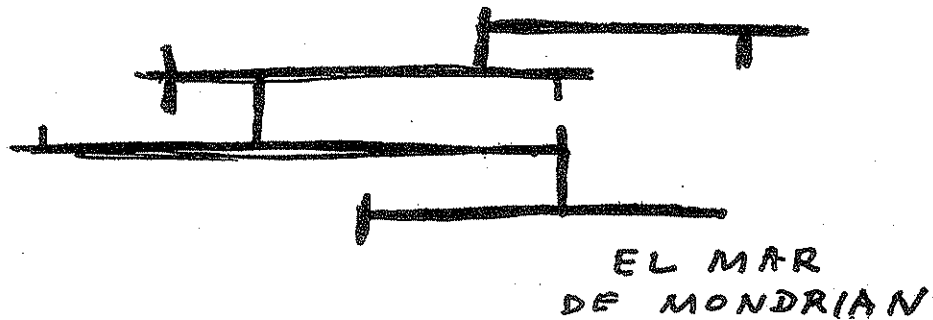


Fig. 12.1 Max Aub, *El mar de Mondrian*, s.f. Cortesía de Elena Aub.

tró a Torres Campalans en México), el autor no sólo desmitifica la escena artística de comienzos del siglo XX, sino que también introduce en ella una confusión fenomenal.

En su libro, Aub “reproduce” obra convincente de su pintor e incluye fotografías de amigos y familia, todas fabricadas por el propio Aub. Picasso, siendo aún Pablo Ruiz y viviendo en Barcelona, descubre que Torres Campalans todavía era virgen a los 18 años. Para corregir el problema, lo lleva a un prostíbulo local llamado “Viño”. Más tarde, cuando Viño se convirtió en Avignon, la experiencia se glorifica, tanto a favor de las “damiselas” como de la historia del arte.

Torres Campalans es un personaje lleno de contradicciones, profundamente anarquista y ético, pero también cínico y misántropo. Decide que, para retratar la “esencia” del arte, algún día hará una pintura de 65 metros que solamente contenga su firma.⁶ Pero también sueña con otras formas de arte, más amenazadoras:

“Me gustaría una pintura de acción directa, una serie de atentados que le informen a la humanidad que existimos, que queremos un mundo más justo.”

En su libreta de apuntes, Torres Campalans entremezcla observaciones sarcásticas (“Modigliani es un gran pintor japonés”) con trivialidades (“Otro chucrut y a la cama”) y con algunas ideas interesantes. Algunos ejemplos de sus frases más citables: “El arte es

El Correo de Euclides

Periódico Conservador

México, 31 de Diciembre de 1959.

La Tierra, Satélite

ARTIFICIAL LANZADO HACE

6.532,687 Años y 20 días por el planeta 23878-M-418 de la constelación 48-Ha 17-6178 M

Noticia exclusiva radiada por nuestro enviado especial a la Vía Láctea.

Tenemos más lejos de nosotros a quien de más cerca nos toca. LA NATURALEZA, PRODUCTO DE LARGOS ESTUDIOS.

Nos observan, al tanto de nuestros más ínfimos sucesos y pensamientos.
No hay cosa que se mueva, ni diligencia llevada a cabo que no sea registrada y clasificada minuciosamente en su Instituto de Investigaciones Estelares.

Nuestras intimidades pueden estudiarse por televisión en relieve y colores.

Inmortalidad inesperada

Nada se pierde, todo se archiva

Por el momento, no tenemos probabilidades de comunicarnos con nuestros hacedores.

¿Hubo semilla del bien y del mal?

Posible Justificación del racismo.

CONSECUENCIAS del LIBRE ALBEDRIO.

Hace tiempo dejamos de ser noticia, satélites nuevos ocupan la atención de nuestros forjadores.

DE LA POSIBILIDAD DEL PARAISO PERDIDO.

El fin del mundo está todavía lejos; por el momento no se reduce nuestra órbita.

S. S. declara: en ello se ve la grandeza de Dios.

M. K. RESTA IMPORTANCIA AL DESCUBRIMIENTO

Pass. 111a - Pág. 2

Fig. 12.2 Max Aub, *El correo de Euclides*, 1959. Cortesía de Elena Aub.

creación, no reproducción. El arte no es vida, pero la muerte produce vida”, “Arte: transformar la verdad en una mentira, de modo que no cese de ser la verdad”. Al denunciar el turismo artístico que

se produce entre las clases sociales, anuncia: "Todos aquellos que pintan campesinos como si fueran santos deberían ir al infierno".

Una vez que llegó a México, el ficticio Torres Campalans dejó de pintar. Vivió con los indios y les enseñó a comer ciertos hongos que antes se habían considerado venenosos. También les ayudó a entender las imágenes celestes de las gotas de lluvia que golpeaban los techos y las hojas. Murió en 1956. Uno de los croquis más memorables immortalizados en el libro es "El mar de Mondrian". Es un dibujo crudo hecho en tinta con algunas líneas horizontales y fragmentos verticales que parecen una escalera incompleta tratando, patéticamente, de representar fluidez. La muerte no pudo terminar con la producción de Torres Campalans y algunas de sus obras siguieron siendo firmadas hasta 1971.

Aub creó dos obras más que merecen ser mencionadas aquí. Una es *El Correo de Euclides*, y la otra un mazo de cartas. *El Correo* es una serie de afiches anuales producidos entre 1959 y 1968, que él describía como historias navideñas. Con el formato y la tipografía de los afiches de corridas de toros (un artificio utilizado más tarde por numerosos artistas), son anuncios de "noticias" al estilo de las revistas sensacionalistas. Algunos ejemplos son: "Paraíso abierto a todos desde la semana próxima", "No somos hijos de nuestros padres", "Terrible equivocación: los hombres no estaban destinados a la Tierra", y "Dios creó la Tierra por un informe equivocado de la CIA".

El mazo de cartas es una fusión de las cartas españolas y francesas tradicionales. Dibujadas como bocetos, sirven como vehículo para mezclar textos sin orden. La idea era tener mini-capítulos en el tamaño de las cartas para luego poder mezclar los argumentos, algo útil "siempre y cuando lo que se buscara fuera el retrato de un personaje, ya que era igual que verle en el centro de mi juego de espejos o, lo que es lo mismo, por ojos ajenos". La mezcla de estilos de cartas reduce la posibilidad de jugar alguno de los juegos tradicionales y subraya la cualidad abstracta del juego de Aub.

Jusep Torres Campalans no fue el primer ejercicio de Aub en el campo de la literatura apócrifa. En 1934, todavía en España, también había inventado un poeta. Su nombre era Luis Álvarez Petreña, pero sus poemas, según Aub, "no aportan ninguna información significativa que conduzca a un conocimiento íntimo del autor".

La creación de personajes ficticios en el modelo empleado por Aub no era inusual en América Latina. Borges y su amigo Adolfo Bioy Casares (1914-1999) crearon al autor H. Bustos Domeq, quien comenzó a publicar en 1942. En 1987, un grupo de activistas en México creó al superhéroe *Superbarrio*, quien iba a las cortes judiciales para defender a las víctimas de desalojos. Y en 1966, desconociendo el trabajo de Aub, el New York Graphic Workshop (NYGW; José Guillermo Castillo, Liliana Porter y yo) creó su propio artista con el nombre Juan Trepadori. Nacido en Asunción (Paraguay), Trepadori había sido un concertista de piano. Debido a un accidente automovilístico, había quedado huérfano y confinado a una silla de ruedas. Trepadori se dedicó al grabado, técnica que había estudiado en un curso por correspondencia con el Atelier Friedlander de París.⁹ De 1953 en adelante, Trepadori vivía en los suburbios de Lisboa. En la realidad el personaje servía de frente para artistas latinoamericanos con dificultades económicas que creaban "sus" obras en nuestro taller y vendían las ediciones a editores de grabados. Parte de los ingresos iba para los artistas por su creación y mano de obra, y un porcentaje estaba destinado a la *Fandso Foundation*, una fundación sin fines de lucro registrada en el estado de New Jersey.¹⁰ En una escala muy modesta, la fundación pagó los gastos de estudio de algunos artistas en el *Pratt Graphic Arts Center* de Nueva York, institución que ofrecía completar los gastos para este tipo de donaciones. De esta forma, cuando el Pratt Center organizaba exposiciones, la *Fandso Foundation* aparecía en las invitaciones como patrocinante junto a la Fundación Rockefeller y otras instituciones filantrópicas. Pero debo aclarar que desgraciadamente Trepadori no era un personaje que tuviera una complejidad como para merecer a Aub o a Borges.

A diferencia de Borges, Aub era un intelectual endurecido por la militancia en la Guerra Civil Española y un progresista de toda la vida. Borges, en cambio, vivía desconectado del proceso de politización que lo rodeaba. Es más, era famoso por sus posiciones conservadoras e incluso reaccionarias. A pesar de esto, Borges proveyó una manera de ver y de pensar; una especie de metodología del pensamiento que fue extremadamente importante y que marcó a los intelectuales y artistas, particularmente a aquellos de nosotros educados en el Cono Sur de América Latina. Borges ejemplificó el

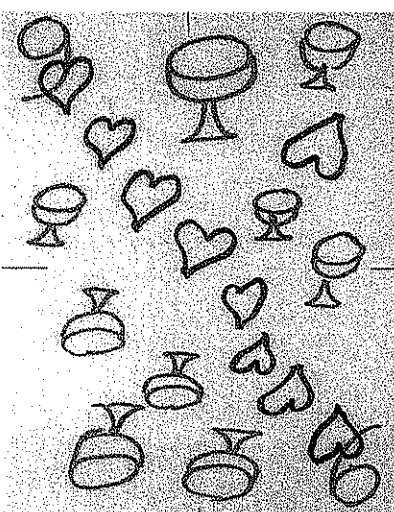
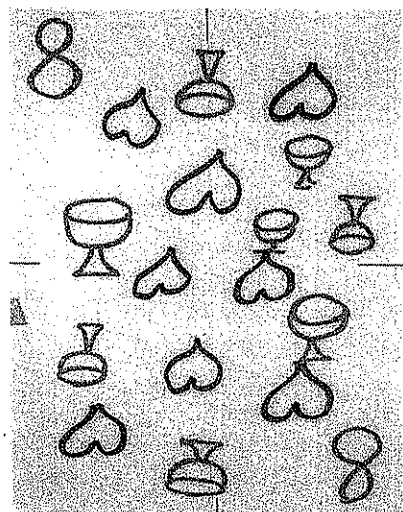
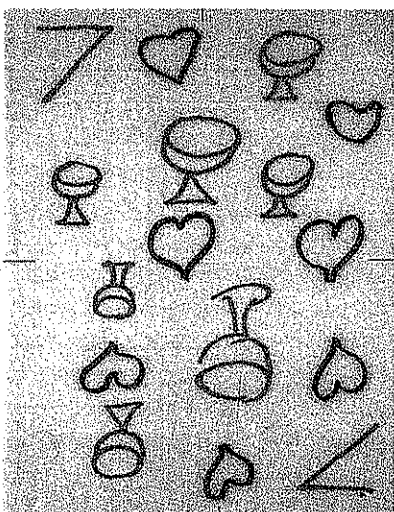
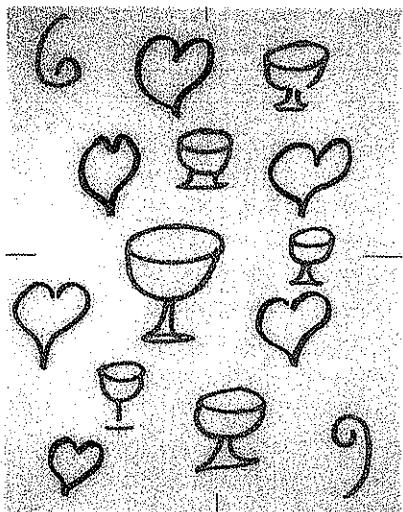


Fig. 12.3 Max Aub, *Playing cards (Juego de naipes)*, 1964. Cortesía de Elena Aub.

proyecto de armar un campo coherente de investigación desde las distintas disciplinas del conocimiento, la memoria y la fantasía, y desde las nostalgias reales e inventadas.

JORGE LUIS BORGES

La literatura latinoamericana, en especial la obra de Gabriel García Márquez, un heredero de Borges, había popularizado el "realismo mágico" y el "arte de lo fantástico", dos estereotipos que luego fueron aplicados a las artes visuales. Por la razón que fuera, por mucho tiempo la literatura fue el medio en el cual América Latina se expresó en la forma más coherente.

La mayoría de las actividades que abrieron caminos en el arte provinieron de la poesía o estuvieron íntimamente conectadas a los proyectos de ella. José Clemente Orozco, trabajando en un momento en que la pintura mexicana eclipsaba a la literatura mexicana (1883-1949), e invirtiendo (sin saberlo) la afirmación de Simón Rodríguez, se refirió a la poesía como un modelo estructural para su obra:

"La pintura es un poema y nada más. Un poema hecho de relaciones entre formas, como otras clases de poemas están hechos de relaciones entre palabras, sonidos e ideas."¹¹

La conexión directa entre literatura y arte era particularmente fuerte en la época de los primeros movimientos de vanguardia. En 1921 Borges (1899-1986), quien había sido testigo de los comienzos del movimiento ultraísta en España, llevó muchas de sus ideas a la Argentina. En un manifiesto de la época, proclamó:

- 1) Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora.
- 2) Tachadura de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles.
- 3) Abolición de los trabajos ornamentales, el confesionalismo, las prédicas y la nebulosidad rebuscada.
- 4) Síntesis de dos o más imágenes en una que ensancha así su facultad de sugerencia.¹²

Si bien Borges nunca se conectó directamente con las estrategias conceptualistas, es interesante señalar que (junto con su amigo Adolfo Bioy Casares) acusó recibo de la estética en sus *Crónicas de Bustos Domecq*, libro que fuera publicado por primera vez en 1967.

Allí, a la manera del *Gog* de Papini, se describe la obra del poeta Santiago Ginzberg y del artista Antártido A. Garay. Ginzberg crea nuevas palabras "sin ningún equivalente en los lenguajes comunes,

pero denota sentimientos y emociones que son, siempre, el objeto fundamental de la poesía lírica”¹³. Garay es un escultor que coloca un cartel en medio de una plaza, en el cual se lee “Exposición de escultura de Antártido A. Garay”. Garay se apropia así del espacio delimitado por “los edificios donde se intersectan Solís y Pavón hasta que toca el cielo”¹⁴.

Con el tiempo, dentro del *mainstream*, Borges se convirtió en un ejemplo muy citado de literatura posmoderna. Como mencioné más arriba, “Pierre Menard, autor del Quijote” (1939) es el cuento que más a menudo se elige para ilustrar este punto. La tarea de Menard consistía en tratar de escribir una nueva versión de *Don Quijote* empezando desde la nada. Debía ser, por lo tanto, una obra original, pero al mismo tiempo, idéntica a la novela de Cervantes. Borges compara y analiza párrafos de Cervantes y de Menard. Superficialmente leídos, los dos textos tienen exactamente las mismas palabras. Sin embargo merecen comentarios distintos dado que fueron creados en diferentes momentos y en condiciones diferentes. El cuento, por lo tanto, puede y debe ser leído de otra manera. Pero “Menard” no es tanto una parábola modernista (ni siquiera pos-modernista) como una exploración de la difícil situación del intelectual colonial: el bombardeo de imágenes extraídas de experiencias que no son las suyas y que define el ambiente dentro del cual se mueve el escritor de la periferia. En su búsqueda de un campo unificado, Borges aspira a algo que, recurriendo a un juego de palabras, podría ser llamado una auténtica “visión periférica”. Aquellos que lo critican por su reserva y aislamiento cosmopolita (y esto incluye, aunque no en un sentido negativo, la percepción que Borges tenía de sí mismo) creo que se equivocan.

Nuestra visión periférica en América Latina consistió en una triple carga. Conocíamos la cultura de los centros, conocíamos la realidad de la periferia, y sentíamos la irregularidad y la ironía de vivir en ambas. Borges exploró esta situación, bastante difícil, sólo que en su caso su comprensión estaba asociada con sus convicciones políticas conservadoras.

La elección de la poesía como un paradigma sobre las otras formas literarias parecía constituir el compromiso óptimo entre la abstracción total que ofrece la música y la calidad restrictiva de lo concreto, típica de la narración directa. Por otro lado, la narración de

historias trajo consigo el tipo de ilustración literal tan temida, evitada y despreciada por los artistas modernos. Los temas que luego fueron revistos por los artistas conceptualistas incluyeron la ubicación de la metáfora, su oposición a la metonimia, y la importancia y peso del significado. No se puede afirmar que la declaración de Borges, cuando instaba a la síntesis de las metáforas para intensificar las evocaciones, haya tenido una influencia particular o directa en las artes visuales. Sin embargo Borges describe una metodología que coincide con el desarrollo en las artes visuales de algo que, finalmente, recibió la etiqueta de “lo fantástico”. La fusión de metáforas abrió las posibilidades de crear sistemas visuales que conectan objetos con imágenes en una forma independiente de las obras de Marcel Duchamp o de René Magritte. Fue un proceso más cercano a lo que habían hecho Man Ray y Meret Oppenheim y consistía en superponer o combinar dos imágenes para crear una tercera. A su vez, este nuevo producto pasaba a formar parte de la realidad (artística o no) tal cual lo hacían las piezas que sirvieron de origen.

Cuando Duchamp se limitaba a exhibir una pala o un portabotellas en la galería *reinvertía* significados en los objetos al trasponer cosas entre el campo del arte y la vida cotidiana. Magritte, en cambio, había *creado* significados por medio de la nomenclatura, llamando a las cosas por nombres considerados erróneos. Por otro lado, tanto Ray como Oppenheim trabajaron en la *recodificación* de la realidad. En obras tales como “Cadeau” y “Déjeuner en fourrure”, respectivamente, no cambiaban la realidad, sino que la enriquecían. Combinaban imágenes de manera tal que se hacía posible una lectura literaria además de generar una respuesta emocional frente a los efectos visuales de la obra.

La importancia de la literatura y de los medios literarios en América Latina explica por qué la mayoría de los manifiestos artísticos fueron publicados en las revistas literarias y por qué éstas fueron el medio utilizado para teorizar acerca del arte. En general, estos manifiestos eran declaraciones de propósitos que se referían no sólo a problemas relacionados con la literatura y las artes visuales, sino también a las cuestiones generales referentes a la cultura y la sociedad.¹⁵ Solamente puedo especular sobre esto diciendo que las palabras parecían ofrecer un medio más inmediato y directo,

para mantener una tradición y registrar conflictos, que las imágenes visuales. Gilles Deleuze y Félix Guattari son de utilidad en esta especulación porque su descripción de lo que ellos llaman “literatura menor” puede ser ampliada para aplicarla al conceptualismo latinoamericano:

“El dominio político ha contaminado toda afirmación. Pero, sobre todo, debido a que la conciencia nacional a menudo está inactiva en la vida exterior y siempre en proceso de quebrarse, la literatura se encuentra a sí misma cargada positivamente con el rol y la función de una enunciación colectiva, e incluso revolucionaria. Es una literatura que produce una solidaridad activa a pesar de su escepticismo; y si el escritor está en los márgenes o completamente fuera de su frágil comunidad, esta situación le permite la posibilidad de expresar otra posible comunidad y de fraguar los medios para otra conciencia y otra sensibilidad.”¹⁶

Las implicancias de esto no son, por supuesto, que todo el arte latinoamericano es “menor”, en el sentido de una dependencia total de las formas canónicas importadas, apropiadas y reinterpretadas. Se puede argumentar que la mayor parte de la historia del arte posterior al “descubrimiento” de América (poscolombino en oposición de precolombino) encaja muy bien en la definición de “menor” que dan Deleuze y Guattari, y sirve como una herramienta para la construcción de comunidad más que como una contribución al patrimonio cultural internacional. De todas formas, yo percibo al conceptualismo latinoamericano como una excepción: sirve al colectivo local y se basa en tradiciones e historias locales mucho más que en las formas canónicas.

El análisis de Deleuze y Guattari muestra una parte de los procesos de colonización en toda su complejidad. A lo largo de los siglos, tanto las palabras como las imágenes de los colonizadores superaron las formas de expresión indígena de América. Al comienzo esto ocurrió a través de conquistas militares y de devastación social apoyadas por las invasiones de información producidas por la evangelización, la inmigración y el trabajo forzado. Hoy, la globalización de la información emitida desde el Centro sigue siendo el medio clave para generar y sostener la dependencia cultural.

A pesar de esto, es posible detectar una característica distintivamente latinoamericana en el uso de ciertas formas importadas. Coherentemente con la atribución de una calidad sensorial al conceptualismo latinoamericano que hace Mari Carmen Ramírez, la abstracción latinoamericana, por ejemplo, también tenía cierta actitud hedonística —un populismo sensorial que se manejaba con los placeres del sentimiento antes que con los placeres del pensamiento.¹⁷ Esto separaba al abstraccionismo latinoamericano de su contraparte hegemónica, que se dedicaba a destilar la estética.¹⁸ Las diferencias me recuerdan una observación que hiciera el artista cubano Ricardo Rodríguez Brey con respecto a la visita que hiciera el explorador alemán Alexander von Humboldt al trópico latinoamericano. Humboldt quería hacer un inventario objetivo y científico de los diversos especímenes locales, pero fue continuamente interrumpido por el efecto poderoso que la exhuberancia del ambiente ejercía sobre su imaginación y lo obligaba a complementar sus observaciones con comentarios poéticos. Esta inclinación hacia lo sensorial, el desvío de la Ilustración occidental y del racionalismo a veces exagerado al extremo del pecado, llevó a que observadores pertenecientes al *mainstream* crearan estereotipos con respecto a América Latina. Fue así como en el año 2001 alguien quiso elogiar la obra del grupo de artistas cubanos conocido como *Los Carpinteros* diciendo que era “discreta e inteligente” en lugar de “romántica o sentimental”¹⁹.

Tenemos dos puntos de vista para discutir los recursos formales utilizados por los conceptualistas latinoamericanos. Uno es ubicarnos dentro de la matriz artística y de historia del arte euro/norteamericanas y proyectarlas sobre América Latina; el otro es ubicarnos en la historia de América Latina y basarnos en las tradiciones literarias regionales. Desde ambas perspectivas, diría que el conceptualismo latinoamericano representa un entrecruzamiento heterodoxo entre las artes visuales y las textuales. Desde los centros hegemónicos, el conceptualismo latinoamericano puede ser visto como una versión ampliada del movimiento conceptual. Desde el punto de vista de una historia cultural de América Latina, puede ser visto como un movimiento que propulsó la sensibilidad y la experiencia literarias hacia el campo de las artes visuales —una interpenetración entre espacio y texto.

Muchos de los elementos que dan carácter al conceptualismo latinoamericano, particularmente la “espacialización del lenguaje” tal cual fue elaborada por la poesía concreta, aparecieron en la poesía antes que en las artes visuales. El *contenido* es el eslabón que los une y el que frecuentemente define la frontera precisa por donde la imagen ingresa en el texto o el texto entra en la imagen para justificarse mutuamente en la obra final. Con el término *contenido* quiero abarcar no solamente la idea de “argumento”, sino también la conciencia del neocolonialismo y su impacto en la condición periférica (lo que podríamos llamar *perifericidad*). Los artistas visuales latinoamericanos, tal como ya señalé con respecto a Borges, conscientes de su distancia del centro y de lo que en el centro se percibe como “información primaria”, usan su visión periférica para hacer arte. Ignorar este aspecto en nuestro análisis equivaldría a disminuir seriamente su trabajo.

La tautología, otro de los elementos que aparece en el arte conceptual, también tiene importancia en el conceptualismo latinoamericano, pero con un giro que difiere de su uso en el *mainstream*. Kosuth y sus colegas utilizaron la tautología para buscar la verdad última del proceso artístico, empaquetándolo en una forma esterilizada y libre de toda interferencia no artística. En “Titled (Art as Idea as Idea) [meaning]” (“Titulado - El arte como idea como idea - [significado]”), de 1967, como también en otras piezas relacionadas, Kosuth limitó su obra a las definiciones del diccionario. Estas definiciones en formatos semi-cerrados y con límites rígidos se convirtieron en el fundamento de sus teorías acerca del arte conceptual como un estilo basado en el lenguaje.

En su extremo artístico, la tautología es una herramienta secundaria que le ofrece al artista la oportunidad de analizar el proceso artístico al mismo tiempo que sigue formando parte de ese proceso. Es el equivalente conceptual de una pintura autoreferencial, que habla de sí misma. En 1966, la artista argentina Liliana Porter (1943) describió una obra tautológica suya diciendo: “Es como fingir que soy yo”.²⁰ Cuando Kosuth utilizaba la tautología —claramente también en obras como “One and Three Photographs” (“Una y tres fotografías”) o “One and Five Clocks” (“Uno y cinco relojes”)—, las obras mostraban que la ecuación corresponde al resultado, y que el resultado resuelve la ecuación. En el caso de

Ferrari y otros artistas latinoamericanos, el uso de la tautología promueve la imaginación más que el análisis. La resonancia es diferente; el resultado es un modelo pedagógico distinto. En un ejemplo extremo, a mediados de los años noventa, el argentino Oscar Bony llevó la autoreferencia al “suicidio” visual, usando su propia imagen perforada por balazos. La cita formal era la obra de Lucio Fontana con sus tajos, pero esta vez traducida al contenido.²¹

Es la influencia y la presencia de la poesía la que hace que el conceptualismo latinoamericano sea un híbrido impuro que sin escrúpulos incluye narrativas en sus diferentes formas; algo que los conceptualistas del *mainstream* no aceptarían.²²

LEÓN FERRARI

Como un contrapunto a la obra de Kosuth, León Ferrari (1920) trabajó con el lenguaje y los significados como un punto de partida para explorar los límites que encerraban al arte tal como él lo veía en la época, y también como forma de destruirlos. En 1962, Ferrari había recorrido el diccionario para compilar listas interminables de palabras con sonidos interesantes, sin importar sus definiciones. “Cuadro escrito”, de 1964, es una descripción detallada de cómo y qué pintaría si tuviera que utilizar el medio.²³ El proceso de toma de decisiones se aplica a una pintura extremadamente barroca y simbólica. La escritura, al igual que en muchas de sus obras de la época, consiste en garabatos caligráficos semiartísticos que parecen hechos por un artista ingenuo. No son sólo las definiciones del diccionario las que se pierden, sino también cualquier posible expectativa que uno pudiera tener respecto al rol de la imagen y el texto.²⁴ Dot Leuer interpreta el uso de la escritura y la no-escritura en Ferrari como un juego entre “la ignorancia del colonizado” y el “colonizador culto/civilizado”, y por lo tanto lo ve como un símbolo de las relaciones entre la periferia y el centro.²⁵

Otra obra de Ferrari está aun más relacionada con la literatura, pero esta vez eliminando completamente la autoría y usando el oficio de editor como un filtro extremo. *Palabras ajenas*²⁶ es una serie de citas en las cuales durante 233 páginas Ferrari acumuló cuidadosamente material de la Biblia, revistas, diarios, libros y documentos

con los cuales cita a personajes tan distintos como los papas, jefes de Estado, ministros y generales. En una secuencia ininterrumpida, Dios, Hitler, Johnson, el papa Pablo VI, el general Le May y un grupo de personajes que aparentemente es interminable, construyen un monólogo/diálogo de proporciones joyceanas que crea una descripción de la violencia y el desprecio por la humanidad. Escrito y publicado en una versión mimeografiada por primera vez en 1966, apareció como un libro más elaborado en 1967. La intención era que fuera leído en escena por 160 actores durante tanto tiempo como fuera posible ("un día, una semana, ininterrumpido. [...] Cada vez que un actor diga una frase, se proyectará en una pequeña pantalla el nombre del autor de esa frase.") *Palabras ajenas* fue interpretado en Londres bajo la dirección del artista argentino Leopoldo Mahler, y más tarde (en 1972) en Buenos Aires. Ferrari no esperaba que los espectadores vieran toda la obra, y sugirió que el público pagara según el tiempo que permaneciera en la sala.

En 1976, Ferrari abandonó la Argentina (su hijo estuvo entre los "desaparecidos") y se exilió en Brasil hasta 1983. Durante ese período retomó su "obra estética" en formas que había comenzado a utilizar en 1961, en particular con esculturas de alambre y sonido que anticipaban a la artista venezolana Gego (Gertrud Goldschmidt), y también haciendo algunas de sus obras caligráficas más formalistas. Fue también durante ese período que produjo copias heliográficas hechas con plantillas arquitectónicas, que describían circulaciones pesadillescas que atraviesan formaciones urbanas impersonales. En un proyecto posterior (2000), Ferrari organizó una campaña internacional para convencer al Papa de que repudiara la tortura de las almas en el Infierno, que respetara los derechos humanos siguiendo la Declaración Universal de los Derechos Humanos, y que aboliera el Juicio Final.

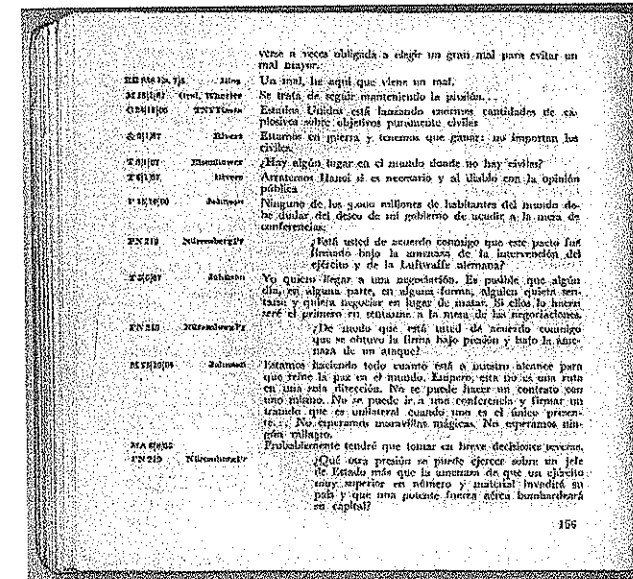
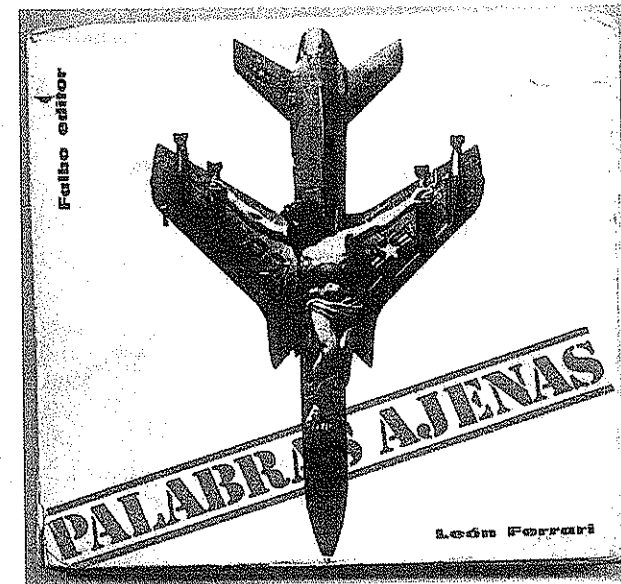


Fig. 12.6 León Ferrari, *Palabras ajenas*, 1967. Cubierta de libro.
Fig. 12.7 León Ferrari, *Palabras ajenas*, 1967. Ejemplo de páginas en interior del libro. Cortesía de León Ferrari.

POESÍA Y LITERATURA

*Every word was once a poem
(Toda palabra fue un poema alguna vez)*

Ralph Waldo Emerson¹

Quiero presentar aquí a algunos poetas que considero importantes para el clima que llevó al desarrollo de las estrategias conceptualistas en América Latina. Los ejemplos son solamente para capturar algunos ecos y no pretenden ser un listado erudito. En su mayoría estos escritores no tenían idea alguna sobre su posible influencia en las artes visuales. Eran nada más que una parte inconsciente del "salpicón", respirando el mismo aire y contribuyendo a la misma atmósfera. Pero por otro lado sería muy artificial discutir las estrategias conceptualistas como algo reducido a las artes visuales. Los artistas y los escritores interactuaban intelectualmente y se fertilizaban mutuamente. En algunos casos el mismo autor operaba en ambos campos. De manera que al dirigirnos a las estrategias conceptualistas estamos tratando con un campo altamente interdisciplinario y abierto a este tipo de diálogo. Igual hay que notar que la obra de muchos escritores prefiguró lo que más tarde se clasificaría como conceptualismo, y que las definiciones estrictas de "poeta", "escritor" o "artista visual" están siempre condicionadas por la percepción particular de cada época.

Vicente Huidobro, el primero en esta lista, fue un ejemplo de intelectual que muchas veces cruzó las fronteras disciplinarias, aunque sin perder su vínculo con la poesía. Oswald de Andrade se aventuró más en la crítica politizada de la cultura y con ello tuvo un mayor acercamiento al pensamiento del Simón Rodríguez de un siglo antes. Nicanor Parra, por otro lado, produjo algunos versos que podían haber sido creados más tarde por algún conceptualista visual. Y, particularmente en Brasil, la interacción entre poesía y

arte fue enorme. En general, ambas actividades se nutrieron de las mismas fuentes y no pueden ser entendidas completamente si se ignora una de ellas.

VICENTE HUIDOBRO

Es muy poco probable que los conceptualistas latinoamericanos hayan decidido hacer su arte en base a las lecturas de la obra de Huidobro, pero el contacto con sus libros fue parte de la educación general y como tal ayudó a preparar el terreno para lo que se crearía décadas más tarde.

Parte de la importancia de Huidobro (1893-1948) está en que muy temprano empezó a trabajar en caligramas y con ello transgredió las fronteras entre imagen y texto. La transgresión no se puede considerar realmente como algo herético. Los caligramas ya existían en América Latina en el siglo XVIII gracias a la influencia de España y de Portugal, donde habían estado de moda lo mismo que en el resto de Europa.² No fue un formato demasiado importante, ya que nunca pasó más allá de un ejercicio excéntrico con la caligrafía y la tipografía. La forma del poema ahude al contenido y lo ilustra en forma tautológica. La técnica, en cuanto a su relación con el contenido, luego fue refinada por Simón Rodríguez para sus escritos en prosa. En su *Pattern Poetry*, Dick Higgins identificó 34 ejemplos en español y cinco en portugués, los cuales fueron originados en Uruguay, Perú, México y Brasil y fechados en el siglo XVIII y XIX.³ En todos estos caligramas se utilizaban formas-tipo tomadas de un repertorio muy limitado: relojes de arena, cálices, cruces o laberintos.⁴

No fue hasta el siglo XX que en Europa los caligramas se convirtieron en símbolos de la vanguardia modernista. Las formas se multiplicaron, pero generalmente siguieron siendo ilustrativas y referentes a modelos del pasado. El renacimiento de los caligramas en el siglo XX generalmente es atribuido al poeta francés Guillaume Apollinaire (1880-1918), cuyos primeros ejemplos datan de 1914 y quien les dio su nombre al publicar su libro *Calligrammes* en 1918.⁵ El primer caligrama de Huidobro apareció en 1911, tres años antes que los de Apollinaire. Huidobro y Apollinaire⁶ eran muy amigos y es muy difícil determinar quién fue realmente el primero en esto. Las

obras de Huidobro no tenían la complejidad de las de Apollinaire, pero tuvieron gran influencia en la poesía de algunas partes de América Latina, como también en Francia y España. La obra de Huidobro sirvió de nexo entre los poemas formales del pasado y los caligramas de Apollinaire, los cuales elevaban la relación del texto con la imagen de un primer nivel de título elaborado, a otro de un diálogo mutuo y equilibrado, cuando no de una integración híbrida.⁷

Miembro de una familia de aristócratas españoles (podía reclamar el título de marqués), Huidobro tuvo influencias tempranas de ideólogos anarquistas. Su primer artículo publicado en un periódico fue, en 1910, sobre "la cuestión social". Más tarde, en 1931, se convirtió al comunismo y mantuvo una mezcla de ideologías que se reflejó tanto en su vida como en sus teorías y algunas de sus obras. Educado por los jesuitas, Huidobro mezcló un resentimiento contra la religión con una profunda admiración por sus maestros, a los cuales describía como "una falange macedónica, una máquina infernal, insuperable en la guerra"⁸. Su relación con la autoridad era mucho más compleja que lo que su anarquismo inicial hubiera sugerido. Durante los años treinta expresó, brevemente, su admiración por Hitler, abandonó el comunismo después del pacto nazi-soviético (Molotov-Ribbentrop) firmado en 1939, y mantuvo un cierto grado de admiración por Lenin.⁹

En 1916, durante una conferencia en Buenos Aires, Huidobro proclamó el principio de un nuevo movimiento estético, el *Creacionismo*, basado en ideas que había estado desarrollando durante los últimos cinco años. Estas ideas tuvieron un fuerte impacto en la vanguardia argentina y dieron lugar al nacimiento del movimiento ultraísta en España. Resumió su teoría con: "La primera cosa importante es crear, la segunda más importante es crear, y la tercera más importante es crear". El propósito del creacionismo era lograr la originalidad total y darle al lector la experiencia de mundos desconocidos: "El poeta debería ser un pequeño dios".¹⁰

Una de sus observaciones acerca de la escritura lo relacionó mucho al pensamiento de Simón Rodríguez: "La idea debe crear el ritmo y no como era el caso con los poetas de la Antigüedad, en que el ritmo creaba las ideas"¹¹.

En 1916, Huidobro viajó a París y se hizo amigo de un grupo de intelectuales empeñados en construir la vanguardia francesa. Luego

fue a España, en donde en una de sus conferencias sobre poesía articuló uno de sus credos más fuertes: "En todas las cosas hay una palabra interna, una palabra latente y que está debajo de la palabra que la designa. Ésa es la palabra que debe descubrir el poeta."¹²

Los caligramas de Huidobro de 1912 son muy concisos y tradicionales. El texto se adapta rígidamente al perímetro de la forma que se describe. Su poema sobre la capilla aldeana (La capilla aldeana, 1912) dibuja un edificio, cruz incluida, con palabras medidas cuidadosamente. En trabajos posteriores abre la estructura. En "Paisaje" (1917) usa las palabras no sólo para describir visualmente al objeto, sino también para capturar y explicitar las evocaciones poéticas enterradas en el lenguaje. La luna es representada por la ubicación circular del texto: "La luna donde te miras". Sólo la palabra "donde" se escapa del círculo para formar el diámetro horizontal y ayuda a dirigir la mirada del lector. El poema es parte de su libro *Horizonte cuadrado* que apareció por primera vez en francés. Más tarde, en sus *Manifiestos* (1925), comentó que este título "explica la base de mi teoría poética".

"Lo que es demasiado poético para ser creado se transforma en algo creado al cambiar su valor usual, ya que si el horizonte era poético en sí, si el horizonte era poesía en la vida, al calificársele de cuadrado acaba siendo poesía en el arte. De poesía muerta pasa a ser poesía viva."¹³

La capilla aldeana

A y e
caula
auve
que tu canto encanta
sobre el campo inerte
conce
vierte
y orz-
clones
Horu.
Desde

la cruz surta
el triunfo del sol canta
y bajo el patio azul del cielo
desliza sus cantores sobre el suelo.
Una luz rosas a las de la campana
Que ya se desprecia ebria de mañana
Evangelizando la gran quietud aldeana.
En un amanecer en que una bondad brilla
La capilla está ante la paz de la montaña
Como una llanura está ante una capilla.
Se espere en el paisaje el aire de una extensa
Santidad, algo bíblico, algo de piel de oveja
Algo como un ruego lleno de bondad
Cual el el campo retira una idios queja
Llena de sus encías y de sus emociones.
La capilla es como una vieja enterrada
Y al pie de la montaña parece un cuento de hadas.
Justo a ella como una brujada de mendigos
Se agrupan y se acercan unos cuantos cantos
Que se amanzan curiosos por todas las posturas
Con la indiferencia de los viejos letrados.
Y en el mandato bello de ambiente y de frescura
En el paisaje algo con castidad de limo
Pinta un brochazo negro la sotana del cura.
Cuando ya la tarde alarga su sombra sobre el camino
Parece que se metiera al fondo de la capilla
Y la luz de la gran lámpara con su brillo interectivo
Pinta en la muralla blancas, como una raya amarilla.
Las tablas viejas roncán, crujan, cuando entra el viento alisado a ruego
Resonante triste en un murmullo el eco santo del rosario
La oscuridad va amalgamando y confundiendo así las cosas
Y vuela un ángel como ilusiones con lentitud del campanario.

Fig. 13.1 Vicente Huidobro, *La capilla aldeana*, 1912.
Cortesía de Fundación Vicente Huidobro.

Huidobro retornó a Chile en 1925 y fue candidato a la presidencia por el Partido Asamblea de la Juventud Chilena, de tendencias socialistas. A pesar de la visibilidad que había logrado gracias a dos intentos de asesinato, perdió las elecciones.¹⁴ Huidobro continuó escribiendo poesía a lo largo de toda su vida, pero dejó de hacer caligramas. Poemas como: “Canción del huevo y el infinito” (1941) abrieron el camino para nuevas formas de la poesía latinoamericana; incluyendo la enumeración:

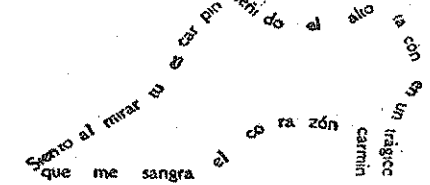
“En cada hora del día cae un huevo diferente
 Caen un huevo de luz y una luz de huevo
 Un huevo blanco
 Un huevo azul
 Un huevo verde
 Un huevo rojo
 Un huevo alegre
 Un huevo triste
 Un huevo negro
 Un huevo huevo
 Caen uno a uno del arco iris que se sacude
 Del arco iris cocoricó a cada quiquiriquí”

Para su propio epitafio, Huidobro escribió una imagen magritteana: “Aquí yace el poeta Vicente Huidobro / Abrid la tumba / Al fondo de esta tumba se ve el mar.”

César Moro (Alfredo Quíspez Aquin, 1903-1956), un poeta peruano profundamente comprometido con el surrealismo francés, utilizó una estructura similar a la “Canción...” en su poema de 1948 “bebé centenario”. Luego de vivir en París desde 1925 en adelante, junto con André Breton y Emilio Adolfo Westphalen, Moro organizó la Exposición Surrealista Internacional en México, en 1940. Mientras que en Huidobro la enumeración está basada sobre la constante cuantificación del huevo, Moro hace un juego más complejo, cambiando constantemente los estándares conceptuales y manteniendo el conjunto con una falsa apariencia de orden a través de una agrupación de las palabras basada en su letra inicial, las aliteraciones, etc., y manteniendo un ritmo parejo.¹⁵

Aun si Huidobro fue el poeta latinoamericano más influyente y mejor conocido internacionalmente de su generación, no fue el único que insertó imágenes en el texto utilizando la composición espacial de las palabras. Influído por Mallarmé, el poeta mexicano José Juan Tablada (1871-1945) compuso una serie de poemas usando tanto la caligrafía como la tipografía, que fueron publicados en Caracas en 1920 con el título *Li-Po y otros poemas*¹⁶. Durante una visita al Japón en 1900, Tablada se interesó en la poesía como un instrumento visual para representar a la naturaleza. Fue como consecuencia de este viaje que introdujo el formato del *haiku* en la lengua española.¹⁷ Tablada también trabajó con caligramas (se dice que algunos de ellos precedieron a los de Huidobro) y, en un giro interesante, utilizó ideogramas japoneses como “recipientes” dentro de los cuales escribió sus textos.

El poeta peruano Carlos Oquendo de Amat (1905-1936) también experimentó con formas poéticas. Un admirador de Rimbaud y de Mallarmé estaba al tanto de las tendencias europeas más recientes, particularmente del trabajo de Huidobro, los escritos de André Breton, y el ultraísmo español. Sus obras más importantes están reunidas en *Cinco metros de poemas* (1925), encuadrado en forma de acordeón (pero que desplegado solamente mide 3.75 mts.)¹⁸. A Oquendo le gustaba mezclar la imaginería poética con las marcas comerciales, palabras inglesas y la diagramación de página. Militante de izquierda, muchas veces se burlaba de la cultura estadounidense (“Poema acéntrico / En Yanquilandia el cowboy Fritz / asesinó la oscuridad”). En su poema “Intermedio de 10 minutos” tanto “10” como “minutos” están alineados en una diagonal, y separados por “intermisión”, que va en la otra diagonal. Oquendo era parte del círculo de José Carlos Mariátegui y de su revista *Amauta*, la publicación de mayor influencia intelectual en el Perú de



“TALÓN ROUGE”

Fig. 13.2 José Juan Tablada, *Talón rouge, Madrigales ideográficos*, 1922. En “José Juan Tablada: tres libros”. Cortesía de Ed. Hiperión, Madrid, 2000.

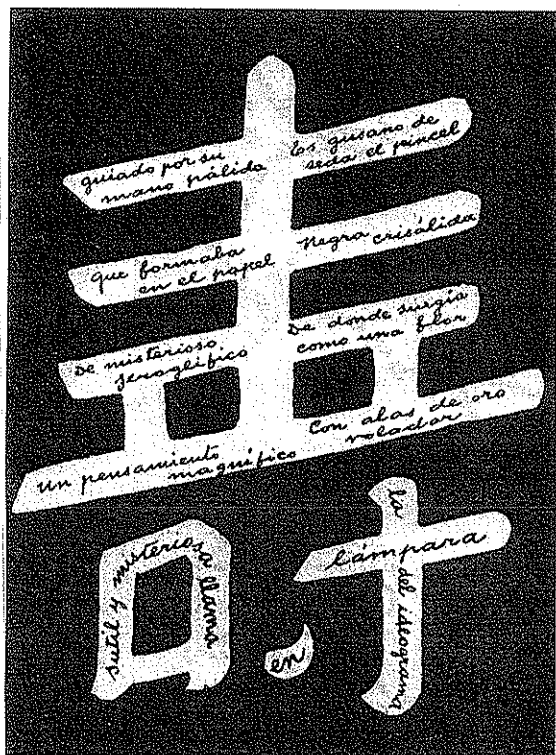


Fig. 13.3 José Juan Tablada, *Guiado por su mano pálida, Li-Po y otros poemas*, 1920. En "José Juan Tablada: tres libros". Cortesía de Ed. Hiperión, Madrid, 2000.

Europa. Pero, a pesar de las asociaciones con los movimientos literarios europeos, estos poetas y sus trabajos representaban una ruptura con las tradiciones locales y liberaron a los escritores de los esquemas heredados en el uso del lenguaje como un material.

OSWALD DE ANDRADE

El poeta brasileño Oswald de Andrade (1890-1954) viajó a Europa en 1912 para volver embebido en los movimientos vanguardistas del momento. De vuelta en Brasil trató de aislar la sensación de libertad que había sentido durante su viaje y de utilizarla

la época. En 1930, Oquendo se afilió al Partido Comunista, dejó de escribir poesía y se convirtió en activista político tanto en Perú como en Bolivia.¹⁹ Durante su maduración política sintió que la poesía no podía llegar a las masas y decidió separar su escritura de su activismo. Después de haber estado en prisión (y según algunos, de haber sido torturado), abandonó Perú y fue al exilio. Murió de tuberculosis en Madrid, poco después del comienzo de la Guerra Civil.²⁰

Tanto en el caso de Tablada como el de Oquendo, el uso del caligrama fue un producto directo de la moda formalista europea que imperaba en América Latina, cosa también cierta de algunas obras de Huidobro hechas después de su retorno de

en contra de las influencias extranjeras en Brasil. Sensible a la influencia que el arte africano y polinesio tuvo en Picasso, pero también resintiéndola, decidió que "la barbarie es nuestra". Esta frase se convirtió en su consigna contra lo que él percibía como una visión distorsionada de lo "exótico" tal cual era fomentada por el *mainstream*. El crítico Roberto Schwarz describe el objetivo de de Andrade como una "carnavalización de los valores".²¹ El término podría ser interpretado en los términos que usa Bajtin para describir la resistencia a la unificación o la autoridad, pero también como la asimilación de valores y formas de lo local brasileño simbolizado por el carnaval. De Andrade, sin embargo, fue mucho más allá que la "carnavalización" en cualquiera de estas posibles interpretaciones. Si había algún desafío a la autoridad, era el gestado por la colonización cultural. De hecho, el poeta superó su famosa noción de "antropofagia" (que al fin y al cabo es una forma de consumo) explorada en su Manifiesto de 1928, con la cual definió lo que más tarde, en términos positivos, sería llamado la "periferia". De acuerdo a esto, la periferia es un escenario para la acción creativa y no un lugar condenado al consumo pasivo de dispositivos importados. La importancia de Oswald de Andrade en América Latina proviene de haber insertado el vanguardismo internacional en la política nacional y, al mismo tiempo, la política nacional en las formas de la vanguardia internacional.

Simón Rodríguez, Vicente Huidobro y Oswald de Andrade, representan tres fases precisas en la historia intelectual del arte y la poesía de América Latina. Las decisiones formales de Rodríguez, en cierta manera, eran estéticamente ingenuas, pero captaron la importancia de dar predominancia a las ideas y los conceptos y de subordinar la forma, un tema que luego dominaría la forma de pensar sobre el arte en América Latina. El trabajo de Huidobro tenía importancia formal y estuvo relativamente separado de su propia vida política. De Andrade, claramente distinguible de los otros dos, se esforzó en integrar el formalismo con la política dentro del contexto brasileño.

De Andrade articuló sus ideas en dos manifiestos que circularon ampliamente. El primero apareció en 1924 con el título de "Manifiesto de poesía Pau-Brasil". En él sostenía: "Lenguaje sin arcaísmos, sin erudición. Natural y neológico. La millonésima con-

tribución a todos los errores. Como hablamos. Como somos.” Y, yendo más allá: “Dividamos: la poesía para importación. Y la poesía Pau-Brasil para exportación”.²²

Para de Andrade, la poesía era un material en crudo a partir del cual se manipulaban los productos brasileños para uso interno y para influir sobre el exterior. En ese sentido, de Andrade no era indiferente a las preocupaciones del *mainstream*; intentaba más bien discutirlo y competir con él. Fue una posición que los poetas concretos, adoptando la política de “exportación” de Pau-Brasil, llevaron adelante más tarde con el propósito de lograr “igualdad de estatus” en el *mainstream* internacional.

En 1928, cuatro años después del primer manifiesto, de Andrade publicó el segundo: su “Manifiesto antropófago”.²³ Esta obra sigue circulando hoy entre las nuevas generaciones de intelectuales brasileños y de críticos de arte latinoamericanos, y se ha convertido en una herramienta fundamental para distinguir el eclecti-

cismo latinoamericano del posmodernismo del *mainstream*.²⁴ En este manifiesto, de Andrade hablaba de la apropiación de absolutamente todo. En el quinto punto del texto anota: “Sólo estoy interesado en aquello que no es mío”. En el tercer punto asegura: “Tupí o no Tupí, esa es la cuestión”. Ambos puntos deben ser leídos en su conjunto. Los tupís son un pueblo amerindio brasileño. De Andrade juega aquí con la similitud fónica entre “tupí” y la frase inglesa “to be”, cuestionando así al gran ícono de la literatura anglosajona al mismo tiempo que se apropia de él para subrayar una ceguera cultural respecto a lo local.²⁵

Se podría argumentar que de Andrade es más importante como defensor y ejemplo de la desinstitucionalización que como poeta. Para él, todo (y no sólo los objetos encontrados) se convertía en un *ready-made*, pasible de apropiación. Esto lo conecta, en actitud y objetivos, con conceptualistas latinoamericanos posteriores que también practicaban el arte como un intento culturalmente subversivo.

Treinta años después de su publicación, el poema de de Andrade “amor/humor” (las dos palabras son el poema íntegro, no su título) fue considerado una pieza seminal por los poetas concretos brasileños, que lo aplaudieron por ser el poema más breve en la lengua portuguesa.²⁶ Casi tan conciso, pero mucho más significativo, es el poema que consiste en solamente estos tres versos: “América do sul / América do sol / América do sal” (1925), en el cual la sal alude a las lágrimas producidas por la opresión.²⁷ La enumeración precisa y contundente del poema refleja la reacción frente a los procesos artificiales de una urbanización acelerada y de la afectación de modernidad que estaba sufriendo Brasil en la época. En 1920 había escrito:

“Rascacielos
Fords
Viaductos
Un olor a café
En el silencio enmarcado”²⁸

Es notable (y encantador) que de Andrade, cuyos textos teóricos son enrevesados e ininteligibles, logre una poesía con esta claridad y precisión.

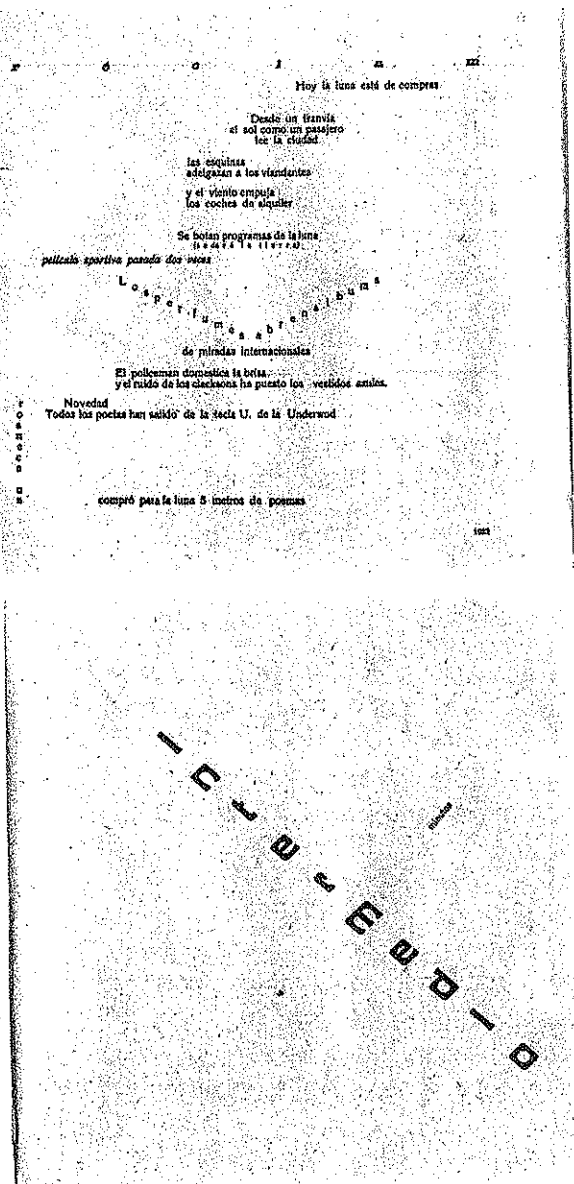


Fig. 13.4 Carlos Oquendo de Amat, *Cinco metros de poemas*, 1925. En *Munilibros 3*, Lima, Perú, 1986.

Con el tiempo, de Andrade comenzó a comprometerse con la política brasileña. En 1931, junto con Patricia [Thiers] Galvão, fundó la revista *O Homem do Povo* ("El hombre del pueblo"). La publicación, que pretendía ser "del pueblo para el pueblo", solamente publicó ocho números.²⁹ Atacaba al fascismo, la explotación y la represión, y defendía el sindicalismo, los impuestos a los ricos y las causas feministas. A pesar de que todas estas eran causas populares, la popularidad no alcanzó a la revista. Al contrario, su último editorial despertó la rabia de los estudiantes de abogacía, quienes comenzaron a demostrar su malestar frente a la oficina de redacción. Patricia Galvão persiguió a algunos de ellos armada con una pistola (y fue a la cárcel por ello), mientras que de Andrade procedía a patearlos en el trasero (al menos a aquellos que logró alcanzar).

La plataforma que de Andrade dio para los artistas brasileños resultó ser inestable. Sus sucesores tendían a enfatizar el arte o la política, en lugar de cumplir con el sueño de una síntesis total. Un grupo de poetas que continuó en el espíritu de de Andrade, terminó más conectado con el desarrollo europeo que con poetas latinoamericanos tales como Huidobro, Tablada u Oquendo. Fue el trabajo de estos autores posteriores, y su noción de "poesía visual", agregados a su utilización del espacio como un recurso poético, lo que terminó siendo un precedente formal para los conceptualistas visuales brasileños de mediados del sesenta y después. Más que ningún otro movimiento poético en América Latina, su trabajo borró las fronteras entre el arte y la poesía.

LOS NOIGANDRES Y LOS NEO-CONCRETOS

La poesía visual fue elaborada por el grupo brasileño *Noigandres* con lo que ellos bautizaron como "poesía concreta".³⁰ El movimiento estaba endeudado no solamente con de Andrade, sino también con figuras más internacionales como Mallarmé, Apollinaire, e.e.cummings, y Ezra Pound. Pound fue un ejemplo puramente estético y sus simpatías fascistas no fueron discutidas. Entretanto, el gran ausente parece haber sido Huidobro. Los circuitos culturales de la época hacían que París (o los franceses en París) estuvie-

ran más cerca de San Paulo que Santiago de Chile (o los chilenos en París). Y la existencia de Simón Rodríguez todavía era desconocida.

Noigandres comenzó en 1956 y fue liderado por los hermanos Augusto y Haroldo de Campos junto con Décio Pignatari.³¹ Al igual que muchos grupos que surgieron a partir de Noigandres, el movimiento puede considerarse activo al día de hoy. Su primera presentación pública fue a través de un manifiesto escrito por Augusto de Campos y publicado en el suplemento dominical del *Jornal do Brasil* (11 de noviembre de 1956). Con el título de "Pontos-Periferia-Poesía Concreta", contenía la siguiente declaración:

"Lo cierto es que las subdivisiones prismáticas de las ideas de Mallarmé, el método ideogramático de Pound, la presentación verbo-voco-visual de Joyce y la mímica verbal de cummings convergen en un nuevo concepto de composición, una nueva teoría de la forma —una organoforma—, donde las nociones tradicionales como introducción, nudo y desenlace, silogismo y verbo, tienden a desaparecer para ser mejoradas por una estructura gestáltico-poética, poético-musical, poético-ideogramática: la POESÍA CONCRETA."³²

En otro artículo publicado poco después ("Poesía Concreta"), Augusto de Campos señalaba que "el poeta concreto [...] va directamente al centro [de las palabras] para vivir y vivificar su facticidad".³³ Inadvertidamente, había dado vuelta una de las frases de Huidobro.

Las herramientas principales para lograr esto eran el espacio ocupado por las palabras tal cual estaba registrado, y la manipulación tanto de las palabras como del espacio para interrumpir la linealidad del discurso.³⁴ Siguiendo a Mallarmé, los espacios en la página adquirieron la jerarquía de unidades de significado y sirvieron para componer una estructura visual. Un poema concreto era fundamentalmente un ejercicio formal y algo tautológico que:

"Comunica su propia estructura: estructura-contenido, el poema concreto es un objeto en sí mismo, no interpreta objetos externos."³⁵

Las palabras elegidas frecuentemente reflejan una economía de letras minimalista. Las consonantes y las vocales crean un diseño

con un carácter visual y auditivo que es independiente del significado de la frase. Las preocupaciones autoreferenciales también son aparentes y preceden la exploración más completa que se dio en el arte del *mainstream* una década más tarde.

A pesar de que la poesía concreta pretendía tener una preocupación por la identidad nacional brasileña, su meta más importante parecía ser no tanto una interrogación de la escena internacional, sino competir dentro de ella. El acceso al *mainstream* era algo fundamental, al punto que la búsqueda de un movimiento enraizado nacionalmente se convertía en un problema de segundo orden, comparado con la necesidad de encontrar un sistema formal identificable. Un poeta boliviano con raíces suizas, Eugen Gomringer, ayudó al lanzamiento del movimiento en el extranjero. En 1955, Gomringer conoció a Pignatari, quien en su momento era uno de los poetas concretos más importantes. Gomringer tomó prestadas algunas ideas y utilizó sus conexiones europeas (en esa época era el secretario del escultor suizo Max Bill) para introducir a los Noigandres en Europa.³⁶

Es sorprendente que aun hoy el movimiento Noigandres todavía no tenga el reconocimiento merecido dentro del *mainstream*. El crítico estadounidense Peter Frank, al describir la tradición de los experimentos de una “poesía ampliada”, empezando por “Marinetti, Hausmann, Schwitters y otros poetas fonéticos”, continúa su tema en distintos países para luego, en un desliz revelador, escribir la palabra *incluso* cuando dice “e incluso en Brasil, por el grupo Noigandres”.³⁷

Los poetas concretos crearon una base importante para los grupos que los siguieron, incluidos aquellos que discrepaban con la poesía concreta y cuyos compromisos políticos eran más fuertes y explícitos. Un ejemplo notable fue el grupo de los *neoconcretos*, fundado en 1959 por el poeta y crítico Ferreira Gullar, quien había sido uno de los colaboradores de los primeros números de la revista *Noigandres*. Su nuevo grupo criticaba el exceso de matemáticas y raciocinio en el diseño de la poesía concreta (“el racionalismo roba la autonomía del arte”) y predicaba el “no-objeto” y la “nacionalidad del lenguaje”. Preferían el vacío en oposición a las conexiones racionales entre las palabras, y Ferreira Gullar buscaba una desintegración del discurso. Describía su proceso poético de la manera siguiente:

“Terminé desintegrando el discurso y reduciendo las palabras a oscuros conglomerados de fonemas y gritos, en un intento de encontrar un lenguaje menos abstracto, no conceptual y no manipulado, tan cercano como fuera posible a la experiencia sensorial del mundo [...]. Luego de ello vino el concreto, el neoconcreto y, finalmente, mi compromiso con la poesía política en un momento en que el Brasil estaba agitado por la lucha por la reforma social.”³⁸

El “no-objeto”, un término no demasiado definido, era una “aparición pura” y “transparente a la percepción, [...] esperando el gesto humano para ser actualizado”.³⁹ Siguiendo los caminos del dadaísmo, declaró la muerte de la pintura, y todo lo que fuera no-objeto debía desconectarse de toda indicación de uso y significación verbal.

“El no-objeto no es una representación, sino una presencia concreta que se percibe sobre el espacio real del mundo y no sobre el espacio metafórico de la expresión abstracta.”⁴⁰

Se podría decir que de acuerdo a esto había una conexión mayor entre lo que terminaría siendo el minimalismo del *mainstream* y esta poesía, que con el arte brasileño. Efectivamente, Ferreira Gullar proponía una etapa última de información desmaterializada en la cual quedaría solamente la esencia de la información y nada más. Esto no sólo coincide con los argumentos que más tarde plantearían Donald Judd y Robert Morris para sus obras minimalistas, sino posiblemente también es una referencia al trabajo y pensamiento del escultor español Jorge Oteiza (1908-2003). Oteiza había recibido el Premio Internacional de Escultura de la Bienal de San Pablo de 1957. Durante su estadía tuvo contacto y desacuerdos con los poetas concretos brasileños.

La importancia de Oteiza en América Latina ha sido seria e injustamente ignorada hasta el día de hoy. Me gustaría comenzar a

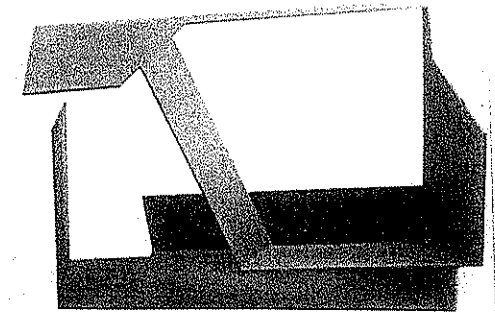


Fig. 13.5 Jorge Oteiza, *Formas lentas*, 1957. Cortesía de Pilar Oteiza San José.

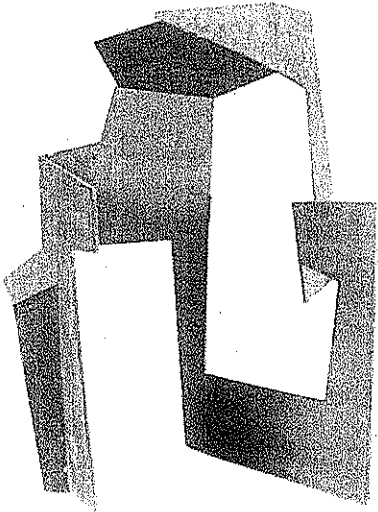


Fig. 13.6 Jorge Oteiza, *Caja abierta*, 1958.
Cortesía de Pilar Oteiza San José.

corregir esta omisión aquí, aun si este no es necesariamente el lugar más apropiado para hacerlo. Pero las tendencias minimalistas en América Latina parecen haber sido más fuertes en poesía que en las artes visuales, y Oteiza fue un precursor importante del minimalismo. La versión que Oteiza hizo del minimalismo, tal cual lo exploró durante la década del cincuenta, no tuvo mucha influencia, salvo en el trabajo de los constructivistas colombianos.⁴¹ Pero sus teorías sí; y durante sus largas estadías en América Latina, Oteiza tuvo contactos intensos con la intelectualidad de los países que visitó. En sus discusiones con los poetas concretos, Oteiza expresó sus discrepancias y anticipó

los argumentos que Ferreira Guíllar haría más tarde. Sentía que los poetas concretos estaban trabajando con simplificaciones de la poesía de Mallarmé y que estaban produciendo una obra que él veía como “distorsionada por un formalismo limitado que podría frenarlos peligrosamente”⁴². Oteiza también exploró la poesía, pero su obra mayor se desarrolló en la escultura, un medio que utilizó para elucidar el espacio y la ausencia. Trató de encontrar maneras de vaciar el cubo y el cilindro, y de ubicar el vacío como un centro activo desde el cual la escultura se convertiría en una cáscara en camino hacia la desmaterialización. A pesar de ser furiosamente ateo, su trabajo muestra una búsqueda constante de la espiritualidad en formas que lo convierten en una contraparte a la figura de Mathías Goeritz.

Oteiza vivió en América del Sur desde 1934 hasta 1947. Fue a Chile, Argentina (donde fue docente) y Colombia, en donde tuvo su mayor influencia. Allí dejó una fuerte influencia en Edgar Negret (1920), quien a su vez fue responsable del desarrollo de muchos artistas abstractos colombianos. En Buenos Aires fue

donde en 1947 Oteiza publicó su primera especulación sobre el “espacio vacío”:

“El espacio vacío nos es revelado en nuestro análisis como el concepto clave de una lógica para la renovación formal. Espiritualmente equivalente a la reaparición del sentido de la tragedia en el clímax del legado de un sistema morfológico clásico.”⁴³

En 1959 Oteiza ganó un concurso para un monumento en Montevideo. En su propuesta escribió:

“Consideramos que la etapa del hombre como espectador ante la obra de arte ha terminado. En la etapa actual, el hombre debe participar activamente de la obra, y su participación se caracteriza por su silencio espacial interno, receptivo, unificador y reintegrador, dentro de una conciencia política y espiritual responsable del período en que vive.”⁴⁴

Oteiza utilizó esta oportunidad para hacer más visitas, igualmente influyentes, a países latinoamericanos. Durante esta segunda visita Oteiza afectó seriamente la forma de pensar, en términos de enseñanza, que existía en la Escuela de Bellas Artes y en la Facultad de Arquitectura de Montevideo. En sus charlas subrayó lo que se puede llamar “el diseño como actitud”, un método general de formulación de problemas aplicable a cualquier cosa. Sus conferencias, más que su obra (su monumento desgraciadamente nunca fue construido), nos guiaron, al menos a algunos de nosotros, hacia la conceptualización y la desmaterialización, y a entender la separación entre el arte como artesanía y el arte como creación. De esta manera nos dio el antídoto contra el pensamiento *baubausiano* que estaba de moda en la época y que predicaba que artistas y artesanos debían ser la misma cosa, y que solamente el arquitecto —en la forma que lo definía Gropius— tenía el rol de tomar las decisiones concernientes al diseño. En sus conferencias, Oteiza declaró:

“Toda operación lógica es diseño. Es lógico el diseño, si todos los factores intervienen en la operación, todos los que han de funcionar en una misma solución. [...] El pensar antes en la belleza es un error, que corresponde en política a la alteración de los verdaderos resultados por inclusión como agentes verdaderos de una solución a previsiones o consideraciones externas, conveniencias o tácticas de partido.”⁴⁵

La obra de Oteiza, aun si prefiguró mucho del minimalismo por venir, fue mucho más allá, a tal extremo que en 1958 declaró su propia muerte como "escultor" y su renacimiento como "persona". Fue en esa época cuando comenzó a dedicarse a escribir sobre la identidad vasca. Con todo, su escultura siempre estuvo más cerca del constructivismo que de otras estéticas. El hecho de que sus conclusiones y metodología condujeran a ideas útiles para el conceptualismo hace reflexionar sobre por qué el conceptualismo no se nutrió más del constructivismo.

El constructivismo había estado de moda en América Latina por varias décadas, pero no pareció generar mucho en materia de otras estéticas. La única excepción podría ser justamente la poesía concreta, pero nadie estaba dispuesto a aceptarla como una consecuencia del constructivismo. Es notable entonces que el minimalismo, que podía haber sido una derivación del concretismo constructivista, se convirtiera en el antimodelo para muchos conceptualistas latinoamericanos, yo incluido.

Pero volviendo a la poesía de Ferreira Gullar, sus ideas fueron derivadas, más que nada, del análisis lingüístico, no del visual, y llevó directamente a partes del conceptualismo latinoamericano que lo siguió. Ferreira Gullar también creía que "sin un espectador, el trabajo solamente existe como una potencialidad, esperando el gesto humano que lo actualice". En esto, Gullar (tal como lo señaló Clemente Padín), abrió la poesía a la participación activa del espectador.⁴⁶

Otro grupo llamado Poema/Proceso, producto de una fragmentación de Noigandres, emergió en Río de Janeiro en 1967.⁴⁷ Clemente Padín cita a su fundador, Wladimir Dias-Pino explicando la diferencia entre poema/proceso y poema/poesía:

"No hay poesía en proceso. Lo que hay son Poemas en Proceso, porque lo que cierra el poema es el proceso [...]. El proceso/poema es aquel que, en cada nueva experiencia, inaugura procesos de la información. Esta información puede o no ser estética, pero lo importante es que sea funcional, y por lo tanto consumible."⁴⁸

Las palabras de Alvaro De Sá, otro de los miembros del grupo y que habla de la democratización del consumo, complementa la

declaración de Dias-Pino. Padín sintetiza sus ideas en la forma siguiente:

"El proceso/poema cree que ha llegado a una solución adecuada al hacer de cada consumidor/participante/creador un nuevo proyector de estos procesos por sí mismo, que crea sus propias versiones del proyecto que le es presentado, de acuerdo con su propio nivel de conocimiento y con las técnicas de su repertorio, con las cuales puede generar sus propios procesos y matrices en un desarrollo interminable, tal como el de la realidad cambiante y el del movimiento constante."⁴⁹

El proceso/poema enfatiza el papel del lector pero, en su interés por la "lectura creativa", amplía su papel a tal punto que el creador prácticamente desaparece. La lectura es usada en un sentido estructuralista, equivalente a una decodificación, un acto cognoscitivo en lugar de una respuesta sensorial. Así, el grupo abrió la poesía de palabras a la figuración por medio del uso de símbolos visuales y de estructuras similares a las tiras cómicas. Los poemas se convirtieron en *poemas semióticos*. Alvaro De Sá lo sintetiza en la forma siguiente:

"[La lectura] tal como la propone Poema/Proceso implica el desencadenamiento de versiones de la pieza a través del consumo creativo, desacredita el esteticismo [...] e impone una funcionalidad comunicativa. Por consiguiente, el creador omnipotente y único desaparece junto con su estilo personal a través del consumo masivo. El contraestilo resulta ser la conquista de la información, no la manipulación del conocimiento."⁵⁰

Para De Sá, el conocimiento puede y debe ser dejado de lado dado que ya ha sido manipulado en términos de espacio y tiempo. En su preocupación por conquistar la información a través de su manipulación y su organización, los *neconcretos* se alineaban con Waldemar Cordeiro, quien poco después de 1967 comenzó a trabajar con el lenguaje de las computadoras. Y en su concentración en la participación del espectador, también se vinculaban con la obra de Hélio Oiticica y de Lygia Clark. Los tres serán discutidos más adelante.



Fig. 13.7 Nicanor Parra y Enrique Lihn, *El quebrantabuesos*, 1952. Cortesía de Nicanor Parra.

NICANOR PARRA

En Chile, los “Antipoemas” de Nicanor Parra (1914) también exploraron soluciones lingüísticas que prefiguraron trabajos posteriores de los conceptualistas en las artes visuales. Parra, después de Huidobro y junto con Pablo Neruda, es el poeta chileno mejor conocido del siglo xx. Sus “Antipoemas” y sus “Artefactos” son particularmente importantes por su síntesis formal y su precisión en el uso de la información. Los “Artefactos”, una serie de poemas de una sola línea, minimizan la importancia de la construcción poética y reclaman la identidad correspondiente a una obra de arte. Si bien fueron publicados en 1967, su origen data de por lo menos 1957, cuando usó el recurso para sus poemas “Versos sueltos”. Éstos incluían líneas como “Véndese crucifijo de ocasión”. Entre los poe-

mas de una sola línea de “Artefactos” se encuentran: “USA / donde la libertad es una estatua”; “Ordeñar una vaca / y tirarle la leche por la cabeza”; “Hasta en las alcantarillas hay un poco de mierda” y “El automóvil es una silla de ruedas”.⁵¹ De acuerdo al propio Parra, los “arteactos” son el producto de la explosión de sus “antipoemas”. Un “arteactos”, escribió, “es una configuración lingüística autosuficiente, [...] que tiene sus propias leyes, digamos, que se sostiene a sí mismo [...]. Tiene la misma eficacia que un aviso en un periódico”⁵².

Con estas obras, Parra adoptó el formato de titular de periódico y su habilidad de convertirse en memoria inmediata.⁵³ Su “Noticiero 1957” está construido mediante titulares encontrados.⁵⁴ En aquel momento, esto era menos un síntoma de un pensamiento conceptualista que un signo del espíritu que más tarde sería formalizado en el pop art. Algunos años más tarde, el autor y cineasta chileno-mexicano Alejandro Jodorowsky (1929) utilizó el mismo formato para escribir aforismos tales como: “Come migas y te crearán una paloma”, y también para crear titulares periodísticos sensacionalistas como “Resuelta la ubicuidad”.⁵⁵ Pero el origen de todo esto está en *El quebrantabuesos*, un proyecto conjunto que en 1952 crearon, junto a otros, Jodorowsky, Parra y el poeta Enrique Lihn (1929-1988).

Durante un año, y basados sobre una idea de Parra, los tres, junto a sus compañeros del plantel editorial, organizaron un mural poético instalado en dos lugares distintos del centro de Santiago de Chile. Modificando titulares extraídos de periódicos, armaron textos absurdos tales como: “Héroes de la paz / Atentaron contra la vida de Pío XII” y “Misterioso / concurso de poesía organizado / Para envenenar la República”. Por esa época, y basándose en declaraciones de Marinetti acerca de la “poesía como una acción”, Jodorowsky y Lihn también pusieron en escena pequeños proto-happenings en la calle. Llevaban una caja de cartón con agujeros y llena de monedas que caían lentamente en la vereda, haciendo que la gente que pasaba se agachara para recogerlas. O se paraban en la calle preparados para tocar una guitarra y un violín, sólo para luego romperlos en pedazos una vez que se había reunido un público suficientemente grande. Luego le daban una moneda a cada espectador.⁵⁶

La preocupación general de Parra con respecto a la forma del texto es mucho menos intensa y poéticamente más tradicional que

la de Rodríguez o la de Huidobro. Rodríguez representaba sobre el papel la forma de su pensamiento, creando una transmisión didáctica basada en el calibrado del énfasis gráfico. Huidobro hacía un uso tautológico de la forma para subrayar e ilustrar el contenido en forma redundante e ilustrativa. En ambos trabajos, tanto de Rodríguez como de Huidobro, el lector es recipiente y espejo de una obra terminada. Parra, por su parte, trabaja en forma menos explícita. Da poca información en sus poemas y se asegura de que si hay un impacto, éste provenga de las reverberaciones que se dan dentro de la mente del lector. Como el poeta ruso del *Gog* de Papini, Parra adopta una versión desmaterializada del poema. Su presencia sobre el papel es materialmente mínima; el acto poético está en el estímulo de las experiencias del lector.

El proceso de desmaterialización de Parra parece contradictorio (o al menos dialéctico) en tanto que intenta destruir y crear poesía al mismo tiempo. Podemos leer el título “Antipoema” como un deseo de muerte poética, o como una solución antimaterial al problema de la comunicación de ideas poéticas. El propio Parra expresó su ambivalencia con respecto a la poesía:

“Ya no me queda nada por decir / Todo lo que tenía que decir / Ha sido dicho no sé cuántas veces.”⁵⁷

Por fortuna, esto no le impidió seguir escribiendo.⁵⁸

El modo en que Parra compromete la mente del lector está relacionado a la estrategia de Magritte. Al hacer conexiones inesperadas, invita al público a que arme nuevos sistemas de ordenamiento. Las imágenes tienen una importancia muy relativa, es la conexión lo que proporciona una nueva vida. A su manera, a fines de los años cincuenta y en los sesenta, Parra estableció un modelo para una aproximación sociopolítica al arte. La creación debía pasar del artista al público.

Los artistas argentinos del Group de Recherche Visuelle de París también compartían esta misma preocupación a fines de los cincuenta, y con este propósito utilizaron situaciones interactivas de juego. Su objetivo era “limitar la obra a una situación puramente visual”, “buscar la obra NO DEFINITIVA, pero —por cierto— exacta, precisa e intencionada”.⁵⁹ Los artistas estaban comenzando a verse a sí mismos en un rol que estaba a mitad de camino entre el catalizador y el director de escena. En el caso de Parra, el titular de

periódico como *ready-made* poético transfería las técnicas del hacer al acto de encontrar, convirtiendo a la creación de poesía en algo accesible a todos. Cualquiera puede “encontrar”.

RICARDO CARREIRA

De los poetas discutidos aquí, Ricardo Carreira (1942-1993) de Argentina y Jorge Eduardo Eielson de Perú fueron los que más claramente estaban ubicados tanto en la poesía como en las artes visuales. Eielson vivió y produjo mayormente en Europa (será discutido más adelante en el capítulo sobre diáspora), Carreira fue activo y fundamental para el desarrollo de muchos proyectos durante la década del sesenta en Argentina, incluyendo *Tucumán*

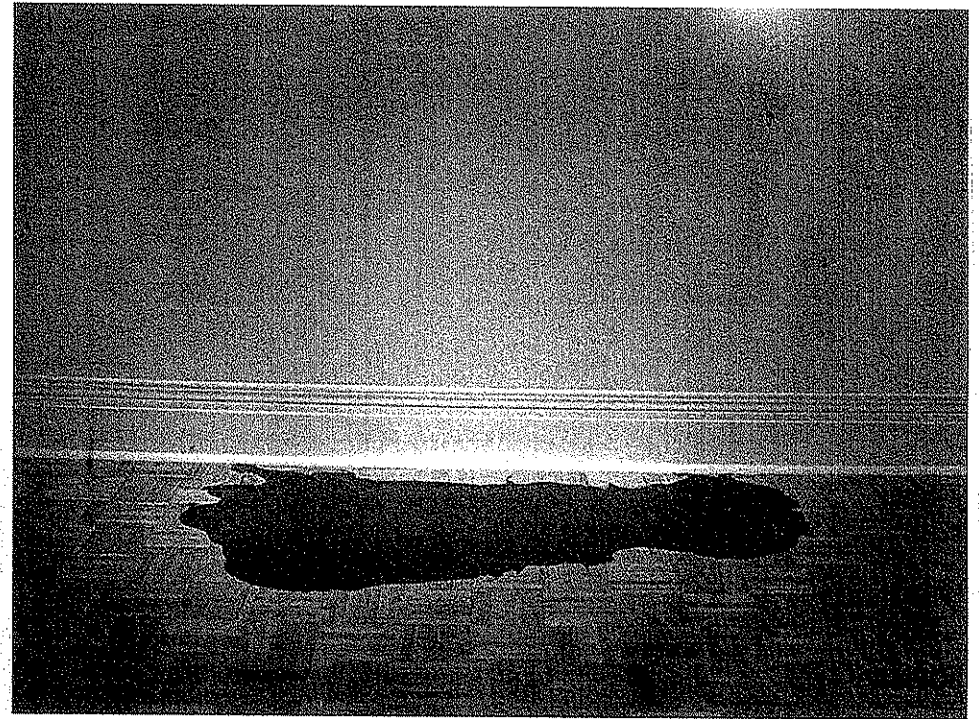


Fig. 13.8 Ricardo Carreira, *Mancha de sangre*, 1966. Instalación en la exhibición *Inverted Utopias* (Utopias invertidas). Copyright © Museum of Fine Arts Houston. Cortesía de Adrian Carreira.

arde, evento para el cual participó en las reuniones de planificación. Poco después de *Tucumán*, Carreira desapareció de la escena, y cuando murió lo hizo relativamente ignorado.⁶⁰ Recientemente ha sido rescatado en conexión a una reevaluación sistemática de la década de los sesenta en Argentina. Una colección de poemas originalmente distribuida en hojas mimeografiadas fue reeditada en 1996, y algunas obras —destruidas después de su instalación original— fueron reconstruidas recientemente.⁶¹

En su época, más que como un artista disciplinado, Carreira era percibido como un personaje vivaz, impredecible y dado a improvisaciones espontáneas en la escena intelectual de Buenos Aires. Sin embargo, su trabajo tuvo consecuencias para la producción conceptualista argentina, y hoy se le reconoce como uno de los formadores del clima artístico de Buenos Aires después de 1966. Su obra más conocida fue “Mancha de sangre” (1966) hecha con resina plástica. Había sido colocada en el piso de una galería durante una muestra organizada en protesta de la guerra de Vietnam. Una obra típicamente “contextual”, fue diseñada para cambiar el propósito de la sala y apropiarse de todas las obras colgadas en las paredes. Todas las obras de la exposición eran políticamente coherentes en cuanto a su mensaje antibélico, pero individualmente seguían rindiendo homenaje a las tradiciones artísticas. El charco de Carreira, en su subversión de la forma y al construir una situación que podía ser leída como un contexto, reunió a todas las obras para formar una poderosa expresión colectiva.

También en 1966, Carreira produjo algunas piezas que trataban de la relación que los objetos tienen con la información que emiten. Dividió el espacio de la galería tensando una soga entre dos paredes, a una altura lo suficientemente baja como para obstaculizar la circulación del público. La instalación se completó con un fragmento de la soga utilizada —como muestra—, más una fotocopia del mismo. En otro proyecto, cubrió una escalera con una hoja de plástico que se adaptó a la forma de los escalones. En ocasión de la muestra de una de estas obras (“Ejercicio sobre un conjunto”) en el Instituto Di Tella en 1967, escribió:

“Quizá sea tan importante correr, matar, organizar un genocidio como hacer un muestrario de polvo de tiza (claro está desde un punto de vista estético y como estructura argumental ¿no?).”⁶²

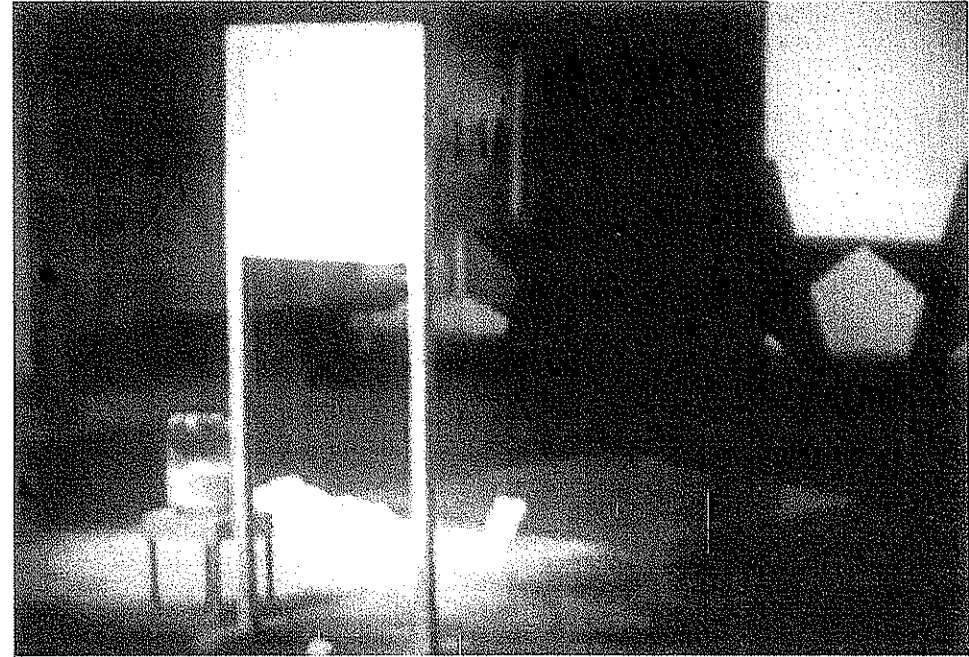


Fig. 13.9 Ricardo Carreira, instalación en “Experiencias 67”, Instituto Torcuato Di Tella. Foto de video del artista. Cortesía de Adrian Carreira.

Fue un esfuerzo de subrayar los problemas que sufre el formalismo cuando se lo deja librado a sus propios recursos en ausencia de otras consideraciones.

A pesar de la conciencia de Carreira y de sus advertencias, sus obras se convirtieron en modelo para muchos trabajos autoreferenciales hechos por otros artistas que usaban la información como tema y quedaron en eso. El origen de la inclusión de proyecciones, video y otras formas de representación que hasta ese entonces habían sido poco comunes en Argentina y en el resto de América Latina, puede ser ubicado en su obra.

Carreira es conocido principalmente por sus poemas. Muy simples, directos, y coherentes con sus obras dedicadas a la información, siempre terminan con un recurso muy típico: Las líneas finales enumeran todas las palabras importantes del texto que las precede. Por ejemplo:

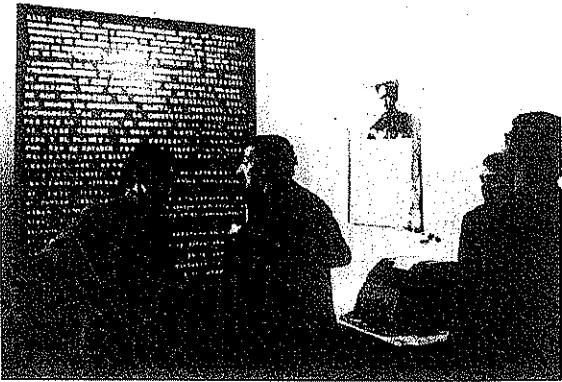
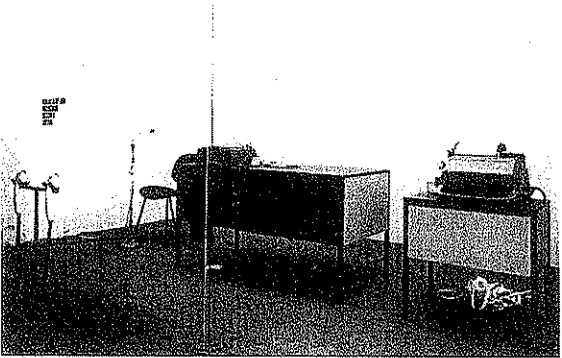


Fig. 13.10 (superior) David Lamelas, *Oficina de información sobre la guerra de Vietnam a tres niveles: la imagen visual, el texto y el audio*, 1968. Cortesía de David Lamelas.

Fig. 13.11 (inferior) Roberto Jacoby, *Mensaje en el Di Tella*, 1968. Fotografía de Óscar Bony. Cortesía de Carola Bony.

“Una mujer se saca la ropa que se arruga y se enfría sobre una silla. mujer, ropa, silla. saca, arruga, enfría.”

Los versos iniciales de sus poemas siempre son evocativos, pero no ofrecen mucho más allá de una descripción directa y relativamente trivial. El drama está dado por la repetición de las palabras al final. Éstas parecen asegurar que lo que en una primera lectura parece ser no más que una observación casual y pasajera se convierte en una imagen poderosa que se va realizando en la mente del lector. Al igual que con el trabajo de Parra, los poemas de Carreira solamente se completan después de llegar al lector. Las palabras, una vez que se repiten, se convierten en algo más que un truco poético; son claves para el proceso estructural de la imaginación y cum-

plen con la misma función que la diagramación en la obra de Simón Rodríguez. Las palabras individuales del poema representan la escena general con una información erosionada, igual que las fotocopias con respecto a la realidad tal como Carreira las usaba en sus instalaciones.

El acento que Carreira ponía en la información como una entidad independiente le permitió (y también a los artistas que trabajaban como él) una nueva apertura a la politización. Muchos comenzaron interesados en los medios por los medios en sí, pero luego

pasaron a una estrategia de los medios por el mensaje. El proceso comenzó con obras similares a trabajos contemporáneos y posteriores en Estados Unidos, pero las obras luego evolucionaron hacia algo distinto. En este desarrollo, sorprendentemente, los argentinos se acercaban más a las obras que Giulio Paolini, artista del *Arte povera*, hiciera en 1965, y a las de William Anastasi en 1966, un artista estadounidense menos conocido que sus contemporáneos más famosos, tales como Robert Morris y Kosuth.⁶³

En el caso de Carreira, fue la poesía la que mantuvo su constancia a lo largo de su vida. Incluso cuando especulaba sobre el arte y la política, mantenía su estilo:

“¿Qué hay que hacer entonces? Más conciencia, que no esa eludible y que no se pueda aguantar esa conciencia. Cuanto más masiva y cotidiana, mejor.

Cotidiano como mis zapatos, pero que me vaya uno muy grande y el otro, muy chico. [...] No quiero decir que sean simples signos que significan siempre igual, sino que la pared es menos importante que la pared real presente, pero cuando el objeto nombrado o la situación nombrada son revolucionarios, las palabras chocan con su objeto.”⁶⁴

La forma de trabajar con la información de Carreira, junto con los trabajos sobre los medios de Costa, Escari y Jacoby, influyeron en el medio argentino. Oscar Masotta, mejor conocido como un teórico prominente de la vanguardia y como crítico, también tuvo incursiones en el arte. Para su “Mensaje fantasma” (1967) cubrió las paredes de Buenos Aires con afiches que anunciaban “Este póster será transmitido por el Canal 11 de televisión el 20 de julio”, y así fue.⁶⁵ Ese mismo año, David Lamelas exhibió 17 televisores en el Instituto Di Tella, todos puestos en canales que no emitían programas. Un año más tarde, con un filo más político, Lamelas armó una gran instalación en la Bienal de Venecia, llamada “Oficina de información sobre la guerra de Vietnam a tres niveles: la imagen visual, el texto y el audio”. El espectador podía recibir las últimas noticias sobre la Guerra de Vietnam en tiempo real gracias a los télex de la agencia de noticias ANSA, y traducidas a seis idiomas.⁶⁶ La obra coincidió en tiempo y concepto con el “Mensaje en el Di Tella” de Roberto Jacoby, la cual también utilizaba un télex para recibir noticias de la guerra en Vietnam.⁶⁷

LAS SEÑAS DEL CONCEPTUALISMO LATINOAMERICANO

Se podría decir que el conceptualismo latinoamericano toma su definición de una confluencia y síntesis de diversas tendencias y no tanto del desarrollo de una oposición formalista a los estilos que lo precedieron. Mucho de lo que ocurría en los centros culturales era conocido, aun si a veces las noticias llegaban con algún atraso. La información que se aceptaba lo era porque se la consideraba estimulante cuando correspondía a situaciones y especulaciones locales; otra información podía ser interesante a nivel de chismes y no pasaba de eso. Por ejemplo, algunos trabajos minimalistas del *mainstream* se conectaban con obras constructivistas locales. Mientras tanto, el arte pop, aunque se le apreciaba, era visto como algo extranjero, como una reacción al abstracto expresionismo o, también, como una continuación del mismo. También hay que tomar en cuenta que la tradición de la Academia Francesa fue mucho más fuerte y duró mucho más tiempo en América Latina que en Estados Unidos o en Europa occidental, cosa que condicionó la interacción con los desarrollos del *mainstream*. Fue París, no Nueva York, la que se consideraba como centro cultural durante un siglo que terminó luego de 1960. El antídoto suministrado por la *Bauhaus* (cuyos exiliados en su mayoría fueron a Estados Unidos) solamente alcanzó a América Latina con lentitud y a través de fuentes secundarias.

Las ideas de la *Bauhaus* llegaron más rápidamente a las escuelas de arquitectura e influyeron tanto por ser prácticas como por la seducción del Estilo Internacional, pero llevaron bastante tiempo en penetrar el pensamiento de las escuelas de arte. Durante más de medio siglo hubo una desconexión extraña entre lo que pasaba en las escuelas y las innovaciones contribuidas por los talleres personales de los artistas. De ahí que los temas y la carga de una educación basada en el desarrollo de las habilidades técnicas hayan dejado rastros más fuertes en la periferia que en el centro. La ironía de una educación basada en las habilidades técnicas es que una vez que

se adquiere el oficio se le considera como algo incuestionable. De ahí que durante varias décadas la producción artística fue relativamente inmune a la experimentación con materiales nuevos.

Las técnicas artísticas académicas adoctrinaron al artista con respecto a la forma de encarar la realidad —el oficio presumiblemente ayudaba a representarla—; pero también lo proveía con una plataforma estable. Esta estabilidad tenía la ventaja de facilitar la introducción de “programas”. Por ejemplo, los artistas que usaban el realismo socialista trabajaban dentro de una extensión programática del academismo del siglo XIX. Su obra no comenzaba con la ejecución material, sino con la ilustración o visualización de un programa que, en este caso, era político-ideológico. El realismo socialista utilizó lo que se puede llamar un andamiaje ideológico, y en el orden jerárquico de la lectura la expresión ideológica iba primero. Mientras tanto, la artesanía de la ejecución era algo que se daba por hecho. Dejando de lado las distintas actitudes con respecto a una confrontación con el poder del *establishment*, se puede establecer un vínculo entre el realismo socialista y las estrategias conceptualistas. Es una conexión ignorada tanto por los enfoques históricos modernistas como por los posmodernistas. En el realismo socialista la aceptación de la incuestionabilidad de la parte artesanal le da una cierta transparencia (desmaterialización) a la presencia física de la obra. Esto permite que el programa (que podría ser el concepto) se manifieste más directamente y con menos erosión de la información.

Las limitaciones obvias que plagaron al realismo socialista fueron la falta de libertad que otorgaba el programa y la estrechez de las técnicas permitidas para la representación. Pero no hubo aquí preocupación por la esencia del arte, y en parte por ello las intenciones al respecto se acercan más al conceptualismo latinoamericano que al arte conceptual hegemónico.

Los artistas modernistas tendían a integrar el forcejeo implícito en la adquisición de técnicas con la búsqueda de la imagen. Los impresionistas, expresionistas y, particularmente, los abstracto-expresionistas permitían que el medio mismo se convirtiera en un instrumento activo de expresión y de comunicación. Los artistas minimalistas tenían una actitud similar cuando utilizaban el terminado industrial para sus imágenes. Por lo tanto, el minimalismo y el expresionismo resultaron ser extraños camaradas de ruta al com-

partir una visión que Marshall McLuhan más tarde definiría como “El medio es el mensaje”.

Sin embargo, el expresionismo en América Latina no sirvió solamente como un estilo formal para expresar sentimientos, también sirvió como una forma de protesta. Fue justamente una manera de negar el terminado industrial que provenía del *mainstream*.

Mari Carmen Ramírez, comentando una idea previa del historiador español Simón Marchán Fiz, describió la identidad distinta que podemos apreciar en la producción conceptualista de América Latina.¹ Marchán Fiz mencionaba la existencia de un “conceptualismo ideológico” (1974) en Argentina y en España. Curiosamente, ignoró la producción artística del resto del continente, pero al menos tuvo el buen sentido de separar el conceptualismo latinoamericano del arte conceptual hegemónico.² En su trabajo, Ramírez busca encadenar los elementos identificadores y generadores del conceptualismo latinoamericano, y concluye que el movimiento encaja perfectamente dentro del marco más general de la historia del arte del continente. Las percepciones de Ramírez me permitieron aclarar mis propias ideas sobre el tema.

En su ensayo: “Blue print circuits: Conceptual art and politics”, Ramírez señala la necesidad de una nueva historia del conceptualismo en América Latina y, como una pauta, establece una continuidad entre el muralismo mexicano y la obra de Duchamp. En su opinión, el muralismo mexicano es una versión fundamental de la vanguardia latinoamericana y le dio un significado social a la pintura en una forma paralela a como más tarde los artistas contemporáneos le dieron nuevos significados a los *ready-mades*. Ramírez escribe:

“Uno podría sostener que si las propuestas de Duchamp encontraron un terreno fértil en América Latina fue porque el rechazo al abandono de la especificidad y del potencial comunicativo del objeto estético estaba profundamente enraizado en la tradición del arte moderno, que había sido iniciada por el movimiento muralista mexicano y que más tarde fue seguida por el grupo de artistas conceptuales políticos. Sin embargo, la subversión radical que Duchamp introdujera en el arte como institución y que estaba implícita en la provocación de la creación del *ready-made*, está nuevamente presente en el trabajo de estos artistas como una táctica irónica cuyo fin es exponer una actividad precaria: la de la práctica del artista en condi-

ciones que en América Latina frecuentemente son inoperantes. Por lo tanto, utilizar el *ready-made* como un paquete para comunicar ideas, en última instancia, apunta a una preocupación subyacente por la devaluación, la pérdida del valor simbólico del objeto como resultado de cualquier proceso económico o ideológico de intercambio (en oposición a la preocupación de los artistas norteamericanos por el proceso de mercantilización/reificación). De esta manera, los actos de re inserción llevados a cabo por estos artistas tienen la intención de devolverles el significado social a los objetos. El *ready-made*, entonces, se convierte en un instrumento para la intervención crítica del artista en lo real, una estrategia por la cual los patrones de lectura pueden alterarse, o un lugar establecido para devolverle el significado a la realidad. El *ready-made* también se convierte en un vehículo mediante el cual la actividad estética puede integrarse con todos los sistemas de referencia usados en la vida diaria.”³

Por lo tanto, Duchamp “dio permiso” para usar cualquier cosa como vehículo de expresión y comunicación más allá de las limitaciones de una mera expresión artística, sin limitarse a los medios y formas artísticas tradicionales. Lo que importa, en última instancia, es la relación que el arte tiene con la vida cotidiana en tanto es afectada por estos antecedentes políticos. Según Ramírez, por medio de la introducción de los *ready-mades*, Duchamp trató de cuestionar el modelo arte-como-institución. Con ello relativizó la autonomía del arte y permitió que existieran otras conexiones dentro de la “realidad”.

Si bien por poco tiempo, los muralistas mexicanos quebraron esa misma autonomía cuando decidieron que lo más importante era la comunicación política. Pero la mayoría de estos esfuerzos de modificar, si no de abolir, el arte tal cual lo conocemos fueron utópicos y de corta duración. Invariablemente, todos estos intentos fueron neutralizados porque, no importa cuán poco artísticos, terminaron siendo clasificados como arte. Es un proceso de cooptación en el cual, segura y lamentablemente, yo también estoy involucrado cuando discuto a los Tupamaros en este libro. Los muralistas mexicanos reconocieron los peligros de la sociedad mercantilizada que implacablemente institucionaliza al arte. La devaluación de los aspectos materiales de la obra afecta el potencial de su adqui-

sición y propiedad. Esto no era un subproducto accidental, la propiedad de los objetos fue cuestionada e invalidada radicalmente, y las relaciones entre el arte y las clases sociales fueron tema de gran preocupación. El conceptualismo en América Latina introdujo la idea del arte como perteneciente al dominio público, algo que los muralistas mexicanos habían discutido pero no habían logrado llevar a cabo. El desfasaje de la pintura de caballete hacia la pintura mural fue esencialmente una expropiación del objeto artístico en nombre del público. Sin embargo, todavía había un objeto, y éste seguía siendo pasto de los juegos de poder institucionales. El pasado dado por los mexicanos carecía de la fuerza y de la cualidad radical de la nueva teoría, pero fue percibido por los muralistas mismos como una gran conquista, quizás incluso como una conquista final. Cuando Siqueiros visitó Uruguay en febrero de 1933, al bajar del avión le gritó al grupo de amigos y admiradores sorprendidos que lo estaba recibiendo: “¡Muera la pintura de caballete!”.

El problema mayor del muralismo mexicano fue que daba mensajes contradictorios. El contenido de los murales estaba diseñado para liberar al oprimido. Mientras tanto, los murales continuaban operando como una forma de opresión visual —quizás incluso de una manera más potente que el arte hecho previamente. En los museos uno por lo menos tiene la posibilidad de elegir entre ir o no ir, entre mirar o seguir caminando. Con los murales no hay opciones, están ahí, en el camino. Y en cuanto a la propiedad, ésta no había sido abolida sino simplemente transferida al Estado. Más tarde, con el trabajo conceptualista que producía cosas no coleccionables dada su desmaterialización, la posesión era considerada imposible y, por lo tanto, el arte era inmune a la exclusividad elitista. La presunción, por supuesto, resultó errada. A la élite hoy le encanta coleccionar los restos que quedan de lo que en su momento había sido efímero. Así y todo, la posición de los conceptualistas por lo menos era coherente con las ideas políticas radicales de los años sesenta: que las cosas del arte deben pertenecer al público; y este sueño coincidía con el de los muralistas mexicanos. En 1921, en un manifiesto para el Sindicato de Trabajadores Técnicos, Pintores y Escultores, Siqueiros había escrito:

“Nuestra fundamental meta estética es socializar la expresión artística [...] los creadores de belleza deberían concentrar sus esfuerzos en

producir obras de valor ideológico para la gente, de manera que el objetivo final del arte, que es ahora una expresión de masturbación individual, pueda ser un arte para todos, de educación y de batalla.”

Esta declaración también podría haberse escrito cuatro décadas más tarde, ya que el tema en la década del sesenta (y todavía hoy) es el dilema de la contemplación individual contrapuesta a la educación colectiva. El conceptualismo en América Latina trató de seguir por los dos caminos.

A veces, como en el caso de Siqueiros, la respuesta impaciente a las limitaciones que propone su forma de arte politizado consistía en salirse completamente del arte, al menos por un tiempo. Siqueiros se tomó una licencia para poder dedicarse puramente a la política y así arreglar la sociedad en una forma más expeditiva. En parte, esto se reflejó en su intento de asesinato de León Trotsky en 1924.⁵ Es interesante que a lo largo de su vida Siqueiros se pasara anhelando un “arte puro”. “Puro”, para él, significaba no-descriptivo y sin propósitos utilitarios o políticos. Creía que el arte puro era posible, pero solamente una vez que la lucha de clases dejara de ser necesaria y una sociedad igualitaria pudiera funcionar sin instituciones jerárquicas. Hasta que se lograra eso, sin embargo, era fundamental que la lucha continuara y, por lo tanto, el arte tenía que continuar lo más politizado posible.⁶ Pero para Siqueiros, restringido por su ubicación en la historia, el arte politizado estaba reducido al contenido y a la presentación mural.

Los Tupamaros estaban ubicados en este mismo proyecto de cuestionar a las instituciones integrando la creatividad a las actividades de la vida “normal” y cotidiana, pero llevaron las consecuencias hasta el último extremo. El grupo trató de establecer las condiciones para una vida en la cual podía tener lugar la creatividad y en la cual, aun si la cooptación es inevitable, ésta al menos fuera demorada lo más posible. Como señaló el crítico cubano Abdel Hernández, “el binomio arte/vida eventualmente siempre produce el binomio autor/héroe”.⁷ Se deduce, por lo tanto, que la meta más saludable es la de aumentar el número de autores para disminuir la necesidad de héroes.

La resignificación y la contextualización eran instrumentos interesantes porque permitían que los artistas trabajen con el conteni-

do, especialmente con el contenido político, sin tener que narrar cuentos y así caer en el riesgo de degenerar en la ilustración. Antes de esto y hasta principios de los años sesenta, los temas políticos en el arte habían estado confinados en el contenido. A la obra de arte se le permitía describir a la política —una actividad normalmente despreciada por el mundo del arte— o funcionar como un síntoma de los intereses de clase. Pero no importa cuán militante fuera el artista, el objeto artístico no podía ser una acción política, porque dejaría de existir como arte. El arte y la política estaban sujetos a una división irreversible de trabajo. Con respecto a esta división (el arte como una forma de conocimiento de la vida) el teórico soviético Nicolai Chuzhac escribió: “un método de conocimiento de vida [...] es el más alto contenido de la vieja estética burguesa”. Y en su lugar, abogaba por el “arte como un método de construcción de vida: ese es el eslogan que se encuentra detrás de la concepción proletaria de una ciencia del arte”.⁸

En su enfoque, Ramírez subraya los *ready-mades* y reduce el proceso de desmaterialización de la obra a un rol secundario en relación a la resignificación del objeto. Esto le da a la actividad del artista una cualidad magisterial normalmente inesperada en alguien que se limita al ejercicio de una artesanía. Pero esto también subraya el valor simbólico y la importancia de los objetos no artísticos. Los objetos se convierten en símbolos de propiedad, estatus y poder, y cuando son importados, de presencia extranjera. Como consecuencia uno ve, por ejemplo, cómo el impacto de las obras de “inserción” del artista brasileño Cildo Meireles (particularmente en el caso de las botellas de Coca-Cola con calcomanías con mensajes políticos) cambia de acuerdo a donde se ejecuta la obra.

El *lugar*, por lo tanto, no es una localidad física estéril, sino un contexto. Actúa como un marco que no solamente introduce lecturas diversas en los objetos, sino que también da significaciones políticas distintas a los estilos de expresión. Una solución visual importada usada para una obra de arte altera dramáticamente la comprensión que uno tiene de la obra con respecto a la que uno tendría si se hubiera utilizado una solución local. Esta *calidad de importado*, el *imported look* (apariencia de importado), es usada con frecuencia en la periferia para validar la obra de arte. Se ve como un signo de estar al tanto de la última moda, una prueba de refinamiento. Es más, la

calidad de importado introduce una serie de condiciones atmosféricas menos tangibles, tales como las dimensiones míticas de una sofisticación decadente inalcanzable, o la nostalgia industrialista de cómo una tecnología idealizada puede gobernar una sociedad. Éstas son parte de las muchas experiencias mediatizadas típicas de la periferia. Es un proceso que también se puede apreciar claramente en el uso de los valores simbólicos prestados que aparecen en productos arquitectónicos tales como las iglesias, los bancos, los edificios gubernamentales y las mansiones, todos los cuales tienen el propósito de expresar opulencia. Esta dependencia de los símbolos prestados ha cambiado poco desde la época colonial.

El tomar en préstamo (a diferencia de la apropiación) crea problemas para los historiadores de arte y los críticos, ya que sucede al servicio de objetivos distintos. Uno de los usos puede ser leído simplemente como un signo de sumisión a un estilo importado; otro puede ser interpretado como una cooptación que introduce una vida nueva a través del reciclaje. En última instancia, ambos serán absorbidos en la cultura local y apropiados, pero para entonces la determinación será difícil y puede llegar a parecer una pérdida de tiempo.⁹ Desde un punto de vista político, el tomar prestado del campo internacional amenaza la autenticidad de lo *local*. Promueve estéticas concebidas en un contexto cultural diferente y, por lo tanto, obliga al servicio de intereses que no tienen un paralelo en la sociedad local. En ese sentido, el préstamo socava la identidad.

Ramírez diferencia el conceptualismo latinoamericano del hegemónico por su compromiso con el cambio social de lo que ella denomina como la “postura del modelo empírico-positivista dominante en aquel entonces, ejemplificado por el arte-como-idea-como-idea de Kosuth”.¹⁰ Esto es útil, no solamente porque da un marco de referencia para organizar y entender el conceptualismo en América Latina, sino también porque nos da un lente con el que podemos ver algo que de otra manera pasaría desapercibido: que los precursores europeos del conceptualismo del *mainstream* también, aunque en formas distintas, fueron precursores de fuerzas generadoras en América Latina.

El trabajo de Duchamp, por ejemplo, puede ser visto como mucho más cercano al trabajo latinoamericano que al conceptualis-

Esto es
préstamo / no
apropiación??

mo hegemónico. Su intención no fue la de imponer reglas estéticas sobre la realidad, o de participar en la creación de nuevos ismos basados en la re-percepción del arte en relación a la realidad. Estaba interesado en la resignificación del contenido sin introducir cambios en el objeto. No es más que lógico que cuando la desmaterialización aparece en América Latina tenga como primer motivo la intención de afectar el contexto en el cual opera la obra. Había mucho menos interés en la búsqueda casi mística de la esencia del arte tal cual era emprendida por individuos solitarios y esclarecidos.

La desmaterialización fue una forma de "economía aplicada" en cuanto permitía una forma poco costosa de producir arte. También resultó ser efectiva para abordar una preocupación seria de los artistas latinoamericanos: la búsqueda de formatos que permitieran compartir el poder (en arte, con el espectador; en política, con los ciudadanos). De hecho, lo que es importante en esto es que a esta altura el espectador y el miembro de la sociedad se convirtieron en la misma persona, con un énfasis en ciudadanía. La desmaterialización ofrecía una forma de disminuir la presencia física del objeto sin disminuir la respuesta humana correspondiente. La atención pasaba de la "cosa" a las interacciones entre artista, objeto y espectador. La eliminación del material en este contexto no era una meta en sí misma sino una estrategia, y como tal evitaba la rigidez doctrinaria.

Lo que realmente importaba a los conceptualistas latinoamericanos era el incremento en la libertad de tomar decisiones. A riesgo de simplificar demasiado, diría que en el *mainstream* el objeto artístico estaba en la ruta que va del museo a la oficina de patentes. Entretanto, en América Latina el camino iba del museo a lo que era una versión militante de una institución educacional.

* * *

Existen dos medios estético-filosóficos utilizados para describir el conceptualismo del *mainstream*, a saber, la eliminación de la visibilidad y el trazado de un mapa del modelo lingüístico sobre el modelo perceptual.¹¹ Por lo general, en el conceptualismo latinoamericano

no estos fueron secundarios y se le dio más importancia a una comunicación más eficiente de ideas específicas. Las estrategias fueron utilizadas, pero sin un rigor formal. En cambio, el énfasis en el rigor fue aplicado para acentuar la interacción con el público. La *eliminación de la visibilidad* resultó ser una buena herramienta para elevar la conciencia con respecto al contexto.

El trazado de un mapa lingüístico, centrado en el contenido del mensaje, ayudó a crear un análisis "gramatical" de la comunicación visual, así como a dar una base para la preparación de manifiestos y documentos ideológicos. Llamó la atención sobre las posibilidades de la tautología, aunque sin necesariamente obligar a restringirse a un uso de las palabras.¹²

Además de estos dos elementos hay un tercero: la *especialización del lenguaje*, en donde las palabras componen el espacio determinado por los límites de la página o de la pared. El control de la espacialización fue utilizado en América Latina para dirigir la atención sobre el contenido y sus evocaciones. En los escritos de Simón Rodríguez fue un producto del análisis, y cuando fue utilizado más tarde por los poetas concretos, fue un recurso formalista. Los conceptualistas latinoamericanos se movieron entre ambos polos.

El uso de las palabras y de los giros tautológicos ya era utilizado en la pintura colonial del siglo XVIII, cohabitaban felices con la figuración e introducían elementos poéticos junto con una claridad en la comunicación.¹³ Sin embargo en el *mainstream*, la hibridación con la poesía es herejía. Buchloh, por ejemplo, escribió que el elemento poético "desfigura la precisión con la que los artistas conceptuales intervienen en los medios del lenguaje en las convenciones de la visibilidad"¹⁴.

Y ya en 1969, Kosuth habló feliz del "ocaso de la poesía" y culpó a la poesía de "usar el lenguaje común para tratar de decir lo indecible"¹⁵.

En términos generales, esta desfiguración y el intento de expresar lo indecible no es algo que inquiete mucho a los artistas latinoamericanos. Como hemos visto, muchos ingresaron a las artes visuales desde la poesía o, mejor aun, expandieron la poesía hacia dentro de las artes visuales. El mismo fenómeno sucedió con dos de los artistas más interesantes de Europa de la segunda mitad del siglo XX:

W. J. de la Cruz
→ dentro el
concreto
→ dentro de
regímenes
democráticos
↓
hay los 22 p. 1. n.
→ p. 1. n. de la
↓
la metáfora como recurso

Joan Brossa (España, 1919-1998) y Marcel Broodthaers (Bélgica, 1924-1976). Es muy posible que los diferentes puntos de vista con respecto al lenguaje constituyan el meollo de la divergencia entre ambos conceptualismos. El conceptualismo *mainstream* buscó una forma casi científica de análisis. Como lo describe Edward Wilson: "el límite de la ciencia es el reduccionismo, la segmentación de la naturaleza en sus partes constituyentes naturales"¹⁶.

Wilson aclara que la búsqueda no trata de encontrar la simplicidad, sino los "puntos de entrada de sistemas complejos que de otra manera son impenetrables". Ese deseo de comprender los sistemas complejos probablemente es compartido por artistas e intelectuales en todo el mundo. La definición de qué cosa constituye un sistema "complejo" y qué es lo que designa una "parte constituyente" es cosa debatible, de ahí que la utilización del lenguaje sea un arma de doble filo. Facilita la comunicación y la investigación, pero al mismo tiempo impone límites imperceptibles a la imaginación. En la ciencia el reduccionismo parece ser un instrumento imprescindible para la búsqueda de teorías "finales". En arte, el mismo método es posible de construir esqueletos vacíos, carentes de la carne del misterio.

En el conceptualismo, el lenguaje puede ser considerado como un constituyente de un sistema complejo que tiene la posibilidad de servir como herramienta para el análisis de ese sistema.¹⁷ O puede servir como un vehículo para alterar el sistema al crear nuevas formas de conciencia en tensión con los sistemas existentes. La poesía entra en esta segunda categoría, y es en esta dimensión que el lenguaje es un factor fundamental en el conceptualismo latinoamericano.

POSPOESÍA

Aun cuando el contexto intelectual general era más o menos compartido en el continente, en los distintos países hubo un énfasis distinto sobre cada uno de los ingredientes que nutrieron el conceptualismo. Gracias a la presencia de los poetas concretos y a la apertura mutua entre poetas y artistas, Brasil probablemente tuvo una mayor influencia poética en su arte. Muchos de los manifiestos eran firmados por artistas y poetas y parecían estar dirigidos a una expresión integrada, aun si esta integración nunca tuvo lugar. Tres artistas se destacaron en esta colaboración concretista entre poesía y arte: Waldemar Cordeiro, Lygia Clark y Hélio Oiticica. La obra de estos últimos dos muchas veces estuvo tan conectada que debería ser discutida en conjunto. Entretanto, Cordeiro fue uno de los primeros artistas que se concentró en el arte como información y su trabajo fue seminal para muchas de las direcciones del arte brasileño durante las décadas posteriores a sus actividades.

WALDEMAR CORDEIRO

Waldemar Cordeiro (1925-1973) llegó al Brasil en 1945, proveniente de Italia. En Brasil se relacionó con el Grupo Ruptura y se conectó e influyó a la mayoría de los desarrollos del arte brasileño de las décadas de los cincuenta y sesenta, y en particular al arte concreto. En 1968 comenzó a trabajar con computadoras. Este interés no provenía de una inclinación hacia la tecnología, sino que más bien era el resultado de sus especulaciones teóricas. Ya en 1958, Cordeiro había descrito la producción industrial como una serie de condiciones que separan el proceso de decisiones del proceso de producción:

"Con los movimientos preestablecidos, las llamadas operaciones ejecutivas anulan toda iniciativa personal. El objeto manufacturado es un resultado directo de este proceso, sin experimentar alteraciones durante la manufactura: exactamente como en el caso del arte

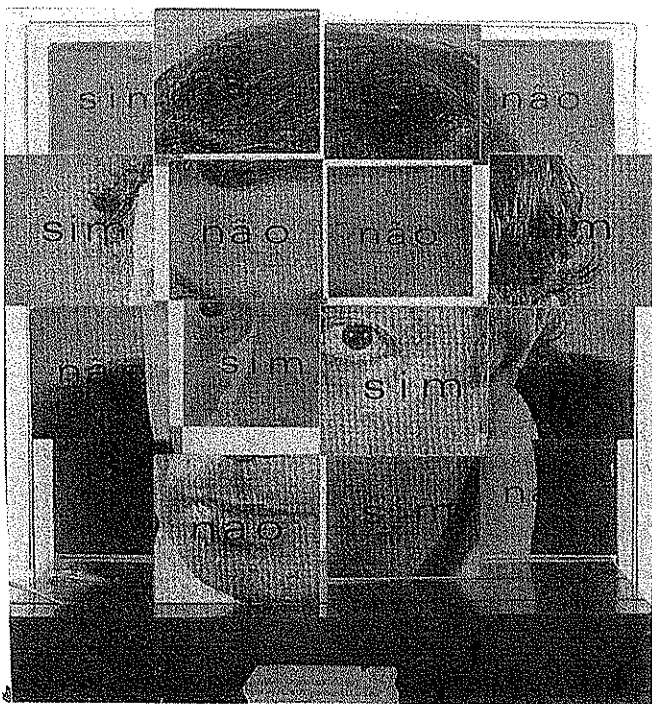


Fig. 15.1 Waldemar Cordeiro, *Autorretrato probabilístico*, 1967. 35 x 30 x 31 cm. Cortesía de Ana Livia Cordeiro.

concreto, en el cual las directrices establecen una analogía que correlaciona todos los elementos sobre una misma base.”¹

Si bien Cordeiro no fue explícito con respecto a esto, lo que hizo realmente fue definir un juego con reglas específicas que a su vez crean obras de arte. Esta especulación inmediatamente lo llevó a los algoritmos, un análisis sintáctico de los problemas en un procedimiento que paso a paso llega a una simplicidad suficiente como para que una computadora lo pueda “entender”. De ahí que su interés en la programación de computadoras fue inevitable. El punto de partida de Cordeiro había sido una simple comparación del arte con la producción industrial, una idea que era coherente con las recetas que en ese momento se prescribían a los países “subdesarrollados” que adoptaban la industrialización como un símbolo del progreso y como una condición para ingresar a la

modernidad. Fue natural entonces que tratara de aplicar esos ideales tecnológicos e industriales al arte:

“Las concepciones de color y textura afirman el proceso de identidad, en esencia la identidad morfológica entre el arte concreto y la manufactura. [...] Luego de tantas utopías y apologías saint-simonianas, parece que el problema del arte industrial ha encontrado finalmente una solución artística real.”²

Hacia fines de los sesenta, Cordeiro se dio cuenta de que su interés real radicaba más en la información que en los objetos. Como explica Annateresa Fabris, Cordeiro percibía al arte tradicional como estando “en conflicto con la cultura del nuevo mundo” porque estaba dividido en sectores en lugar de “estar abierto y ser interdisciplinario”. Tomando el arte tradicional como un todo, lo enfrentó con su *Arteônica*, el nombre que le dio a su versión de arte electrónico.³



Fig. 15.2 Waldemar Cordeiro, *Texto abierto*, 1966. 31 x 197 cm. Museo de Bellas Artes de Houston. Cortesía de Ana Livia Cordeiro.

En una puesta al día de sus teorías, Cordeiro describió al artista como a alguien que crea nuevas técnicas de comunicación:

“De esta manera, la naturaleza interdisciplinaria del arte está absolutamente actualizada porque ya no depende más de criterios reconocidos como exclusivos, en general, por el arte académico. Éste ha perdido su significado y su razón de ser ya que no puede sobrevivir en una sociedad en donde la transmisión y recepción de la comunicación son instantáneas.”²⁴

En un texto escrito en 1971, Cordeiro discute el tema una vez más, reubicando al artista tradicional en el sistema de información que se imaginaba:

“Entiendo por comunicación la transmisión y el procesamiento de información, así como los mecanismos empleados en la transmisión y almacenamiento de información. Así, los sistemas de comunicación comprenden tanto el oficio de la pintura y la máquina que reproduce o complementa las funciones del sistema nervioso, el cerebro del comportamiento humano en la creación de obras de arte, reproduciéndolas a través de un órgano artificial.”²⁵

En el mismo documento y en línea con ideas que también circulaban en Estados Unidos y en Inglaterra, describió a los estilos tradicionales como basados en sintaxis. Pero como una consecuencia de esto, clasificó al arte pop, al nuevo realismo y a la nueva figuración como movimientos conservadores en el arte. En su opinión, “la aparición de la nueva cultura de masas hecha posible por los medios electrónicos” socavó la validez de estos estilos e introdujo nuevas variables que permiten trascenderlos. Consideraba más importante la división entre arte analógico y arte digital que cualquier otra distinción, y confiaba en que la red de telecomunicaciones finalmente terminaría siendo el instrumento para el desarrollo de la cultura nacional y, eventualmente, para una cultura internacional.

LYGIA CLARK Y HÉLIO OITICICA

Las aperturas formales producidas por los movimientos de poesía concreta y neo-concreta tuvieron un gran impacto en los artistas visuales brasileños, tanto en aquellos que integraron el lenguaje en su arte poco después, como en aquellos que tomaron el camino

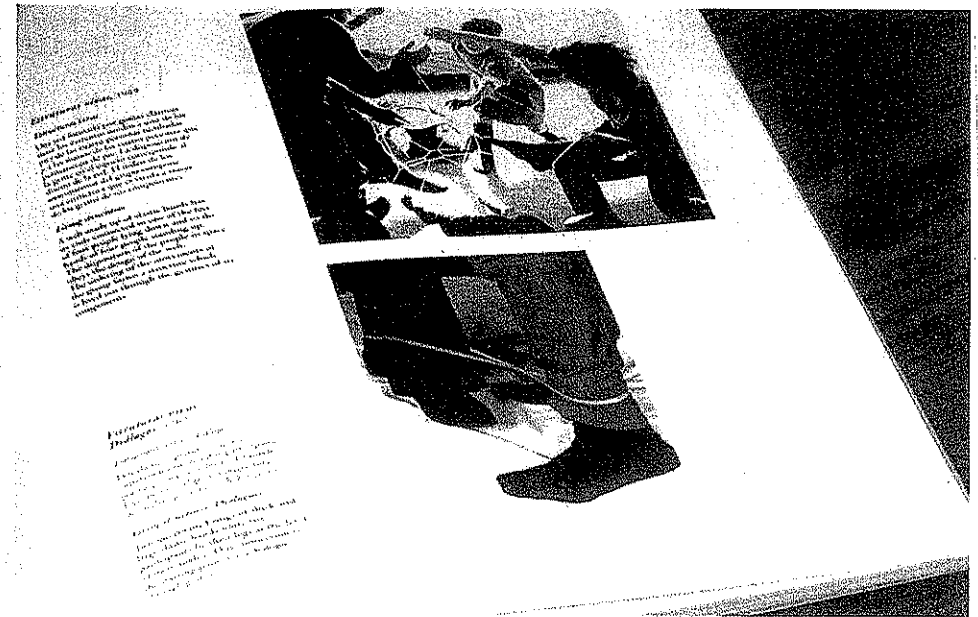
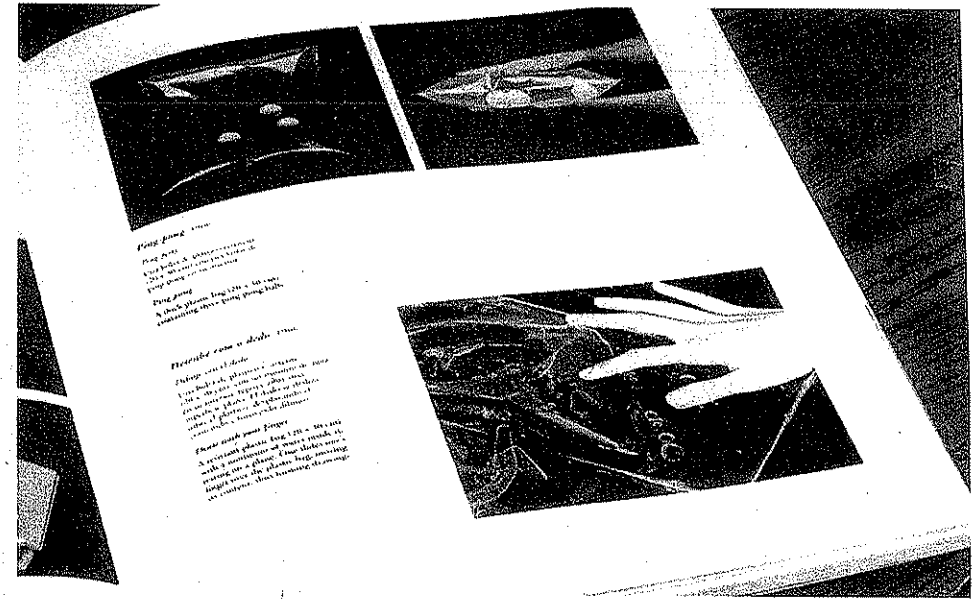


Fig. 15.3 (superior) Lygia Clark, *Dibujo con el dedo*, 1966 (abajo a la derecha), pág. 207.
Fig. 15.4 (inferior) Lygia Clark, *Estructuras vivas: diálogos*, 1969 (abajo), pág. 255.
Ambas extraídas del catálogo de Fundación Antoni Tàpies, Barcelona, 1997.

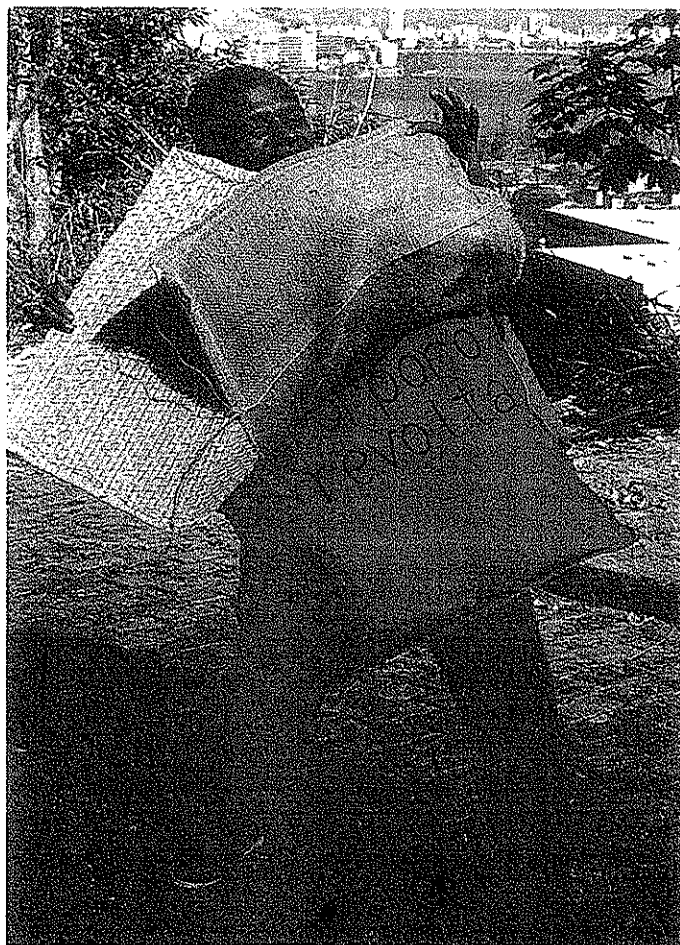


Fig. 15.5 Hélio Oiticica, Parangolé P 15 Capa 11, *Incorpora a revolta (Personificando la revuelta)*, 1967. Fotografía de Claudio Oiticica. Cortesía de Proyecto Hélio Oiticica.

de la performance. El neo-concretismo, más interdisciplinario que los movimientos precedentes, generó performances e instalaciones ambientales y creó puentes directos hacia las artes visuales. Dos de las figuras más prominentes y representativas de este pasaje entre los medios fueron Hélio Oiticica (1937-1980) y Lygia Clark (1920-1988). Lygia Clark participó en la muestra de Arte Concreto en Río de Janeiro, en 1957. También firmó el manifiesto neo-concreto en

1959, en el cual se denunciaba el racionalismo del movimiento concretista como un “mecanicismo pavloviano” y se apoyaba una reintroducción de la expresión.⁶

Durante la década del cincuenta, Clark y Oiticica se afirmaron como constructivistas con simpatías hacia la obra de Malevich y de Mondrian. Durante la década del sesenta comenzaron a alejarse de esta estética para introducir sus cuerpos y sus experiencias cotidianas y elaborar sus obras alrededor de ellas. Las ideas de Ferreira Gullar sobre la corporalidad tuvieron gran importancia en sus obras en este período:

“No concebimos la obra de arte ni como una máquina ni como un objeto, sino más bien como un *cuasi-cuerpo*, es decir, uno cuyas cualidades se escurren en relaciones exteriores.”⁷

Hoy es más fácil ver que, incluso antes de su período neo-concreto, Oiticica y Clark no eran realmente constructivistas ortodoxos. El crítico británico Guy Brett cita una reacción reveladora de Oiticica con respecto al cuadro de Malevich “Blanco sobre blanco” (1918):

“El impulso hacia la plasticidad absoluta y el suprematismo son impulsos (sic) hacia la vida, y nos llevan a tomar nuestro CUERPO, (descubrirlo), como la primera prueba [de la vida].”⁸

A primera vista, “Bichos”, la celebrada serie constructivista de Clark hecha entre 1957 y principios de los sesenta, parece ser no más que un simple juego geométrico en la tradición del formalismo propuesto por la *Bauhaus* o la Escuela de Diseño de Ulm. Pero vistos con más cuidado, los “Bichos” se revelan como criaturas orgánicas. Aunque reencarnadas en un *origami* metálico, las esculturas se mantienen vivas sensualmente. El título “Bichos” es sumamente importante como explicación de las intenciones de Clark y también como una forma de infundir vida a las esculturas. Entretanto, los objetos de Oiticica, rigurosos en su geometría, cuelgan en posiciones que solamente tienen sentido si uno supone que así se establece una interacción con el espectador que va mucho más allá de la contemplación pasiva. Estas obras no pueden considerarse como un mero resultado de una investigación en el campo de lo racional. En estas obras, Clark y Oiticica recuerdan la espiritualidad subyacente del suprematismo, como también al sincretismo aplicado a los santos católicos por los practicantes de la Santería. Igual que en la



Fig. 15.6 Hélio Oiticica, Bólide vidrio 10, *Homenajem a Malevich-Gemini 1* (Homenaje a Malevich-Gemini 1), 1965. Foto Mauricio Cirne. Cortesía del proyecto Hélio Oiticica.

Santería, la creencia esencial queda dentro del caparazón visible que simultáneamente se convierte en protector y en disfraz.

En los primeros trabajos que escapaban de los límites del concretismo, tanto Clark como Oiticica parecen habitar en un espacio que se encuentra entre el hedonismo y la magia. Cualquier cosa que sucede solamente ocurre cuando se agrega la contribución del espectador. El arte se hace con el espectador.

A mediados de los sesenta, Oiticica y Clark habían llegado al punto en que el cuerpo había tomado el puesto de la geometría. Oiticica llegó a ser el primer bailarín de la *escola do samba* Mangueira durante el carnaval de 1964, una actividad y experiencia que determinó sus obras posteriores. Clark fue hacia una forma estetizada de psicodrama y terapia, y sus objetos (en la medida que la palabra todavía podía aplicarse) se convirtieron en utilería para la interacción. Una obra en equipo “Diálogo de manos” (1966), resume sus respectivas evoluciones. En ella, sus manos derechas están sujetas por una cinta Moebius elástica, y parecen congeladas en una danza.

La cinta Moebius había sido popularizada en Brasil a través de la obra de Max Bill, y el “Dialogo de manos” era un homenaje apro-

piado a lo que parecía el primer interés formal de Clark y Oiticica.⁹ Las ideas de la Hochschule für Gestaltung (escuela de diseño) de Ulm, que él había fundado e inicialmente dirigido, llegaron con Bill mientras estuvo en Brasil. Su presencia, a su vez, introdujo las ideas de otro profesor de Ulm, el filósofo Max Bense, que enfatizaba la racionalización del análisis de las formas.¹⁰ Paradójicamente, el homenaje a Bill además de ser un tributo también cuestionaba todos sus principios rígidos de racionalismo. El “Diálogo de manos” no utilizó la cinta Moebius como un símbolo matemático, sino más bien como un espacio irracional y emotivo dentro del cual se digieren y re-usan otras culturas. En esto la obra estaba más que con otras cosas, en deuda con la “antropofagia” de Andrade.¹¹

Quizás más que ningún otro, Oiticica tomó el legado de de Andrade con respecto a una búsqueda de un todo nacional capaz de unificar todas las tradiciones culturales del país. Hablando de sus *parangolés*, una palabra matriz con significados muy personales, Oiticica explicó que:

“[...] de esta manera, el parangolé sería antes que nada una exploración de la constitución estructural básica del mundo de los objetos [...] hay una diferencia básica aquí por ejemplo, con el descubrimiento de los cubistas del arte africano como fuente de riqueza expresiva, etc. Para los cubistas se trataba del descubrimiento de un todo cultural, de un sentido espacial definido. [...] El parangolé se ubica, por decirlo así, en el polo opuesto del cubismo: no toma el objeto completo, terminado, sino que busca la estructura del objeto, el principio constructivo de esta estructura, la fundación objetiva, para decirlo de algún modo, no la dinamización o desmantelamiento del objeto.”¹²

Oiticica no solamente bailaba con capas de samba, una imagen bastante común en carnaval, sino que también las utilizaba en su arte para comunicar mensajes. El integrar el disfraz popular con el arte de galería, para él fue un acto de creación social hacia la meta final de una experiencia cultural unificada. Luego continuó con carpas abiertas al público. Las carpas eran híbridos entre sus experiencias espaciales neo-concretas y las capas.

En sus “Bóldes” (bóldos), una especie de pequeñas poesías ambientales, la posición de Oiticica era vagamente similar a la que

se puede tener frente a los *ready-mades*. Si bien estas obras muchas veces incluían texto, siempre utilizó una variedad de objetos, y la fuerza de la obra se basaba en la tensión poética generada por la presencia de los elementos no textuales. Como sus “Bóviles” no tenían implicancias narrativas, permanecían cuidadosamente alejadas de cualquier declaración surrealista o absurdista. Subrayando la importancia de la *relación* por encima de los *objetos*, Oiticica también usó la palabra *transobjeto* para referirse a los “Bóviles”. En 1963 escribió sobre sus estrategias y explicó que al sacarlos del contexto de la experiencia cotidiana no buscaba simplemente enriquecer objetos banales por medio de un aura artística. Al incorporar el *ready-made* “[...] dentro de una idea estética, haciéndolo parte de la generación de la obra” apuntaba a “que asumiera un carácter trascendental, participando de una idea universal sin perder su estructura previa”¹³.

Es difícil decidirse por una palabra que defina el proceso de Clark y de Oiticica. *Recontextualización* parece una palabra más apropiada que *desmaterialización*. Ambos, definitivamente, estaban interesados en temas distintos a los que estaban guiando a los movimientos conceptualistas hegemónicos. La modestia y precariedad física de los materiales no era una consecuencia de ideas reduccionistas, pero sí una inversión consciente del concepto artístico tradicional en el cual el objeto de arte aloja la esencia artística para siempre. Para ellos, el objeto era un recipiente pasajero. La “esencia” (sea lo que sea esa palabra) se escapa inmediatamente, conforma la interacción humana y deja una cáscara vacía. No importa si samba o psicoterapia, la pérdida de su calidad de cosa concreta ayudaba aún más a la interacción con el público. Ni Clark ni Oiticica presentaban un producto al público. En su lugar lo nutrían en formas inesperadas. Como escribió Oiticica en 1964:

“Lo que surge del contacto continuo entre el espectador y la obra estará, por lo tanto, condicionado por el carácter de la obra, en sí misma incondicionada. Por lo tanto, hay una relación condicionada-incondicionada con la continua aprehensión de la obra.”

y más adelante en el mismo ensayo:

“Hay, por así decirlo, un deseo por un nuevo mito, proporcionado aquí por estos elementos del arte, éstos crean una interferen-

cia en el comportamiento del espectador: una interferencia continua y de largo alcance, que podría incluir los campos de la psicología, la antropología, la sociología y la historia.”¹⁴

En 1966 Oiticica dio el paso final:

“Antiarte, en el que el artista ya no considera su posición como un creador de contemplación, sino como un instigador de creación [...]. Existe tal libertad de medios que el acto de no crear ya cuenta como una manifestación creativa. Nace aquí una necesidad ética de otra clase [...] dado que sus medios se hacen patentes a través de la palabra escrita o hablada. Esta es la manifestación social que incorpora una posición ética (y también política) que se unen como manifestaciones del comportamiento individual [esta posición] está en contra de todo lo social e individualmente opresivo; todas las formas fijas y decadentes de gobierno o las estructuras sociales reinantes [...] es la reapropiación de la confianza del individuo en sus intuiciones y sus aspiraciones más preciosas.”¹⁵

POSGIFURACIÓN

A pesar de que en la época estas ideas utópicas elementales tal como se ejemplificaron en Clark y Oiticica tenían gran difusión en América Latina, el proceso de hibridación no conquistó al continente inmediatamente. La poesía convencional y las formas habituales de las artes visuales continuaron siendo producidas como era usual. Sin embargo, el encontrar nuevas formas de tratar con las expresiones creativas fue haciéndose más y más urgente para un número creciente de artistas. Y mientras que la abstracción había logrado afirmarse sólidamente en muchos países latinoamericanos, la figuración no había muerto y por lo menos tuvo la oportunidad de ayudar a formar las tendencias conceptualistas. La influencia, por supuesto, no afectó directamente las cuestiones de estilo. Pero mucho del cuestionamiento de principios de la década del sesenta del arte como institución vino de algunas versiones de la figuración.

No obstante todas las fuerzas no artísticas que modelaron el conceptualismo latinoamericano (al igual que en el *mainstream*), los desarrollos que tuvieron lugar en la pintura también tuvieron un impacto enorme en su evolución. Por razones históricas la pintura ha sido la referencia mayor para el arte, aun en aquellos momentos en que se declaró que la pintura había muerto. El arte conceptual hegemónico fue influido por los "White Paintings" (Pinturas blancas) de Rauschenberg, y por los "Black Paintings" (Pinturas negras) de Frank Stella. En América Latina, la influencia de la pintura también fue grande, pero de maneras distintas, dado que (con la excepción de unos pocos artistas argentinos que tuvieron un período minimalista) no hubo un repudio a la figuración. El arte estaba abierto a las narrativas y la figuración; en última instancia, era solamente una narrativa más.

Es quizás por esto, aun si estilísticamente era ajena a cualquier formato conceptualista, que gran parte de la pintura latinoamericana de fines de los años cincuenta y principios de los sesenta atacó al arte en sus manifestaciones institucionales. Entre los rebeldes se

destaca la neo-figuración. También conocida como neo-expresionismo, fue un movimiento que se extendió por todo el continente durante la década del sesenta. En México el mayor representante fue José Luis Cuevas. Sus enemigos eran los muralistas, quienes para entonces representaban a las instituciones artísticas y al *establishment* en su encarnación más fosilizada (Siqueiros en esa época era solamente un mártir político, no artístico). En Venezuela era Jacobo Borges; en Cuba, Antonia Eiriz; en Chile, José Balmes; y en Uruguay, un grupo de artistas que durante la década del sesenta se había expresado mayormente a través del dibujo y durante la década del setenta fueron agrupados bajo el título "El Dibujazo". En Brasil, Antonio Dias, otro artista conceptualista entonces en ciernes, también estaba haciendo neofiguración o, al menos, una versión transformada por medio de ingredientes afichescos.

El ejemplo más fuerte de figuración contestataria, si consideramos su influencia, fue el grupo argentino conocido como "Otra figuración". Fue activo entre 1960 y 1963 y estaba formado por Luis Felipe Noé, Rómulo Macció, Ernesto Deira y Jorge de la Vega. Otros artistas también estaban trabajando en la misma vena, pero sin pertenecer al grupo. Entre ellos estaban Antonio Berni, Antonio Seguí y Alberto Greco. Estos artistas tenían referencias formales que se relacionaban con la obra del grupo COBRA integrado por Pierre Alechinsky, Karel Appel, Asger Jorn, Christian Dotremont, Constant, y también con la obra de Francis Bacon y Willem de Kooning. En términos generales, los artistas de la "Otra figuración" permanecieron dentro de lo que se reconoce como pintura pero, al mismo tiempo, cuestionaron las categorías del arte. Convirtieron a la pintura en metáfora en lugar de un fin en sí mismo. Exploraron una visión pictórica fragmentada, y luego introdujeron lo que en Nueva York más tarde se llamaría "bad painting" (mala pintura). Noé, por su parte, en la tradición de las telas tajeadas del artista argentino Lucio Fontana, experimentó con los bastidores como elemento visual de la obra en oposición a la tela. La pintura invadió a la escultura y la sala de exposiciones se convirtió en instalación, pero todo ello sin perder la identidad pictórica.¹

Particularmente en el caso de Noé, el caos se convirtió en tema predominante. El caos estaba presente tanto en el proceso como en el contenido, y la obra no solamente informaba sobre el caos, sino

que trataba de ser un ejemplo “organizado” del mismo. Noé era el miembro del grupo que se preocupaba más por las especulaciones teóricas. Sus ideas fueron resumidas en 1964 en su libro *Antiéstética*, publicado al año siguiente. *Antiéstética* fue un libro muy leído por los artistas jóvenes e influyó a algunos de las artistas que luego participaron en *Tucumán ardé*. En su libro, Noé se sorprende de que una misma sociedad sea capaz de producir simultáneamente un arte geométrico y un expresionismo desenfrenado. Esto le hace preguntarse en qué dirección puede evolucionar una sociedad de este tipo, no se sabe si va hacia la coherencia o la incoherencia. Noé define al artista no tanto como un rebelde en contra de la sociedad, sino más bien como un constructor de la sociedad, una idea que también influyó en mi manera de pensar. Uno de sus argumentos es que “... cuando se habla de arte social se dice algo más que arte para el pueblo; se dice arte de excitación del pueblo, de agitación política”⁴.

Me tranquiliza que la forma de pensar de Noé ayuda a ignorar las preocupaciones con respecto a las conexiones formales con el conceptualismo. La continuidad ideológica que esto implica, muestra la prioridad que las necesidades tienen por encima de la forma. La ruptura y el proceso de desestetización que comenzó este grupo, y el papel que el tema conservó en este desarrollo, fertilizaron el terreno para las cosas que estaban por venir. A pesar de que se preocupaban por cuestiones pictóricas, estos artistas también se dedicaron a temas tomados de la historia argentina. Comenzaron una nueva tradición extraña de “pinturas históricas” que los separó aún más de la “pintura por la pintura”.

Difiriendo radicalmente del *mainstream*, los antecedentes del conceptualismo latinoamericano están en las tendencias expresivas y no en el arte pop “cool” o en las corrientes minimalistas. Alberto Greco, el único artista que se mantuvo ubicado simultáneamente en ambos, neo-figuración y conceptualismo, es la figura clave que conecta ambas estéticas y que a veces incluso las combina en una misma obra. En un momento pintó cuadros gestuales alrededor de gente que traía a la galería y que permanecían como parte de la exposición. Comenzando desde un punto de partida neo-expresionista, fue capaz de desarrollar un marco de referencia claramente

conceptualista dentro del cual pudo integrar lo que normalmente habría parecido ser un anacronismo. Uno se enfrenta aquí a la tentación de hablar de un “conceptualismo expresionista”.

Otro punto de encuentro entre la figuración y el concepto fue una muestra, en 1961, de “arte destructivo”, que tuvo gran repercusión local en Buenos Aires.⁵ Los artistas trataron de llevar el informalismo (movimiento europeo paralelo al expresionismo abstracto estadounidense, pero que acentuaba la no-forma en lugar de la individualidad) a un extremo de violencia y de irritación. Muchos de los artistas que participaban eran los mismos que habían comenzado el informalismo en Argentina. Al mismo tiempo que extremaban el arte también se burlaban del *establishment* artístico. La muestra incluyó a los artistas Antonio Seguí, Kenneth Kemble, Luis Wells, Enrique Barilari, Silvia Torras, Jorge Roiger y Jorge López Anaya. A pesar de que la exposición se dedicaba a la realidad de Buenos Aires, es muy posible que los artistas tuvieran conciencia de los eventos “autodestructivistas” de Gustav Metzger, en Londres (1959), y que reciclaran sus ideas. Kemble, el organizador e ideólogo de la muestra, declaró que fue inspirado por una nota sobre “junk art” (arte de trastos) que apareció en la revista *Time*. Entre otras cosas menciona su reacción frente al hecho de vivir “en el límite de una orgía destructiva” en épocas en que “una bomba de 50 megatones puede borrar Buenos Aires y varios millones de sus habitantes” y “las autoridades norteamericanas hablan con toda tranquilidad de la posibilidad de que 165 de los 175 millones de sus habitantes puedan morir durante la próxima guerra nuclear”⁶. La muestra fue acompañada por lecturas de poesías destructivas en la tradición dadaísta. La crítica argentina Andrea Giunta resume la importancia del evento como un “manifiesto en imágenes”⁷.

Es más difícil explicar el vínculo que existe entre estéticas tan contradictorias como el expresionismo y el conceptualismo, que entre la figuración y el conceptualismo. Como consecuencia inescapable del colonialismo cultural, América Latina estaba sujeta a la influencia de los movimientos formalistas hegemónicos. En cuanto un movimiento tenía presencia en los centros, se sentía el efecto en la periferia. Pero como el conceptualismo en América Latina no fue una categoría formalista, sino más bien una estrategia de comu-

nicación, se convirtió en una especie de meta-estilo. Esto quizás se entiende mejor cuando es discutido en relación a los factores políticos y económicos propios del continente, tales como la historia de la inestabilidad política y de la posesión extranjera de los recursos, las élites nacionales más conectadas con las élites de los centros que con su propia gente, y la experiencia de la dependencia poscolonial.

El atractivo del expresionismo en América Latina puede ser atribuido a la introspección que se espera del expresionismo tradicional: el esfuerzo de encontrar y articular una identidad central. Pero quizás tiene que ver con el permiso que el expresionismo da al uso de materiales heterodoxos (y menos costosos), como también con la posibilidad de usar a los materiales para que se expresen a sí mismos. Mucho más tarde, durante los años ochenta, condiciones similares estimularon el interés en la integración de las así llamadas bellas artes con las artesanías locales, creando la moda de hacer arte con un aspecto artesanal.

Lo que tuvo un gran atractivo en el conceptualismo fue que ofrecía un método de producción más económico. El respeto por el bolsillo coincidió con el respeto por la identidad. Es por esto que más tarde el *Arte povera* italiano tuvo tanto interés. Creo, sin embargo, que esta simpatía en América Latina probablemente fue más el resultado del nombre que de las obras. Cuando los ejemplos finalmente llegaron, más que ilustrar el nombre, lo contradecían. Los materiales utilizados por los italianos no eran realmente pobres y el título se refería a materiales no-artísticos provenientes de otras fuentes y no a su precio. En 1968, en una carta a Lygia Clark, Hélio Oiticica se explaya sobre este tema:

“El así llamado *Arte Povera* está hecho con los medios más avanzados, es una sublimación de la pobreza, más en una forma anecdótica, visual, pobre en intención, pero en realidad, rica; es la asimilación de los restos de una civilización opresiva y su transformación en consumo. Una capitalización de la idea de pobreza. No para nosotros, parece que una economía de elementos está directamente conectada con la idea de estructura, una formación desde el comienzo, la no-técnica como una disciplina, la libertad de creación como una supraeconomía donde el elemento rudimentario de una vez libera estructuras abiertas.”⁷⁸

En este contexto el planteo de Alberto Greco fue el de utilizar los medios accesibles más económicos, y junto con Piero Manzini, Yves Klein y otros armaron la plataforma tanto para el *Arte povera* en Europa como para el conceptualismo en América Latina en los años sesenta. El arte de Greco estaba más en la tradición de la *antropofagia* de Andrade que sujeto a una visión política o agrandada por el deseo de una apropiación universal sin restricciones.

ALBERTO GRECO

Alberto Greco (Argentina, 1931-1965) podría haber sido un personaje de Max Aub. En 1962 introdujo sus “vivo ditos” (dedos vivos), una nueva forma de arte realizada apuntando su dedo a gente en la calle y declarando que eran obras de arte. En términos generales, era una forma de contextualización, pero también era un paso significativo hacia la desmaterialización para un artista que ya había firmado en las espaldas de personas. Greco declaraba “haber firmado muros, calles y baños en París” ya en 1954. También dijo que había firmado la ciudad de Buenos Aires entera en 1961; aunque no hay manera de comprobarlo.⁹ En 1962 escribió el manifiesto “Vivo Dito”:

“El arte vivo es la aventura de lo real. El artista enseñará a ver no con el cuadro sino con el dedo. Enseñará a ver nuevamente aquello que sucede en la calle. El arte vivo busca el objeto pero al objeto encontrado lo deja en su lugar, no lo transforma, no lo mejora, no lo lleva a la galería de arte.”¹⁰

Los propósitos pedagógicos que Greco expresa aquí deben ser tomados con pinzas. Estaba más interesado en el impacto escandaloso de la performance que en una educación real. No había una estrategia pedagógica en su producción, y sus decisiones (incluyendo el dedo apuntador como símbolo de autoridad instructiva) probablemente fueron tomadas para satirizar los impulsos mesiánicos de alguno de sus colegas.

En 1963 Greco tuvo que huir de Italia para evitar la cárcel. Durante un espectáculo (*Cristo 63*), decidió orinar sobre los ocupantes de las primeras filas de la platea, una acción que en Italia era ilegal.¹¹ La última obra de Greco fue su suicidio causado por una

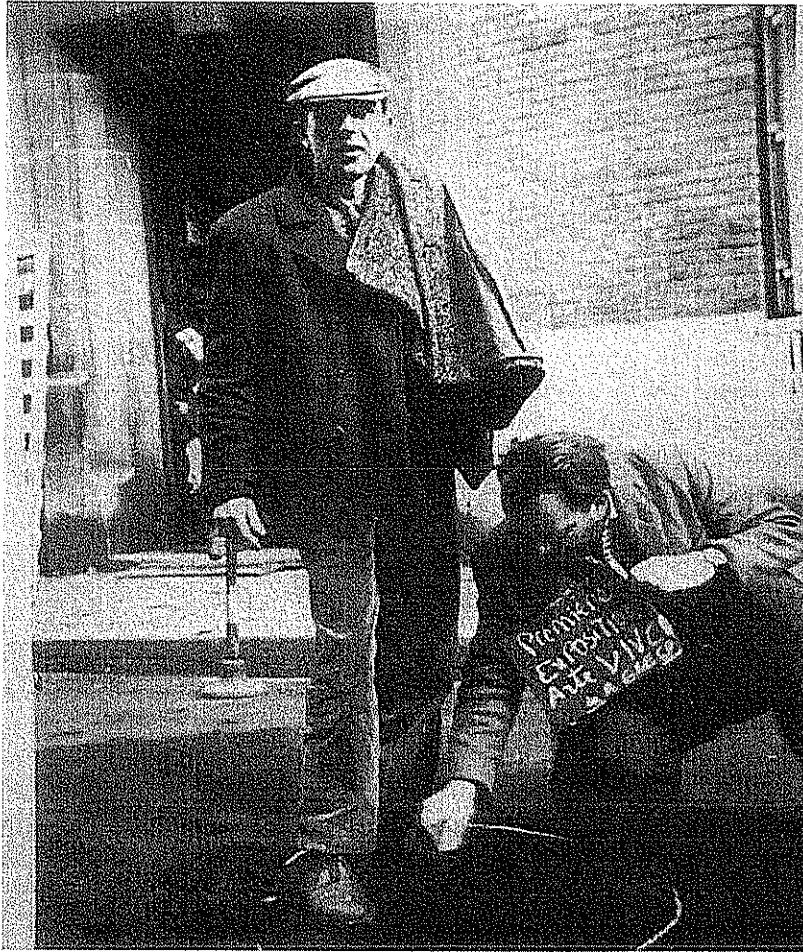


Fig. 16.1 Alberto Greco, *Vivo Dito*, 1962. Fotografía de Rene Bertholo, París. Cortesía Lourdes Castro.

relación amorosa frustrada. La ejecutó en 1965, y a pesar de su desesperación, tuvo la presencia de ánimo como para estetizar su acto escribiendo "FIN" en la palma de sus manos.

Greco nunca abandonó la pintura o el dibujo. Había sido uno de los informalistas más interesantes de Argentina durante la década de los cincuenta y, como ya he anotado, sus dibujos fueron parte importante de la neofiguración de principio de los sesenta. Durante

sus años en Europa, Greco estuvo en contacto con los artistas del Nouveau Réalisme. El artista suizo Ben Vautier, un integrante del movimiento Fluxus, fue una de las personas firmadas por Greco. En 1962, Ben, como se le conoce, produjo una pieza muy relacionada a la obra de Greco: consistía en una foto de sí mismo sosteniendo un cartel que decía "Mírame, eso es suficiente". La similitud de las obras creó conflictos entre ambos. A pesar de que Greco confesaba haber sido influido por Yves Klein, decía que él había influido a Ben y que éste lo copiaba.¹² Sin embargo, en 1963 Greco ungió a Ben (por medio de un certificado) para continuar los *Vivo Ditos* y su movimiento del "Grequisimo vivant". El mismo año también designó a Ben como su "acólito #6 del arte Vivo Dito en el mundo". No se sabe quiénes fueron los cinco acólitos precedentes, pero es posible que Greco, preocupado por la ambigüedad de las fechas de autoría, hiciera todo esto para cooptarlo.

A pesar de sus primeros textos sobre *Vivo Dito*, Greco eventualmente llevó gente de la calle a la galería (el objeto encontrado y el *objet vivant* u objeto viviente). Los puso junto a la pared y luego los rodeaba con fondos informalistas pintados. Esta serie comenzó en la galería Juana Mordó (Madrid, 1964), donde utilizó a dos monjas (o por lo menos mujeres vestidas de monjas). Ese mismo año volvió a Buenos Aires, en dónde contrató a dos lustrabotas para aparecer como pieza principal en la Galería Bonino.

Al principio, el trabajo europeo de Greco se conectaba con el de los artistas europeos, pero paulatinamente volvió a un estado de hibridación e impureza que reflejaba mejor las condiciones argentinas.

La personalidad de Greco y su trabajo tuvieron mucha influencia en Argentina. Algunos años más tarde, en 1968, Oscar Bony (1941-2002) exhibió una "familia proletaria"¹³. La pieza de Bony precedió a una que el artista italiano Gino De Dominicis realizara en la Bienal de Venecia de 1972. La obra de Bony, hasta hace poco prácticamente desconocida en el resto del mundo, tenía diferencias muy importantes que la hacían mucho más interesante que la de De Dominicis. De Dominicis (1947-1998) exhibió a un niño con síndrome de Down sentado en una silla fijada a la pared a una altura que estaba por encima de las cabezas del público. A pesar de que ambas obras compartían elementos formales en cuanto exhibían gente real, Bony trató de chocar al público para que tomara conciencia de la desco-



Fig. 16.2 Alberto Greco, *Vivo Dito*, 1962. Cortesía de Vanina Greco.

nexión que hay entre la élite del arte y la realidad social. Para lograr esto, contrató a un representante de los abandonados, oprimidos y reprimidos (eran tiempos de dictadura militar) para ponerlo, junto con su familia, en un escenario en donde pudiera ser visto y registrado por los que estaban en el poder. Al introducir a una familia del mundo exterior al sistema de galerías para servir como un objeto de regodeo estético para aquellos que estaban *in*, tenía la esperanza de lograr que la élite artística reexaminara el propósito del arte y de los

circuitos de distribución. De Domenicis, por su parte, aunque con su obra pretendía explorar la inmortalidad, de alguna manera efectuó un acto (vago) de terrorismo visual contra el público.¹⁴ Explotó a un niño discapacitado sin otro motivo que el de quebrar con el protocolo y la forma. Bony, en cambio, negó que hubiera puesto a la familia como una obra de arte. Argumentó que había ofrecido al jefe de familia un trabajo que pagaba el doble de lo que estaba ganando en su trabajo habitual como matricero, y nada más. Todo esto se explicaba en el letrero de la obra que estaba en la pared. De acuerdo a Patricia Rizzo, curadora de la recreación de la “Familia proletaria” treinta años más tarde, Bony consideraba que la familia “estaba en lugar de la obra de arte y que no era arte en sí misma”¹⁵.

El artista argentino Federico Peralta Ramos (1939-1992), quien había declarado que su propia vida era su obra de arte, también fue un producto del legado de Greco. En su caso, en 1972, esto tomó la forma de un cuadro que decía: “Mi vida es mi mejor obra de arte”, y luego en 1980, lo que consideró su última meta artística: hacer una dieta y perder peso hasta lograr la forma ideal (la pérdida de peso se encontró en algún punto entre los 11 y los 50 kilos, dependiendo de quien cuenta la historia).¹⁶

ALBERTO BRANDT

El artista venezolano Alberto Brandt (1924-1970) tuvo un rol similar al de Greco en su país. Brandt fue el que introdujo el informalismo en Venezuela. No fue un artista conceptual y no se consideraba a sí mismo como tal, pero en su tentativa de desdibujar los límites entre la pintura y la vida fundiéndolos en una sola actividad sentó precedentes de importancia para los artistas venezolanos. Igual que Greco, Brandt era un personaje pintoresco y temerario. Fue campeón de atletismo, jugaba en la liga de fútbol y era un pianista virtuoso. También fue un miembro activo del grupo y revista *El techo de la Ballena* que, con sus actividades pos-dadaístas dejó una huella honda en los artistas venezolanos.

En su mayoría, las pinturas de Brandt se relacionaban con el surrealismo (Max Ernst fue uno de sus compradores) y con frecuencia eran más hermosas que agresivas. Al igual que Greco, dis-

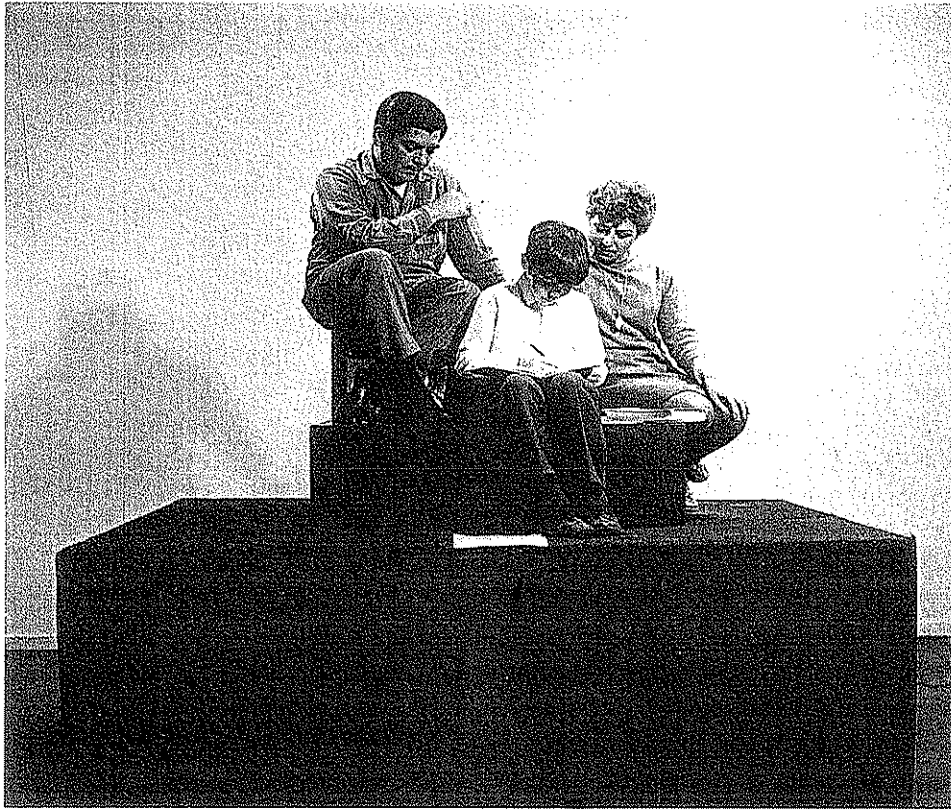


Fig. 16.3 Oscar Bony, *Familia obrera*, 1968. Instalación. Cortesía de Carola Bony

frutaba del escándalo y de la generación de mitos sobre sí mismo. Su legado yace principalmente en su comportamiento y no en sus telas. En 1958 y durante una presentación realizada por el crítico Perán Erminy sobre la pintura informal, Brandt fue invitado para ilustrar la conferencia realizando una pintura frente al público mientras Erminy hablaba. Brandt comenzó su trabajo de manera más bien normal, pero luego de unos momentos comenzó a “atacar” el lienzo. Exaltado, abandonó la tela y continuó en los muros del auditorio, en una acción que en esos momentos fue considerada como vandalismo puro y que ciertamente interrumpió una conferencia que hasta ese momento había sido muy clara y académica. Más tarde, en España, Brandt fue encarcelado por vestirse como inquisidor e intentar quemar el apartamento que estaba alquilando.

Aparentemente, la dueña había secuestrado sus pertenencias debido al atraso en el pago del alquiler. En Italia fue apresado por gritarle a los transeúntes: “Quo vadis, Pietro” (¿a dónde vas, Pedro?) mientras señalaba el Monte Sacro (donde Simón Bolívar había jurado liberar América del Sur de España). Muy pocos días después, fue expulsado de Grecia por insultar públicamente a los reyes. De vuelta en Venezuela produjo otro incidente al invitar a la policía a una gran fiesta marihuanera que había organizado especialmente para ellos.¹⁷

En muchos de estos eventos a veces es difícil separar una locura que produce espectáculos por un lado, y un pensamiento serio y riguroso que trata de cuestionar las maneras de pensar y de vivir estereotipadas por otro. Si bien es cierto que muchos de los artistas que realizaron estas acciones se basaban en un fondo teórico sólido y simplemente lo implementaban en forma directa y sin concesiones, en el caso de Brandt tengo mis dudas. Brandt no dejó nada que documente una sofisticación teórica en esta dirección.

A pesar de todo, tanto Greco como Brandt estaban pendientes de los desarrollos artísticos en Europa. La influencia de estos desarrollos, más allá de la reacción personal que tuvieran con respecto a su entorno local, puede explicar el nexo figuración-conceptualismo en sus casos y en el de otros artistas. Mirando la historia europea del conceptualismo se acepta que muchos artistas conceptualistas se originaron o fueron influidos por el Nouveau Réalisme. La interpretación está tan enraizada que no hay una demarcación clara entre ambas corrientes artísticas. Los conceptualistas europeos invirtieron su energía en objetos en una forma que los vincula a la figuración. Yves Klein alude a esto en el pie de “Un hombre en el espacio”, la fotografía de su “Salto al vacío” que lo muestra saltando desde un edificio: “Soy el pintor del espacio. No soy un pintor abstracto, sino al contrario, uno figurativo, y realista. Seamos razonables, para pintar el espacio debo ir ahí, al espacio mismo”¹⁸. En cierta forma estaba dando un salto conceptual desde la representación de la realidad a la realidad misma.

En muchas de estas manifestaciones el conceptualismo europeo parece centrarse en un “trompe le cerveau” (engañar al cerebro) como un paso adelante desde el “trompe l’oeil” (engañar al ojo) previo. Está abierto, por lo tanto, a toda la “realidad”, no sólo a su dimensión material. Conceptualizar la realidad no significa reducirla a algo que la mente pueda registrar en lenguaje escrito en vez de asirlo a través de la pintura. Significa rechazar las definiciones limitadas de la realidad como un todo, de modo que la figuración pueda

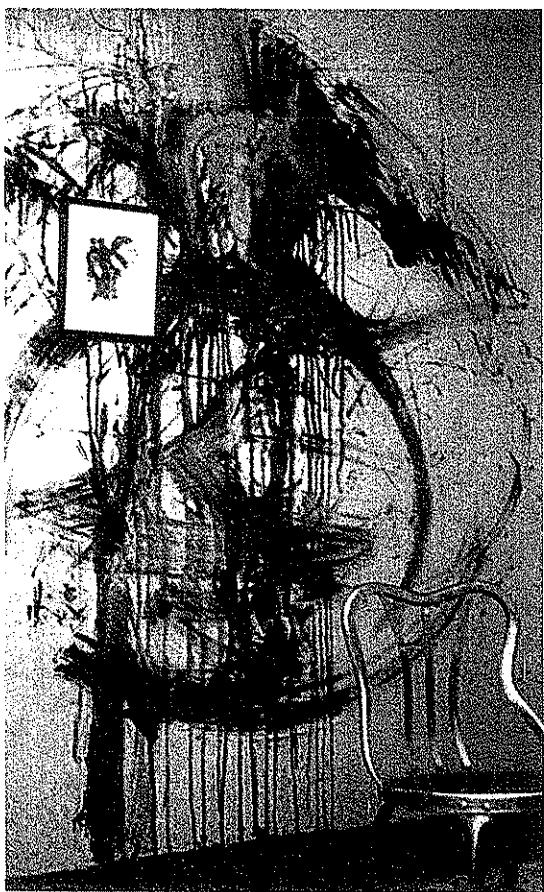


Fig. 16.4 *Performance*, 1958. Cortesía de Galería Nacional, Caracas, Venezuela.

hacerse performance, la performance pueda ser planteada como información, y la información pueda tomar el lugar de la realidad.

La ventaja de este desplazamiento tuvo múltiples aspectos. Ayudó a escapar de la artesanía asociada con el arte tradicional; facilitó la comunicación dentro y fuera de las fronteras geográficas y pudo, en algunos casos, convertirse en una herramienta política. En esta vena, la artista argentina Marta Minujin organizó en 1966 un experimento apolítico que experimentó con los medios y que involucraba también a Allan Kaprow y a Wolf Vostell. Los tres artistas produjeron tres actividades simultáneas en Buenos Aires, Nueva York y Berlín que fueron puestas en circulación vía radio, televisión y teléfono.¹⁹

EDUARDO COSTA, ROBERTO JACOBY Y RAÚL ESCARI

En el mismo año (octubre de 1966), Eduardo Costa (1940), Raúl Escari (1944) y Roberto Jacoby (1944) produjeron un *happening* ficticio en Buenos Aires, con más filo. Documentaron fotográficamente a conocidos intelectuales argentinos mientras realizaban tareas asignadas o autoasignadas (podían sugerir una actividad para un *happening* hipotético) y luego combinaron todo en un evento unificado. Lo particular de esto era que el “evento” no había ocurrido

en la realidad, sino sólo como un reportaje. El reportaje del “evento” era lo real. Todo el asunto que promovió un torrente de información, supuestamente había tenido lugar “en la casa de Susana Sáenz Peña de Sáenz, erotóloga y galerista” y fue intitulado “Participación total”.

El título original de la obra de Costa-Escari-Jacoby fue “Primera obra de un arte de los medios de comunicación”, que en parte hacía recordar al de un manifiesto que habían publicado en 1966. En el manifiesto habían declarado entre otras cosas: “Una obra (de arte) comienza a existir en el momento en el que la conciencia del espectador la constituye como ya finalizada”²⁰.

La intención de la obra no fue hacer, sino deshacer una obra de arte. Uno de los muchos comentarios que aparecieron en la prensa sobre el *no-happening* llevaba el título de “Happening para un jabalí difunto”, lo suficientemente pegadizo como para que usurpara el título original de los artistas. La obra hoy es conocida por ambos títulos, y el original se mantiene aquí solamente por respeto a la erudición.²¹ Los detalles y los comentarios “serios” sobre el evento fueron colados en la prensa con la ayuda de periodistas y críticos de arte amigos. Luego, muchas publicaciones levantaron los datos, los regurgitaron, y transformaron la acción en un evento de dimensiones mucho mayores.²²

Luego de ocurrido todo esto, Jacoby —uno de los tres autores— decidió que la obra no debía llamarse “happening” sino “anti-happening”, un “arte de los medios de masas”. El crítico argentino

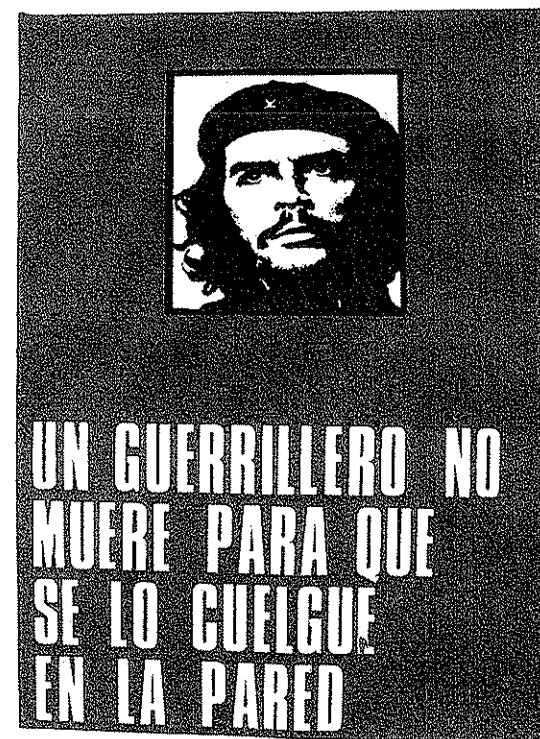


Fig. 16.5 Roberto Jacoby Poster del Che, *Un guerrillero no muere para que se lo cuelgue en la pared*, 1968. Cortesía de Roberto Jacoby.



Fig. 16.6 (arriba) Eduardo Costa, Raúl Escari y Roberto Jacoby, *Arte de los medios de comunicación, Happening para un jabalí difunto*. Recorte de prensa, cortesía de Roberto Jacoby.
Fig. 16.7 (abajo) *Happening para un jabalí difunto*, detalle. Cortesía de Roberto Jacoby.

Oscar Masotta (que era una especie de cuarto miembro secreto del grupo), siguiendo la línea de pensamiento de Jacoby, explica que el *happening* como un arte de los medios masivos, opera con materia inmediata, percible, desmaterializando y transformando la materia estética en asuntos sociológicos.²³ En el caso del “jabalí difunto” la pieza sólo comienza después de que el espectador la acepta como concluida. Como el manifiesto declara al comienzo:

“En una civilización de masas, el público no está en contacto directo con los eventos culturales, sino que se informa de ellos a través de los medios de comunicación. El público masivo no ve, por ejemplo, una exposición, no está presente en un happening o en un partido de fútbol.”²⁴

La pieza de Costa, Escari y Jacoby también logró entrar en la historia de la crítica de arte estadounidense. En 1969, Harold Rosenberg mencionó el no-evento mientras hacía un inventario de las obras que “comunicaban arte por medio de documentos”. Daba ejemplos de trabajos de artistas individuales tales como Claes Oldenburg, Bruce Nauman y

Edward Kienholz. De golpe y sin aviso previo, en el mismo párrafo pasa de citar individuos a mencionar hechos generales con información a medias. Se refiere al trío como “dos jóvenes artistas en América Latina” que:

“Produjeron un happening que fue descrito en detalle en la prensa pero que nunca tuvo lugar, así su obra de arte consistió en sus propios comunicados de prensa y las entrevistas que resultaron de éstos, y reportajes y comentarios. Dado el estatus mítico que las palabras le dan, el arte no creado es el mito de un mito.”²⁵

Unos días antes del “Jabalí”, Raúl Escari había organizado un evento real. Mandó imprimir volantes exhortando a “ingresar a la discontinuidad”. El papel dirigía al lector hacia determinadas esquinas de Buenos Aires para observar algunos edificios y luego trasladarse a otras esquinas para recibir más instrucciones. Uno de los volantes invitaba al público a observar la fachada del Club de la Marina y sugería: “[...] se podrán imaginar el lujo de sus grandes habitaciones mirando los zócalos de mármol, la enorme puerta de hierro forjado [...]”. Un policía que pasaba leyó el volante y decidió cancelar la acción ya que consideró que era ofensiva para las Fuerzas Armadas.²⁶ Durante el apogeo de uno de los regímenes más sangrientos y represivos de la Argentina, el ejército era sagrado y su nombre no podía ser invocado en vano.

NELSON LEIRNER

El punto de partida del artista brasileño Nelson Leirner (1932) es más el humor aplicado al arte que el arte aplicado a los temas sociales. Leirner, hijo de un mecenas de las artes (Isai Leirner) y de una escultora conocida (Felisa Leirner), comenzó su carrera algo anárquica en 1962, después de la muerte de su padre.²⁷

Durante los primeros dos años de la década, Leirner trabajaba en ensamblajes bidimensionales y cuadros en la tradición de Antoni Tàpies y de Alberto Burri. Las obras ponían énfasis en la calidad del deterioro logrado quemando y erosionando materiales encontrados, y también en la pintura arbitraria. Estéticamente, su trabajo se conectaba con el informalismo y el Nouveau Réalisme (su “Autorretrato” de 1964 estaba compuesto por dos paletas de pintor en un marco lleno

de lanas de colores mondrianescos). En 1967 Leirner hizo su serie "Homenaje a Fontana", en la cual las telas comenzaban con un corte, pero donde el tajo puede cerrarse con un cierre a cremallera. Los "homenajes" fueron producidos en masa y vendidos al costo (con una rendición de los gastos incurridos en la producción).

Después de una carrera bastante privilegiada gracias al estatus de su familia, Leirner se dedicó a atacar y a evitar los circuitos comerciales de distribución de arte. En un *happening* en Rex & Sons Gallery (un colectivo que él ayudó a organizar en San Pablo), ese mismo año hizo una exposición de obras que el público se podía llevar gratis. Hubo, sin embargo, una condición: las piezas estaban encadenadas a los muros y el cliente interesado tenía que cortar la

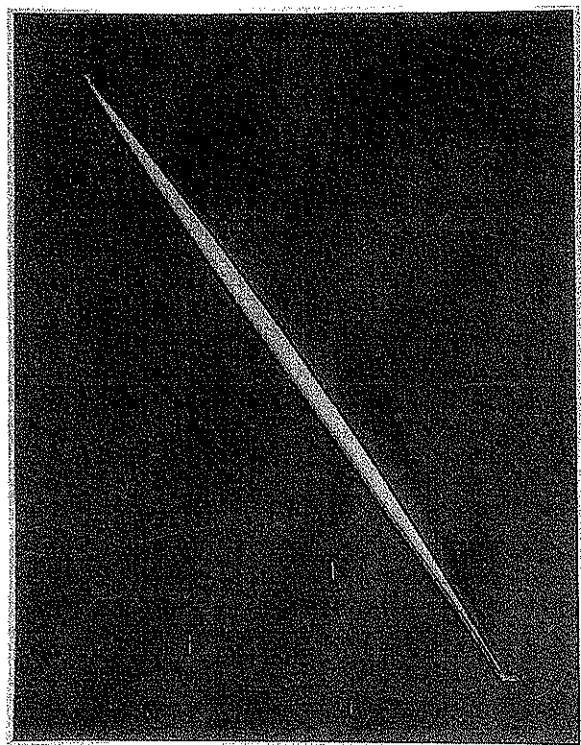


Fig. 16.8 Nelson Leirner, *Homenaje a Fontana 1*, 1967. 180 x 125 cm, tela y cierre relámpago. Colección privada, cortesía de Galería Brito Cimino.

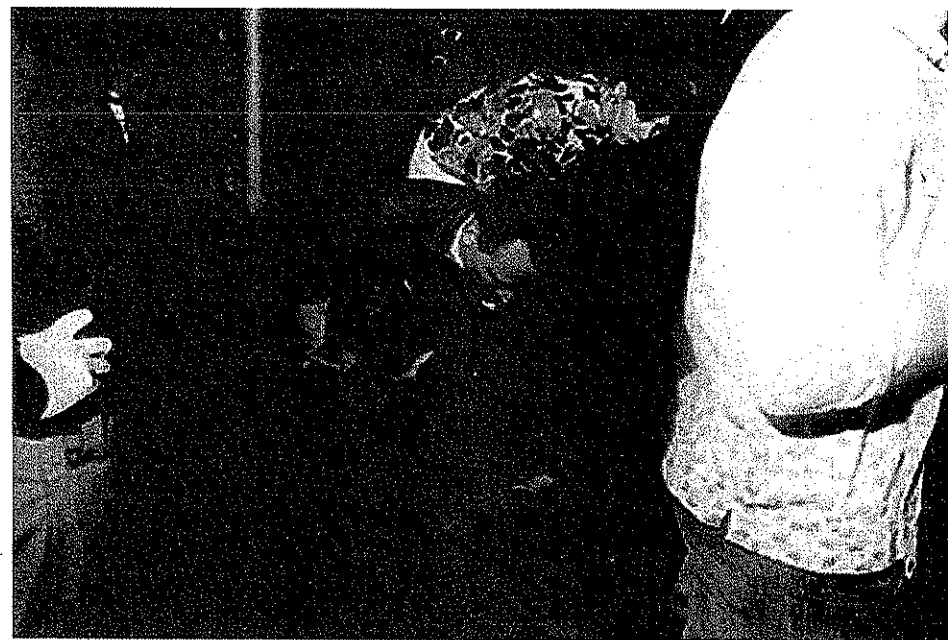


Fig. 16.9 Nelson Leirner, *Exposição na exposição (Exposición no exposición)*, 1967. Rex & Sons Gallery. Cortesía Galería Brito Cimino.

cadena. A estos efectos Leirner había puesto sierras a un costado. La exhibición tuvo mucho éxito. El público hizo cola antes de que la galería abriera, y cinco minutos después de la inauguración se habían llevado todas las obras.²⁸

La irreverencia de Leirner continúa hasta el día de hoy. Es de destacar su serie "Constructivismo Rural" (1999), formada por composiciones geométricas cuidadosamente ejecutadas con cueros de vaca sin curtir y tensados sobre bastidores. El trabajo de Leirner es extraño en la tradición latinoamericana en la medida que se dedica a la desinstitucionalización sistemática dentro del ambiente artístico. El único ejemplo prominente que viene a la mente es el del artista colombiano Antonio Caro, quien en 1971, a raíz de la Bienal del Grabado de Cali, distribuyó dos mil dibujos entre el público asistente a la inauguración. Su enorme edición de originales fue capaz de aniquilar la importancia pretendida por cualquiera de las ediciones limitadas y numeradas que estaban expuestas en el museo.

POSPOLÍTICA

Después de la exploración de la política y de las alternativas referentes a los circuitos de galerías, muchos artistas latinoamericanos trataron de continuar su búsqueda de una integración del arte con la vida cotidiana o con la política. Tanto la lenta derrota de los Tupamaros como el aplastamiento de *Tucumán arde* y del espíritu subyacente quedaron como referencia de una especie de final. Llegado 1970, la fusión arte/vida parecía haber fracasado, y en esos momentos el arte comenzó a retornar al espacio de la galería. Hacia finales de los sesenta, el arte más convencional comenzó a florecer nuevamente y se fortaleció aún más durante la década siguiente.

En sus varios caminos de exploración, el conceptualismo latinoamericano nunca había renunciado a la "realidad" o a los objetos en la misma medida que lo habían hecho los conceptualistas norteamericanos. Esto afectó la forma en que el *mainstream* leyó las obras. Mientras la desmaterialización estaba de moda en Estados Unidos durante la década de los sesenta, los trabajos latinoamericanos se veían como no pertenecientes al "estilo". Más tarde, durante los setenta, cuando el neoconceptualismo comenzó a emerger en Estados Unidos y reintrodujo la presencia material, el trabajo latinoamericano se veía como más coherente con las definiciones hegemónicas y, por lo tanto, empezó a merecer más reconocimiento. Lo mismo que en el *mainstream*, algunas obras latinoamericanas del sesenta (y definitivamente de los pos-1970) funcionan mejor como material de exposición en el mercado de hoy, orientado hacia los objetos. Como se observó contundentemente en un catálogo del Whitney Museum: "La devaluación del objeto que hiciera el arte conceptual, junto con la consiguiente elevación de la idea narrada, no puede dar sustento a los escultores".

El año 1970 fue el punto de cambio en el arte y la política de América Latina (y, aparentemente, también en otros lados).² La politización del arte se había convertido en un movimiento difundido ampliamente durante la década previa, en donde las estéticas

revolucionarias se entremezclaron con la política revolucionaria. Pero hacia 1970 esta energía se estaba disipando. En enero de 1970, el crítico brasileño Frederico Morais hizo una de las últimas declaraciones fuertes a favor de la politización del artista:

"El artista de hoy es una especie de guerrillero, el arte es una forma de emboscada. Actuando por sorpresa, donde menos se espera y en una forma atípica (ya que hoy todo puede ser transformado en un instrumento de guerra o de arte), el artista crea un estado de tensión permanente, de expectativa constante. Todo puede ser transformado en arte, incluso un hecho cotidiano trivial. Una víctima constante de la guerrilla artística, el espectador se encuentra forzado a activar y afilar sus sentidos [...] especialmente si necesita tomar la iniciativa [...]. Existe una contra-historia que descarga su lodo sobre el arte posmoderno, acumula escombros en la tierra baldía del arte guerrillero, en donde no hay categorías, modos o medios de expresión, estilos ni —eventualmente— autor [...]. Estos capítulos, mientras tanto, constituyen la vida del arte. Es una muerte-vida. Cada vez que un artista proclama la muerte del arte, ocurre un nuevo salto y el arte acumula fuerza para un nuevo período [...]"³

Lo que importa aquí es que esta especie de declaración de principios es más una descripción de algo que había pasado durante la década precedente que un plan para el futuro. Durante los años setenta la tendencia fue de una deriva hacia una despolitización general, y esto era algo que no solamente sucedía en el arte.

El contexto en el cual se efectuaba la despolitización en América Latina fue uno en el cual en país tras país la democracia fue naufragando para ser liquidada y eventualmente reemplazada por juntas militares aliadas con Estados Unidos. Un síntoma de esta época fue la carta abierta que Francisco Julião, el líder socialista de la Liga Campesina, dirigiera a la juventud brasileña. En ella urgía a los disidentes que limitaran sus actividades al proceso electoral y atacaba al movimiento estudiantil de mayo de 1968. En un acto algo extraño, acusó a los estudiantes parisinos de haber servido a los intereses del "imperialismo, el semitismo y el anti-comunismo". Su nueva sugerencia era crear una alianza que incluyera al Partido Comunista, al partido del Movimiento Democrático Brasileño y a los elementos progresistas de la Iglesia Católica. Los tres formarían un frente "ampli-

simo” para combatir a la dictadura brasileña dentro de las reglas de juego de la democracia. Pero como no había una democracia, esto significaba que el enfrentamiento se tenía que hacer de acuerdo a las reglas impuestas por el enemigo. Julião, al menos, veía esto como una técnica que solamente era viable en Brasil y se apresuró a anotar que no era algo necesariamente aplicable en otros países como “Argentina, Bolivia, Uruguay, Colombia, Venezuela o Guatemala”⁴.

Coincidentemente, dos semanas después de la publicación de la carta de Julião, el Museo de Arte Moderno de Nueva York inauguró su exposición *Information*. La muestra incluyó algunas obras pre-1970 en lo que estaba planeado que fuera un examen del arte internacional basado en el tema de la información. En su momento muchos de los artistas incluidos pensaron que finalmente tendrían la oportunidad de lanzar un movimiento subversivo contra el *establishment* hegemónico. Otros consideraron que la participación era inevitable, no importando el aspecto político. En una carta a Lygia Clark pocas semanas antes de la inauguración (16/5/1970), Oiticica justificó su participación en la muestra:

“Me parece importante participar, después de todo, incluso si ya no tiene sentido estar en un museo o galería, exceptuando a los que ven una muestra e informan sobre hechos internacionales conectados con las instalaciones [...] y creo que sería ridículo y pretencioso negarse, especialmente porque sería una locura suponer que alguien en E.E.UU. sepa mucho sobre mí; ya sabes cómo es allí, tan pronto como uno deja de aparecer en el lugar, uno deja de existir, y no hay un lugar más central y visceral que el MOMA de Nueva York.”⁵

The New York Graphic Workshop —el grupo formado por José Guillermo Castillo, Liliana Porter y yo— compartía las preocupaciones con respecto a la subversión, como también las aprehensiones con respecto a la inevitabilidad de aceptar la invitación si es que queríamos seguir siendo “artistas”. Como solución tratamos de utilizar la exposición reduciendo al mínimo la situación de ser utilizados por ella o por el museo. Nuestra solución consistió en una estrategia bastante ridícula. Mandamos hacer un afiche que se expuso sobre una mesa instalada especialmente para nosotros. El afiche decía: “El New York Graphic Workshop anuncia su exposición por correo N° 14”. Las instrucciones sobre la mesa pedían al

público que pusieran su dirección en un sobre adjunto para más tarde recibir la pieza prometida. El museo se comprometió a enviar los sobres a sus destinatarios conteniendo una hoja igual al afiche, pero que esta vez decía: “El New York Graphic Workshop anunció su exposición por correo N° 14”. Teníamos la esperanza de que el cambio de una letra, de “a” a “ó”, crearía una situación autodestructiva que nos permitiría permanecer incontaminados y puros. Lo único que logramos, en la realidad, fue crear un pequeño instante de preocupación en la burocracia del museo por lo impredecible de los costos de las estampillas. Desgraciadamente, nunca nos enteramos de cuántos sobres se mandaron y, por lo tanto, no pudimos estimar el daño ocasionado.

La exposición, definitivamente, fue más grande y más fuerte que cualquiera de los participantes. No fue sorpresa que el mapa de nuestras limitaciones había sido cuidadosamente diagramado, no por el curador de la muestra, sino por el sistema en general. Nuestro trabajo se convirtió en parte de un proyecto mucho mayor; la muestra nos redefinió como practicantes de un estilo particular, merecedores de ser vistos dentro de una casilla artística determinada. No fuimos vistos como los artistas políticos que nos considerábamos.

Al final resultó bastante fácil encerrar y acallar el proyecto de fusionar el arte con la realidad. La utopía a la que apuntábamos ya estaba agonizando en esos momentos, sólo que no nos habíamos dado cuenta. En arte, como en política, los movimientos se replegaban en “frentes amplios” que planteaban una amenaza mucho menor para el statu quo.

A pesar de una retórica internacionalista, la muestra *Information* del MOMA no se desvió mucho del modelo hegemónico tradicional. Kynaston McShine, el curador, escribió en sus agradecimientos que la idea original de la exposición había sido hacer un “informe internacional sobre la actividad de los artistas más jóvenes”. Luego fue “reducida a lo que parecía ser el estilo o movimiento internacional más fuerte de los últimos tres años”⁶. En términos de su alcance internacional, McShine se refirió a la muestra como un ejemplo de la “aldea global” de Marshall McLuhan. Sin embargo uno puede ver que de los 93 artistas invitados, 38 eran de Estados Unidos, 16 de Gran Bretaña, y 13 de Alemania, Francia e Italia. Esto significa que solamente 26 provenían del resto del mundo, y muchos de ellos eran

emigrados que vivían en Nueva York, Londres o París. Los 5 participantes de Yugoslavia eran miembros del Grupo OHO, y 4 de los 9 argentinos formaban el Grupo Frontera. Para peor, en el catálogo se citaba la omnipresencia de la revista *Time* como prueba de la emergencia de una cultura global. El verdadero significado de la palabra “globalización” ya estaba claro en ese entonces.⁷

Con un poco de perspectiva histórica, hoy se puede decir que la muestra *Information* ya estaba estableciendo las configuraciones de distribución para lo que Manuel Castells llama “producción de alto costo”, con el artista clasificado como un obrero de la información. Las configuraciones se organizan en redes y flujos, usando una infraestructura tecnológica de la economía de la información.⁸ Algunos meses luego de la clausura de *Information*, el crítico de arte del *Village Voice* de Nueva York, John Perreult preguntaba:

“¿Acaso sorprende que en una época de furibunda efimerización posindustrial en la cual los bits de información son más veloces y más importantes que la materia pesada o el contacto cara a cara, cuando nos bombardean con unidades de mensajes, cuando el espacio tiene un costo máximo y la historia nos obliga a la desmaterialización, que los artistas en todas partes hagan arte conceptual? El arte conceptual es un síntoma de la globalización, y es el primer —el surrealismo casi lo fue— estilo internacional.”⁹

En su ensayo para el catálogo, McShine había amontonado la tortura en Brasil, la prisión por transgredir los códigos de vestimenta en Argentina, y el miedo de que le “peguen tiros a uno, ya sea en las universidades, en la cama, o más formalmente en Indochina” para luego concluir en este contexto de tensiones compartidas:

“Es necesario, por lo tanto, al menos estar a tono con las tensiones y preocupaciones culturales (como si uno pudiera elegir otra cosa), particularmente con los cambios obvios en el estilo de vida. El arte no se puede dar el lujo de ser provinciano, o de existir sólo dentro de su propia historia, o de continuar siendo, quizás, nada más que un comentario sobre el arte.”

En su descripción, los artistas jóvenes tratan de ser “poéticos e imaginativos, sin ser fríos o condescendientes”, y un poco más

tarde asegura que “la actitud general de los artistas en esta muestra ciertamente no es hostil. Es llana, amigable, fríamente comprometida, y permitiendo experiencias que son refrescantes”¹⁰.

En 1970, por lo tanto, comenzó a tomar forma una especie de arte político “blando”. Algunos artistas latinoamericanos que pertenecían a la generación artística anterior, incluyendo a Cildo Meireles, Antonio Dias y otros (yo incluido), probablemente sintieron el cambio con más fuerza que otros. Durante los sesenta habíamos sido parte de una cultura política que rodeaba al arte político “duro”. Pero resultó que nuestro trabajo solamente tenía validez política mientras manifestaciones más radicales, tales como *Tucumán arde* y las operaciones de los Tupamaros, nos actuaban como caja de resonancia. Una vez que este tipo de operaciones comenzó a desaparecer quedó un espacio para que la calidad objetiva del arte volviera a tener prioridad, y nuestro trabajo ya no podía pretender ser una referencia para la desinstitucionalización. El terreno se estaba preparando para volver a un nivel de intensidad más inofensivo y aceptable. Obviamente el arte y la vida no se fusionarían, al menos no en el sentido que los conceptualistas latinoamericanos se lo habían imaginado. De la primera esperanza de usar el arte como una forma de acción política, nos redujeron a hacer arte político.

De acuerdo a las definiciones hegemónicas, el conceptualismo en América Latina culminó durante el principio de la década del setenta. Sin embargo, la producción de principios de los setenta había perdido su filo como instrumento de resistencia. El neoliberalismo había comenzado a expandir su reino. Había sido instituido en los países desarrollados en el contexto de crisis económicas y había causado una erosión en el poder de los sindicatos. Había reducido las inversiones en los servicios sociales, aumentado la resistencia en contra de los impuestos, y refinado las reglas de las finanzas internacionales. Estados Unidos y otros prestamistas que controlaban en forma sustancial las deudas nacionales en América Latina patrocinaban el neoliberalismo por medio de regímenes dictatoriales que tenían el control de las fuerzas represivas.

Los mismos poderes “globalizantes” también promovían la inclusividad “internacional” en el arte del *mainstream* y destruían la participación política en la periferia. Entretanto, la producción —tanto

industrial como agrícola— encogía, mientras que los servicios terciarios (probablemente incluyendo las consultorías artísticas) se multiplicaban como hongos.¹¹ Las redes globales de relaciones y circulaciones fueron usando cada vez más recursos desmaterializados como la “deuda externa”. Los artistas conceptualistas que trataban de mantener su identidad en esta nueva atmósfera comenzaron a dedicarse a las relaciones *entre* los objetos, más que a los objetos mismos. Y en Estados Unidos, sorprendentemente, el arte como producción de información (y no meramente de objetos) adquirió una aceptación legal. En 1988 las cortes federales decretaron que el arte es información en lugar de mercadería, y que por lo tanto el arte cubano ya no podía quedar sujeto a las reglas del bloqueo que Estados Unidos ejerce contra Cuba.

Las circunstancias locales variaban de país en país con efectos diferentes, incluyendo la paradoja peruana. En Perú, en 1965 había comenzado un movimiento no-objetualista con artistas como Jorge Eduardo Eielson, Luis Arias Vega y, un poco más tarde, Tere Burga. Arias Vega, quizás el más politizado, en 1965 había hecho su muestra “...Ah / Y el chino de la esquina?” que consistía en flechas amarillas en el piso de la galería que salían del espacio y conducían al espectador a una tienda (en la esquina) manejada por una familia china inmigrante. La obra era pos-Greco y pre-Bony.¹² Los artistas, patrocinados por el crítico Juan Acha, fueron acusados de internacionalistas en un ambiente de tintes nacionalistas y populistas durante el gobierno de Juan Velasco Alvarado (1968-1975). En consecuencia la estética peruana favoreció el formato semi-pop de los afiches cubanos, que a su vez generó la obra de ESP Huayco.

En Argentina, muchos de los artistas de la generación de *Tucumán arde* dejaron de hacer arte por completo. En Brasil, muchos de los artistas que inicialmente habían estado enraizados en el contexto político, fueron alejándose paulatinamente de la idea de fusionar el arte con la política y evolucionaron a un punto en el cual la información de sus obras era aceptable para una exposición formal. La política quedó, pero transformada en política exhibible. En el ambiente más a salvo de Nueva York, algunos artistas exiliados trataron de continuar sus actividades fuera del marco normal del arte, pero eso tampoco duró mucho tiempo. En Brasil, Cildo Meireles, Antonio Manuel y Artur Barrio (este último sólo hasta cierto

punto) fueron ejemplos de esta actividad escindida. Lo mismo se puede decir de artistas en Venezuela, Colombia y México. Claudio Perna, con su interés en la “geografía vivida”, tenía trabajos con algunas implicancias políticas, pero en lo relativo al formato de su producción fue más que nada un artista de galería (aunque en la época, desgraciadamente, esto no se reflejó en un éxito correspondiente). Similarmente, Bernardo Salcedo en Colombia, deconstruyó los símbolos nacionales, pero siempre consciente de su papel de artista. En México, Marcos Kurtycz tuvo un rol similar al de Greco y Brandt, operando entre ambos mundos e interactuando con la actividad de *Los grupos*. Antonio Dias, que en esa época vivía en Milán, introdujo lo político en su trabajo, pero mantuvo sus actividades dentro de los límites de la galería.¹³ Este cambio no significa necesariamente que hubo un verdadero ablandamiento político e ideológico, pero indica un cambio en la ambición de lograr una definición nueva del público y una resignación con respecto a las dimensiones de las consecuencias que el arte podría tener para la sociedad en general. Y en el caso de algunos artistas, León Ferrari por ejemplo, subrayó aun más una forma dual de trabajo.

CILDO MEIRELES

Durante parte de este período de principios de los setenta, Cildo Meireles se apropió de productos comerciales y de dinero, alteró sus mensajes, y los reinsertó en sus circuitos normales de circulación. Su intención fue utilizar para sus propios fines los mismos procesos de consumo que llevaban a la gente a alejarse de la posibilidad de comprensión de la realidad. Fue una forma de *détournement* situacionista. Comenzando en 1970, Meireles utilizó procesos parecidos a las “cartas en cadena” (“el trabajo solamente funciona si participa otra gente”), imprimiendo mensajes ideológicos en botellas de Coca-Cola vacías y en billetes de cruzeiros y estimulando a la gente a que agreguen sus propios comentarios. El texto en las botellas, aplicado con calcomanías, era blanco y prácticamente invisible cuando no había líquido. Una vez que se volvían a llenar en el reciclaje, el texto se leía perfectamente sobre el fondo oscuro de la bebida.

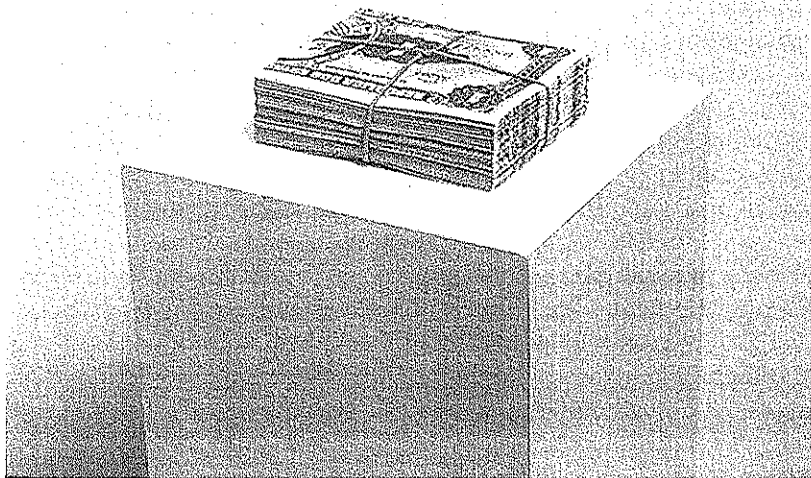


Fig. 17.1 Cildo Meireles, *Árvore de Dinheiro* (*Árbol de dinero*), 1969. Fajo de 100 billetes de 1 cruzeiro doblados, cruzados por dos bandas elásticas, sobre soporte de escultura. Copyright © Cildo Meireles, cortesía de Galería Lelong, Nueva York.

En una obra posterior (1975), con un sello de goma, Meireles imprimió “¿Quién mató a Herzog?” sobre billetes de dinero que volvían a la circulación y al uso normal. Wladimir Herzog fue un periodista que en la época se presumía que había sido asesinado por la dictadura brasileña por sospechas de tener conexiones con el Partido Comunista.¹⁴ La pieza de Meireles daba tres mensajes simultáneos: al preguntar sobre Herzog, cumplía con un desafío a la dictadura; al desfigurar los billetes, alteraba el significado del dinero al transformarlo de objeto de valor a portador de mensajes; y al utilizar este material para hacer una obra de arte, estaba desmitificando el objeto artístico.¹⁵ Los objetos de los que se había apropiado para su obra originalmente habían sido diseñados para un mensaje propio y nada más que eso: el valor monetario en el caso de los billetes, y el reconocimiento de un producto en el caso de Coca-Cola. Meireles sustituyó esos mensajes con los suyos. En la

medida en que circulaban de acuerdo a su propia dinámica, difundían lo que Meireles quería decir y no lo que decían antes. Se había apropiado de todo un sistema de circulación.

Meireles y otros artistas brasileños como Artur Barrio y Antonio Manuel fueron excepciones en un contexto amplio en el cual la producción artística ocurría dentro de un marco de referencia más tradicional. El espíritu misionero que antes había sacudido a la idea del “artista” estaba debilitándose. El cuestionamiento al statu quo ahora se expresaría en la obra de arte misma y, no en los intentos de transformarlo por vía de una interacción con la “realidad” de la política, y muchos artistas (Meireles incluido) trabajaron en ambos niveles desde un principio.

Algunas piezas de Meireles, como *Desvío para o Vermelho: Entorno* (*Virar hacia el rojo*), parecen abarcar todo y constituyen una especie de obra épica. La instalación fue desarrollada entre 1967 y 1984. La primera parte, “Impregnação” (Impregnación), es una sala blanca y abrumadoramente equipada con muebles y accesorios rojos. La obra

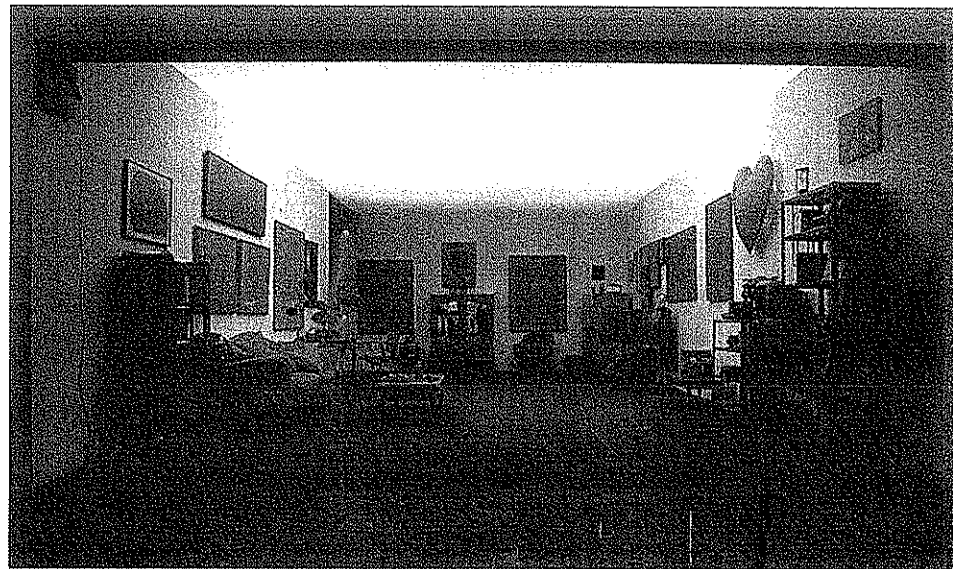


Fig. 17.2 Cildo Meireles, *Desvío para o vermelho: Entorno* (*Virar hacia el rojo: Entorno*), 1967-1984. Sala blanca con alfombra y objetos rojos (muebles, apliques luminicos, ornamentos, libros, plantas, comida, líquidos, pinturas). Dimensiones variables: 1000 x 500 cm. Instalación para la XXIV Bienal de San Pablo, 1998. Copyright © Cildo Meireles. Cortesía de Galería Lelong, Nueva York.

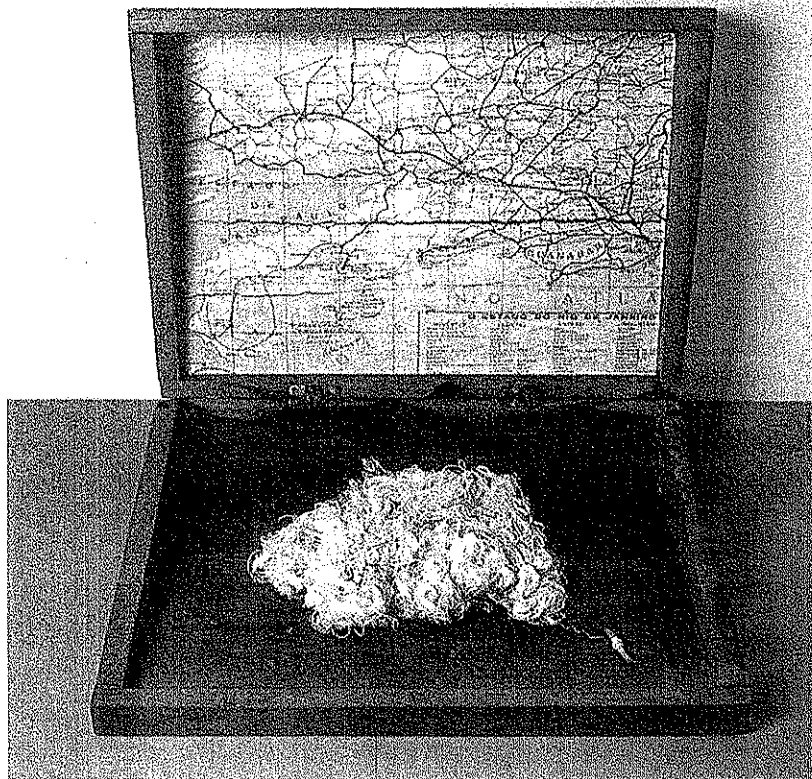


Fig. 17.3 Cildo Meireles, *Arte Física: Cordões/30 km. de linha estendidos* (*Arte Física: 30 km. de cuerda extendida*), 1969. Hilo industrial (30km.), mapa, caja de madera, 60 x 40 x 8 cm. Copyright © Cildo Meireles. Cortesía de Galería Lelong, Nueva York.

aludía, en cierto modo, a la obsesión que Yves Klein tenía con el azul, pero también a la sangre de la violencia. Con los años, el ambiente fue creciendo y “*Desvio para o Vermelho: Entorno*” se sumó en 1980. La obra consistía en una gran mancha de resina roja desparramada en el piso, en el espíritu del *Charco de sangue* de Carreira. Ese mismo año lo explícito de la obra se subrayó aún más con el agregado de una pileta de porcelana de la cual un líquido rojo salía continuamente del grifo.

Una obra típica de la producción no política de Meireles es “*Arte física: Cordões/30 kms. de Linha Estendidos*” (*Arte físico: 30 km de cuerda extendida*), de 1969. En esta obra uno encuentra la pobreza de

materiales, el dispositivo de señalización y el uso del contexto: todos los elementos compartidos de una manera u otra por artistas cuya obra entra en la categoría del conceptualismo latinoamericano. La cuerda descrita en el título fue usada para delinear parte de la línea costera del estado de Río de Janeiro. No puede comprobarse si la cuerda realmente fue utilizada, pero al menos tiene el largo correspondiente. La pieza viene en una pequeña valija de madera junto con un mapa de la costa. Históricamente, la obra se ubica en algún lugar entre “*Network of Stoppages*” (*Red de intercepciones*, 1914, de Duchamp) y “*Socle du monde*” (*Zócalo del mundo*, 1961, de Manzini). También es comparable a las piezas tardías de Alighiero Boetti y Walter de María. Boetti publicó su “*catálogo de los ríos más largos del mundo*” en 1977. El “*Kilómetro roto*” de De María es de 1979 y consiste en quinientas barras de bronce pulido instaladas permanentemente en el piso de un edificio que es propiedad de la *Dia Foundation*, en Nueva York. Las piezas de Meireles, Boetti y De María tratan de la arbitrariedad de la medida. En la obra de Meireles hay una preocupación por la poesía del trazado de mapas, en tanto que introduce una estructura pseudoracional al campo de los sentidos, de las experiencias y de la memoria. En Boetti se trata de un inventario poético de la arbitrariedad. En el caso de De María, es una obra sobre la materialización de las medidas al punto de haberse convertido en un monumento a la tautología reduccionista.

En la mayoría de los casos, esta doble manera de trabajo no necesariamente significó una falta de coherencia artística. La visión del artista permaneció coherente (especialmente en el caso de Meireles), y el tema y campo de trabajo permanecieron flexibles y cambiaban de acuerdo a las condiciones circundantes.

ANTONIO MANUEL

Antonio Manuel (1947), otro artista activo en el escenario brasileño de la época, trató de mantener su actitud política por un poco más de tiempo, aun si su trabajo mantenía relaciones con el mundo del arte. Antonio Manuel (su nombre completo es Antonio Manuel Olivares), nació en Portugal y a los seis años de edad llegó a Brasil con su familia. En 1967 comenzó a manipular periódicos utilizan-

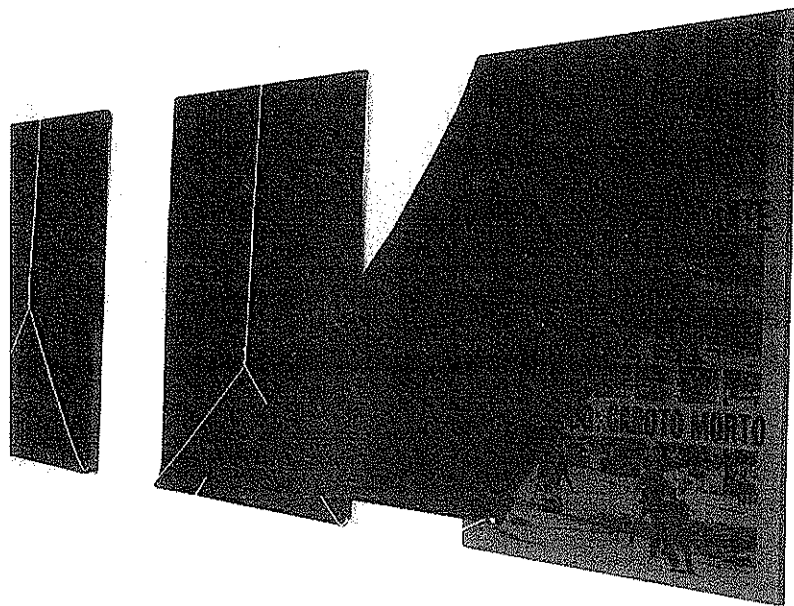


Fig. 17.4 Antonio Manuel, *Repressão outra vez... eis o saldo* (*Represión otra vez... es el saldo*), 1968. Colección de João Sattamini, fotografía de Oswaldo Cruz. Cortesía de Antonio Manuel.

do textos y dibujos. Al año siguiente serigrafió algunas imágenes de periódicos, que mostraban asesinatos y torturas cometidos por el ejército, sobre telas rojas. Las “páginas” se exhibían tapadas con fieltros negros que daban un aspecto fúnebre a la sala de exposición. El público podía levantar los fieltros y este acto de des/cubrir se convertía en un ritual de contemplación que, dada la naturaleza de las imágenes, se transformaba en un ritual de protesta. El título era peligrosamente falto de ambigüedad: “*Repressão outra vez... eis o saldo*” (*Represión otra vez... es el saldo*).

También en 1968, creó sus “*Urnas quentes*” (*Urnas de votación calientes*). Las cajas, que contenían poemas y una variedad de objetos, estaban selladas. El público tenía permiso de romperlas para abrirlas, y el artista suministraba martillos para hacerlo (“hechos añicos, y de esa forma se revelaba el código de cada caja”¹⁶).

En 1970, Manuel se exhibió a sí mismo, desnudo, como una obra de arte en el salón del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro. Proclamó: “El apoyo al arte no ha logrado satisfacer las necesidades

de nuestro tiempo, y las así llamadas obras de arte necesitan un nuevo enfoque al enfrentar el oscurantismo prevaleciente...”¹⁷. En 1973, fue prohibida una exhibición de su obra planeada para el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro. Manuel consiguió que el periódico *O Jornal* imprimiera una edición con las noticias de la cancelación de su muestra y las reproducciones de las obras que hubieran sido expuestas. Disponible en los quioscos durante solamente un día (el proyecto fue intitulado: “exhibición de 0 a 24 horas”) vendió 60.000 ejemplares. En otra obra, ese mismo año, “*Super jornais- clandestinas*”

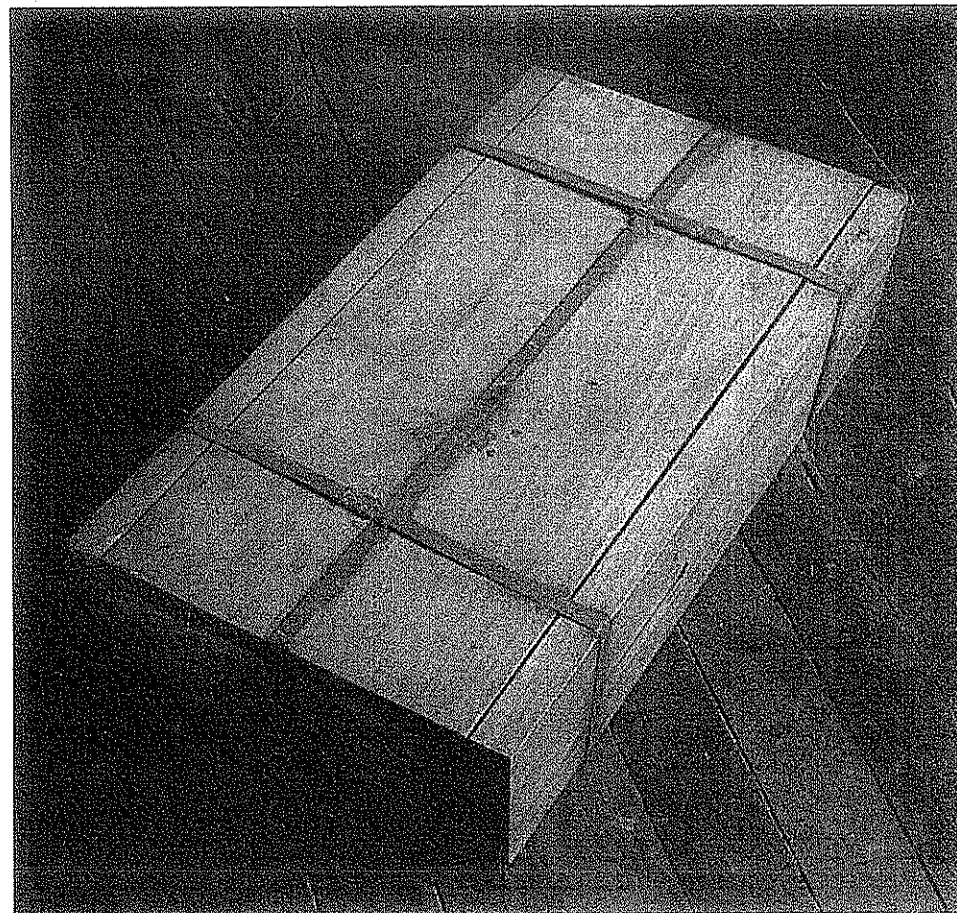


Fig. 17.5 Antonio Manuel, *Urna quente* (*Urnas de votación calientes*), 1968. Cortesía de Antonio Manuel.

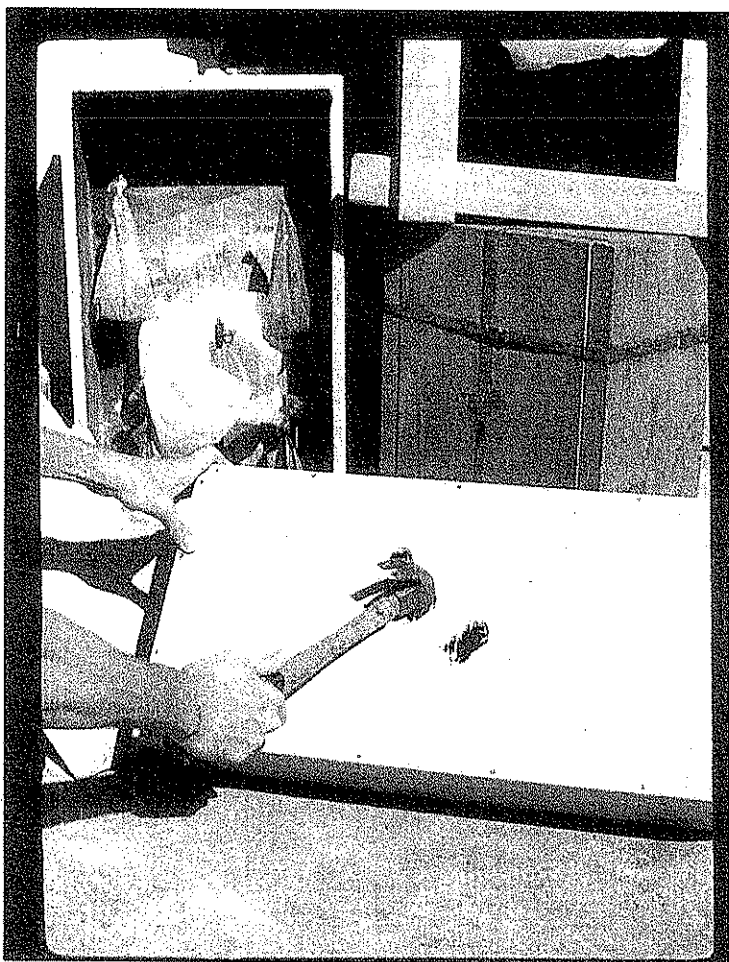


Fig. 17.6 Antonio Manuel, *Urna quente* (*Urnas de votação calientes*), 1968. Cortesía de Antonio Manuel.

(“Super periódicos-clandestinos) se apropió del formato y las noticias de otro periódico, *O Dia*. En éste entremezcló sus propias “noticias artísticas” con titulares como “Confusión en el Museo de Arte Moderno: pintor exhibe arte postal”, y con noticias sensacionalistas y triviales. Como Mari Carmen Ramírez señala, Manuel estaba en efecto continuando con las estrategias de las “inserciones” de Meireles.¹⁸

ARTUR BARRIO

Lo mismo que Antonio Manuel, Artur Barrio (1945) nació en Portugal y se educó en Brasil. En 1969 adaptó y clarificó las ideas de *Arte povera* para sus propósitos. Barrio quería hablar de un “concepto desde abajo para arriba” como una alternativa al uso de materiales industriales costosos:

“Las obras hechas con materiales precarios provocan cuestionamientos en los círculos artísticos de ese sistema en relación con su realidad estética presente [...] por eso, porque creo que los materiales caros están siendo impuestos por el pensamiento estético de una élite que piensa de arriba hacia abajo, presento el desafío de mis situaciones momentáneas hechas de materiales perecederos como un concepto desde abajo hacia arriba.”¹⁹

En 1969, Barrio llenó una sala del Museo de Arte Moderno en Río de Janeiro con paquetes de “basura” para que fuera manipula-

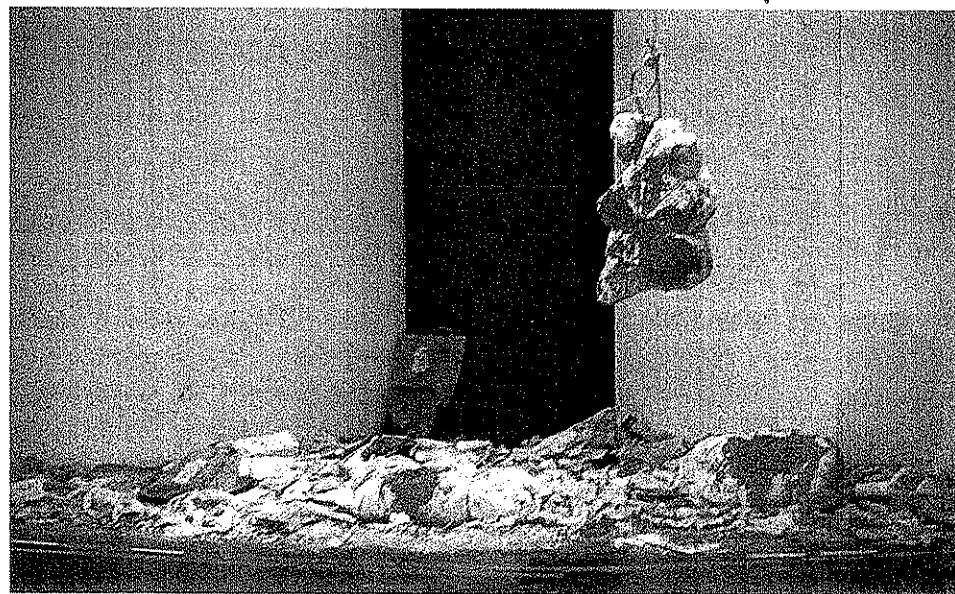


Fig. 17.7 Artur Barrio, *Situação ORHHH.OU: 5000 T.E..EM.N.Y...CITY* (*Situação ORHHH.OU: 5000 T.E..EM.N.Y...CITY*), 1969. Fotografía de César Carneiro. Cortesía de Artur Barrio.



da por el público. Luego de un mes, la pieza "Situação... ORHHH" fue cambiada de lugar y puesta sobre los pedestales del jardín y en la calle, definiendo así la "fase externa"²⁰.

Un año después, como una extensión de esta obra, Barrio preparó 500 bolsas de plástico llenas de excremento y las distribuyó sistemáticamente alrededor de Río de Janeiro y Belo Horizonte. La presencia del artista se reflejaba en una especie de "orden" modesto que, de esta manera, introducía en el desorden de violencia arbitraria instituido por la dictadura brasileña. Fue interesante que, en su momento, nadie

interpretara la obra como una denuncia de algún hecho o de alguna política en particular. Parecía más bien una declaración morbosa que correspondía a la época.²¹ Con estos trabajos, Barrio hacía



Fig. 17.8 (superior izquierda) Artur Barrio, Situação ORHHH.OU: 5000 T.E..B.M.N.Y... CITY (Situação ORHHH.OU: 5000 T.E..B.M.N.Y... CITY), 1969. Fotografía de César Carneiro. Cortesía de Artur Barrio.

Fig. 17.9 (inferior) Artur Barrio, Situação T/T, 1.. (2da parte) (Situação T/T, 1.. (2da parte), 1970. Fotografía de César Carneiro. Cortesía de Artur Barrio.



Fig. 17.10 Artur Barrio, DELF..SITUAÇÃO.+S+.RUAS... (DELF..SITUAÇÃO.+S+.RUAS...), 1970. Fotografía de César Carneiro. Cortesía de Artur Barrio.

eco, pero no continuaba realmente a las acciones políticas que lo habían precedido durante los 1960.

La resistencia en la obra de Barrio dejó de ser identificable como una acción política y pasó a ser una forma deliberada de ver. Describió su obra de la manera siguiente:

"Lo que intento es un contacto con la realidad en su totalidad, con todo lo que es negado, todo lo que es dejado al costado por su carácter controvertido, una protesta que contiene una realidad radical, una realidad que existe a pesar de disfrazarse de símbolos. En mi obra las cosas no son denotadas (representadas) sino vividas, es importante que haya una inmersión."²²

Hacia 1972, Barrio retornó a las instalaciones y al dibujo donde utilizó un grado muy alto de expresión y de violencia, pero que funcionaban dentro de los circuitos artísticos tradicionales.

ANTONIO DIAS

A diferencia de Meireles, Manuel y Barrio, Antonio Dias (1944), también brasileño, nunca se había salido del formato artístico tradicional. En su lugar se dedicó a utilizarlo como un trampolín y como una forma de presentación para sus declaraciones políticas. Dias principalmente produjo pinturas, pero también creó instalaciones que se convirtieron en vehículos políticos más ambiciosos. Una de estas instalaciones, "*Do It Yourself: Freedom Territory*" (Hazlo tú mismo: Territorio libre, 1968) reorganizó el piso de la galería con marcas de coordenadas que a su vez servían como una cuadrícula para la ubicación de grandes piedras. Los cascotes tenían un buen tamaño, pero nunca excedían la medida de la mano y su capacidad de arrojarlas. Cada una de ellas llevaba una etiqueta de bronce con la inscripción: "*To the police*" (A la policía).

Su "*Unfinished Monument*" (Monumento sin terminar), de 1969, es un ejemplo más típico de su trabajo en la época. Consiste en un

grupo de pinturas que tiene su título encima de una cuadrícula formada por 24 cuadrados, 23 de los cuales llevan la palabra "*Hungry*" (Hambriento), con el último cuadrado vacío. Dias probablemente sea el artista latinoamericano que con más éxito ha explorado las ambigüedades de los significados políticos y artísticos sin jamás desviarse de un formato artístico cerrado.

En comparación con sus colegas brasileños, Dias seguramente también ha sido el artista más internacionalizado. Fue a París en 1967 y se radicó en Italia en 1968, donde estuvo en contacto cercano con los artistas de *Arte povera*.



Fig. 17.11 António Dias, *To the Police (A la Policía)*, 1968. Cortesía de António Dias.

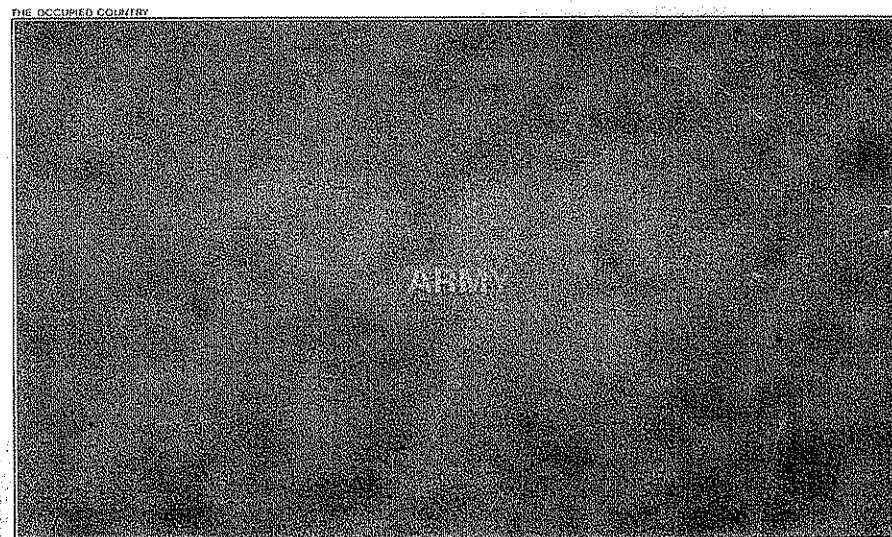
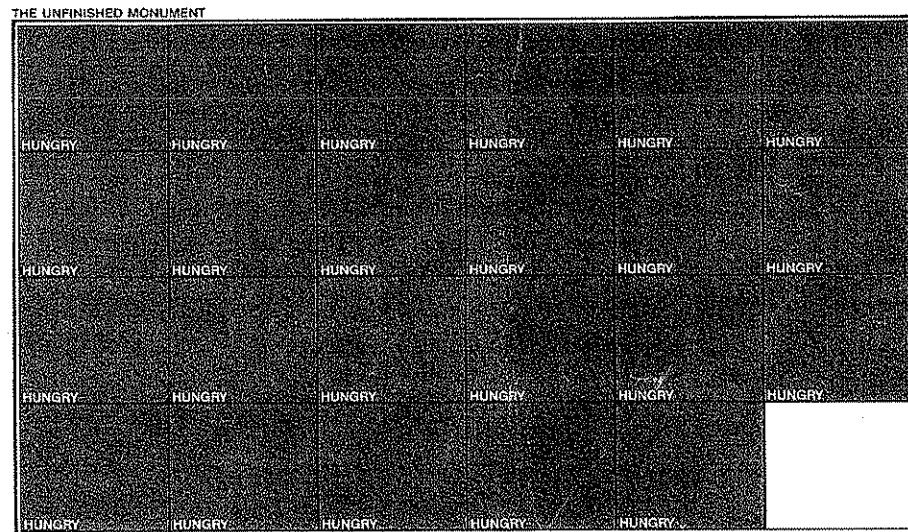


Fig. 17.12 (superior) Antonio Dias, *The Unfinished Monument (Monumento sin terminar)*, 1969. Cortesía de Antonio Dias.

Fig. 17.13 (inferior) Antonio Dias, *The Occupied Country (El país ocupado)*, 1971. Acrílico sobre tela, 130 x 195 cm. Fotografía de Vicente de Mello. Colección Daros - Latin America, Zurich.

Reconociendo la importancia creciente del inglés en el mercado del arte decidió que ese idioma sería su instrumento principal, una decisión muy importante dado que su obra era heredera de la poesía concreta brasileña. Manteniendo la apariencia minimalista del arte conceptual hegemónico, Dias lo subvirtió efectivamente al incluir temas y citas políticas. En 1971 comenzó una serie importante y ambiciosa con el título *"The Illustration of Art"* (La ilustración del Arte), primero utilizando cortometrajes de cine y luego continuando con cuadros dentro de la cuadrícula que lo caracterizaba. El título de la serie se convirtió en una metáfora de su preocupación creciente por los asuntos relacionados con un arte puro. Él mismo dijo una vez: "Soy un militante a favor del arte"; y fue concentrándose en un lenguaje más personal y meditativo. Lentamente su trabajo fue purificando las formas que inicialmente habían contenido sus mensajes. Permanecieron dentro del mismo diseño pero sin significaciones literales. El proceso fue similar al de Oteiza dos décadas antes, cuando buscaba el poder del vacío.

Sin embargo, a pesar de lo que se puede llamar un ablandamiento político en el arte, comenzando en la década del setenta, Argentina y Brasil permanecieron al frente del proceso de redefinición y refinamiento de la conexión entre arte y política. Esto muy bien puede ser producto del hecho de que en esos países todo *arte de ideas* era potencialmente subversivo. En otros países del continente el desarrollo de las actitudes políticas en el arte fue más errático.

CLAUDIO PERNA

Venezuela, por ejemplo, estaba tan enredada con los movimientos locales del arte cinético y del constructivismo óptico, que habían sido reafirmados internacionalmente por artistas como Jesús Soto, Alejandro Otero y Carlos Cruz-Diez, que el conceptualismo no encontró un terreno favorable hasta mediados de la década del setenta. El único antídoto al arte cinético fue dado por el grupo *El techo de la ballena* (1960-1968), el cual tenía más conexiones con la tradición surrealista que con las rupturas conceptualistas.²³

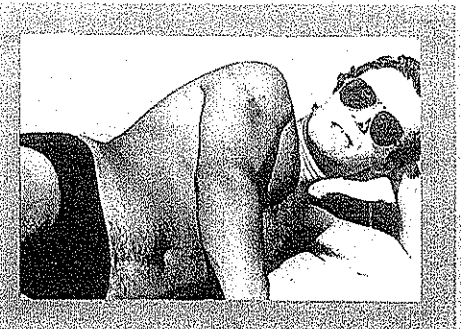
Claudio Perna (1938-1997), artista venezolano con una trayectoria relativamente irregular, fue una de las excepciones en la historia gene-

ral del arte venezolano. Perna se desvió de las normas que regían en su país y preparó el terreno para los artistas conceptualistas que lo siguieron. Al tiempo de escribir este texto, una crítica completa y seria de su obra todavía es prematura. Perna murió sin haber tenido una muestra retrospectiva completa, y la revisión de su legado recién comenzó en 1998.²⁴ Su influencia, sin embargo, ya había sido reconocida antes de su muerte.

Nacido en Milán de padre italiano y madre venezolana, llegó a Caracas en 1955 a la edad de 16 años. Completó sus estudios, se graduó como geógrafo, y se ganó la vida enseñando esa materia en la universidad. Simón Bolívar había escrito sobre las "morales y las luces" necesarias para formar a la nación. Perna cambió la frase en "morrals y luces", subrayando así la necesidad de viajar por el país, preferiblemente a pie, para documentar Venezuela.²⁵ Desde 1968 hasta su muerte produjo lo que podemos llamar "incursiones" en mapas de Venezuela. Los mapas fueron usados como ambientes sobre el papel en los cuales Perna "instalaba" información ecléctica. Entre otras cosas incluía instantáneas personales, discos de computadora, fotos de edificios y paisajes de las regiones por donde viajaba. El título de una de las obras de esta serie, "La obra maestra y sus detalles" (1984), parecía unificar todo esto en



LA FOTOGRAFIA



EL DUEÑO DE LA FOTOGRAFIA

Ca.

Fig. 17.14 Claudio Perna, *Materia prima de los placeres privados de la carne: La fotografía / El dueño de la fotografía*, 1984. Collage fotográfico: impresión color y con sales de plata, 93 x 53 cm. Cortesía de Fundación Claudio Perna, Caracas, Venezuela.

una declaración artística. Su concepción más amplia del arte está descrita en un texto que escribió más tarde: "El ambiente es una percepción del espacio. Hay tantos ambientes como espectadores"²⁶.

En una pieza sin fechar, "Materia prima de los placeres privados de la carne: La fotografía / El dueño de la fotografía", Perna explora la utilización de los títulos. En la primera imagen, una foto de una *stripper* sacada de una revista e intitulada "La Fotografía", el título describe tautológicamente los medios de representación en un sistema cerrado. La segunda imagen, también recortada de una publicación, muestra una foto de un hombre recostado en la playa en el contexto de un anuncio de modas. Al darle el título de "El dueño de la fotografía", Perna pasa de la tautología previa a la creación del contexto. El sistema se abre para incluir también a la primera foto, y la tautología se convierte en un peón dentro de un juego más grande. Sin embargo, la construcción tan simple de la obra y de la relación de los títulos oculta el cambio complejo detrás de lo que aparenta ser una construcción narrativa lógica y simple.



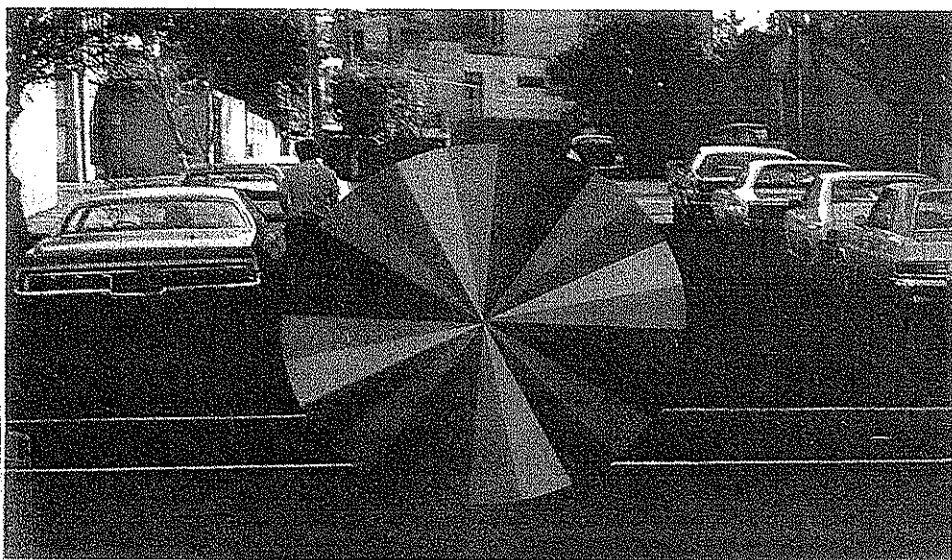
Fig. 17.15 Claudio Perna, 2 *bañistas*, 1974. Fotografía impresa con sales de plata, 8 x 10 cm. Cortesía de Fundación Claudio Perna, Caracas, Venezuela.

Como ya fue mencionado anteriormente, una serie de fotografías hechas en los años sesenta (entre 1965 y 1967, pero no más tarde) lleva el título de "Objetos como concepto". Aquí Perna propuso una inversión de términos. La naturaleza muerta se convierte en un instrumento para pensar en lugar de ver. Perna trabajó sobre esta estrategia más tarde, cuando escribió que "las imágenes, en tanto que tributarias de las ciencias sociales, se hacen arte y, más allá del arte, ensanchan el discurso del hombre"²⁷. Perna fue probablemente el único artista conceptual latinoamericano directamente endeudado con el pensamiento de Simón Rodríguez y que en su época hizo obra en su honor.²⁸ Fue explícito en su reconocimiento, incluyendo a Rodríguez y a Marshall McLuhan entre sus referencias más importantes.²⁹

A medida que otros artistas se fueron plegando a este tipo de especulaciones, durante la década de los setenta el conceptualismo comenzó a hacerse más reconocible y para 1980 se estableció. En 1981, un ciclo de eventos, *Acciones frente a la Plaza* que incluyeron *happenings* y performances, ayudó a dar una imagen más cohesiva a los artistas que trabajaban en esta dirección.³⁰ Entre los participantes estaban Alfredo Wenemoser, Yeni y Nan, Carlos Zerpa, Diego Barboza, Marco Antonio Ettedgui (quien había ideado el proyecto) Antonieta Sosa y Pedro Terán. Posiblemente, debido a que estas acciones estaban más cercanas al teatro que a una galería de arte tradicional, otros artistas conceptuales como Héctor Fuenmayor, Roberto Obregón, Eugenio Espinoza y Sigfredo Chacón no formaron parte del evento. Un agregado a la muestra fue la performance de Theowald D'Arago, quien se vistió como un mendigo ciego. Sentado enfrente de la catedral, con un cartel alrededor de su cuello que decía "una limosna para el arte", pedía dinero a los pasantes. La alusión, cruel pero aguda, se dirigía al *Arte povera*.

MARCOS KURTYCZ

Marcos Kurtycz (1934-1996), un artista polaco que se estableció en México en 1968 (se hizo ciudadano mexicano en 1980), se basó tanto en sus experiencias europeas como en las mexicanas para producir libros de artista. El trabajo de Kurtycz, que incluía per-



formances, fue paralelo al de *Los Grupos*. Entre sus actividades se encontraba la apropiación de la calle como un ambiente artístico que él llamó “Museo de Arte Directo”. El acrónimo MAD, en español, era en referencia directa a la célebre revista cómica de EE.UU. del mismo nombre.³¹ Sus acciones atacaban directamente lo que él percibía como estrechez y rigidez en la escena artística mexicana. En 1976 hizo su primer *Artefacto*:

“El artefacto es el polo opuesto del arte comercial (y la posibilidad de su eventual destrucción). El artefacto no puede repetirse; esto constituiría traición, ya que el desarrollo del artefacto-evento no puede ser predeterminado.”³²

No se sabe si Kurtycz tenía conocimiento de los *artefactos* de Parra, pero ambos artistas compartían preocupaciones similares.

En 1979, Kurtycz se trepó al asta de la bandera del Auditorio Nacional en la ciudad de México, para enarbolar la bandera de su propio “Movimiento de insurrección contra las normas de las artes



Figs. 17.16, 17.17 y 17.18 Marcos Kurtycz, *La meda*, 1976. Cortesía de Ana García Kobeth.

plásticas³³. Kurtycz parece haber sido otro personaje carismático en la tradición de Greco, Carreira y Brandt, en quien la personalidad era un catalizador tan o más importante para los demás artistas que la obra que hacían. La energía mayor de Kurtycz parece haber salido de sus performances.

BERNARDO SALCEDO

Bernardo Salcedo nació en Bogotá (Colombia) en 1939. Luego de un período de hacer ensamblajes con fragmentos de muñecas, y aun cuando nunca abandonó del todo el ensamblaje, en 1969 su obra se desvió hacia el conceptualismo. En muchas de sus obras conceptualistas mantuvo la precisión artesanal de sus obras anteriores, pero se centró más en la significación. O bien los objetos tenían su propio significado o bien utilizaban títulos apropiados para darles el significado propuesto. “Una hectárea de heno” (1970) hacía referencia a 500 bolsas plásticas de heno que fue traído de un campo. Pero ese mismo año desconstruyó los significados del

escudo nacional de su país y los textos se aplicaban a los elementos que supuestamente definían la autoimagen de Colombia. Salcedo aquí niega sistemáticamente su existencia: “No hay cóndores”, “No hay abundancia”, “No hay libertad”, “No hay canal”, “No hay escudo, no hay patria”.

La obra de Salcedo es, en su mayoría, sarcónica. Hace carteles publicitarios que anuncian “Un repollo (ya no queda ninguno)” o “Dos naranjas (solas)” (1972). Entre 1969 y 1970, Salcedo realizó una serie de obras sobre hojas escolares, en las cuales repite frases y cálculos a modo de planillas. Los cálculos no servían para nada y estaban diseñados para producir efectos formales interesantes (con su significado anulado) o para subrayar la futilidad (la cuidadosa comprobación de entradas en los recibos de la máquina registradora, que luego firmaba como arte). A mediados de los años setenta, Salcedo retor-

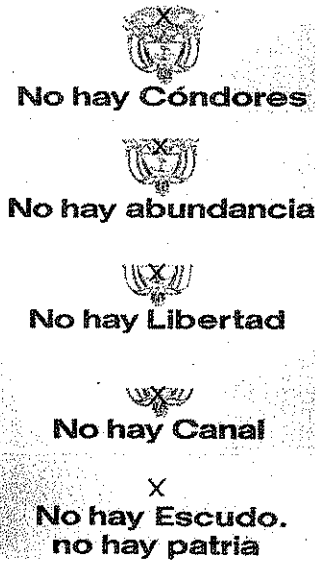


Fig. 17.19 Bernardo Salcedo, *Primera lección (Desaparición del escudo)*, 1970. Cartel publicitario, 450 x 270 cm. Cortesía de Bernardo Salcedo.

nó a un arte más convencional y objetual, aunque manteniendo algo del espíritu dadaísta de sus primeras obras, el cual combinaba con una atmósfera de nostalgia. Una obra que se ubica entre este cambio de actitud es muy lírica: una libreta que trata del mar y del cielo, en la que utiliza acuarela para repetir interminablemente marcas azules sobre papel rayado, a la manera de las planillas en la escuela.³⁴

Como anota María Iovino, la obra de Salcedo puede entenderse mejor en el contexto del *nadaísmo*³⁵, el movimiento literario colombiano fundado por el poeta Gonzalo Arango (1944-1976) en 1959, que estaba “contra toda razón, una poesía revolucionaria, aún contra la razón misma de la belleza. [...] Si luego de una guerra nuclear no hay nada en qué creer, crearemos en el Cabo de Buena Esperanza”³⁶. El movimiento no solamente tuvo influencia en Colombia, sino también en otros países latinoamericanos, particularmente en Venezuela, a través de *El Techo de la Ballena*.

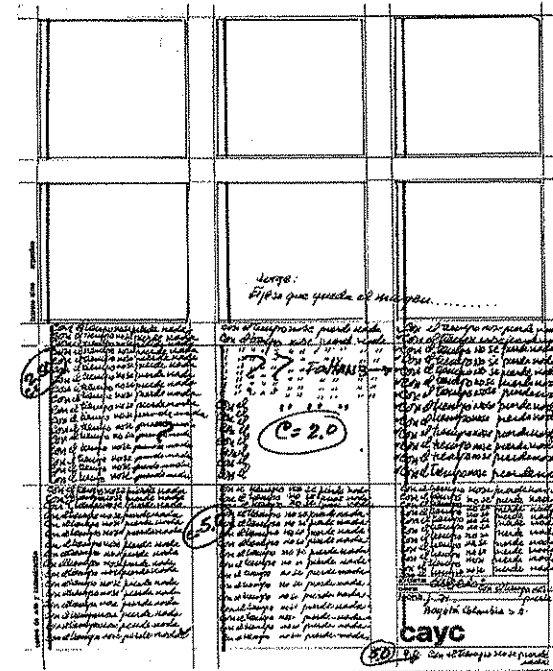


Fig. 17.20 Bernardo Salcedo, *Plana, con el tiempo no se pierde nada*, 1971. Exposición: Arte de sistemas, CAYC/Museo de Arte Moderno, Buenos Aires. Cortesía de Bernardo Salcedo.

LA DESTRUCCIÓN Y LA SOBREVIVENCIA DE LO LOCAL

Cuando discutimos asuntos referidos al arte, generalmente lo hacemos en el contexto de la "alta cultura", o sea la cultura de las clases medias y altas al nivel más refinado. Sin embargo este campo no es homogéneo y existen diferencias profundas entre las diversas "altas culturas". Jean Franco señala que, a diferencia de la cultura hegemónica, los nombres de los movimientos en América Latina reflejan actitudes sociales. Por lo tanto hay un "modernismo", un "nuevo-mundismo", un "indigenismo", etc. Entretanto, los movimientos estéticos europeos del siglo XX tendían a referirse a temas técnicos y formales. Había, entre otros, un "cubismo", un "impresionismo" y un "simbolismo"; y mientras los movimientos europeos se nutrían entre ellos, los movimientos latinoamericanos no lo hacían, o por lo menos no en la misma medida. Los movimientos latinoamericanos provenían de una confrontación con factores externos y se podían considerar como comenzando de cero cada vez que surgía un movimiento nuevo.¹ La reacción siempre era mayor frente al presente que a una tradición artística, y había una voluntad de desarrollar un lenguaje apropiado para ese presente. Este "presentismo" explica la aceptación tan rápida de las últimas modas. Los movimientos artísticos nuevos importados gozan de relevancia, no por la importancia histórica que puedan tener en el *mainstream*, sino porque son un símbolo del presente. Describiendo esta psicología, el artista argentino Rubén Santantonín (1919-1969) escribió en su diario:

"Sólo el presente nutre [cultura]. Quiero sumergirme hasta la locura en esa totalidad existencial que adivino como presente. Quiero sentir que existí con mi época. NO OTRA [época]. Quiero sangrar existencia."²

Santantonín era conocido por su esfuerzo de lograr una no-denominación de sus obras y llamarlas "cosas", y también por haber quemado una gran parte de su producción poco antes de su muerte.

Es claro que cuanto más presión existe por parte del *mainstream* y de su percepción del tiempo, más peliaguda será la posición de todo lo que tenga una identidad separada e independiente. Al importar este sentido del tiempo dentro de una cultura distinta, la rendición de cuentas pasa de lo que corresponde a la construcción de una historia propia a otra historia que ya fue construida por otros. La paradoja es que la presión mayor en estos momentos proviene de otra cultura que también vive en el presente. Mientras Europa era la gran fuerza colonizadora, era su historia la que se posesionaba de América Latina. Ahora, aparte de la tradición occidental, también hay una sustitución de presentes. Cuando una vez se le preguntó a Kosuth si era más fácil para un norteamericano el "tener una perspectiva internacional", contestó:

"Probablemente eso fuera así en otra época. Estamos libres de raíces culturales que tengan mucha profundidad. En ese sentido, hemos tenido que crear nuestra cultura cada mañana cuando nos despertamos. La cultura [norte]americana ha tenido una ubicación en el tiempo antes que tener una ubicación en la Tierra [...]. La lamentable condición de ser altamente exportable propia de la cultura [norte]americana ha comenzado un proceso global en el cual las culturas locales auténticas son vividas por su propia gente como si de hecho fueran inauténticas, para este siglo."³

Inconscientemente, Kosuth ilustró un ejemplo que él mismo había representado durante un viaje a Cuba a mediados de los ochenta. En ocasión de la Segunda Bienal de La Habana, Kosuth había quedado impresionado con la producción de los artistas cubanos que por primera vez había visto en ese momento. En una entrevista grabada en video en 1986 declaró que parte del arte cubano era "muy posmoderno". Lo que seguramente quiso decir, sin pensarlo mucho, era que algunas de las soluciones formales que había visto parecían encajar en el esquema de las cosas que estaba acostumbrado a ver en Estados Unidos. No hay duda de que la observación quiso ser un elogio implicando no solamente que las obras estaban "al día" con respecto a su propia medida del tiempo, sino que eran capaces de competir dentro de los centros hegemónicos. Desgraciadamente y sin examinarlo, los artistas cubanos entendieron la observación como el elogio que quiso ser y lo inter-

pretaron como una validación del “posmodernismo”. Con lo cual perdieron el contacto con la realidad cubana.

Kosuth era conocido en Cuba gracias a su papel en el desarrollo del arte conceptual norteamericano, y como consecuencia gozaba del respeto de los artistas jóvenes, quienes además lo admiraban por su generosidad.⁴

La idea de que el arte cubano era posmoderno inmediatamente se convirtió en un instrumento de promoción para ambos: los entrevistadores estadounidenses que estaban haciendo el video y que estaban encandilados con la fama del artista, y los artistas cubanos. A nadie le preocupó que las condiciones históricas que habían generado el trabajo estuvieran bastante alejadas de cualquier experiencia verdaderamente posmoderna, dado que Cuba todavía estaba dilucidando el modernismo. El video que documentó el reportaje —una producción húngaro-estadounidense— fue circulado bajo el título seductor de *Havana Postmodern*.

La ironía de todo esto estaba en que sucedió en un momento en que el arte cubano no necesitaba este tipo de ayuda. La etiqueta oportunista oscureció la característica autóctona más fuerte del arte cubano de la época: el reciclaje. La reutilización de materiales y recursos, que provenía de tener que lidiar con la pobreza en las formas más ingeniosas y creativas posibles, no tenía nada que ver con cualquier clase de afectación de cosmopolitanismo. El lidiar con la realidad cotidiana generó una forma particular de imaginaria vernácula que solamente coincidía superficialmente con algunos aspectos de los sistemas formales del *mainstream*.⁵ Las coincidencias fueron usadas para hacer sentir, por lo menos en ese nivel, que el bloqueo cultural de Cuba había sido superado: que no había una separación significativa entre el arte cubano y el de Estados Unidos. Sin embargo, convertir algo que era fundamental en términos locales en algo internacionalmente válido y secundario, ignoraba que esta idea de separación no era aplicable a la situación.

En el mismo año en que Kosuth hizo su declaración sobre la ubicación de la cultura en el tiempo, David Harvey discutió extensamente la noción de tiempo, matizando las ideas de Kosuth. Harvey, en *The Condition of Postmodernity*, habla de las contradicciones y adaptaciones dentro del modernismo de lo que el denomina *tiempo familiar* y *tiempo industrial*. Dada la variabilidad global del acce-

so a la tecnología, las diferencias entre ambos tiempos se harán mayores y cambiarán de acuerdo a los lugares. Pero aún más importante, de acuerdo a Harvey, es el uso de lo que él llama el “horizonte del tiempo” en la decisión de cosas referentes a la gratificación. Por lo tanto, dividiendo también a las culturas, tenemos por un lado la “perspectiva ecológica” en la cual la gratificación se posterga en beneficio del futuro, y por el otro la “perspectiva de la financiación de deudas” que permite la gratificación inmediata como una manera de alimentar el crecimiento económico.⁶

Todas estas ideas enriquecen el concepto de “progreso” —el cual probablemente subyacía en las ideas de Kosuth— dentro del cual el desarrollo tecnológico se ha convertido en la razón de vivir. Es irónico que esto haga que las ideas críticas de Kosuth sean modernistas en lugar de posmodernistas. Pero fue este tiempo orientado hacia el progreso el que justificó la ubicación de las sociedades desarrolladas (“avanzadas”) en la punta de lanza de la línea temporal histórica, y que permitió que se aplicaran juicios de valores comparativos y competitivos. Es por ello que las culturas alternativas fueron puestas en el punto más indeseable de esa línea temporal: el inicio. Hoy se están produciendo algunos cambios y, a pesar de que la línea temporal histórica todavía se mantiene, por lo menos se ha perdido el sentido del infinito que el modernismo le atribuía. Fue con ese sentido de infinitud del progreso con el cual se prometía el desarrollo eventual de los países más pobres.

Con el predominio de una globalización unidireccional, algunas naciones terminan expulsadas completamente de la línea temporal, ya que la globalización se define por el mercado y algunas sociedades son demasiado pobres para someterse a las reglas de un mercado. Como resultado de ese proceso tenemos que utilizar términos nuevos como “cuarto mundo”, “sociedades en agujero negro” (*black hole societies*) y “naciones fallidas”. Los términos ignoran el tiempo y en cambio se centran en el desequilibrio económico, de consumo, y/o de gobernabilidad. El sociólogo español Manuel Castells utiliza los dos primeros términos para referirse a aquellas sociedades cuya desaparición no afectaría al mercado global, y que, por lo tanto, son “prescindibles” o, por lo menos, inadvertidas. Así como su lugar desaparece del mercado, también desaparece de las medidas del tiempo histórico del *mainstream*. La periferia tiene una relación muy precaria

con el sistema temporal del *mainstream*, y esto tiene dos efectos. Uno es la degradación y desaparición del tiempo local; el otro es la afirmación de la diferencia. Ambos temas ciertamente impactan al arte.

Dado que el arte en la sociedad capitalista consiste en la producción de objetos e ideas consumibles, ayuda tanto a crear cultura como a crear mercados. En las áreas en donde no hay dinero siempre existe un pequeño sector de la sociedad que patrocina al arte con esta función y dentro de esta ideología. Es ese mismo sector de la sociedad el que asume la representación de toda la sociedad y que recibe un reconocimiento desproporcionado del *mainstream*. A pesar de esto, en los lugares donde el mercado es mínimo y no tiene un efecto real en la supervivencia del artista, el efecto principal de la producción artística —aunque modesto— es sobre la comunidad que circunda al artista.

El incentivo para que el artista continúe trabajando en estas condiciones, por lo tanto, tiene que ser otro que el de ganar dinero. Una buena razón es la necesidad universal de gratificación del ego. La comunicación con alguien podría ser otra. Una motivación más interesante en este caso sería el deseo filantrópico o misionero de ayudar de alguna manera a mejorar el mundo. Pero, sin importar cuál de los tres motivos uno elija, todos llevan a que la obra, si es razonablemente eficaz, tenga alguna importancia cultural regional. Y esto puede ocurrir incluso en la ausencia de un reconocimiento del *mainstream*.

La situación es diferente en las zonas más ricas del mundo. Un mercado activo promoverá el aspecto comercial y transformará el arte en cosas vendibles. Es un proceso que sólo puede ser entendido verdadera y completamente dentro del mismo contexto internacional que opera con valores en dinero. Cuando el *marketing* es exitoso, la mercancía es absorbida dentro del mercado internacional con la impresión de ser un estándar internacional.

La innovación formalista y la multiplicación de estilos son formas de refrescar la oferta de mercancías dentro del mercado moderno. En el mercado posmoderno esta energía renovadora se produce de otra manera. La oferta de productos de consumo artístico de lujo se amplía al mezclar los estilos y al ajustar la definición de arte de *alta cultura* para incluir también algunas formas de expresión vernácula proveniente de la *baja cultura*. Es una operación equi-

valente a la abolición de barreras y tarifas comerciales cuando se organizan zonas mercantiles como NAFTA o MERCOSUR. Esta así llamada apertura del *mainstream* muchas veces se explica en la periferia como un producto de la disminución creativa en los centros hegemónicos. Es un punto de vista que hace que los artistas de la periferia se sientan bien, es como una pequeña venganza agradable. Pero es más factible que lo que estemos presenciando sea una reorganización del mercado.

No importa dónde ubiquemos al conceptualismo latinoamericano, el movimiento forma parte de la misma agenda modernista incompleta que mencionamos antes. Fue impulsado por una necesidad de comunicación y de mejorar el mundo de acuerdo a alguna interpretación local del mismo. La utopía siguió siendo la meta, y los artistas ofrecieron una resistencia a los obstáculos que interferían con el logro de esa utopía. La manifestación más moderada de esto fue el esfuerzo de liberarse de la obstrucción que presentaba el objeto comercial, esa cosa que por una u otra razón todo arte terminaba siendo. Por lo tanto la preocupación se centraba en cómo lograr un arte que trascendiera ese estado limitado de la mercancía. Parte de la estrategia de la resistencia desarrollada contra las condiciones políticas y socioeconómicas locales también pasó a dedicarse contra la absorción incondicional del posmodernismo importado.

Como una dinámica opuesta a todo esto, se promovió la idea de que todo el mundo tenía la posibilidad de acceder al *mainstream*, aun cuando en la realidad el acceso estaba negado. Mientras que la meta de la utopía modernista era convertirse en una sociedad mejor, la meta de la utopía posmodernista parecía limitarse a la posibilidad de acceder al *mainstream*. A pesar de la mistificación que se hizo con respecto a la facilidad de acceso, la distancia entre las culturas continuó y sigue siendo importante. Las diferencias culturales, determinadas por cómo uno se “relaciona con” y “vive” la realidad, siguen creciendo continuamente. Algunos no tienen acceso tecnológico y por lo tanto mantienen un contacto con la realidad. Otros operan, como señala Jameson, dentro de una realidad que crecientemente se compone de sustitutos, una realidad en donde la “cultura” se convierte en una “segunda naturaleza”⁷⁷.

DE LA POLÍTICA A LA IDENTIDAD

Aun si muchos de los proyectos artísticos latinoamericanos de la década del setenta tenían un claro sentido político, carecían del contexto político general de la década anterior. En México no pasaba mucho que pudiera ayudar a los artistas. El movimiento zapatista comenzó una década y media más tarde y después de que el arte ya había retornado a los cauces normales. Chile vivía en un período de terror y los activistas habían sido asesinados, encarcelados o exiliados. En Perú la izquierda estaba totalmente fragmentada, era inefectiva y desacreditada por los excesos de Sendero Luminoso que había surgido en los ochenta. En otros países el impulso político también se había debilitado gracias a la represión, las discrepancias sectarias y el desaliento. El arte había quedado librado a sus propios recursos, tenía que reducirse a ser arte y no era capaz de mantener una militancia constante. Debido a distintas razones en cada lugar, la expresión política se fue acallando. Esto sucedió también, en la medida que existía, en los centros hegemónicos. En 1975, al escribir sobre Estados Unidos, Michael Corris y Andrew Menard señalaban:

“La contradicción del arte estadounidense reciente, que se auto-definía en contraposición a la sociedad burguesa, fue que las decisiones que parecían más viables artísticamente eran precisamente aquellas que mejor reflejaban la estructura de la sociedad burguesa.”¹

El ingreso de Joseph Beuys a la política ejemplificó dentro del arte europeo este mismo proceso contradictorio. En una declaración para *Fluxus* en 1967, Beuys había proclamado su directiva radical de: “desarmar para construir un organismo social como una obra de arte” (subrayado en el original). Con esta declaración Beuys también anunció la creación de la Quinta Internacional. Sin embargo, en 1972, durante *Documenta V* en Kassel (en el mismo año que los situacionistas decidieron suspender sus actividades), Beuys propuso un nuevo modelo de gobierno basado en sus propias ideas de lo que es una democracia liberal. Había hecho un diagrama de orga-

nización y lo hizo imprimir en bolsas de tienda que, a pedido y cobrando una pequeña suma nominal, Beuys firmaba. En un reportaje hecho por Heiner Stachelhaus en 1973, Beuys todavía tenía algún interés en revivir sus ideas de 1967:

“No existe otra posibilidad de lograr una revolución que a través del arte. Es preciso llegar a un concepto completamente nuevo del hombre, y también de cómo debería ser un gobierno. Entiendo al hombre del futuro como un escultor de todo el organismo social del Estado.”²

Por la misma época Beuys procedió a postularse como candidato del Partido Verde. Esto no tenía nada de malo en cuanto a política pura, pero contradecía la visión y las actividades generalistas que estaban implícitas en su visión artística de la década precedente.

Algunos años más tarde (1975), *The Fox*, una revista publicada en Nueva York por Kosuth y algunos miembros del grupo australiano/británico *Art & Language*, hizo un llamado para reclutar voluntarios interesados en un arte politizado:

“Si lo que a ustedes les importa es tratar de recuperar el arte como un instrumento para la transformación social y cultural, denunciar la dominación del aparato cultural/administrativo como también al arte que indolentemente refleja ese aparato, se les urge que participen en esta publicación. El empuje editorial es ideológico; apunta a contribuir al movimiento social más amplio de crítica/transformación. (Nuestra contribución será en el campo del arte, pero de ninguna manera se limitará al contexto fijo y cerrado del arte). Necesitamos una amplia base social que se halle en oposición positiva al contenido ideológico y a las relaciones sociales reproducidas por la cultura oficial.”³

El anuncio fue bastante más claro que el llamado que se había hecho antes, en el primer número, ese mismo año:

“El propósito de nuestra publicación es tratar de establecer algún tipo de práctica comunitaria. A quienes estén interesados, tengan curiosidad o algo que agregar (ya sea a favor o en contra) a la política editorial [...] la reevaluación de la ideología [...] de este primer número, se los alienta, y hasta se los urge, a colaborar en los próximos números.”⁴

Los esfuerzos de reclutamiento de *The Fox* no tuvieron mucho eco y el equipo editorial se disolvió rápidamente después de conflictos creados por las ansias de estrellazgo de algunos de los miembros y por lo que se consideró un mal uso de la revista con fines de promoción personal. El mundo del arte fue invadido por una resignación general frente a la conciencia de que, después de todo, el arte estaba condenado a ser una actividad elitista. Dentro del futuro previsible, las galerías y los museos continuaban siendo las únicas vidrieras posibles para el arte. La actividad política en el arte, si es que quería tener alguna función útil, tendría que dirigirse a la pequeña fracción de la sociedad que normalmente tenía contacto con él y lo consumía. Veinte años más tarde el artista estadounidense Ronald Jones hizo un buen análisis de la situación:

"[...] Dentro de nuestro ambiente cultural y político actual, no es realista esperar una reforma revolucionaria o repentina. En la actualidad, cuando el arte amenaza con inspirar un realineamiento fundamental de la cultura, se le niega visibilidad con cualquier excusa [...]. En mi opinión el modelo más útil para el arte político en este momento es el terrorismo. No estoy proponiendo la violencia, sino la insidia [...]. El terrorismo se ha convertido en una alternativa para los desposeídos [...]. Los artistas se encuentran entre los desposeídos... Los estilos tradicionales de arte político son expresiones de la idea de que el cambio es posible a nivel de las bases. Esa creencia es ingenua y decadente. Creo que la reforma política contemporánea está en manos de la clase que Lyotard ha descripto como la de los que toman las decisiones. Ese es mi público."

La posición "posconceptualista", si ese término se aplicara a América Latina, está bien captada en la crítica y recomendación de Jones. Lo que no queda claro es si la redefinición de las ambiciones artísticas estaba ocurriendo debido a una disminución de las convicciones o al aislamiento y los problemas de la supervivencia.

El ablandamiento verdadero, por lo menos inicialmente, fue el desdibujamiento de la división arte/vida. Muchos artistas explicaron su nuevo trabajo con el argumento de que solamente reflejaba un cambio de estrategia y nada más que eso. Uno de los líderes de *Tucumán arde*, Juan Pablo Renzi, declaró más tarde:

"Creo que si el arte critica la vida, lo hace a través del arte, no a través de la vida. Se trata de crear obras de arte que se refieran a la vida mediante gestos artísticos, y que se refieran a esa conexión crítica con la vida a través de una conexión estética."

La separación del arte de la vida estaba retornando, explicada y justificada por la noción de que concentrándose en el arte, tal cual se expresaba tradicionalmente, el artista podría tratar con los temas políticos en una forma más sólida. Más que en otras cosas, se creía que las formas interdisciplinarias ya no eran viables. El arte volvía a centrarse en sí mismo como disciplina, y comenzó a referirse a los temas de la identidad.

La definición de identidad servía como una forma de aserción de la independencia nacional o étnica, y por lo tanto era políticamente atractiva. También satisfacía los sentimientos nacionalistas de las dictaduras que estaban en el poder, de manera que no era un tema polémico. Con malicia uno podría agregar que como las artesanías eran una buena forma de representar la identidad, la movida de extenderlas hacia el arte era bastante obvia.

Paradójicamente, fueron la inmersión política previa y la fusión de las disciplinas promovida por los artistas politizados las que generaron un período de identidad genuina en el arte latinoamericano. El arte que había sido producido en respuesta a las condiciones locales específicas parecía captar factores identificadores mucho más profundos que aquel arte que se limitaba a describir lo "local". Las presiones del mercado del arte, o habían sido secundarias, o irrelevantes. Como resultado de esto, el trabajo reflejaba una identidad latinoamericana aun en los casos de los artistas que no se preocupaban directamente por este tema y ponían su atención en otras cuestiones relacionadas con el arte y la política. La preocupación con la "otredad" potencial de América Latina era una preocupación que, si llegaba a estar presente, era muy menor.

Una vez que reapareció la separación de arte y vida en la práctica, las artesanías pasaron a simbolizar las necesidades contemporáneas. Se comenzó a reafirmar una realidad local distinta y mucho más anecdótica. Coincidentemente esto también satisfizo la demanda externa de "apariencias folclóricas" que se adaptaran a la nueva moda hegemónica del multiculturalismo. De ahí que algo como el conceptualismo latinoamericano, que aparentaba ser más global aun

cuando era más local, terminó seriamente erosionado o incluso perdido. Y algo que parecía ser local, pero en la realidad era el producto de una globalización neoliberal, ocupó su lugar. El nuevo arte producido en estas circunstancias se convirtió en algo que podemos llamar arte *neo-local*. El arte volvió a utilizar el objeto material como un vehículo, y el arte del *mainstream*, en particular, lentamente se fue volcando hacia las preocupaciones posmodernas: neoprimitivismo, neoexpresionismo, multiculturalismo, lo culto y lo popular.

Reflejando la presión del flujo de información, el arte latinoamericano abandonó la verdadera identidad que había encontrado accidentalmente a través de las estrategias conceptualistas para, en cambio, dirigirse a la búsqueda activa de “la” identidad. La búsqueda generó programas y definiciones y se fue convirtiendo en una ideología casi independiente. Algunos artistas atrapados en medio de estos nuevos dilemas, genuinamente y hasta cierto punto inconscientemente, trataron de incorporar la política.

El nuevo cine latinoamericano influyó mucho, tanto visual como teóricamente, en este desarrollo. Los cineastas argentinos Fernando Solanas y Octavio Gettino, autores de *La hora de los hornos* (1968) y basándose en la experiencia de hacer esta película, escribieron el ensayo-manifiesto “Hacia un tercer cine”. Aunque las ideas reflejaban las necesidades de todo el Tercer Mundo, el término *Tercer Cine* se aplicó principalmente a las realizaciones cinematográficas latinoamericanas de los sesenta y los setenta. Al mismo tiempo que se refería a cuestiones locales y buscaba su propia estética, el *Tercer Cine* trataba de crear una industria cinematográfica genuinamente del Tercer Mundo. Ese mismo año, el cineasta cubano Julio García Espinosa escribió su ensayo “Por un cine imperfecto”. El ensayo comienza con la declaración de que “Hoy un cine perfecto —técnica y artísticamente virtuoso— es casi siempre cine reaccionario”. García Espinosa, uno de los cofundadores del ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos) en 1959, estaba interesado en la posibilidad de una nueva estética derivada de las “imperfecciones” dictadas por la pobreza y por un deseo de trascender la “calidad artística” definida por el gusto de unos pocos. García Espinosa veía al arte revolucionario como un dispositivo de transición para lograr todo esto (la Revolución tiene sus artistas así como la burguesía tiene los suyos) y para, por último, llegar a un genuino arte popular: “Para nosotros,

entonces, la Revolución es la expresión más alta de la cultura porque abolirá la cultura artística como una actividad humana fragmentaria”. García Espinosa continúa con una cita del cineasta brasileño Glauber Rocha: “No nos interesan los problemas de la neurosis; nos interesan los problemas de la lucidez”. Y proclama: “El futuro, sin duda, estará con el arte folclórico, pero para entonces ya no habrá necesidad de llamarlo así, porque nada ni nadie será capaz de volver a paralizar el espíritu creativo del pueblo”.

La visión de García Espinosa es más general que la de sus seguidores. Según sus ideas, el arte popular y el arte folclórico auténtico están desprovistos de las nociones tradicionales asociadas con el folclore y con la expresión de un colectivo formado por individuos no elitistas. El acento en la cuestión de la identidad conectada con la expresión popular y con una imaginería generada por lo local se volvió más central y literal en la obra del cineasta boliviano Jorge Sanjinés (1936). Al igual que sus colegas, Sanjinés se interesó en un “cine para el pueblo” (y en alguna medida por el pueblo), en particular “su pueblo,” queriendo significar con esto a Bolivia con su población amerindia.

“Lo que importa es el *compromiso*, la actitud propia en relación con el destino de un pueblo. La militancia, entonces, debería ser entendida como aquella actividad que entrega lo mejor de los talentos y fuerzas de uno a la causa de las masas. Toda conducta humana entraña una postura política. No puede haber dicotomía ni inconsistencia entre lo que uno cree y lo que uno expresa.”¹⁰

En línea con el pensamiento de Espinosa y de otros cineastas de los años sesenta, Sanjinés describió al cine burgués como la obra de directores de cine que quieren seducirnos para hacernos entrar en su mundo personal. Rechazaba tanto el cine del individuo como el del individualismo y, en cierto modo, tradujo las ideas de Paulo Freire a la realización cinematográfica:

“Ya no podemos seguir haciendo películas que, aunque miren con respeto la cultura de nuestros pueblos, en realidad les impidan su lucha de resistencia. Nuestra obra [...] tiene además que entrar en interacción dialéctica con [el pueblo], porque la cultura y las tácticas se entretajan para formar la estrategia de la lucha antiimperialista.”¹¹

Todos los cineastas considerados como formando parte del “Nuevo cine latinoamericano” trataron de integrar los temas de la

identidad con las preocupaciones políticas. La *identidad* era parte del proceso de resistencia y era abordada en el contexto de la resistencia. En este contexto, *La sangre del cóndor* (Yawar Mallku, 1969) fue la creación de Sanjinés que tuvo más influencia. La película logró que el Cuerpo de Paz (*Peace Corps*) fuese expulsado de Bolivia en 1971. Bolivia, un país relativamente subpoblado, a pesar de ello se había convertido en una zona en la cual EE.UU. decidieron imponer el control de la natalidad. El Cuerpo de Paz se convirtió en el instrumento de difusión de métodos anticonceptivos y de esterilización, y, de acuerdo a la película, lo hizo en oposición a los deseos de la población.¹²

En la versión *neo-localista* del arte, la identidad comenzó a tomar el lugar de la resistencia.¹³ El nuevo proyecto fue la búsqueda de una salida del canon hegemónico para identificar y afirmar una sensibilidad artística latinoamericana. La ironía fue que en algunos aspectos críticos esta búsqueda acercó al arte latinoamericano mucho más con el centro. Mientras los artistas latinoamericanos empezaban a poner énfasis en las artesanías locales y los valores “indígenas”, la escena artística del centro necesitaba urgentemente una renovación y estaba embarcada en un proceso de abrazar una política de “multiculturalismo.” Esto se reflejaba en parte en la aceptación de una perspectiva aparentemente antropológica en las bellas artes, consagrada en 1984 con la megaexposición *Primitivismo en el arte del siglo XX*, organizada por el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Con esto, el arte latinoamericano podía encajar en los nichos creados para lo exótico y el “otro” en el mercado. El centro dejó de mirar hacia su propio folclore vernáculo, tal como lo hiciera durante ese período de arte étnico que fue el arte pop. Ahora la demanda era para un folclore vernáculo radicado en la periferia.

ANTONIO CARO, ROBERTO EVANGELISTA, JURACI DÓREA

Se pusieron de moda las artesanías y las baratijas y, como resultado, hasta cierto punto la obra de muchos artistas conceptualistas se fue rematerializando y adaptando a los requerimientos de la moda. Para algunos artistas, aun si utilizaron estos ingredientes, la solución ética fue ignorar las expectativas del mercado internacio-

nal y convertirse en artistas totalmente locales al punto de hacer obra que es incomprensible fuera de las fronteras nacionales.

El artista colombiano Antonio Caro (1950) es uno de los ejemplos más tempranos de alguien que rompe con la expectativa exterior y se concentra completamente en su ambiente. Caro se propuso temas de identidad y política pertenecientes a una localidad específica. Durante 1972 comenzó a trabajar con la firma de Quintín Lame, la cual se convirtió en la imagen de una serie de 1979. Lame

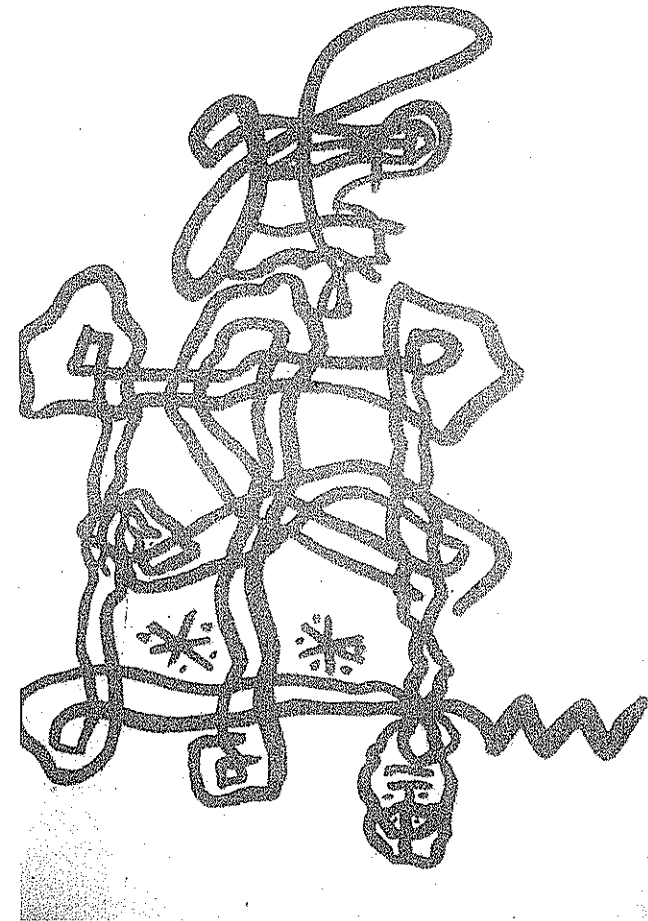


Fig. 19.1 Antonio Caro, *Quintín Lame*, 1979. Serigrafía 70 x 50 cm. Cortesía de Antonio Caro.

(1883-1967) fue un abogado amerindio autodidacta encarcelado más de doscientas veces por su insistencia en defender los derechos de su pueblo. Para los documentos que redactaba en relación a sus causas legales utilizaba una firma extremadamente ornamental, entre pictograma y escritura barroca. Era una firma que excedía en mucho cualquier necesidad de identificación. Con ella, Lame parecía expresar una epifanía del poder alternativo; era un acto de autoafirmación y de desafío a toda forma de identificación usada por los poderes que estaban en el gobierno. Caro internalizó esta firma y la repitió como un casi-ornamento usando pigmentos locales. La serie de trabajos, sin embargo, solamente es completamente inteligible dentro de las fronteras de Colombia.

Caro creó una obra para un público específico, con una idea previa muy clara de quién era el espectador. Era una definición que se desviaba de la idea tradicional implícita en la palabra "público". "Público" por lo general designa a cualquiera que no sea el artista y que llegue a entrar en contacto con la obra de arte. En el sentido que Caro le da, el "público" pasó a definir claramente a una gente empapada en las tradiciones colombianas y con alguna información sobre los problemas de los amerindios. Cualquier persona ajena a este grupo carecería de interés por la obra y por lo tanto era sacrificado y excluido voluntariamente por el artista.

Más tarde, los artistas brasileños Roberto Evangelista (1946) y Juraci Dórea (1944) realizaron obras en el espíritu de Caro. Evangelista vive en Manaus, en la región amazónica, y el tema que le preocupa es la creciente destrucción de los sistemas ecológicos locales. Investiga los rituales aborígenes y trabaja con la población local para concientizar respecto al desastre que va avanzando diariamente. Sus temas van más allá del equilibrio de la naturaleza y se extienden a la cultura. Su intención es la de ayudar a las comunidades locales para que sostengan el nexo vital entre su arte y su vida, en una ecuación arte/vida muy diferente a la que buscaban los conceptualistas que lo precedieron. Evangelista es consciente del impacto de *nosotros* observándolos a *ellos*, una acción que transforma a *ellos* en un espectáculo consciente de sí mismo. Este espectáculo conduce a un folclore amanerado que solamente sirve para satisfacer al turismo. Sus instalaciones, en cambio, por más que puedan despertar algunas evocaciones en el espectador externo,

pierden su poder una vez que abandonan su comunidad. Evangelista resta importancia al valor artístico de sus instalaciones y describe su propia obra como usando "la materialidad amazónica en relación con la cosmología de los mitos".¹⁴ Aun cuando Evangelista incluye elementos que aparentemente pertenecen a la cultura urbana —por ejemplo zapatillas gastadas en "*Ritos de passagem*" (Ritos de pasaje, 1996)— la alusión es a la industria del caucho en Manaus y a la vereda como el lugar de un ritual colectivo.¹⁵

Dórea, que trabaja en el interior de Bahía, en la zona de *Sertão*, evidencia preocupaciones similares. Su *Projeto Terra* se preocupa por restituir el poder a las poblaciones locales en lo que Frederico Morais llama una "reversión del arte público"¹⁶ (en el sentido de que el arte público normalmente es un fenómeno urbano). Dórea construye monumentos de seis metros de alto que a primera vista parecen construcciones primitivas con aspecto de carpas, hechas de cueros y ramas. Con una duración material limitada, se convierten en espacios efímeros para la gente en lugares donde la experiencia de un arte desconocido se entreteje con las tradiciones locales. Cuidadosamente fotografiadas y descritas, es esta documentación casi antropológica la que llega al público tradicional del arte.

Las dobles lecturas de las obras de Caro, Dórea y Evangelista —canónica y periférica— crean una confusión entre el arte como mercancía y el arte como agente cultural. Una vez alejadas de su contexto y público originales, las obras pueden encajar fácilmente en cualquier colección de artefactos antropológicos quedando abiertas para interpretaciones que en realidad representan más a los espectadores que al verdadero impacto cultural de ese tipo de arte.

Mucho del arte politizado de los sesenta se dirigía principalmente a un público que se suponía políticamente simpatizante. El arte no era hecho para un grupo potencial de compradores, ni tampoco para realmente convertir ideológicamente a los espectadores o dirigirse a un público de la posteridad. El artista estaba comunicando su visión a un público que se presumía que tenía el poder de exigir y sentar los criterios para una rendición de cuentas, y le rendía cuentas a este público. Este compromiso de rendir cuentas se perdió con el retorno de los objetos tangibles y comerciables. Caro y Evangelista fueron mencionados en detalle porque lograron mantener ese proceso a pesar de este retorno durante la década del

setenta. Más adelante, en la década de los noventa, Caro perdió algo del interés en su propia obra. En forma paralela a Evangelista, se dedicó a viajar por pequeños pueblos de Colombia para organizar grupos y canalizar sus creatividades a través de proyectos gráficos.

Aparte de estas y algunas otras excepciones, se puede decir que después de 1980 la producción artística revirtió a actividades de carácter más individualista. Frecuentemente los artistas estaban en situaciones de conflicto entre el mercado y sus principios personales. El mercado paga para que se haga el arte que el consumidor quiere, y el artista tiene que sobrevivir. Esto abre dos posibilidades. O el rol del artista es el de satisfacer la demanda del mercado, para lo cual hay pagos; o el artista satisface su demanda interna (o su sueño), cosa que no se paga o al menos crea incertidumbre. Durante las fases más ideológicas de la producción artística, los artistas se decidieron por esta última opción convencidos de que estaban trabajando al servicio de una visión utópica de la sociedad.

En la periferia este impulso de ser reconocido como independientes del éxito mercantil fue particularmente fuerte. Como en realidad no existía un mercado que valiera la pena, hay que confesar que tomar esta posición no fue demasiado difícil. De cualquier modo, una vez que este reconocimiento no-mercantil dejó de ser viable, el arte volvió a su estado de mercancía. Con el tiempo fue apareciendo una forma de mercado, y tímidamente le hizo eco al mercado del *mainstream*. Con todo, y a pesar de todo esto, muchos artistas trataron de mantener la carga política en su obra durante el mayor tiempo posible. En algunos casos la tensión produjo obras que expresaban una desesperación sardónica. El artista colombiano Bernardo Salcedo en 1970 hizo una obra en la cual llenó páginas escolares con la frase repetida una y otra vez "El tiempo es oro". Un año más tarde, el artista conceptual estadounidense John Baldessari (1931) hizo una obra similar con un texto igualmente ilustrativo de la época: "No haré más arte aburrido". Pero fue ejecutado en su nombre por un grupo de estudiantes de una universidad.¹⁷

DIÁSPORA

En su texto para la exposición *L'art conceptuel, une perspective*, Benjamin Buchloh escribe:

"La propuesta inherente en el arte conceptual fue reemplazar el objeto de la experiencia espacial y perceptual por la sola definición lingüística (la obra como proposición analítica) y así fue como éste constituyó el ataque más influyente al carácter visual del objeto, a su calidad de mercancía y a su sistema de distribución."¹⁸

El texto describe impecablemente el arte conceptual de aquel momento, pero también describe la brecha existente entre las respectivas ubicaciones de los artistas del *mainstream* y los de la periferia. Ciertamente, la descripción es precisa en cuanto a la ruptura y la convulsión que el arte conceptual logró causar en el campo restringido del arte. También alude a como, centrado en ese campo, algunos cambios pueden haber incidido en el sistema de distribución y, por lo tanto, pueden haber afectado al ciudadano no-artista. Para alguien proviniendo de la periferia y llegando al centro, en donde todo esto estaba por suceder, esta descripción sintetiza las razones de un choque cultural. Existía una atmósfera entarecida, especializada, centrada en sí misma y compartimentada. Por un lado la situación prometía un nivel alto de profesionalidad al artista, pero por otro presentaba un cuadro de enajenación bastante difícil de tragar. Salvo la parte del "cambio en el sistema de distribución", la noción de un arte capaz de darle forma a la sociedad estaba completamente ausente. Para el conceptualista latinoamericano en esa época, el minimalismo fue el símbolo de esta división tan formidable.

Para aquellos que estaban y vivían en el exilio, el minimalismo se convirtió en un vínculo extraño entre la forma del arte y la forma de vida a la que estábamos acostumbrados. Para los artistas viviendo en la diáspora en los centros, la tarea artística parecía ser reaccionar contra el minimalismo.

En parte por motivos ideológicos, y en parte por la ausencia del apoyo de un mercado, los emigrados no estaban acostumbrados a pensar en el arte como una disciplina aislada, y en muchos casos ya de entrada no estaban interesados en el modelo cultural de la torre de marfil. Venían a los centros culturales en el proceso que en esos tiempos se llamaba “fuga de cerebros”. En la época el concepto de “viajar” era algo muy claro. Viajar significaba dejar físicamente a un complejo cultural para ingresar en otro. Lo que implicaba esa distancia recorrida era mucho más que una trayectoria puramente geográfica y medible en un mapa. Era ese cambio cultural lo que definía la “fuga de cerebros”. Hoy, gracias a Internet, la *infografía* tomó el lugar de la geografía tradicional y es posible adquirir capacidades cerebrales sin necesidad de un cerebro real y concreto. En aquel momento, sin embargo, las cuestiones eran más físicas. El cerebro era un objeto, concreto y portátil, y el lugar en donde se radicaba y funcionaba generaba diferencias serias.

La fuga de cerebros era un tema complejo. Ciertamente la gente aceptaba agradecida las becas y estaba ansiosa por hacer los viajes que venían con ellas. Los incentivos que tenían las becas eran el poder escapar de la represión, el prestigio intrínseco de la beca, la curiosidad, el desarrollo técnico, y la promesa de una mejora del nivel económico. También se puede describir la situación como un resultado de la oferta y la demanda. Los países en la periferia no tenían la posibilidad de ofrecerle al artista lo que éste necesitaba o quería. Y en los centros culturales, supuestamente, había demanda de lo que el artista tenía para ofrecer.

Hasta mediados de los años cincuenta, los centros culturales se ubicaban en Europa —París particularmente para el arte— pero luego lentamente hubo un desfasaje hacia Estados Unidos. El cambio se aplicó a todo, no solamente al arte. Se calcula que unos 17.000 investigadores y técnicos de alto nivel emigraron de América Latina hacia EE.UU. solamente durante el período comprendido entre 1945 y 1965. Durante 1986, un 25% de los doctores en el campo de las ciencias en EE.UU. fueron otorgados a estudiantes que no eran ciudadanos estadounidenses. De acuerdo a un informe publicado por el *Nacional Research Council* (Consejo Nacional de Investigación) en enero de 1988, para los diplomados en ingeniería, este porcentaje alcanzó el 60%. A su vez, un 60% de

esta cifra no regresó a sus países de origen. De las 500.000 personas que abandonaron Puerto Rico entre 1980 y 1985, el 14 % era profesional.

Desgraciadamente no hay estadísticas sobre la fuga de cerebros en el arte. Con la educación gratuita de la época, es decir pagada por los gobiernos, las enormes cifras de dinero invertidas en América Latina en la educación de personal altamente calificado fueron efectivamente donadas a Estados Unidos.³ En mi época, el costo total de la carrera universitaria en Estados Unidos era de alrededor de 20.000 dólares. La beca que recibí para ir a Estados Unidos fue de 4.000 dólares. Uno podría decir que, ya de entrada, Estados Unidos ganó 16.000 dólares con mi mudanza, sin contar una vida pagando impuestos.

Para ser justos hay que aclarar que todo esto no es el producto de una maniobra maquiavélica. Las fundaciones tienen conciencia de que esto puede pasar y exigen un compromiso de los becarios de retornar al país de origen después de completar el período de la beca. Las fundaciones están en una situación de la que no pueden salir con elegancia. Si el candidato vuelve a su país, la acusación es que patrocinan una forma de infiltración cultural del mismo modelo de la Escuela de las Américas, en la cual se entrenaban los oficiales de los ejércitos latinoamericanos para luego servir a los intereses de EE.UU. Y por otro lado, con la volatilidad política y el deterioro económico sufrido durante las décadas del sesenta y setenta, era bastante previsible que los emigrados no quisieran volver a sus países y decidieran quedarse en EE.UU. más o menos permanentemente.

Desde una perspectiva hegemónica, la mayoría de los artistas que vivían en América Latina se podían catalogar como “pintores domingueros”, es decir, gente que desempeña dos trabajos durante la semana para poder sobrevivir y que utiliza los pequeños momentos libres para hacer arte. Las becas, aunque más no sea por un tiempo, remediaban el problema.

La noción de “pintor dominguero” es muy interesante en cuanto es síntoma de una ideología que puede ser descripta en la forma siguiente: el artista es un productor de mercancías. Si él o ella no invierten la mayor parte de su tiempo en esa actividad, no entran en la categoría de “profesional”. Por lo tanto, el uso parcial del tiem-

po reduce al artista al nivel de un aficionado, y su actividad al nivel de un hobby.³

La fuga de cerebros artísticos se basa en esta ideología. Después de una educación centrada en metas profesionales se espera que después de diplomarse uno pueda mantener a una familia con la profesión recién adquirida. El fracaso de este proyecto, como es el caso de la desocupación en cualquier trabajo, genera el deseo de emigrar. Sin embargo, una vez que se emigra la situación no necesariamente mejora. Una mayoría de los artistas nativos de los centros hegemónicos también carece de esa misma seguridad económica. La diferencia que existe en esa miseria compartida es que los artistas de los centros no sueñan con la emigración como una solución para sus problemas. A diferencia de la periferia, su envidia no se dirige a otro país. En cambio, y con una mirada mucho más estrecha, la envidia se dirige a los artistas afortunados que exponen en una galería en la otra cuadra.

En la mayoría de los casos, la reubicación de los artistas de la periferia en el centro no significó una negación de los valores y de las culturas originales. Al contrario, muchos emigrados continuaron operando dentro del mismo marco de referencia cultural en el que habían sido formados. De hecho, se podría decir que la idea de una América Latina unificada (en oposición a una aglomeración de países) estaba mucho más cerca de la realidad del exilio que de la realidad en el continente mismo. En relación a sus nuevos colegas locales, muchos emigrados consideraban que su misión era la de ayudar a los nativos a ser más cosmopolitas, políticamente más conscientes, y críticos del chovinismo nacionalista. El proceso, presumiblemente, alivianaría el peso de la influencia imperialista en los países de origen.⁴ En ese sentido, los artistas latinoamericanos desarraigados no solamente funcionaban como una continuación cultural de América Latina, sino que eran un puesto de avanzada en medio del centro. Aparte de esto, aquellos artistas que decidieron adoptar la residencia extranjera mantuvieron sus vínculos con los países de origen y expusieron en ellos todas las veces que era posible.⁵ En las palabras de María Bernal, América Latina se convirtió en un “lugar no-espacial (un lugar que se consolida con ideas de comunidad en lugar de espacio geográfico)”⁶. Y en otro comentario sobre el arte latinoamericano anota: “El lugar al que se refiere

este arte es el de la persona diaspórica” y “el lugar geográfico es solamente un arreglo temporal en proceso de evaporación”⁷.

Por lo tanto, al enfocarse en el conceptualismo latinoamericano no hay manera de discutirlo sin incluir a los artistas en la diáspora. Es muy posible que mi énfasis en este tema pueda ser producto de mis intereses autobiográficos. Sin embargo, en la época sentí, como lo hicieron muchos otros, que no importaba cuán apegados estuviéramos a nuestros recuerdos, estábamos sumergidos en un conjunto de condiciones distintas que nos estaban afectando en formas más profundas que las que queríamos o que nos hubieran gustado. De alguna manera, la diáspora nos constituyó en una comunidad más del continente (ya que no era otra nación más), que no solamente nos ayudaba a definir nuestras estrategias visuales, sino también las de nuestras culturas originales.

Mientras estábamos profundamente conectados y comprometidos con nuestro continente, y en comparación a los que continuaron trabajando en sus países, los artistas en diáspora tuvimos que enfrentarnos a cosas muy distintas. Por lo menos en Estados Unidos (la parte de la diáspora en la que me concentraré más), el tire y afloje de las fuerzas de discriminación y asimilación, la lucha por los documentos de inmigración y el miedo a la deportación —todas experiencias vividas durante un desacuerdo con la política general del país anfitrión— fueron factores que dieron un carácter distinto a nuestras acciones de resistencia.⁸ Es por esto que nuestra resistencia diaspórica nunca llegó al nivel de activismo y de riesgo que tuvo con nuestras contrapartes en la América Latina geográfica. El exilio, en ese sentido, fue un lujo que no se pudieron dar aquellos que se quedaron. En la diáspora, la tortura y la cárcel eran experiencias vividas a través de otros, cosas que convertían a la deportación en una amenaza aún mayor. Como consecuencia de todo esto los proyectos fueron más cautelosos. Pero así los artistas también se ahorraron la depresión posterior a las actividades, la del tipo del “silencio de *Tucumán ardé*”.

Sin proponérselo, el texto de Buchloh citado al principio del capítulo aclara la división que existía entre los artistas de la diáspora y los del *mainstream*. En Estados Unidos el minimalismo fue aceptado como un desarrollo importante en el arte. Sin embargo, para muchos artistas latinoamericanos —y particularmente para

aquellos viviendo en Nueva York— el conceptualismo se convirtió en un instrumento de resistencia cultural y de respuesta al arte minimal. La reacción frente al minimalismo norteamericano no fue un síntoma de guerras estilísticas, sino uno de significados simbólicos. Este es un punto importante dado que, estilísticamente, para muchos de nosotros el minimalismo se infiltró en nuestra obra en nuestro intento de pulir los mensajes hasta llegar a un nivel en el que no hubiera pérdida de información.

Simbólicamente, sin embargo, todavía veíamos al minimalismo como una expresión del poder y de los intereses de las corporaciones y, por lo tanto, como políticamente reaccionario. Nos parecía que el estilo creaba objetos en búsqueda de un poder económico que necesitara un emblema, salvo en los casos en que ya era el resultado de un mecenazgo previo. La misma estética ya estaba presente en el diseño de los logotipos corporativos, y poco después muchas esculturas minimalistas terminaron ornamentando las entradas de los edificios de las corporaciones. El minimalismo se refería a la cantidad de información (o a su ausencia), pero no al tamaño. Con su escala exagerada y su terminado industrial, estas obras pronto se convirtieron en símbolos de deshumanización y de enajenación del público. El espectador se sentía excluido y minimizado gracias a una proyección de aislamiento. Era arte con un extremo de autonomía. Había evolucionado desde la decoración al monumento, con los desfases correspondientes en escala e ideología, y había logrado definir la cumbre de la estatuaria apolítica.

La estética minimalista no se limitó a la abstracción. Yo incluiría en ella también a la obra de Ernst Trova, un escultor que utilizaba como tema central a la figura humana. Cuarenta años después, Trova es considerado un artista secundario, así que es posible que no haya logrado expresar su mensaje con la misma claridad que sus colegas abstractos. Sin embargo, en su época, Trova pensaba que con su "*Falling Man*" (Hombre cayendo), de 1964, lograba mantener vivo el humanismo dentro de la nueva estética. La imagen de Trova se basaba en una especie de maniquí sin detalles, perfectamente cromado y puesto junto a instrumentos quirúrgicos, todo esto hecho en manufactura industrial y sin rastros de la mano humana. La tensión en su trabajo era lo suficientemente fuerte como para hacer que una artista como Louise Nevelson "enfriara"

su obra. En 1964 yo estaba sobreviviendo económicamente ayudando a pintar las paredes de su casa (dorado y violeta) y Nevelson comentó el impacto que Trova tuvo en ella. Fue el año en que Nevelson cambió de galería y comenzó a trabajar con Pace Gallery, la galería en la cual también exponía Trova. Fue ahí cuando Nevelson dejó de trabajar con pedazos de maderas encontradas y pasó a utilizar plexiglás.

La perfección tecnológica exigida por el minimalismo y la inversión económica necesaria para su producción necesitaban una respuesta. La ecuación vidrio-acero, un símbolo del modernismo en los países desarrollados, no había logrado crear un significado icónico en el arte de la periferia. Si algo simbolizaba nada más que la opulencia extranjera y los productos de importación, reflejaba más la distancia del *mainstream* que una proximidad. Cuando a principios de los sesenta Luis Felipe Noé llegó a Nueva York, admiró el puente de Brooklyn y le impresionó el hecho de que el prócer argentino Faustino Sarmiento (1811-1888) se hubiera paseado por el mismo durante el siglo XIX. Como prócer, Sarmiento es considerado parte de un pasado lejano, y Noé se sintió en una especie de túnel del tiempo. En la década del sesenta el puente le parecía "muy siglo XX", y dado el desarrollo en términos de una ingeniería típica de una sociedad afluyente, en algún nivel de nuestras internalizaciones, lo identificábamos con lo "moderno". Esta percepción fuera de contexto fue sintomática de las dificultades que planteaba la asimilación. Como señala Vilém Flusser, existe una red de redundancia que opera en lo local, un sistema de alusiones mutuas, que se mantiene inaccesible al recién llegado y obstaculiza la integración aunque se la desee.⁹

El minimalismo, y aun más desde un punto de vista descontextualizado, nos impresionó como una caricatura de esta modernidad y aumentó la distancia que nos separaba. Nuestro distanciamiento fue acentuado frente a su actitud explícita de apoliticidad, por lo menos en la medida que se pueda decir que la decoración corporativa es realmente apolítica.

Durante el período nebuloso en el cual en Estados Unidos el minimalismo y el arte conceptual se fertilizaban mutuamente, la obra se convirtió en monumento a sí mismo, y algunas obras de *land art* o *earthworks* representaron uno de los extremos posibles de esta

monumentalidad. Muchas de las obras del *land art* eran reduccionistas tanto formal como conceptualmente. Pero una vez re-materializadas se convertían en intrusas tanto visual como ecológicamente.

El uso de la tierra o el paisaje como un medio artístico delirante no era una cosa nueva. Medio siglo antes, motivado por el pacifismo y enfrentando la Primera Guerra Mundial, el arquitecto alemán Bruno Taut ya había propuesto trabajar la cumbre del Matterhorn con incrustaciones de vidrio¹⁰. En otra conexión (involuntaria) con una guerra, Robert Smithson hizo su "Spiral Jetty" (abril de 1970) el mismo mes y año en que un regimiento estadounidense en Vietnam arrasó con la selva vietnamita al trazar su emblema en un tamaño de dos kilómetros y medio de lado. La obra en Vietnam fue hecha para ser vista por los helicópteros que sobrevolaban el territorio y como un recuerdo antes de volver a sus hogares en Estados Unidos. Es alarmante darse cuenta de cómo en esos momentos esa necesidad estética estaba en el aire. Más que la modestia ecológica que muchos de los artistas creían expresar, estaban reflejando la insolencia nacional que estaba de moda.¹¹

Considerando la reacción que el minimalismo generó en América Latina se podría decir que, sin querer, éste ayudó a intensificar y definir la necesidad de borrar la separación entre arte y política. Desde este punto de vista la desmaterialización en la periferia (e incluyo aquí a la diáspora y los artistas exiliados) se convirtió en una forma de oponerse al minimalismo, no de continuarlo.¹² Sacando el énfasis del objeto de arte y pasándolo a la importancia del contexto, finalmente permitió la invasión de otras disciplinas y la elaboración, intersección y confluencia de ideas. El poder de la re-significación le dio al artista la habilidad de forzar al espectador a que tome decisiones en lugar de solamente limitarse a la contemplación. Ahora, el artista podía ser subversivo con respecto al orden existente de las cosas.

Con el surgimiento de la posibilidad de usar el arte como un instrumento para la subversión, las percepciones se radicalizaron aún más. El poeta mexicano Octavio Paz (1914-1998) una vez había dicho: "La contemplación estética se termina ya que se diluye en la vida social"¹³. A principios de 1968, Roberto Jacoby resumió la nueva visión completando el enunciado de Paz: "Se acabó también la obra de arte porque la vida y el planeta mismo están tomando su lugar"¹⁴.

Desmaterializada a través de la conceptualización, la obra de arte podía circular como una idea en lugar de tener que pasar a través de los circuitos engorrosos y regulados del mundo del arte establecido como era lo normal para el objeto. Más importante aún, podía crear situaciones que facilitaban la circulación de ideas. Esto se convirtió en un aspecto fundamental en las condiciones represivas en América Latina en los sesenta, setenta y parte de los ochenta, cuando casi todos los países tenían dictaduras militares. Y, a un nivel más modesto, fue una buena herramienta en el ambiente poco propicio del exilio. El arte en estas condiciones tenía que manejarse con leyes hostiles y adaptarse a reglas ilógicas y caprichosas con respecto a qué cosas estaban permitidas y cuáles estaban prohibidas.

Una vez que Duchamp (como lo interpreta Ramírez) abrió el camino, ya no importaba realmente si sus *ready-mades* significaban una estetización de la realidad o una desestetización del arte. Los factores importantes eran el acto de resignificación y la proclamación de que se tenía el poder de hacerlo. Esta relación entre resignificación y contexto tuvo un impacto mayor en América Latina y, de hecho, durante 1966 y los años siguientes, algunos de nosotros, que luego fuimos absorbidos por la etiqueta conceptualista, preferíamos la palabra "contextualista" para describir nuestras actividades. Tratábamos de subvertir en el arte, y a través del arte queríamos subvertir las percepciones heredadas y con ello reorientar la conciencia.

Por lo tanto, las obras que admirábamos eran mucho más variadas que lo que uno podía esperar. Dentro del arte del *mainstream*, la serie de Paul Thek *Technological Reliquiarie* (1964-65) resultaba mucho más impresionante que cualquier obra de los minimalistas tradicionales o de los conceptualistas posminimalistas. En su momento, la inserción de pedazos de carne que parecían reales, conectados por medio de catéteres a las paredes de cajas de vidrio esterilizadas, era una imagen estéticamente subversiva. No era un producto de una evolución estilística predecible, era algo que desordenaba el estilo desde adentro.

Algunos artistas, como los miembros del GRAV en París, compartían esta posición ejemplificada por Thek y la llevaron a niveles más generales y más teóricos. Consideraban que la vanguardia artística era una zona no regional en la cual las contribuciones y sub-

versiones se hacían desde adentro. Para algunos artistas fuera de sus países, la opción fue de minimizar la materialidad y la permanencia de la obra, e incorporar performance en su trabajo. Diego Barboza (1945), quien había estado viviendo en Londres y volvió a Caracas en 1974, eligió como medio la acción callejera. En 1970 hizo que 30 mujeres cubiertas con redes caminaran por las calles de Londres. *Centipede* (ciempiés) fue una obra ejecutada al año siguiente. Los participantes cubiertos por una gran tela formada por capuchas de colores que cubrían la mitad del cuerpo de cada uno caminaban por calles con mucha circulación¹⁵. Leandro Katz (1938), un poeta argentino que llegó a Nueva York alrededor de 1968, se incorporó a la escena artística y al cine durante la década del setenta. Hibridizó la poesía con las artes visuales y creó *Lunar Alphabet* (Alfabeto lunar) y *Lunar Typewriter* (Máquina de escribir lunar). *Lunar Typewriter* era un viejo modelo con teclas redondas que tenían las fases de la luna en lugar de letras.

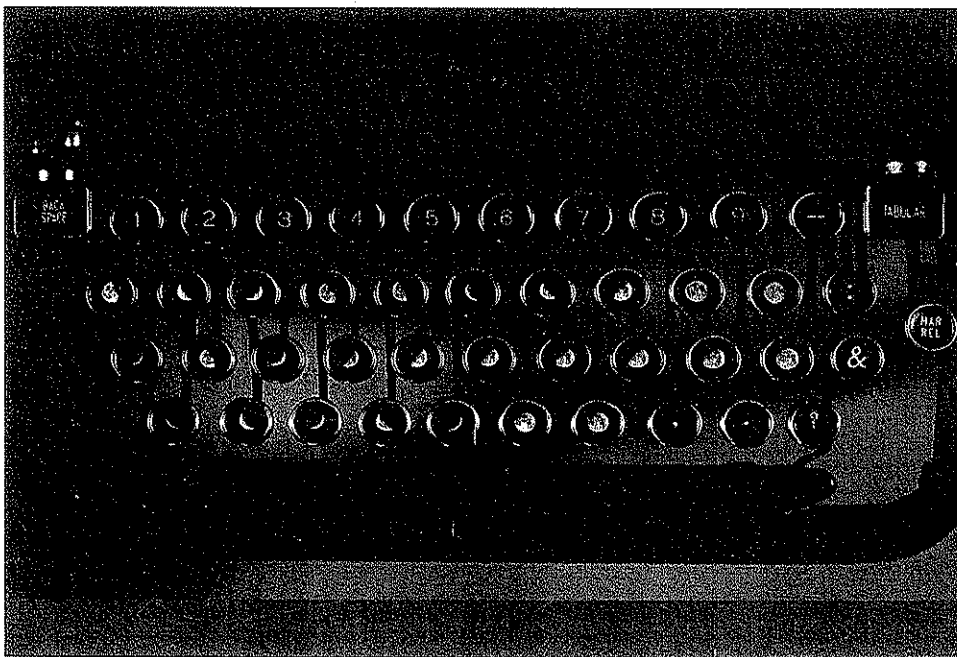


Fig. 20.1 Leandro Katz, *Lunar Typewriter* (Máquina de escribir lunar), 1978. Foto Cibachrome, 76 x 101 cm. Cortesía de Leandro Katz.

Después de sacar la beca Guggenheim, Oiticica se mudó a Nueva York (1970-1978). Allí continuó trabajando en su serie de *Parangolé* y en otros proyectos. Inspirado por la cultura de las discotecas y de la droga, también trabajó en una serie, menos exitosa, de ambientes con muestras de diapositivas, los *Quasi-Cinemas* y los *Cosmococa* (1973).

JORGE EDUARDO EIELSON¹⁶

Eielson (1924-2006) se estableció en Perú primero como poeta (obtuvo el Premio Nacional de Poesía en 1945) que como artista, aunque hacía arte desde una edad temprana. En 1948 fue a París con una beca del gobierno francés, y allí descubre la obra de Mondrian y se conecta con representantes del Grupo Madi, todo lo cual lo lleva a producir arte abstracto. Eielson se reubica estéticamente hacia fines de la década del cincuenta cuando empieza a concentrarse en el *quipu*, el nudo incaico. Interesado en las culturas precolombinas y en la antropología, Eielson utiliza el nudo como el elemento primordial de una serie de performances en donde envuelve y anuda a modelos desnudas en grandes sábanas blancas. El *quipu* tiene una importancia fundamental para Eielson no solamente porque es un elemento escultórico que lo atrae, sino porque también es un signo en una forma de escritura textil y por lo tanto sintetiza sus actividades de poeta y de artista visual. En 1960 hace su "Papel blanco rayado con 6 palabras", el título escrito en medio de una página blanca con rayas. Ese juego con la tautología también pasa a su poesía, particularmente en "Arte poética I" (1965). El poema comienza con:

"He decidido escribir un poema / De cien versos nada más / Y así sin darme cuenta / Tengo ya cuatro líneas negras / Sobre esta página blanca / Que espero sume las necesarias / Antes que se me pasen las ganas / De seguir escribiendo versos / Y comience a mirar la televisión / O a observarme en el espejo / Como lo hago diariamente"

Y termina :

"En la poesía como en la vida / Lo principal (hay que ser inteligente) / No es lo que se queda / Sino lo que se va / Como

amablemente enseña el oriental / Y como felizmente he llegado al final / De esta composición magistral / (A causa de la rima en al) / Que ahora consta de noventa y nueve líneas negras / Sobre papel Bond Especial”

En 1966 comienza a diseñar sus “Esculturas subterráneas”, 10 proyectos imposibles e inaccesibles, uno de los cuales se anuncia en la Galería Sonnabend (París, 1969). De acuerdo a Martha Canfield en su “Apuntes para una biografía de Jorge Eduardo Eielson”, Eielson propone a la NASA “la diseminación de sus cenizas sobre la superficie de la Luna, sosteniendo que desde siempre el satélite de la Tierra no ha sido otra cosa que un cementerio ideal de poetas”.

Eielson publica sus libros en América Latina, pero de hecho vivió y produjo en Europa, particularmente en Italia, la mayor parte de su vida. Fue el *quipu* que lo mantuvo atado durante su ausencia.

EDUARDO COSTA

Eduardo Costa (1940) se mudó a Nueva York en 1968 y allí se conectó rápidamente con la escena artística local. Costa se concentró principalmente en temas relacionados con la moda y continuó su serie de *Fashion Fictions* (Ficciones de moda) ya comenzada en Buenos Aires (1966-1969). La serie se componía de joyas que actuaban como una segunda piel, tal como un forro de hoja de oro que cubría fielmente un fragmento de la oreja. Las piezas fueron reproducidas en la revista *Vogue* y recién adquirían la presencia que Costa quería en la versión publicada, a tal punto que la página publicada pasó a ser parte intrínseca de la obra y de ahí en adelante siempre fueron exhibidas juntas.

En 1969 Costa participó en *Street Works* (Trabajos callejeros), una serie de proyectos urbanos a cargo de varios artistas. Aplicando la misma mirada crítica turística que se tiene para con las ciudades de los países subdesarrollados, Costa se refirió a la decadencia y al abandono de Manhattan. Sus proyectos se titularon *Useful Art* (Arte útil) y fueron realizados con la ayuda de su amigo Scott Burton. Compró “de su propio bolsillo [...] carteles de metal con los nombres de calle que faltaban en las esquinas Noreste de la Calle 42 y Madison, Calle 51 y Quinta Avenida, Calle 45 y Quinta Avenida”

hasta un total de seis. Consideró a esta obra como “un texto literario de seis versos”. La siguiente tarea fue pintar la estación de subterráneo de la Calle 42 y Quinta Avenida en la línea a Flushing. Las obras de arte “fueron creadas con la intención de atacar el mito de la inutilidad del arte, a la vez que constituían por sí mismas una modesta contribución a la mejora de las condiciones de vida en la ciudad”¹⁷.

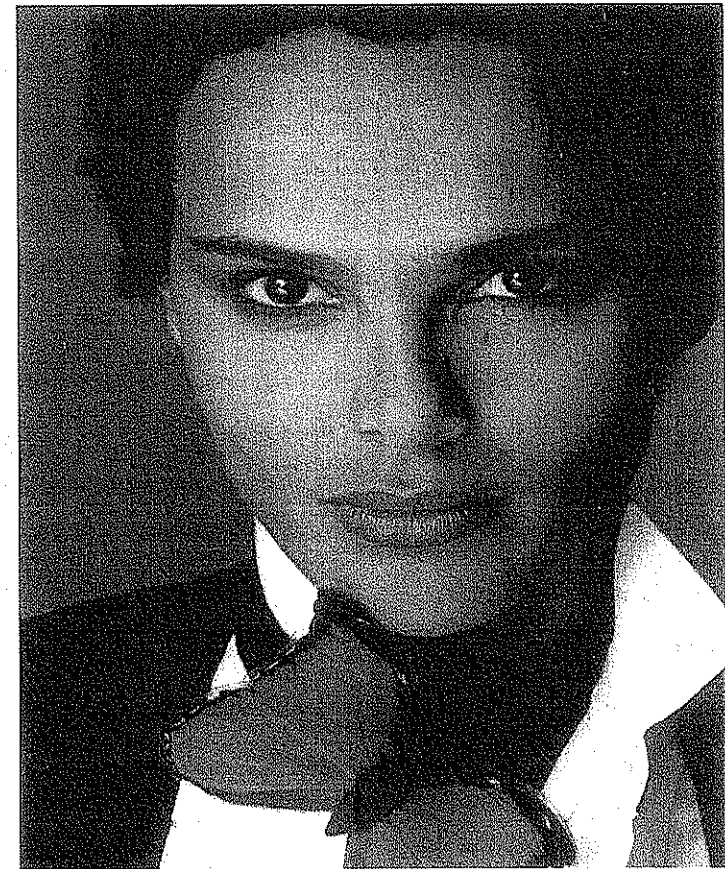


Fig. 20.2 Eduardo Costa, *Fashion fiction 3* (Moda ficción 3). Escenario mediático (detalle, publicado en *Vogue*, septiembre, 1982). Fotógrafo: King; modelo: Shari Belafonte; editor: Jade Hobson; 28 x 46 cm., alrededor de tres millones de copias; fotografía de la página original laminada; 1979-1982. Copyright © Eduardo Costa Studio, 2005. Cortesía de Eduardo Costa.

JUAN DOWNEY

El artista chileno Juan Downey (1940-1993) inició su trayectoria como grabador con aguafuertes de proyectos de máquinas. Trabajó primero en el *Atelier 17* de William Hayter en París (1963 a 1965) y luego fue a vivir a Washington DC, donde comenzó a realizar esculturas electrónicas (1966 a 1970). Después de radicarse en Nueva York, en 1969, pasó a trabajar con video. En este medio combinó la documentación antropológica con la ecológica, haciendo películas que a veces se unían en instalaciones. Downey estaba muy relacionado con los artistas del video de aquella época en Nueva York y se halla entre los primeros realizadores que trataron de desarrollar un lenguaje videográfico dentro del campo del arte y en contraposición a los medios de comunicación de masas. Aunque su obra siempre



Fig. 20,3 Juan Downey, *Sobre jaulas*, 1986. Video instalación. Cortesía de Marylis Downey.

estuvo fuertemente condicionada por los medios que empleó, su interés en la información ya estaba presente en 1967, en una exposición de diapositivas y grabaciones en la galería neoyorquina Martha Jackson Gallery. En esa muestra hizo una mezcla de sus obras de arte favoritas junto con fotos de familia, y objetivó así su subjetividad dentro de un continuo histórico. Era una obra "sobre la memoria y sobre las cosas que amé enormemente"¹⁸. Esta superposición continúa luego en sus videoinstalaciones y se vuelve cada vez más política después de 1970, afectado primero por la Guerra de Vietnam y luego, en 1973, por el golpe de Pinochet. Su instalación *Sobre jaulas*, de 1986, presenta un contrapunto entre fragmentos del *Diario de Anna Frank* y las confesiones de uno de los torturadores empleados en el servicio de inteligencia de Pinochet. Las lecturas de los textos se oyen a través de dos parlantes mientras que en una jaula de pájaros una pantalla de televisor muestra un pájaro doblemente aprisionado.¹⁹

RAFAEL MONTAÑEZ ORTIZ Y RAFAEL FERRER

Dos artistas de Puerto Rico, Rafael Montañez Ortiz (1934) y Rafael Ferrer (1933), juegan un papel preponderante en esta configuración del exilio y de la diáspora. Ambos nacieron en la isla y se integraron luego a la cultura Nuyoricana. De este modo quedaron en la situación de enfrentar simultáneamente las cuestiones de la afirmación de la identidad nacional y las de la diáspora.

Ortiz fue uno de los primeros artistas "destruccionistas" y se hizo célebre con sus demoliciones de pianos en público y matando pollos vivos en escena. En su *Destructivism: A Manifesto* (1962), Ortiz escribió:

"[...] los destructivos, materialistas y sensualistas que tratan con el proceso directamente... son destructivistas y... entienden la necesidad desesperada de retener la integridad inconsciente... El sentido de destrucción del artista ya no se volverá hacia adentro debido al miedo. El arte que utiliza los procesos destructivos purgará, porque así como da muerte, también dará la vida."²⁰

Más importante en este contexto fue su serie de *Archaeological Finds* (Hallazgos arqueológicos), de 1961-1967, en los cuales dio calidad de museo a unos colchones quemados que encontró en la calle, y proyectó una imagen antifolclórica del estatus social de su vecinda-

rio. Ortiz no sólo se preocupó por el quehacer artístico, sino que también fue fundador del Museo del Barrio, creando así un lugar para el arte latino que estaba al mismo nivel de los museos del *establishment*.

La obra de Ferrer fue más nostálgica con respecto a Puerto Rico y en cierto modo menos activista que la de Ortiz. Ferrer acumulaba materiales con los cuales construía instalaciones. El propósito era entremezclar la naturaleza con la cultura industrial, y pilas de hojas, heno y hielo formaban una contrapartida con metales y luces de neón. A lo largo de la muestra los materiales naturales se iban pudriendo. El arte procesual de Ferrer no lo satisfizo totalmente y en los setenta retornó a la pintura y pintó paisajes tropicales en

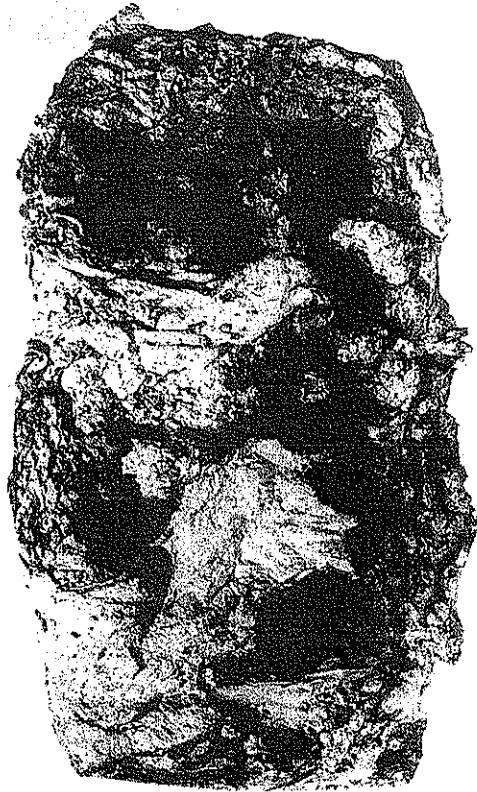


Fig. 20.4 Rafael Montañez Ortiz, *Archaeological find #3* (*Descubrimiento arqueológico #3*), 1961. Cortesía de Rafael Montañez Ortiz.



Fig. 20.6 Rafael Ferrer, *Leaf piece (Plegas de hojas)*, 4/12/1968. Galería Leo Castelli, Nueva York. Cortesía de Rafael Ferrer.

colores fuertes. Hay que anotar aquí que Ferrer considera este paso como un acto cargado de ironía, y hoy continúa trabajando en proyectos con estrategias conceptualistas críticas de la escena artística.²¹

Para la mayoría de nosotros, el panorama era relativamente confuso y estaba cargado por la contradicción de estar combatiendo al *mainstream* al mismo tiempo que tratábamos de tener éxito dentro del mismo. Fue algo como querer usar la corrupción sin corrompernos o jugar el juego sin ser parte del mismo. Y, al mismo tiempo, tratando de mantener vivos los nexos con el lugar y cultura de origen, algo que por lo tanto e inevitablemente degeneraba en nostal-



Fig. 20.5 Rafael Ferrer, *50 Cakes of Ice*, (50 Barras de hielo) 30/6/1970, Jardín de Esculturas del MoMA, Nueva York.

gia. Fue una experiencia que marcó a *The New York Graphic Workshop* (NYGW), el ya mencionado grupo formado por José Guillermo Castillo (Venezuela), Liliana Porter (Argentina) y yo (Uruguay).

THE NEW YORK GRAPHIC WORKSHOP

Los tres comenzamos a trabajar bajo el nombre de *The New York Graphic Workshop* en 1965. Nuestras actividades duraron cinco años y concluyeron en 1970. En realidad no estábamos tan radicalizados como lo que pueden sugerir muchas de nuestras teorías en la época. De hecho, frecuentemente emitíamos mensajes contradictorios a nuestro público y a nosotros mismos. Habíamos mantenido nuestros puntos de vista políticos y nuestra distancia cultural frente al contexto estadounidense, pero al mismo tiempo teníamos la esperanza de llegar a ser artistas de éxito. Inicialmente nos habíamos definido como grabadores y estábamos enraizados en el oficio, algo que obstaculizaba seriamente nuestro trabajo. Nuestro primer objetivo fue redefinir el grabado tal como se lo entendía en aquel

momento, y enfatizar como misión principal del grabador la producción de ediciones. Creíamos en el "múltiple", pero también en un concepto de edición capaz de incluir "problemas" que permitieran diferentes soluciones visuales.²² Éramos sensibles a las presiones de Nueva York y estábamos dispuestos a todo con tal de conseguir una buena galería, pero también habíamos traído la periferia a cuestas y éramos fieles a nuestras perspectivas y compromisos latinoamericanos. Castillo había llegado a Nueva York como director del Pabellón Venezolano de la Feria Mundial de Nueva York (1964), y disfrutaba de sus ventajas semidiplomáticas a la vez que las criticaba. Él fue



Fig. 20.7 José Guillermo Castillo, *Acumulación indiscriminada*, 1968. Colección Luis Camnitzer.

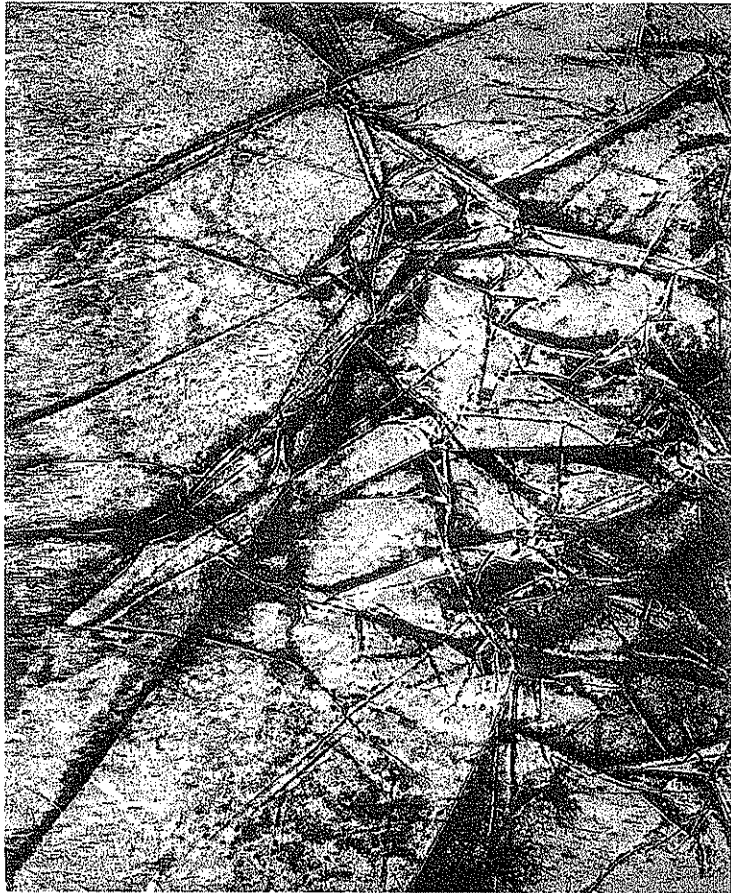


Fig. 20.8 Liliana Porter, *Wrinkle (Arruga)*. Exposición de Arte correo #2, NYGW, impresión offset, 21.5 x 28 cm. Colección Luis Camnitzer.

quien bautizó al grupo en parodia a la *New York Graphic Society* (Sociedad gráfica de Nueva York), una institución respetable del *establishment* dedicada a la reproducción de obras de arte. Le interesaba en particular el *The*, que según él le daba “clase” al nombre.

Como grabadores, nuestra misión más importante era la de salirnos de los moldes del oficio. Aceptamos la idea de hacer ediciones pero rechazamos la de hacer originales en el sentido que se entendía el grabado tradicional. Por lo tanto, nos concentramos en la producción de objetos seriados descartables con la esperanza de que en su

ubicuidad y accesibilidad éstos servirían para estimular la conciencia pública. Nuestros productos eran “objetos seriados descartables no funcionales y armables”, formando la sigla *FANDSO* en inglés, la cual se convirtió en el grito de batalla del grupo. La obra se completaría en la imaginación del espectador, y se transmitiría a través de instalaciones y *exposiciones por correo*. En términos estéticos, lo primero que tratamos de crear fueron “imágenes boludas”, o sea carentes de significado simbólico o de peso estético. Las imágenes y objetos insípidos quedaban abiertos a que el observador les diera sentido y significación. De alguna manera nos habíamos embarcado en una búsqueda imposible de una no-estética. En 1968 Castillo recortaba y firmaba reproducciones de obras de otros artistas reproducidas en la revista *Art News*. Era una vuelta de tuerca sobre los *ready-mades* de Duchamp, con la que Castillo, desde una postura conceptual, se anticipó a la apropiación posmodernista.²³

Nuestras dificultades en conseguir una galería llevaron a que en 1967 comenzáramos una serie de exposiciones por correo, dirigidas fundamentalmente a amigos y a todos aquellos que considerábamos de interés en la escena artística.

En enero de 1969, el NYGW tuvo una muestra importante en el Museo de Bellas Artes de Caracas. La muestra, con mucho éxito, generó el temor de que el museo como estructura pudiera absorber nuestra producción. Esto nos forzó a revisar nuestras estrategias. A Castillo se le ocurrió la idea del “superobjeto”, un producto capaz de “funcionar en el contexto cotidiano sin necesidad de un marco de referencia tradicional (el museo, el libro) y que afectaría ese contexto por su propia y absoluta presencia”. Escribimos un manifiesto al respecto incluyendo esta cita y describiendo una exposición futura que se realiza-

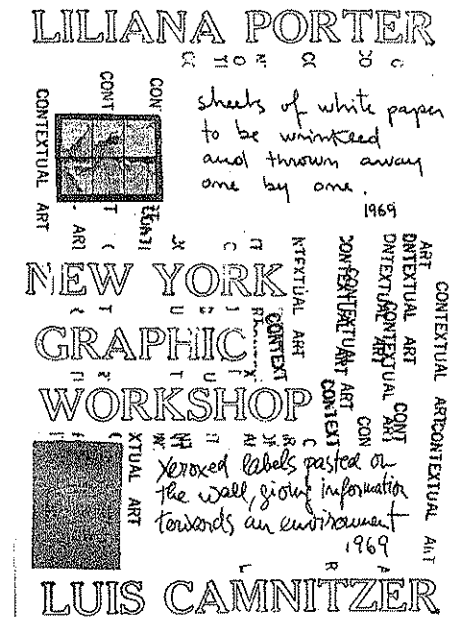


Fig. 20.9 The New York Graphic Workshop, Contextual Art, tarjeta para la exposición de Lucy Lippard 557,087, Seattle, 1969. Colección de Luis Camnitzer.

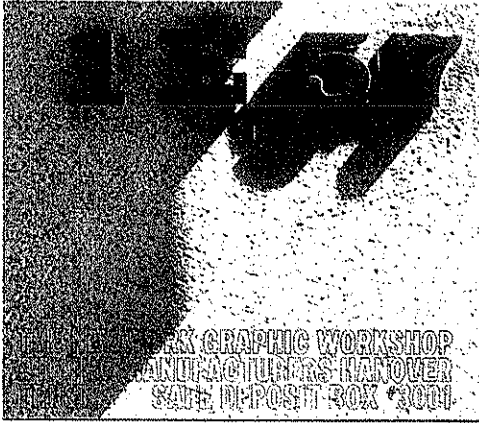


Fig. 20.10 NYGW, *Manufacturers Hanover Trust Bank*. Colección Luis Camnitzer.

ría en una caja de seguridad de un banco. También anunciábamos que el nombre del grupo cambiaría desde ese momento y el nuevo nombre sería *New York FANDSO Super-Object Workshop*. El anuncio en realidad terminó dirigido a nosotros mismos. Nunca cambiamos el nombre, y el papel con el manifiesto fue olvidado totalmente hasta que lo encontré por casualidad en una caja en marzo de 2005. Sin embargo hicimos la muestra en el banco.

Mientras bregábamos con todas estas cuestiones, igual queríamos “triunfar” en la escena artística. En

la época, el éxito en Nueva York todavía se asociaba con una muestra en una galería que estuviera en la calle 57. Después de que el artista argentino Roberto Plate se uniera al grupo en ese año, por poco tiempo, alquilamos una caja de seguridad en la sucursal del Manufacturers Hanover Trust Bank, ubicado en la calle 57 en la esquina con la Quinta Avenida.²⁴ El espacio fue utilizado para hacer nuestra muestra *1 East 57th street*. Se abrió el 1° de mayo de 1969, y consistió en una combinación de objetos guardados en la caja de seguridad e imágenes reproducidas en la pieza enviada por correo —y nuestro sueño se hizo realidad.

Mientras sucedía todo esto, nos preocupaba que el término “arte conceptual” pudiera absorbernos. En un intento de frenar la absorción cubrimos con “contextual art”, impreso con un sello de goma, nuestra tarjeta para el catálogo de la muestra *557,087* organizada en el Seattle Museum of Art²⁵.

Visto retrospectivamente, nuestra obra en aquel momento era bastante minimalista en su apariencia. Pero, por lo menos, no era reduccionista. Utilizando un mínimo de estímulo inicial, pretendíamos lograr un máximo efecto de cambio en el ambiente. Todavía insistíamos en calificar a nuestra actividad como “arte” y decidíamos las cosas directamente condicionados por el contexto en el que estábamos trabajando. Por ese entonces, seguramente estába-

mos más en deuda con la obra de Magritte que con la de Duchamp. O se podría decir que teníamos una visión duchampiana del potencial que tenía Magritte. Ambos, Magritte y Duchamp, señalaban la arbitrariedad de la nomenclatura y con ello daban lugar a la libertad. Magritte utilizaba la nomenclatura para cambiar el espacio y el significado de las imágenes registradas por el espectador. El recurso parecía más incisivo que la desmaterialización del objeto de arte.

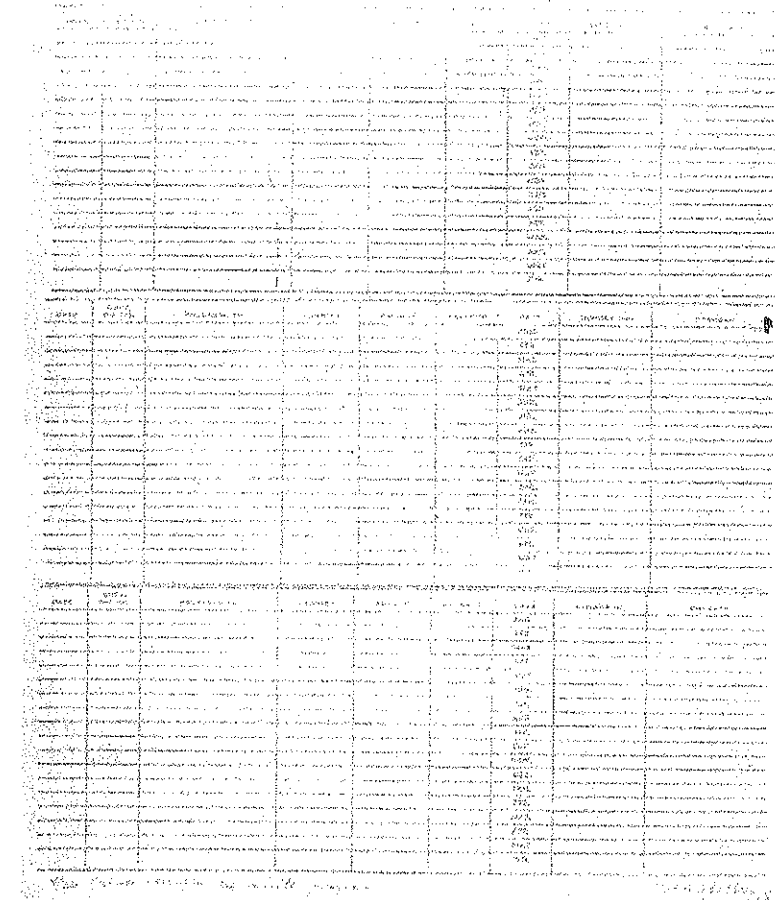


Fig. 20.11 José Guillermo Castillo, *Silver Invoice (Factura plateada)*, 1965. Serigrafía, 30 x 30 cm. Colección Luis Camnitzer.

También era un método más eficiente y elegante para lograr la resignificación que el *ready-made*²⁶.

Por muchos motivos, nos interesaba mantener los costos de producción de nuestra obra lo más bajos posible. En esos momentos todos pensábamos en volver a nuestros respectivos países y, por lo tanto, si bien artificialmente, trabajábamos dentro de ese contexto, un contexto que era más imaginario que real. Estábamos desarrollando y puliendo un lenguaje apropiado para las condiciones a las que volveríamos (y también un reflejo de las mismas). Por otra parte, también estábamos mostrando nuestro compromiso con las condiciones

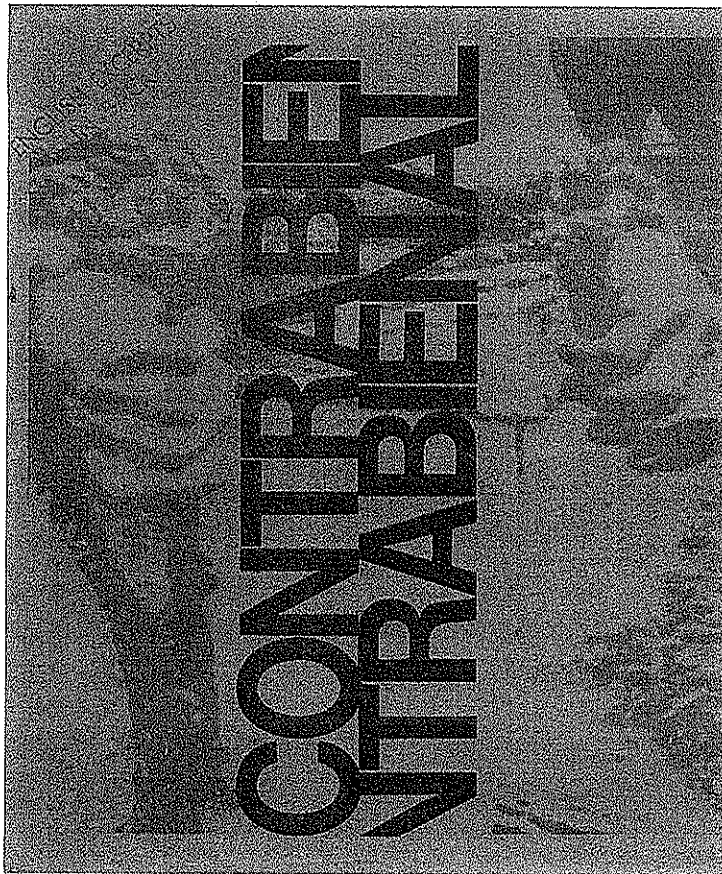


Fig. 20.12 Contrabienal. Colección Luis Camnitzer.

del subdesarrollo económico y resistiéndonos a lo que veíamos como una estética de la opulencia. Nos preocupaba menos lograr una ruptura con las formas establecidas del arte o continuar las experiencias del minimalismo. Por medio de una palabra, un pedazo de papel arrugado o una palangana con agua tratábamos de evocar y hacer comentarios con respecto al contexto y la concientización.²⁷

El *New York Graphic Workshop* cesó sus actividades en 1970, después de haber sido incluido en la muestra *Information* del MOMA. El fin en esos momentos fue una coincidencia; la razón por la que terminó fue una consecuencia de la politización de los artistas en la diáspora neoyorquina. Los artistas se unieron en un boicot en contra del "Center for Inter-American Relations". Porter y yo éramos participantes activos del boicot. Castillo, aunque simpatizaba con el grupo, no podía integrarse porque estaba a cargo del departamento de literatura de la institución que estábamos boicoteando. Era la segunda acción contra el Centro (la primera había sido en 1967 protestando la muestra inaugural que fuera organizada por el historiador de arte Stanton Catlin).²⁸ El incidente dio pie a que por primera vez un grupo grande de intelectuales en la diáspora estuviera dispuesto a trabajar sobre temas políticos. Este grupo político más amplio, que luego pasó a publicar el libro *Contrabienal*, se transformó en una causa más importante que la de seguir con el NYGW.

CONTRABIENAL

Muchos de nosotros estábamos preocupados por el hecho de que el arte se estaba separando demasiado de la política. Esta preocupación se reflejó en la decisión de publicar *Contrabienal*, una publicación propiciada y hecha por un grupo de artistas latinoamericanos viviendo en Nueva York, pero que incluyó a sesenta y un artistas de toda América Latina.²⁹ El grupo se había organizado en 1970 para promover el boicot de lo que entonces se llamaba el "Center for Inter-American Relations" (CIAR) y que hoy es conocido como Americas Society, en Nueva York. El CIAR fue heredero de la vieja *Office for the Coordination of Commercial and Cultural Relations Between the American Republics*, creada en 1940 y dirigida por Nelson Rockefeller. La razón de que Rockefeller pusiera un énfasis especial en la cultu-

ra provenía de su creencia en que el "imperialismo intelectual, el imperialismo de las ideas, era en ese momento una amenaza a la seguridad y la defensa del hemisferio como lo era la posibilidad de una invasión militar"³⁰. En la época el peligro era Alemania. El CIAR (una creación privada de la familia Rockefeller), en cambio, respondía a los peligros de la Unión Soviética y de Cuba.

El boicot de los artistas contra el CIAR fue en protesta por la presencia de algunos individuos en particular en el Consejo Directivo de la institución. El Consejo incluía a varios líderes estadounidenses que catalogábamos como cómplices de políticas cuestionables implementadas en contra de América Latina. Los artistas proponían la renuncia o retiro de los siguientes miembros: Lincoln Gordon, embajador en Brasil desde 1961 a 1966 y promotor del golpe militar en 1964; Dean Rusk, el Secretario de Estado de J. F. Kennedy y de L. B. Johnson, quien supervisó la Alianza para el Progreso y la expulsión de Cuba de la Organización de Estados Americanos (OEA); David Rockefeller, presidente de Chase Bank; y George Meany, presidente de la AFL-CIO de 1955 a 1979, colaborador del gobierno estadounidense en sus esfuerzos de debilitar el poder de los sindicatos obreros independientes en América Latina. Todos estos individuos eran considerados aliados de las dictaduras en América Latina y, en algunos casos, incluso vistos como creadores de las maniobras que las llevaron al poder.³¹

El grupo comenzó como Museo Latinoamericano; se autodefinía como una institución conceptual (hoy uno diría "virtual"), y nunca tuvo pretensiones de existir físicamente. Durante las primeras reuniones discutimos la ineptitud de los servicios dedicados a los artistas latinoamericanos que ofrecía el CIAR. Pero el tono cambió rápidamente, se hizo más político, y se pasó a cuestionar al Consejo Directivo y a la función de la institución en general. El CIAR había coordinado para ese año una serie de exposiciones de artistas latinoamericanos en galerías prominentes de Nueva York. El Museo Latinoamericano escribió a las galerías pidiendo que en lugar de esas muestras se exhibieran citas elegidas por nosotros y que reflejaban la política de Estados Unidos contra América Latina (como por ejemplo partes de la Doctrina Monroe, textos de Thomas Jefferson sugiriendo la ocupación y toma de Cuba, etc.). Las galerías nunca contestaron pero el proyecto del CIAR fue sus-

pendido. Luego, y en coordinación con otro grupo de artistas latinoamericanos en París (organizado por miembros del GRAV), el Museo patrocinó un repudio internacional a la Bienal de San Pablo de 1972 en apoyo de las víctimas de la tortura brasileña.

Como era de esperar, las discusiones políticas acaloradas que tuvieron lugar durante las reuniones del Museo fueron creando divisiones. Como consecuencia de esto emergió una fracción más radical que se puso el nombre de Movimiento de Independencia Cultural Latinoamericana (MICLA). A pesar de las discrepancias, ambos grupos se pusieron de acuerdo en colaborar en la producción de *Contrabienal*. La idea era crear un lugar de exposición alternativo para los artistas que boicoteaban a la Bienal, incluyendo a aquellos que no habían sido invitados a ella. Brasil también estaba representado en la publicación a través de una sección especial en la cual se mostraban documentos de tortura sobre prisioneros políticos de la dictadura.

Los organizadores de *Contrabienal* tenían la esperanza de que los artistas consideraran estar en la publicación como un honor mayor que estar en la Bienal. Si bien esto del honor nunca se pudo probar, es innegable que la publicación tuvo un éxito notable. Muchos artistas colaboraron con imágenes y con textos, entre ellos Goeritz, Cuevas y Tamayo de México; Ferrari, Noé y Le Parc de Argentina; Frasconi y Padín de Uruguay y, más allá de los que participaron directamente, hubo 112 artistas que firmaron cartas colectivas de apoyo.

Por más bien intencionada y exitosa que fuera *Contrabienal*, el proyecto estuvo lleno de limitaciones y de contradicciones. La publicación solamente logró introducir la política en la escena artística y conmocionar un poco, pero no logró cambiar los parámetros del arte. Reveló simultáneamente una expansión de América Latina, y también su dilución. La diáspora de los artistas de América Latina, evidente en todos los centros culturales, tenía un doble efecto. Todas esas actividades todavía estaban dentro de las fronteras de la utopía latinoamericana, pero ahora la utopía se había extendido para llegar a ser algo más grande y cohesivo que lo que uno espera de los confines arbitrarios determinados por la geografía latinoamericana. Los artistas perdían su noción de lugar, pero mantenían una fidelidad para con su cultura.

Aun si *Contrabienal* transitó por un camino que estaba claramente fuera del circuito de galerías, las preocupaciones que representaba seguían conectadas con los sistemas del arte. Entretanto, otra actividad, anónima, se salió del mundo del arte en 1971 bajo el nombre de *Orders & Co.*

ORDERS & CO.

Orders & Co. tenía su base en Estados Unidos, pero era una organización controlada por uruguayos. Su actividad consistía en enviar instrucciones a Jorge Pacheco Areco, el entonces presidente del Uruguay. Pacheco Areco había heredado el gobierno mientras era vicepresidente, gracias a la muerte prematura del presidente electo. Con su asunción del mando comenzó a abolir muchas de las condiciones que habían definido al Uruguay como una democracia ejemplar. Así, su gobierno se convirtió en una dictadura de facto y sentó las bases para la dictadura real que lo siguió poco más tarde. *Orders & Co.* se describía a sí misma como “una organización privada sin intereses económicos en el Uruguay”. Su único interés era “invertir la relación entre autoridades y súbditos, rompiendo el círculo vicioso del poder”. La carta explicativa que se le envió a Pacheco Areco en 1971 decía: “En un futuro próximo dispondremos de ciertas partes de su tiempo porque consideramos que un individuo que tiene la acumulación de poder que usted tiene solamente puede ser humanizado si recibe órdenes”. Las órdenes apropiaban ciertas actividades cotidianas predecibles, en forma tal que, al realizarlas, Pacheco Areco obedecía a la compañía. Pacheco tenía la opción de desobedecer las órdenes, pero para hacerlo debía anunciar públicamente que estaba actuando por su propia voluntad y no debido a las instrucciones enviadas por *Orders & Co.* Una copia de la hoja con las instrucciones era enviada a una lista hecha con nombres y direcciones tomadas al azar de la guía telefónica de Montevideo. A la lista también se agregaron algunas direcciones de Estados Unidos, entre ellas, aparentemente, la de Lucy Lippard, quien luego señaló la actividad de *Orders & Co.* en sus textos.³²

Para el 5 de octubre, Pacheco recibió la orden de asegurarse que tenía la bragueta cerrada antes de salir de su casa. El 5 de noviem-

bre, mientras caminaba, debía poner atención particular a cada tercer paso. El 26 de noviembre, debido a la proximidad del día de las elecciones, se le daba el día libre, por lo menos en lo que se refería a las órdenes de la compañía. Como Pacheco Areco nunca reconoció, cuestionó o desacató públicamente la correspondencia de *Orders & Co.*, la operación fue considerada un éxito rotundo.³³ Todas estas acciones, y en parte debido a su intención política —ya sea en América Latina o en la diáspora— tendían a subrayar la distancia con el *mainstream* en lugar de disminuirla. Manfred Schneckengerger, organizador de la exposición “Documenta” de 1987, expresó este hecho en una forma sintomáticamente inamistosa. Tratando de justificar el hecho de que solamente un artista latinoamericano (Alfredo Jaar, de Chile) había sido incluido en lo que pretendía ser un panorama inclusivo del mejor arte en el mercado de los últimos cinco años, declaró que:

“No es posible mostrar la situación de países en donde el arte siempre está atrapado entre una gran tradición perdida y un deseo de contacto con el mundo moderno.”³⁴

Este punto de vista parece ser dominante y ayuda a explicar la segregación del arte latinoamericano y, hasta no hace mucho, la ausencia del conceptualismo latinoamericano de las muestras temáticas de mayor envergadura.

LA INADECUACIÓN HISTÓRICA

Hasta hace poco, todas las grandes muestras dedicadas al conceptualismo no incluían o evaluaban la contribución de los artistas latinoamericanos. Es un tema sobre el cual mis opiniones son conflictivas. Mi ambivalencia probablemente sea producto de las mismas contradicciones que describí con respecto a la experiencia del exilio: tratar de mantener la independencia al mismo tiempo que se buscaba el reconocimiento del mercado hegemónico. En ese sentido el estar escribiendo todo esto en Nueva York y no en Montevideo probablemente está condicionando mis puntos de vista y mi habilidad de ver y de ignorar ciertas cosas. Pero hay un tema más complejo, expresado claramente por nada menos que el profesor nazi Paul Schultze-Naumberg (famoso por promover la muestra de *Arte Degenerado*). En 1928, Schultze-Naumberg escribió: "En gran medida, la batalla de la *Weltanschauung* se pelea en el campo del arte". E, innegablemente, el conceptualismo del *mainstream* y el de la periferia representaban *Weltanschauungen* tan diferentes como lo son el formalismo y el compromiso político.

Es este conflicto más profundo el que explica por qué las ocasionales coincidencias formales entre las variedades del arte conceptualista no son suficientes para hacer que sean prácticas culturales equivalentes o complementarias. Que ambas versiones, la del *mainstream* y la latinoamericana, compartan un interés en la textualización y la desmaterialización, tienta a ponerlas juntas. Sin embargo, la presencia persistente en el conceptualismo de la periferia de la poesía (tanto visual como literaria) y de la política (tanto en contenido como en impacto) hace que uno prefiera mantenerlas separadas.

La omnipresencia del mercado artístico definido y controlado por el *mainstream* dificulta el mantener efectivamente una independencia y discutir las diferencias. Además, pone a la periferia en una posición de competencia que no sólo no se busca, sino que es injusta. Cuando los trabajos conceptualistas de la periferia parecen ser

producidos "en" o "para" el *mainstream*, el parecido (aunque casual) es denunciado como derivativo e inferior. Por otro lado, si la diferencia es demasiado marcada, se la utiliza para justificar la exclusión. El resultado de esto es que la periferia queda fuera de juego dos veces.

De manera que uno podría decir, desde un punto de vista formal, que mucho del arte conceptualista latinoamericano temprano cumplía con los requisitos del *mainstream*, y sin embargo la mayoría de las muestras retrospectivas del arte conceptualista ignoraron su presencia o disminuyeron su importancia.

La muestra *Information* del MOMA, en 1970, parece haber sido una excepción notable, ya que incluía trabajos de lo que los organizadores percibían como un verdadero movimiento internacional. Y sin embargo, como ya hemos visto, la muestra padecía de serios problemas. El *mainstream* generalmente es discutido como un hecho aceptado, a lo sumo como un hecho infectado por ideologías dominantes. Pero en esta discusión, el *mainstream* no es solamente una presencia factual; afecta la toma de decisiones como si fuera una ideología, una que es capaz de autosatisfacerse. En 1971, el Guggenheim Museum en Nueva York tuvo una versión de su *Guggenheim Internacional*. La exposición solamente incluyó a un artista latinoamericano, Antonio Dias, de Brasil. En una reseña, el crítico de arte John Perreault ilustró esta ideología escribiendo:

"Puesto que la calidad, la originalidad y el nivel de los logros parecen haber sido los únicos criterios, la mayoría de los artistas representados son estadounidenses."²

Pero el problema no se refleja solamente en las muestras que pretenden ser internacionales, sino también en las muestras que se aplican al estudio de localidades externas. Un ejemplo fue la muestra ambiciosa que organizó el MOMA en 1992/1993: *Latin American Artists of the Twentieth Century* ("Arte latinoamericano del siglo XX").

Para ser justos, la muestra incluía obra conceptualista. Pero la obra más temprana dentro de esta tendencia era de 1969. La exposición era una "megaexposición" que comenzó en Sevilla en "celebración" del quinto centenario del primer viaje de Colón. La intención fue de cumplir con el objetivo del título: dar un panorama documental exhaustivo y definitivo del arte latinoamericano. Las piezas

tempranas del conceptualismo eran de dos artistas brasileños, Antonio Dias y Cildo Meireles. Dias estaba representado fundamentalmente por obra no conceptualista, y a Meireles se le había elegido, correctamente, su "Árbol de dinero" de 1969.³ León Ferrari estaba completamente ausente de todas las categorías. Hélio Oiticica, cuya obra más influyente es de principios de los sesenta y está conectada con lo que después se conoció como conceptualismo, tenía una obra constructivista de 1958. Todos los demás artistas incluidos, y que comenzaron su obra conceptualista durante la década de los sesenta, estaban representados con obras de 1970 en adelante.

Después de Sevilla, la muestra viajó por Europa, y finalmente llegó a Nueva York un año más tarde. Para entonces, la obra de Oiticica se expandió a tres, todas constructivistas (1959), y sus preocupaciones conceptualistas seguían sin representación. El efecto previsible de esta estrategia se hizo evidente en la parada de París. El comunicado de prensa del *Hotel des Arts* (en donde se expuso parte de la exposición) subrayó el trabajo de los años setenta como parte de un conceptualismo político.⁴ El objetivo —consciente o no, pero evidente— de desplazar de década la historia del arte de América Latina había sido logrado.

Por supuesto que estas anécdotas pueden ser ignoradas fácilmente como síntomas de paranoia, pero mi paranoia ya se había asomado mucho antes de la inauguración de la exposición. Mientras el curador estaba en proceso de elegir obras, tuve una larga conversación con él. Le mencioné mi preocupación por las fechas y cómo éstas afectarían la imagen de América Latina en relación a los centros. No puedo creer que yo haya sido el único artista que le planteó esta preocupación. En mi caso particular, él ya había seleccionado varias obras, todas fechadas de 1970 en adelante. Le expresé mis temores sobre la falta de precisión histórica de la muestra y le ofrecí eliminar las seis obras que había elegido a cambio de que seleccionara una más modesta de las hechas a mediados de los sesenta. Sugerí también que hiciera lo mismo con los demás artistas de mi generación. La conversación fue muy amistosa y me fui de las oficinas del MOMA persuadido de que había presentado un argumento convincente. Pero me equivoqué.

Durante la década de los noventa se hicieron varias muestras panorámicas del conceptualismo, cada una creyendo ser la muestra

definitiva. Algunas de ellas fueron autocontenidas, con el conceptualismo como una cápsula dentro de la historia del siglo XX; otras trataron de establecer vínculos con el así llamado neoconceptualismo. La más ambiciosa de las primeras tuvo lugar en el Musée d'Arte Moderne de la Ville de Paris, y se llamó, escrito con minúscula, *l'art conceptuel, une perspective* (noviembre de 1989 a febrero de 1990). La muestra no contaba con ningún artista latinoamericano, y en general las introducciones se leían como si fueran de Norteamérica y de Europa no se hubiera hecho arte. En 1995, la muestra en el Museum of Contemporary Art de Los Angeles, *Reconsidering the Object of Art: 1965-1975* (Reconsiderando el objeto de arte), fue un poco más abierta e incluyó al artista argentino David Lamelas.

En 1994 el Centre Pompidou organizó la muestra *Hors Limites, l'art et la vie, 1952-1994* (Fuera de los límites, el arte y la vida, 1952-1994). La muestra no se concentró en el conceptualismo como tal, pero su objetivo fue explorar muchos de los temas discutidos en este libro. El título anunciaba el tema importante de borrar los límites entre arte y vida, pero luego la exposición pasó a concentrarse en los artistas europeos y norteamericanos. Una cronología al final del catálogo, extensa y generalmente útil, era un poco más amplia. Aunque no estaba presente en la muestra, en la cronología se mencionaba a Oiticica como alguien importante. La única otra referencia a América Latina era respecto a México: aparentemente Roberto Smithson hizo una obra allí en 1969.

Aunque el sesgo de la narración hegemónica de estos hechos es más evidente en las muestras del *mainstream*, el peso de la culpa no recae exclusivamente sobre las instituciones hegemónicas. Algunas organizaciones latinoamericanas, frecuentemente vinculadas a grandes corporaciones e intereses económicos, también contribuyeron a desdibujar las diferencias entre el conceptualismo de la periferia y el del centro, con la esperanza de lograr así un reconocimiento de los artistas latinoamericanos.

El Centro de Arte y Comunicación (CAYC) es un buen ejemplo. El CAYC era un espacio de exposiciones en Buenos Aires en donde se combinaban las lámparas que fabricaba el dueño con el arte. Su actividad se desarrolló a fines de la década del sesenta y en los setenta y tenía la ventaja de una prosperidad económica, por lo

menos en comparación a otras instituciones latinoamericanas. Durante el período de sus actividades, el CAYC trató de integrar a los artistas argentinos y latinoamericanos dentro del arte hegemónico. Mientras que esto no tiene nada de malo, las estrategias utilizadas fueron más cuestionables. En primer lugar su director, Jorge Glusberg, se incluyó como artista en un grupo promovido por su institución. En segundo lugar, 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 oportunismo. La idea de Glusberg era que el *mainstream* era una cualidad contagiosa que se transmitiría a sus artistas si éstos tenían contacto con los grandes nombres internacionales.

Es justo aclarar que el CAYC no se encontraba solo en esta estrategia. La fama por asociación también se utilizaba en otros países. Un ejemplo notorio de la época fue el de Germano Celant y su uso de *Arte povera*, el grupo que se juntó bajo el nombre que él había acuñado brillantemente en 1967. El nombre fue utilizado dos años más tarde como título del libro que lanzó al movimiento italiano a la escena internacional.⁵ Pero el libro ya no se limitó a los artistas italianos del principio. Incluyó a 11 artistas italianos, 16 de Estados Unidos, 3 de Alemania, 3 de Holanda y 2 de Inglaterra. La estrategia parecía servir para validar a los italianos a través del uso de una mayoría no italiana. Para 1985, cuando la sala del P.S.1 en Nueva York hizo una muestra retrospectiva de *Arte povera*, esa validación obviamente ya no era necesaria. La muestra, también curada por Celant, volvió a su escala original de los artistas italianos que habían iniciado su movimiento.⁶

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). No solamente ayudó a la homogeneización cultural (basada principalmente en valores importados pre-ensados), sino que trató de afirmar su propia importancia inundando el mundo con su propaganda. En lo que parecía una caricatura de la publicidad, el material promocional del CAYC asediaba continuamente a todos los individuos que desde la periferia parecían poseedores de un mínimo de poder en la escena cultural internacional.⁷

Como una activista sensible a las luchas por el poder en su propio ambiente en Estados Unidos, Lucy Lippard fue la que llamó la atención sobre el conceptualismo político que, en sus propios términos, se estaba desarrollando en la Argentina. La ocasión fue en 1970 en su prólogo para el catálogo de 2.972.453, muestra que tuvo lugar en el espacio del CAYC. Con la cautela requerida por la situación de la dictadura, escribió:

“Cambio social, política radical, métodos de almacenamiento y recuperación de datos de computadora, técnicas de terapia de grupo, vida moderna descartable, falta de fe en las instituciones culturales existentes y en sistemas económicos, todo esto ha afectado a la emergencia del arte desmaterializado. Debido a que es en general más liviano físicamente y fácilmente reproducible, los de la pintura y la escultura (sic). La rápida dispersión clarifica al desarrollo y a las Inter-relaciones de orden internacional. (Algunas de las primeras obras en este campo que llegaron a mi conocimiento, fueron realizados por el grupo Rosario de la Argentina).”⁸

Rosario es una ciudad que está a 300 kilómetros al noroeste de Buenos Aires. El grupo de Rosario mencionado por Lippard era el equipo de artistas que formó parte de la producción de *Tucumán arde*. Entretanto, en la segunda introducción para la misma muestra, escrita por Glusberg como director del CAYC, se afirma que “El conceptualismo ha objetivizado la información, es decir, no centra el interés en el contenido de la obra de arte, sino en la naturaleza de la información misma”.

Tanto Glusberg como Lippard subrayan la calidad desmaterializada de las nuevas obras de arte. Para Lippard, la desmaterialización era un buen instrumento para una exploración paralela a las otras formas de arte, pero también efectiva para la diseminación de disensiones. Veía el potencial de las estrategias conceptualistas para tratar con los temas de la liberación social en el contexto local. Para Glusberg, “En el caso del arte conceptual la mercadería es pura información [...]”⁹.

Algo antes, en 1969, Glusberg había organizado una muestra de arte gráfico hecho con computadoras. Esto puede explicar el porqué Glusberg tenía la necesidad de presentar al conceptualismo como un ejemplo de sistemas de información pura. Durante los

años siguientes el CAYC continuó con el doble foco de arte y tecnología, y también el término vago de “arte de sistemas”. Tiempo después hubo un viraje cuando el crítico italiano Achille Bonito Oliva inventó el movimiento internacional conocido como Transvanguardia, que agrupaba a artistas italianos, alemanes y estadounidenses dentro del neoexpresionismo posmodernista. El CAYC se integró al movimiento promocional de esta tendencia e hizo incluir a algunos artistas argentinos en las muestras transvanguardistas. 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 con el gobierno militar. Tomar una posición que cuestionara al gobierno podía tener consecuencias económicas desastrosas.¹⁰

El CAYC no estaba solo en la promoción de una internacionalización del arte. Se puede decir que el camino fue abierto por la Bienal de São Paulo dos décadas antes. Esa bienal, copiando y compitiendo con la Bienal de Venecia, fue un instrumento diseñado para atraer al arte internacional hacia América Latina. Esta política fue continuada y refinada durante la década del sesenta por el Instituto Di Tella en Buenos Aires que, a pesar de los escándalos de 1968, también tuvo cierta influencia en el conceptualismo latinoamericano. Otras organizaciones, bienales más pequeñas, e institutos que luego proliferaron por todo el continente, se dirigían al trabajo de los artistas en su propio ambiente, pero por motivos que no tenían una motivación ideológica discernible.

Fue recién en 1984, cuando se inauguró la Primera Bienal de La Habana, que se creó un foro para discutir la relación del arte con el poder. Las cuatro primeras versiones de la Bienal trataron de dilucidar las complicaciones del arte asimilativo en oposición al arte referido a la identidad y al arte socialmente activo. La Bienal se autodefinía como un centro de distribución y las ideas estéticas permanecían abiertas y sin dogmas, tanto que el formato de instalación y las estrategias conceptualistas estaban fuertemente representados en todas las bienales subsiguientes. Sin embargo, la representación de esta estética era una señal de apertura y no significaba que estas estrategias fueran endosadas activamente o consideradas como las más apropiadas para efectuar cambios sociales. A pesar de la recep-

tividad y la claridad de las Bienales de La Habana, es interesante que los temas de discusión patrocinados por estas bienales nunca incluyeran el rol del “objeto” como agente cultural. En su lugar, siempre se enfocaron —más obviamente— en las cualidades narrativas de la política. La tarea más importante de entender cómo el arte articula a la comunidad al ayudar a visualizar la realidad y los mitos, y por lo tanto desarrollar los criterios propios de esa comunidad que fue ignorada. Por una variedad de motivos, la Bienal de La Habana fue empalideciendo durante la última década del siglo XX, y desgraciadamente no ha aparecido todavía un foro similar en donde se puedan discutir estos temas y desarrollar estrategias que ayuden a resistir las imposiciones hegemónicas.

Hace algún tiempo el colectivo neosituacionista Luther Bisset señaló algo que puede ser trasladado al arte y a los temas ignorados por la Bienal: “Un mito tiene que estar tan vivo como la comunidad que lo narra; cuando se esteriliza, se puede decir también que la comunidad ha terminado”¹¹. Se puede decir que cuando el *mainstream* prevalece, eso es precisamente lo que sucede. Se fuerza a las comunidades en la periferia a abandonar sus propios mitos y a asumir los del *mainstream*, de tomar un arte dictado en lugar de un arte propio, y entonces dejar de vivir. Entonces, para mantenerse vivos, los artistas se movilizan para crear, no dentro de su propia historia sino dentro de una historia prestada. Así terminamos condenados al deseo de ser reconocidos dentro de esa historia prestada, pero ese deseo inevitablemente viene con el derecho al resentimiento.

DE LA POLÍTICA AL ESPECTÁCULO Y MÁS ALLÁ

Hoy es imposible discutir el conceptualismo (dentro y fuera de América Latina) y muchas de las manifestaciones más activistas (como las del movimiento Tupamaro) sin pensar en los situacionistas franceses que prepararon parte del terreno para las revueltas estudiantiles de Mayo del 68.

No hay un acuerdo sobre la influencia real que los situacionistas tuvieron sobre estos eventos. Las facciones disidentes aseguran que la afirmación de su importancia fue exagerada por la docena de miembros que componían la sección francesa. Es innegable, sin embargo, que en 1966 tuvieron un efecto cuando ayudaron a redactar una crítica de la universidad a los miembros de la agrupación estudiantil de Estrasburgo. En su momento, esta colaboración generó un escándalo que continuaba resonando dos años más tarde, cuando repercutió en los eventos de París.¹

Durante esos años no había influencia o conocimiento del situacionismo en América Latina. La primera edición de los escritos de Debord en idioma español consistió en una versión pirateada de *La sociedad del espectáculo* que fue publicada en Buenos Aires en 1973 (Ediciones Flor). Pero existieron coincidencias en actitud y estrategia que obligan a establecer comparaciones, particularmente considerando que me parece que mucho del trabajo de los situacionistas es relevante y forma parte de la historia internacional del conceptualismo.

Tanto los Tupamaros como los situacionistas se veían a sí mismos como buscando la "liberación del pueblo" y como catalizadores de cambio más que como titulares potenciales del poder. Ambos tenían la esperanza de esclarecer al "pueblo" por medio de sus conceptos con respecto a la creatividad, al punto que ese mismo pueblo se haría cargo de las tareas del gobierno. La revolución sucedería en la mente de la gente, y como escribió Debord: "aquello que cambia nuestro modo de ver las calles es más importante que lo que cambia nuestro modo de ver la pintura"².

En distintos momentos, los situacionistas también se nutrieron de los sucesos en América Latina. Entretanto, los movimientos guerrilleros latinoamericanos actuaron en reacción directa a sus experiencias de la realidad circundante. Este era un punto que los propios situacionistas ya habían subrayado en 1961: "La creatividad y la participación del pueblo sólo pueden ser despertadas por un proyecto colectivo preocupado por todos los aspectos de la experiencia vivida"³.

Con toda su notable lucidez (y quizás limitados por la misma), los situacionistas fueron más que nada críticos radicales de la cultura:⁴ un pequeño grupo de intelectuales que no tuvo la capacidad (y probablemente tampoco estaban interesados en hacerlo) de dar pasos más activos. A lo sumo abogaban por acciones relativamente moderadas, como cuando (inspirado por un evento argentino) René Vienet propuso la ocupación de emisoras de radio para difundir consignas.⁵ Más a menudo, sus acciones consistían en lo que ellos llamaban *détournement* o desviación.⁶ El término implicaba el uso de la inercia de una situación dada para que ésta actúe en contra de sí misma. Tanto el término como la idea tuvieron mucha influencia en Europa y llevaron a que grupos en Alemania y en Holanda, cercanos a los situacionistas (*Kommune 1* y los *Provos*, respectivamente), organizaran asociaciones para "salvar a la policía" o designaran días especiales para fraternizar con los policías. Durante esas acciones, sus miembros lograron que los llevaran a la cárcel, en una forma de martirio conveniente como técnica de relaciones públicas.

Los *Provos* holandeses se concentraron principalmente en temas referentes a las manifestaciones públicas y a la libertad de expresión, y utilizaron el formato del *happening* para sus actividades políticas. Comenzaron en 1965 (el primer ejemplar de la revista *Provo* apareció el 12 de julio y fue confiscado por la policía porque había sido distribuido sin el permiso correspondiente). El movimiento cobró fuerza a raíz del compromiso matrimonial entre la princesa Beatriz y Claus von Amsberg, un alemán con un pasado político dudoso. El 10 de marzo de 1966, día del matrimonio, los *Provos* organizaron una marcha pro-republicana subrayada con bombas de humo que sirvieron para lograr un impacto mayor en los televisores. Casi un año antes (4 de septiembre de 1965) ya habían orga-

nizado otra acción espectacular con un *happening* contra el colonialismo frente al monumento de Johannes van Heutsz. Van Heutsz fue el enviado holandés que había sellado el futuro de Sumatra al anexarla como colonia a Holanda. El monumento fue apropiado como una imagen *Provo*. Paulatinamente el movimiento se fue involucrando en protestas contra la Guerra de Vietnam, pero también prestando atención a problemas locales como los que tenían los obreros de la construcción. Poco después lograron ganar una banca en el Concejo Municipal al recibir 13.000 votos. La consigna de la elección había sido "Por una risa, vote *Provo*". Finalmente, el 13 de mayo de 1967 los *Provos* decretaron su propia disolución.⁷

El activismo situacionista era un activismo del pensamiento. Fue una forma de intelectualismo aunque, dadas las condiciones, nunca obligó a la clandestinidad. Los situacionistas, por lo tanto, no sufrieron la tensión producida por la voluntad de lograr un máximo de comunicación desde la clandestinidad. No obstante, muchos de sus textos sintetizan y elaboran ideas y acciones de grupos e individuos comprometidos en actividades político-creativas en América Latina, particularmente en Argentina y Venezuela.

Muy conectados con el ambiente artístico, los miembros más radicales de la Internacional Situacionista se esforzaron en abandonar el arte. Más que nada, utilizaron al arte como un modelo para desarrollar su pensamiento político. Así, en 1963, en un ensayo intitulado "Todos los hombres del rey" se describen las cuestiones de la poesía y la revolución:

"El poder vive de bienes robados. No crea nada; recupera. Si creara el significado de las palabras, no habría poesía, sino sólo información útil. La oposición no podría expresarse en forma de lenguaje; cualquier rechazo estaría fuera de él, puramente letrista. ¿Qué es la poesía sino el momento revolucionario del lenguaje, inseparable como tal de los momentos revolucionarios de la historia y de la historia de la vida personal?"⁸

El texto continúa con un llamado a una poesía sin poemas, declarando que: "Realizar poesía significa nada menos que crear, simultánea e inseparablemente, eventos y su lenguaje."⁹

Estas ideas fueron la simiente de las acciones de Mayo del 68 en París, y las frases de los situacionistas llenaron la ciudad. Las con-

signas incluían: "La humanidad no será feliz hasta que el último burócrata sea colgado con las tripas del último capitalista", "El trabajo es el chantaje de la supervivencia", "Bajo los adoquines, la playa", "Los deseos son la realidad" y "No la poesía al servicio de la revolución, sino la revolución al servicio de la poesía", y estaban en línea con declaraciones situacionistas anteriores como "Abolir los museos y distribuir la obra en los bares". La estrategia consistía en:

"Optar por frases que, escritas en tiza o por cualquier otro medio en las paredes de ciertas calles, se agregan al significado de esas calles, si es que ya tienen alguno."¹⁰

Además de sus contribuciones al análisis de la sociedad en cuanto a su constante refinamiento del consumismo, los situacionistas también trataron de minimizar la separación entre arte y vida. Es aquí en donde aparece la correspondencia con las actividades de los Tupamaros y de otras expresiones latinoamericanas como *Tucumán arde*. Mientras que los Tupamaros diseñaban sus operaciones con una resonancia estética, los otros grupos latinoamericanos planearon sus actividades con resonancias políticas. Por lo tanto, hicieron arte con una meta política. Los Tupamaros no tenían una meta artística. La resonancia artística fue un agregado, una especie de excedente.

La noción de excedente es importante en esta discusión porque nos permite salirnos de la polaridad tradicional que estableció Walter Benjamín entre el fascismo y el comunismo. Ni los Tupamaros ni los artistas del colectivo *Tucumán arde* (ni los situacionistas o los *Provos*) pueden ser entendidos completamente dentro de la clasificación simple de Benjamín. Su objetivo no fue la adquisición o manutención del poder para gobernar, que es el poder de imposición de límites. Su meta era la de quebrar un sistema cerrado. Y para ambos, la integración del arte con la política no solamente estaba guiada por una ideología, sino por una elección pragmática de las opciones disponibles. Para los Tupamaros una de las opciones era encontrar un proceso eficiente para llegar a la gente en una forma "memorable". Para *Tucumán arde* fue encontrar formas "legales" para llegar al público más amplio posible y comunicar un mensaje "ilegal".

Eventualmente, también se operó un quiebre en las paredes que separaban el arte de la "praxis de la vida" en el área internacional. Pero no fue ni con la claridad, ni con el sesgo ideológico por el cual habían luchado los artistas. Como señala Burger (y Debord ya había notado previamente):

"La cultura industrial ha traído consigo la falsa eliminación de la distancia entre el arte y la vida, y esto permite que uno reconozca las contradicciones de la empresa vanguardista."¹¹

La vida cotidiana se fue confundiendo con el consumismo, y la meta de un perfeccionamiento real de las calidades de la vida buscadas por el arte progresista se fue haciendo más difusa, especialmente cuando la industria publicitaria adoptó estrategias artísticas con visos politizados. El problema se agudizó radicalmente durante los ochenta y principios de los noventa con los anuncios que Oliviero Toscani hiciera para Benetton. Los anuncios introdujeron una confusión total en un panorama que hasta ese entonces tenía una cierta claridad. Uno tenía que preguntarse si la publicidad comercial había sido infiltrada o cooptada por el mensaje político, o si la causa social había sido corrompida por el comercio, y la respuesta no era tajante. Mientras que estas preguntas eran claras, la confusión de la situación era grande.¹² El mismo Toscani le pidió al subcomandante Marcos del Ejército Zapatista de Liberación Nacional que posara para un aviso con miembros del movimiento guerrillero. La carta de Toscani decía:

"Le pedimos que nos dé la oportunidad de fotografiarlo con los hombres, las mujeres y los niños de su grupo. [...] Creemos que un ideal hace brillar los ojos e ilumina los rostros de quienes luchan por hacerlo realidad. No creemos en los mitos de la belleza propagados por el consumismo."¹³

La imprecisión asociada con este panorama destruye la posibilidad de tomar decisiones éticas claras y lleva a plantear hipótesis sobre las vacilaciones que una oferta de Benetton puede generar en un artista político. Un rechazo de una oferta de este tipo no es ni fácil ni obvio cuando uno se enfrenta a la oportunidad de usar uno de esos avisos como un vehículo para poder explotar el enorme poder asociado con el medio. La cuestión es totalmente distinta a la del uso de los cartelones publicitarios tal como lo hiciera Alfredo Jaar en Chile (antes de radicarse en Estados Unidos), Bernardo

Salcedo en Colombia, el grupo BUGA UP en Australia, o los varios artistas estadounidenses que trabajaron en la alteración de cartelones en la década del ochenta. En la oferta hipotética de Benetton uno se encuentra con una disyuntiva distinta. Dado el poder de difusión que tiene la compañía, se podría lograr un nivel de conscientización en el público gracias al uso literal de la imagen y del texto. Uno estaría usando una herramienta corrupta, pero que probablemente sería exitosa para un proselitismo ideológico.

Los avisos publicitarios de Benetton del período mencionado ofrecen imágenes del Tercer Mundo, pero lo hacen a precios del Primero, tersa y espectacularmente dentro de la estética del Primer Mundo. Implícitamente, el desfase de las causas políticas hacia la publicidad comercial preparó el campo para que el artista termine inclinándose hacia el formalismo, con lo cual se vuelve a acentuar la separación entre vida y arte. El arte, por lo tanto, vuelve a estar encerrado en la noción de una disciplina fragmentaria, incapaz de la subversión, pero esta vez dentro de una situación aún más confusa que antes.

Por un lado, la estética reservada al arte fue absorbida por la "vida" por la vía de como opera el comercio; pero por otro, también se nos está manteniendo alejados de la realidad y de las noticias sobre la realidad. Los canales de televisión han desarrollado técnicas de producción de noticias que son incestuosas. Con una velocidad creciente, los noticieros de los canales van recogiendo eventos de sus propias ficciones para convertirlos en noticias.¹⁴ El avance constante de la globalización de la información conduce a que esta usurpación de la vida a través del espectáculo se vaya extendiendo por la periferia. Debord lo expresó con claridad cuando escribió que no sólo hay una hegemonía económica, sino también una hegemonía del espectáculo que define la dominación de las regiones subdesarrolladas.¹⁵

Afortunadamente, incluso en los términos de Debord, el espectáculo en la periferia a veces es capaz de crear sus propios anticuerpos, especialmente cuando es consciente de su propia localidad. En la super-ciudad, el barrio es probablemente el único espacio que queda en el cual la localidad y la comunidad pueden fortalecerse mutuamente. *Superbarrio* es el nombre usado por un activista mexicano cuya estética está conectada con la escena de la lucha

libre y la cultura de la historieta que se creó alrededor de ella. También tiene vínculos con la tradición de teatro callejero y las actividades circenses de las “carpas” de la frontera con Estados Unidos.¹⁶ *Superbarrio* se convirtió en el personaje que utilizó el espectáculo en sus potenciales “superhumanos” y grandiosos para solucionar pequeñas crisis locales y así fortalecer a la comunidad.

SUPERBARRIO

La causa y razón de ser de “Superbarrio Gómez” era ayudar a los inquilinos pobres y evitar que fueran desalojados en algún momento de junio de 1987. Según el mito, un vendedor callejero que había sido luchador escuchó a un ama de casa que estaba a punto de ser desalojada diciendo: “Necesitamos a Superman para salvarnos de esta gente mala”. El hombre se consiguió un disfraz y una máscara, bordó las letras “SB” en el pecho y comenzó a aparecerse en cuanto se trataba de desalojar a algún vecino.¹⁷ Más cerca de la verdad, el 9 de junio de 1987, en una reunión de la Asamblea de Barrios, una mujer del público subrayó la necesidad de tener un defensor de los pobres y habló de su propio desalojo.¹⁸ Los organizadores de la reunión visitaron la vivienda de la mujer, pararon las acciones del propietario y decidieron crear una figura simbólica para acciones futuras. Así fue creado *Superbarrio Gómez*.¹⁹

Superbarrio concurría a la Justicia para presentar objeciones legales lo suficientemente fuertes como para evitar 1.500 desalojos en cinco años. Puesto que los avisos de desalojo son publicados con antelación, *Superbarrio* podía estar presente en los momentos críticos. También ayudó a la causa que, con el tiempo y bajo su nombre, se reuniera un equipo formado por varias personas. Aunque no se sabe exactamente cuántos *Superbarrios* han actuado y cómo coordinaron sus acciones, se asegura que por lo menos hubo tres individuos involucrados en ellas.²⁰ En una entrevista, *Superbarrio* explicó:

“Lo que hacemos es transformar la protesta en una fiesta [...] Tenemos que abrir los grifos de la creatividad, del ingenio popular, de la memoria colectiva. Tenemos que rescatar nuestras tradiciones y nuestras formas culturales para la batalla; tenemos que reinventar esas formas de acción donde la gente no es sólo espectadora, sino también protagonista.”²¹

La explicación de su estrategia señala la enorme cantidad de creatividad necesaria tan sólo para no perder terreno. El proceso y la velocidad de la recirculación de la información hizo que los objetivos fueran cada vez más difíciles de lograr; y sin embargo *Superbarrio* persistió. En 1989 fue de gira a California y a Baja California para denunciar la forma en que se trata a los inmigrantes mexicanos (como consecuencia, la ciudad de Fresno declaró al 2 de marzo de 1989 como el Día de Superbarrio). En 1990, frente a la embajada de Estados Unidos, demostró cómo se hacen los tamales. La ocasión se dio por el descubrimiento de una gran cantidad de tamales que los invasores estadounidenses de Panamá encontraron cuando abrieron la heladera de Noriega confundidos con paquetes de cocaína. En 1996 *Superbarrio* decidió presentarse a la candidatura para la presidencia de Estados Unidos. Visitó varias ciudades a lo largo de la frontera con México y mezcló la verdad (“El sueño americano no puede ser un libre comercio en el Sur y un proteccionismo en el Norte” y “No puede haber integración económica sin integración política”) con el humor (aseguraba que tenía una alianza con Superman, el Hombre Araña y Batman)²². Durante un discurso largo y bastante serio, señaló, entre otras cosas, que entre 1984 y 1994 fueron asesinados 3.200 trabajadores indocumentados mientras intentaban cruzar el Río Bravo.²³ A medida que *Superbarrio* seguía con el espectáculo, sus actividades se fueron sofisticando. El espectáculo comenzó a seguir el modelo tradicional de construcción de imagen utilizado por los políticos para acumular poder y, en un paso siguiente, influir sobre el flujo de la información. *Superbarrio* adoptó el formato y lo tradujo, pero buscando una redistribución del poder. En su campaña presidencial, con su vestimenta y su máscara, dio una conferencia a los estudiantes de la Universidad de Harvard. Se le preguntó si algún día se sacaría la máscara y contestó: “Desconfía



Fig. 22.1 Superbarrio Gómez.

de todos los políticos que usan máscaras y no muestran su cara verdadera”²¹. Pero su posición fue menos ambigua que su declaración: basado en la teoría de que todos los ciudadanos de las Américas tienen el derecho al autogobierno, propuso que todos los latinoamericanos votaran en las elecciones de Estados Unidos.

MÁS ALLÁ DEL ARTE

*Si no pudiera escribir, en los momentos de euforia sería guerrillero,
y en los de pasividad, mago. Ser un poeta incluye ambas cosas.*

JOAN BROSSA'

Afortunadamente, la experiencia latinoamericana con el arte como una forma de resistencia, tanto conceptualista como no conceptual, pertenece a una tradición de desinstitucionalización. La función del arte, una de esas instituciones a desinstitucionalizar, se convirtió en algo muy relativo y poroso. Lo que se convirtió en más importante que nunca fue la distinción entre, por un lado, la creatividad activista como un instrumento para crear cultura y promover independencia, y, por otro, el arte como una empresa comercial de globalización. Esta distinción no excluye el hacer arte en forma canónica ni el uso de la tecnología. Pero agrega algo que no está enraizado en las técnicas artísticas canónicas y que es: Un sentido comunitario en la periferia y una preocupación por explorar y mantener ese sentido. El artista situacionista Constant expresó la idea subyacente en esta visión “meta-artística”: “Sin una revolución social, la consigna ‘El arte ha muerto’ sólo significa que ‘La libertad que nos queda ha muerto’, por lo tanto, muera el anti-arte”²². Esto sigue siendo un buen consejo hasta el día de hoy. Define el campo del arte —entendido como un campo de creatividad activista— como un estacionamiento temporal (o mejor aún, como un territorio reservado) donde no podemos dar la espalda y en donde siempre estamos preparados para resistir.

Es este foco el que realmente desmaterializa y contextualiza el arte, llevándolo mucho más allá de nuestras expectativas tradicionales. Lo hace en la medida en que lo ubica claramente en un nivel distinto, uno separado de los medios físicos que le dan forma a su apariencia visual. Mientras se mantenga esta perspectiva, la separación entre arte y vida, por lo menos, puede ser cuestionada continuamente, y el deseo de la utopía se puede mantener vigente.

Enfrentado a la tarea engorrosa de la realización cinematográfica y comentando sobre su propuesta de un "cine imperfecto", el cineasta cubano Julio García Espinosa escribió muchos años después de su manifiesto:

"Imperfecto como la vida, que nunca termina, porque sólo lo que termina muere. Imperfecto porque yo creí y creo que el arte es una actividad desinteresada y que para llegar a él tenemos que atravesar la poética de un camino con intereses, esto es, imperfecto. [...] Debemos luchar por la diferencia, contra la uniformidad, contra la homogeneidad en el gusto, por la sensibilidad y el pensamiento."³

En sus aspectos generales, el conceptualismo puede ser definido como un paso ilusionado que se da hacia un camino desinteresado y hacia la perfección. Es una manera de extraer de entremedio de las artesanías definidas materialmente todas las interacciones de la angustia, las emociones, las búsquedas del conocimiento y del misterio, los deseos de empujar al público hacia lo desconocido, la voluntad de mejorar la humanidad y todo lo demás que se suele incluir en el término "arte", para introducirlo en el campo de las ideas. Es discutible si de hecho todos esos aspectos habían sido extraídos durante la historia del conceptualismo. Pero, aun si fuera así, parecería que muchos de esos elementos todavía están ausentes de la producción conceptualista. La eficiencia muchas veces se logra con una línea, pero también se pierden una cantidad de cosas insabidas. No importa cuán complejo o esquemático sea el resultado, es claro que el artista es el responsable tanto del contenido como de la forma, responsabilidades para ser discutidas aquí.

En cuanto a la *forma*, la desmaterialización pura ya no es un instrumento que logre cuestionar el *establishment* artístico. Los eventos alrededor de la obra del artista conceptual estadounidense Larry Weiner nos dan una caricatura de como el poder de la mercantilización puede trascender el objeto artístico para invadir el campo de las ideas. En 1992, Weiner instaló su obra "Eine Kartoffel Zwei Kartoffel Drei Kartoffel & (Mehr)" (Una papa dos papas tres papas y [más]) en la ciudad alemana de Ditzingen. Debido a una promesa de compra, la instalación quedó armada más allá del período que había sido reservado para su exhibición. Cuando resultó evidente que no había dinero para comprar la instalación, el artista exigió que

fuera retirada. La instalación se guardó y se inició un proceso legal. Los procedimientos del juicio incluyeron la necesidad de decidir sobre quién sería responsable por los gastos incurridos en el almacenaje. La galerista de Weiner, Brigitte March, declaró que: "Sin compra no hay derecho de propiedad. Lo que está guardado es un material sin valor artístico" y que, por lo tanto, la galería no debía ser considerada responsable.⁴ O sea que ya no era arte, sino solamente papas o unas palabras. En última instancia, la interpretación de la galerista sólo se aplicaba a la posibilidad de transacción comercial. Sin embargo, March dio por sentado que había sacado fuera de juego los elementos que tenían que ver con la acción artística que definía a la obra, con lo cual, en realidad, invadió el territorio de Weiner. Y aun si Weiner hubiera renunciado a su acción (en este caso su autoría), uno diría que la creación había sido un acto irreversible⁵. Mientras la pieza de Weiner tenía cierta presencia física (de otro modo, no podría ser guardada), resultaba claro que en las circunstancias podría haber sido mejor si la acción artística hubiera podido permanecer totalmente pura, o sea que el artista hubiera creado piezas en donde tanto la posesión como la transacción fueran irrelevantes y carecieran de significado.

En cuanto al *contenido*, hay quizás un nivel más alto de responsabilidad del artista, o por lo menos uno más complejo. Las intenciones y los efectos cambian de acuerdo al público al que se dirige la obra. Durante el auge del conceptualismo y dando todos los pasos necesarios para definir un mensaje, un conceptualista del *mainstream* y uno de la periferia podrían haber terminado con un garabato en un pedacito de papel. Pero la información que dejaba el artista del *mainstream* probablemente se referiría al papel mismo. Por su lado, la información del artista de la periferia seguramente se referiría a lo que lo rodeaba. La diferencia no pierde importancia por el hecho de que probablemente la obra de ninguno de los dos artistas lograría un cambio en su sociedad.

Recorriendo la historia del activismo artístico, podemos afirmar que su efecto realmente fue muy limitado. Sin embargo, cómo la obra se inserta en el contexto social, qué cosas se supone que desencadene y qué cosas es capaz de desencadenar, tienen su importancia. Ya en 1923, Magritte había escrito que, a diferencia de aque-

llos que buscan oro, el artista debe crear lo que está buscando. Es muy posible que el conceptualismo sea la mejor estrategia para refinar la misión de ese "estar buscando"⁶.

El activismo en el arte generalmente se basó en la promulgación de posiciones —una actividad dirigida a la conciencia gobernada por la lógica y la información. Para tener éxito en esta tarea era inevitable utilizar los medios del opresor, algo que ya había ejemplificado hace dos siglos Simón Rodríguez al recurrir a la prensa. El activismo en el arte, y particularmente en el conceptualismo, hizo contribuciones importantes cuando cuestionó los medios artísticos aceptables en la época. Sin embargo, el paso decisivo de democratizar y distribuir, no tanto la propiedad de los objetos de arte sino el poder de hacer arte, no se dio. Esta inhabilidad no se debió a una falta de lucidez política, sino a la aplicación muy literal de esa lucidez, la cual se traducía en "programas". Ninguno de los programas tomó en cuenta la posibilidad de permitir que lo desconocido forme parte de una plataforma política. Los medios artísticos se utilizaban para comunicar mensajes predeterminados, y se excluía la posibilidad de que evocaciones poéticas pudieran generar nuevas creaciones. Es un problema que todavía existe en el día de hoy por dos razones: el deslumbramiento técnico y una definición restringida de la distribución de poder.

Hoy, lo mismo que en otras épocas, el artista se ve amenazado por la seducción de la exploración de nuevos medios y tecnologías. Es fácil confundir arte nuevo con artesanías nuevas, ya que la exploración de una artesanía nueva se confunde con una muestra de originalidad. Pero aun si es cierto que una nueva artesanía enriquece las posibilidades de creación, solamente enriquece las posibilidades y no la creación misma. El exceso de nuevas tecnologías nos enfrenta con un florecimiento de "artesanías de los medios de comunicación" sin madurar, incapaces de llegar a ser arte porque se reducen al *cómo* hacer cosas en lugar de resolver el *qué* hacer y *para quién* hacerlo.

A pesar de las limitaciones, la intención de gran parte de la producción de arte conceptualista en América Latina ha estado relacionada al problema de la distribución de poder. Claramente la conscientización es parte de esto, pero la misión más profunda del artista conceptualista es crear otro paso dentro de esa conscienci-

zación. En arte, la distribución del poder —compartir el poder— solamente es posible si se exploran los límites exteriores de lo conocido, si se expande el conocimiento, y si se mantiene el flujo de información en una forma bidireccional y multidimensional.

En 1960, el artista de *Fluxus*, La Monte Young, explicó en forma maravillosamente concisa, amoral y reveladora una plataforma totalmente opuesta a este concepto de comunidad del poder en términos del arte: "No me interesa lo bueno: me interesa lo nuevo —incluso si esto incluye la posibilidad de ser maléfico". En forma concreta, Young propone un arte tan separado de la vida que es completamente independiente de toda rendición de cuentas con respecto a las consecuencias de sus actos. Al subrayar la novedad de esta manera, y con ello la importancia de la autoría, también celebró el consumismo.

Todavía a la espera de que la utopía suceda (mi versión personal de utopía es el estado de espera y de búsqueda de esa perfección), prefiero una cita de *Superbarrio* a la de La Monte Young. Mientras sintetizaba la acción de agitar con la de construir, *Superbarrio* también agregaba poesía y magia a la mezcla:

"Un día me fui de mi casa a trabajar y vi los destellos de los relámpagos, uno amarillo y el otro rojo. Cerré los ojos luego de quedar atrapado en un torbellino. Cuando el viento pasó, abrí mis ojos y estaba vestido como un luchador. Exactamente como me ven ustedes hoy."⁸

Y pensando en eso, la última línea de "Por un cine imperfecto" de García Espinosa parece servir de corolario: "El arte no desaparecerá en la nada, desaparecerá en el todo"⁹.

La frase de García Espinosa describe un resultado final que en, última instancia, explica el concepto de compartir el poder. Pero no nos da ninguna clave sobre cómo llegar a ese estado de fusión, en parte porque, estando en Cuba, Espinosa da por sentado la revolución social. Sin embargo, para desaparecer en el "todo", el artista tiene que revisar las implicaciones y el significado del papel que se le atribuye al especialista.

¿Qué debería definir esa especialización? Ciertamente no puede ser la técnica empleada, ya que eso reduciría el arte a una mera artesanía. Tampoco puede ser la producción de objetos elitistas. "Trabajador de la cultura" fue un término bien intencionado, aso-

ciado con el tema de clase social, que trató de aproximarse a una posición políticamente correcta con respecto al público. Pero el nombre nunca definió completamente la tarea. “Trabajador cultural” es un término que abarca todo y que enfatiza la formación de cultura. En sí misma no trata ni con las maneras en que funciona la producción cuando está imbuida con la idea de autoría, ni con la propiedad y el rol de los medios de producción. La artista estadounidense Andrea Fraser discutió estos temas con claridad cuando contestó la pregunta de “¿Qué hace que una obra sea política?”

“Una respuesta es que todo arte es político, el problema es que la mayor parte es reaccionario, esto es, pasivamente afirmativo de las relaciones de poder en las cuales es producido. [...] Yo definiría el arte político como un arte que conscientemente se propone intervenir (y no simplemente reflexionar acerca de) las relaciones de poder, y esto necesariamente implica las relaciones de poder en las cuales existe. Y hay otra condición: Esta intervención debe ser el principio organizador de la obra en todos sus aspectos, no sólo en su forma y en su contenido, sino también en su modo de producción y circulación.”¹⁰

Desde la emergencia del zapatismo, de los *hackers* éticos y de los colectivos creativos de arte en todo el mundo, hay algo de esperanza en cuanto a estos temas. Parece existir una voluntad creciente de encontrar una forma para equilibrar éticamente tanto la moda como el comercio, junto con un mejor entendimiento de lo local en el contexto de un marco de referencia global. Las acciones de los zapatistas fueron y son coherentes con esta posición: en su espacio local, los zapatistas desarrollaron una estrategia militar de no-confrontación. En Internet desarrollaron una campaña de información altamente agresiva y a una escala global, algo que posiblemente constituya el primer ejemplo de una guerra conceptualista.¹¹ Las actividades de otros grupos, más conectados con el arte, tal como el Critical Art Ensemble en Estados Unidos, el Grupo de Arte Callejero en Buenos Aires, o Torolab en Tijuana —para mencionar unos pocos entre una cantidad refrescante de empresas colectivas y antifetichistas— parecen estar trabajando en esa dirección.

Así, la ética y la estética ya no parecen ser conceptualmente incompatibles y de hecho pueden formar parte del mismo cuerpo.

En ocasión de la victoria electoral del Frente Amplio en Uruguay (una coalición de izquierda que hizo campaña como un tercer partido político), el antiguo líder Tupamaro y ahora senador (después de más de una década de prisión) José Mujica, declaró: “La nueva estética es la ética”.

Debido al momento en se publica este libro y a la utilización del Movimiento Tupamaro como una de las pautas, parece apropiado que mencione aquí que las elecciones uruguayas tuvieron lugar en forma ejemplar el 31 de octubre de 2004. La información que normalmente correspondería a una nota al pie, aquí por lo tanto aparece en el texto. Los Tupamaros, quienes durante la campaña electoral nunca renegaron de sus ideales, recibieron el 42% de los votos dentro de la coalición del Frente Amplio. Con ello se convirtieron en el grupo más grande de “vigilantes de procesos” que alguna vez haya logrado llegar a un gobierno. Junto con la elección tuvo lugar un referendo para modificar la Constitución y declarar que el agua es un bien público y que debe estar a salvo de cualquier intento de privatización. La reforma fue aprobada. Con la asunción del nuevo gobierno a pocas semanas de su declaración, Mujica fue elegido presidente del Senado uruguayo. Durante los primeros dos días el nuevo gobierno declaró su independencia de todo poder extranjero; creó un Ministerio de Desarrollo Social, firmó un tratado para unir las redes eléctricas de Argentina, Bolivia, Brasil y Paraguay y así evitar los apagones; envió una delegación de médicos a Brasil para estudiar estrategias de compra de medicinas genéricas fuera del monopolio de las compañías farmacéuticas; firmó un intercambio de carne y petróleo con Venezuela; comenzó una búsqueda de los restos de los “desaparecidos”; reabrió una de las principales empresas cerveceras cuyo cierre había causado desocupación masiva; preparó un plan racional para replantar la caña de azúcar (otra industria que había producido un gran número de desempleados), y reanudó las relaciones diplomáticas con Cuba.

Los cambios que ha sufrido el mundo durante las últimas tres décadas del siglo XX han fomentado una posición de cinismo y de escepticismo con respecto a las posibilidades de justicia social para, en cambio, verla como un producto de un idealismo trasnochado. Los movimientos que luchaban por esos ideales, ya sea por medio de un radicalismo político o buscando una reforma pedagógica y

usando estrategias conceptualistas en el arte, solamente se entendían en el contexto de una moda ideológica. Y esta moda es descartada como “sesentismo”. Especialmente en el caso de la política, todo esto parecía una empresa errada y sin significación histórica.

Innegablemente, se cometieron muchos errores en nombre de esos ideales. Pero es posible que el problema no haya estado tanto en el idealismo como en la percepción del tiempo que lo acompañaba. Los participantes de todas esas dinámicas creían firmemente que la estrategia de subversión sería recompensada con un cambio social que tomaría efecto inmediatamente. Por lo tanto, el error mayor pudo haber sido no tanto la esperanza del éxito, sino la de una gratificación instantánea. El ejemplo obvio para esta percepción errada del tiempo (aparte de otros errores) es la presunción que tenía el gobierno de Estados Unidos de que después de bombardear e invadir a Irak en 2003 los invasores iban a ser recibidos con flores.

Es una coincidencia fortuita que la ausencia de flores en Irak, la ausencia de esa recompensa inmediata, terminó dando un poco de respiro a América Latina y le permitió resumir su propia historia. Y, lo que es más importante, hay que reconocer que las nuevas tendencias en el continente tienen lugar sobre un terreno fertilizado por los mismos movimientos que habían sido vistos con escepticismo. Instantaneidad, aquí, significa tres o cuatro décadas de persistencia y no una chispa inmediata y fugaz.

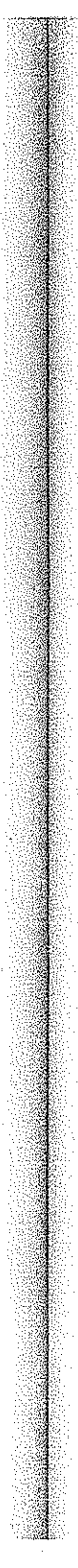
Desde la perspectiva de los centros hegemónicos tradicionales y del *mainstream* (como quiera que uno quiera definirlos), el aprieto que éstos sufren parece ser el mismo de siempre, lo mismo que su política general. Ya en 1948, George Kennan, el entonces Director de Planeamiento de Política del Departamento de Estado de Estados Unidos, observaba en nombre de su país que:

“Estados Unidos tiene cerca del 50 % de la riqueza mundial y sólo el 6,3% de su población. En esta situación, no podemos evitar ser objeto de la envidia y del resentimiento. Nuestra tarea en el período por venir es diseñar una configuración de relaciones que nos permitan mantener esta posición de disparidad sin un detrimento efectivo de la seguridad nacional. Para hacerlo, debemos evitar todo sentimentalismo y fantasía, y nuestra atención debe estar concentrada siempre en nuestros objetivos nacionales inmediatos.

Necesitamos no engañarnos a nosotros mismos de que podemos darnos el lujo del altruismo y de ser benefactores del mundo. Debemos dejar de hablar de objetivos tan vagos e irreales como los derechos humanos, la mejora de los niveles de vida y la democratización. No está lejos el día en que tendremos que manejarnos con conceptos estrictos de poder. Cuanto menos nos veamos obstaculizados por consignas idealistas, mejor.”¹²

Casi medio siglo después, los mismos “conceptos estrictos de poder” navegan por la marea de la regresión y el oscurantismo que percibe a la razón como una actividad antipatriota. Los sucesos recientes en América Latina parecen dar alguna esperanza contra esta embestida. Irónicamente, esto sucede en un momento en el que la luz local posiblemente ya no sea sostenible para contrarrestar la oscuridad global, en la cual la ética se está reduciendo hasta solamente ser una forma de resistencia pasiva. “La nueva estética es la ética” parece ser un paso proactivo necesario. Queda sin resolver cómo este paso puede ser complementado con la subversión continua y con la poesía, ambas cosas necesarias para la expansión del conocimiento. En cualquiera de las versiones que el arte adoptó en el pasado, nunca incluyó todas las variables necesarias —es decir, *todas* las variables posibles— para permitir una vida mejor. Pero al menos, sí se plantaron algunas buenas semillas.

Handwritten text, possibly a list or index, located on the left edge of the page. The text is extremely faint and difficult to read, appearing as a vertical column of small, illegible characters.



LISTADO DE ILUSTRACIONES

Fig. 1.1 Simón Rodríguez, <i>O Inventamos o Erramos</i>	28
Fig. 1.2 Simón Rodríguez, <i>En la monarquía</i>	29
Fig. 2.1 V. Grippo, J. Gamarra, A. Rossi, <i>Construcción de un horno</i>	37
Fig. 3.1 Nadín Ospina, <i>Crítico extático</i>	41
Fig. 4.1 Graciela Carnevale, <i>El encierro</i>	50
Fig. 4.2 Claudio Perna, <i>Objetos como concepto</i>	51
Fig. 5.1 Simón Rodríguez, <i>Tratar con las cosas</i>	59
Fig. 5.2 Simón Rodríguez, <i>Forma que se da al discurso</i>	61
Fig. 6.1 Grafiti, <i>Bala</i>	64
Fig. 6.2 Tupamaros, <i>Subversión, Las Fuerzas Armadas al Pueblo Oriental</i>	66
Fig. 6.3 Tupamaros, <i>Cloaca minada</i>	74
Fig. 6.4 Tupamaros, <i>Subversión, Las Fuerzas Armadas al Pueblo Oriental</i>	75
Fig. 6.5 Tupamaros, afiche mimeográfico.....	76
Fig. 6.6 <i>Palabras prohibidas del Gobierno uruguayo</i>	77
Fig. 6.7 <i>Comunicado de la Armada</i>	79
Fig. 7.1 <i>Tucumán arde</i> , instalación.....	91
Fig. 7.2 <i>Tucumán arde</i> , vista de la instalación.....	92
Fig. 7.3 <i>Tucumán arde</i> , vista de la instalación.....	93
Fig. 8.1 Madres de Plaza de Mayo, recorte de prensa.....	101
Fig. 8.2 Grafiti en Plaza de Mayo.....	102
Fig. 8.3 Camino de la procesión semanal de Madres de Plaza.....	102
Fig. 8.4 Jorge Caraballo, <i>Hidrocinetismo</i>	103
Fig. 8.5 Clemente Padín, <i>Ay!</i>	104
Fig. 8.6 Guillermo Deisler, <i>MAM</i>	105
Fig. 8.7 Clemente Padín, <i>Texto V</i>	106
Fig. 8.8 Jorge Caraballo, <i>SOX</i>	107
Fig. 8.9 Sello de correo conmemorativo.....	108
Fig. 8.10 José Antonio Hernández Amézcuca, <i>Libertad pr</i>	109
Fig. 8.11 Carlos Finck, <i>El hombre atropellado</i>	110
Fig. 8.12 Lourdes Grobet, <i>Hora y media</i>	111
Fig. 8.13 Instalación del Grupo Proceso Pentágono.....	112
Fig. 8.14 CADA, <i>Invasión de escena</i>	115
Fig. 8.15 CADA, <i>Invasión de escena</i>	117
Fig. 8.16 CADA, <i>No + Miedo</i>	119
Fig. 8.17 Alfredo Jaar, serie <i>¿Es usted feliz?</i>	120
Fig. 8.18 Alfredo Jaar, serie <i>¿Es usted feliz?</i>	120
Fig. 8.19 EPS, Huayco, <i>Sarita Colonia</i>	122
Fig. 9.1 Cildo Meireles, <i>Inserções em Circuitos Ideológicos</i>	127

Fig. 9.2 Waldemar Cordeiro, <i>Popereito</i>	129
Fig. 9.3 Antonio Caro, <i>Coca-Cola</i>	130
Fig. 9.4 Antonio Caro, <i>Achiote</i>	131
Fig. 10.1 Mathias Goeritz, <i>OK, homenaje al papel</i>	138
Fig. 10.2 Mathias Goeritz, <i>Doblado en cuatro</i>	139
Fig. 12.1 Max Aub, <i>El mar de Mondrian</i>	154
Fig. 12.2 Max Aub, <i>El correo de Enclides</i>	155
Fig. 12.3 Max Aub, <i>Playing cards</i>	158
Fig. 12.4 León Ferrari, <i>Cuadro escrito</i>	166
Fig. 12.5 León Ferrari, <i>Carta a un General</i>	167
Fig. 12.6 León Ferrari, <i>Palabras ajenas</i>	169
Fig. 12.7 León Ferrari, <i>Palabras ajenas</i>	169
Fig. 13.1 Vicente Huidobro, <i>La capilla aldeana</i>	173
Fig. 13.2 J. J. Tablada, <i>Talón rouge, Madrigales ideográficos</i>	175
Fig. 13.3 J. J. Tablada, <i>Guiado por su mano pálida, Li-Po y otros poemas</i>	176
Fig. 13.4 Carlos Oquendo de Amat, <i>Cinco metros de poemas</i>	178
Fig. 13.5 Jorge Oteiza, <i>Formas lentas</i>	183
Fig. 13.6 Jorge Oteiza, <i>Caja abierta</i>	184
Fig. 13.7 Nicanor Parra y Enrique Lihn, <i>El quebrantabuesos</i>	188
Fig. 13.8 Ricardo Carreira, <i>Mancha de sangre</i>	191
Fig. 13.9 Ricardo Carreira, instalación en <i>Experiencias 67</i>	193
Fig. 13.10 David Lamelas, <i>Oficina de información sobre la guerra de</i>	194
Fig. 13.11 Roberto Jacoby, <i>Mensaje en el Di Tella</i>	194
Fig. 15.1 Waldemar Cordeiro, <i>Autorretrato probabilístico</i>	208
Fig. 15.2 Waldemar Cordeiro, <i>Texto abierto</i>	209
Fig. 15.3 Lygia Clark, <i>Dibuje con el dedo</i>	211
Fig. 15.4 Lygia Clark, <i>Estructuras vivas: diálogos</i>	211
Fig. 15.5 Hélio Oiticica, <i>Incorporo a revolta</i>	212
Fig. 15.6 Hélio Oiticica, <i>Bólide vidrio 10, Homenaje a Malevich-Gemini</i>	214
Fig. 16.1 Alberto Greco, <i>Vivo Dito</i>	224
Fig. 16.2 Alberto Greco, <i>Vivo Dito</i>	226
Fig. 16.3 Oscar Bony, <i>Familia obrera</i>	228
Fig. 16.4 <i>Performance</i>	230
Fig. 16.5 Roberto Jacoby, <i>Un guerrillero no muere para que se lo</i>	231
Fig. 16.6 E. Costa, R. Escari y R. Jacoby, <i>Happening para un jabalí</i>	232
Fig. 16.7 <i>Happening para un jabalí difunto</i>	232
Fig. 16.8 Nelson Leirner, <i>Homenaje a Fontana 1</i>	234
Fig. 16.9 Nelson Leirner, <i>Exposição nao exposição</i>	235
Fig. 17.1 Cildo Meireles, <i>Arbol de dinero</i>	244
Fig. 17.2 Cildo Meireles, <i>Desvio para o vermelho: Impregnação</i>	245
Fig. 17.3 Cildo Meireles, <i>Arte Física: Cordões/ 30 km. de linha estendidos</i>	246

Fig. 17.4 Antonio Manuel, <i>Represão outra vez... eis o saldo</i>	248
Fig. 17.5 Antonio Manuel, <i>Urna quente</i>	249
Fig. 17.6 Antonio Manuel, <i>Urna quente</i>	250
Fig. 17.7 Artur Barrio, <i>Situação Orbbh.ou: 5000t.e.em.n.y..city</i>	251
Fig. 17.8 Artur Barrio, <i>Situação Orbbh.ou: 5000t.e.em.n.y..city</i>	252
Fig. 17.9 Artur Barrio, <i>Situação Y/T, 1.. (2da parte)</i>	252
Fig. 17.10 Artur Barrio, <i>Delf..Situação.+S+.Ruas..</i>	253
Fig. 17.11 Antonio Dias, <i>To the Police</i>	254
Fig. 17.12 Antonio Dias, <i>The Unfinished Monument</i>	255
Fig. 17.13 Antonio Dias, <i>The Occupied Country</i>	255
Fig. 17.14 Claudio Perna, <i>Materia prima de los placeres privados de la carne</i>	257
Fig. 17.15 Claudio Perna, <i>2 banistas</i>	258
Figs. 17.16, 17.17 y 17.18 Marcos Kurtycz, <i>La rueda</i>	260, 261
Fig. 17.19 Bernardo Salcedo, <i>Primera lección (Desaparición del escudo)</i>	262
Fig. 17.20 Bernardo Salcedo, <i>Plana, con el tiempo no se pierde nada</i>	263
Fig. 19.1 Antonio Caro, <i>Quintín Lame</i>	278
Fig. 20.1 Leandro Katz, <i>Lunar Typewriter</i>	290
Fig. 20.2 Eduardo Costa, <i>Fashion fiction 3</i>	293
Fig. 20.3 Juan Downey, <i>Sobre jaulas</i>	294
Fig. 20.4 Rafael Montañez Ortiz, <i>Archeological find #3</i>	296
Fig. 20.6 Rafael Ferrer, <i>Leaf piece</i>	297
Fig. 20.5 Rafael Ferrer, <i>50 Cakes of Ice</i>	298
Fig. 20.7 José Guillermo Castillo, <i>Acumulación indiscriminada</i>	299
Fig. 20.8 Liliana Porter, <i>Wrinkle</i>	300
Fig. 20.9 The New York Graphic Workshop.....	301
Fig. 20.10 NYGW, <i>Manufacturers Hanover Trust Bank</i>	302
Fig. 20.11 José Guillermo Castillo, <i>Silver Invoice</i>	303
Fig. 20.12 Contrabienal.....	304
Fig. 22.1 Superbarrio Gómez.....	324

NOTAS

INTRODUCCIÓN

1- París, 1953, citado por Roberto Ohrt, *Phantom Avantgarde*, Hamburgo: Edition Nautilus, 1990, p. 61.

2- Esto no significa que la pericia manual no fuera o no debiera ser utilizada como un laboratorio de exploración. En 1962 conocí a Hans Haacke en el Pratt Graphic Art Center. En esa época Haacke estaba realizando grabados gofrados (sin tinta) y utilizando solamente puntos en la tradición del Grupo Zero alemán. Me quedé por algunos meses para luego volver en 1964. A mi retorno, una de las primeras cosas que pregunté fue por el trabajo de Haacke, y si seguía con los puntos. Me contaron que unas semanas después de que me había ido la gente oyó un grito entusiasta de Hans. Sus puntos se habían conectado para formar una línea.

3- Un poco de explicación hay. En Brasil estaba la poesía concreta como un precedente y en Argentina estaba el Instituto Di Tella y una situación de alta politización. Ambas situaciones serán discutidas en el texto.

4- Lucy Lippard, John Chandler, "The Dematerialization of Art", en *Art International* (Lugano), 12, #2 (febrero 1968), pp. 31-36. Reeditado en Lucy Lippard, *Changing: Essays in Art Criticism*, Nueva York: Dutton, 1974, pp. 255-276. En este ensayo los autores suavizan la división entre minimalismo y arte conceptual.

5- Uno de los títulos que consideré para este libro fue *Contextualization and Resistance* (*Contextualización y Resistencia*).

6- "Conceptualism: Reevaluation or Revisionism?", *Art Journal* (otoño 1999), pp. 109-111

7- La muestra comenzó en el Queens Museum de Nueva York, donde permaneció desde mayo hasta agosto de 1999, para luego pasar sucesivamente al Walker Center de Minneapolis, al Museum of Contemporary Art de Miami y al MIT List Center for Visual Arts de Cambridge. El objetivo de la muestra fue descentralizar la mirada sobre el desarrollo del conceptualismo y poner a todas las regiones del mundo como provincias iguales e integrantes de una federación general, en donde se utilizan a las estrategias conceptualistas para responder a cuestiones locales dentro de sus historias locales. Este enfoque fue luego seguido y adaptado a una perspectiva más verdaderamente global por *Beyond Geometry* (*Más allá de la geometría*), la muestra que comenzó en Los Angeles Museum of Art

(2004). Esta muestra presentaba una historia unificada, pero con un reconocimiento completo del trabajo producido en la periferia.

8- Amedée Ozenfant, *Foundations of Modern Art*, Nueva York: Brewer Warren y Putnam, 1931, p. 11-12

9- Uno tiende a subestimar el poder de las editoriales. Gracias a la influencia de *Revista de Occidente*, la publicación de José Ortega y Gasset, un libro tan abstruso como *La decadencia de Occidente*, de Oswald Spengler, terminó siendo un libro muy presente en las bibliotecas familiares y mucho más leído que en Estados Unidos. La editorial mexicana Fondo de Cultura Económica, cuyo dueño era un exiliado de la Guerra Civil Española, fue un filtro intelectual y una herramienta educativa que en la época guió a la cultura intelectual de todo el continente. En general, el estructuralismo francés, las obras de Umberto Eco, etc., también estuvieron siempre mucho más disponibles, y actividades como el apartheid en Sudáfrica fueron genuinamente despreciadas en América Latina una década o dos antes de que la prensa estadounidense decidiera ocuparse de ella con alguna intensidad.

10- Giovanni Papini: *Gog*. Florencia: Valecchi Editore, 1931, pp. 18-23.

11- Papini, op. cit., pp. 198-214

12- Ya-Ling Chen, "Erratum Musical," (www.totfait.com/issues/issue-31/Music/)

13- La producción de estos artistas incluía pinturas totalmente monocromáticas, definidas solamente por un título humorístico, tal como ocurre en la obra de Paul Bilhaud, seguido por Alphonse Allais en 1882. Ellos prefiguraron a Malevitch y a Yves Klein. La Mona Lisa fumando una pipa (pintada por Eugène Bataille, conocido como "Sapeck", en 1887) fue realizada mucho antes de la manipulación de Duchamp. Inclusive, en ese período hubo un ejemplo de música silenciosa. La "Marcha fúnebre de los sordos", de Allais (1884), tenía su partitura correspondiente en blanco. Véase Bruce Altschuler, "The Pranksters of Paris," en *Art in America*, (febrero 1997), pp. 82-87, y Phillip Dennis Cate y Mary Shaw: *The Spirit of Montmartre: Cabarets, Humor and the Avant-Garde, 1875-1905*, State University of Rutgers, 1996. Los grupos tenían tendencias anarquistas y, junto con sus ideas y sus actos antiburgueses, prepararon la escena para la aparición, poco más tarde, de Alfred Jarry y su *Père Ubu* (1896). En 1884, uno de los poetas de este grupo, Rodolphe Salis, se presentó como candidato en las elecciones proponiendo la secesión de Montmartre de París (Cate y Shaw, p. 28).

CAPÍTULO 1

1- Mari Carmen Ramírez me sugirió "constelación" en el sentido dado por Adorno. Su argumento era que "genealogía implica un linaje que no existe en las manifestaciones conceptualistas latinoamericanas. "Compota" fue una sugerencia de Héctor Olea, a quien se le ocurrió después de leer este manuscrito a mediados de la década del noventa. Olea cree que *composta* es el término que generó la palabra, como también el inglés *compost* (abono). De acuerdo a Olea, Gonzalo Fernández de Oviedo utilizó *composta* por primera vez en su *Historia Natural*, en la cual hace la crónica de las Indias. Olea opina que es una "ensalada histórica que no encaja completamente en el orden intelectual y en donde las tribulaciones del autor están presentes junto con los aspectos humanos del testimonio, enfrentados a una conciencia de la realidad más compleja que lo que puede revelar la historia" (comunicación personal al autor, octubre 1999).

2- Luis Camnitzer: "Una genealogía del arte conceptual latinoamericano", en *Continente Sul Sur*, Porto Alegre, 1997, pp. 179-230.

3- Luis Camnitzer, "Contemporary Colonial Art," ponencia presentada en la reunión anual de la Latin American Studies Association, Washington D.C., 1969, reproducida en *Conceptual Art: a Critical Anthology*, Alexander Alberro y Blake Stimson (eds.), Cambridge: MIT Press, 1999, pp. 224-230

4- En 1981, en La Habana, en el Primer Encuentro de Intelectuales, publicado en Ponencias: 1^o Encuentro de intelectuales por la soberanía de los pueblos de nuestra América, La Habana: Casa de las Américas, 1985, pp. 78-80

5- *Sociedades Americanas*, en Simón Rodríguez: *Obras completas*. Caracas. Ediciones del Congreso de la República, 1988, vol 1, p. 315.

6- Rodríguez, op. cit. vol. II, pp. 134-135.

7- "Neovanguardia y postvanguardia: el filo de la sospecha", *Modernidade: Vanguardas Artísticas na América*, Ana María Beluzzo (ed.), São Paulo: Unesp, 1990, pp. 185-199, reeditado en *Continente Sul Sur* #6, Porto Alegre, 1997, pp. 231-244.

CAPÍTULO 2

1- *The Turning Point/Art and Politics in Nineteen Sixty-eight*. Exhibición curada por Nina Castelli Sundell, Cleveland Center for Contemporary Art y Lehman College Art Gallery, 1988, p. 18, de *Metro* (Venice), junio de 1968, p. 44. Citado por Lucy Lippard en "The Structures, The Structures and the Wall Drawings, The Structures and the Wall Drawings and the Books," en Sol LeWitt, Museum of Modern Art, Nueva York, 1978.

2- Walter Benjamin, "The author as a producer", *Understanding Brecht*, Londres/Nueva York: Verso, 1995, p. 86. (Edición española: *El autor como productor*, Madrid: Taurus, 1998)

3- El artista y crítico argentino Nicolás Guagnini, utilizando a artistas de su país como ejemplo, señala: "Nunca vi a un trabajador ir a la Plaza de Mayo después de ver un cuadro [abstracto] de Lozza, pero sí veo a la pequeña burguesía conmovirse, sin interrupciones desde 1950, por [las obras realistas y políticas] de Berni y Castagnino". (Correo electrónico personal, 18 de junio de 2001).

4- De hecho la obra de Grippo es una pieza de transición entre la producción más activa políticamente de la generación de los sesenta y la obra más orientada hacia la identidad producida durante las décadas siguientes.

5- *Víctor Grippo*. Muestra retrospectiva, Birmingham: Ikon Gallery, 1995, p. 49.

CAPÍTULO 3

1- Ver "Buchloh Replies to Kosuth and SiegelauB," *October* #57 (verano 1991), pp. 160-161.

2- El uso del término "efecto de inteligibilidad" por parte de Mas'ud Zavarzadeh's como "una comprensión histórica de los procesos materiales y las relaciones contradictorias a través de los cuales los discursos de la cultura tienen sentido" ilustra este punto. ("Theory as Resistance", *Rethinking Marxism* vol. II, #1 (primavera 1989).

3- Para una discusión del tema, véase "Conceptual Art and the Reception of Duchamp," una discusión entre Benjamin Buchloh, Rosalind Krauss, Thierry de Duve, Martha Buskirk, Alexander Alberro e Yves Alain-Bois, *October* #70 (otoño 1994), pp. 127-146.

4- Un ejemplo interesante del aspecto opuesto del mismo proceso es el de Rudolf Borchardt (1877-1945), un poeta y traductor alemán que hacia 1910 decidió que Dante hubiera debido escribir la *Divina Comedia* en alemán y no en italiano. Borchardt tradujo la obra de Dante al alemán

medieval arcaico justificando su postura: "El arcaísmo genuino interviene la historia luego del hecho y, de acuerdo a su voluntad, lo fuerza a cambiar por la duración de la obra de arte, descarta del pasado aquello que no es necesario, y lo sustituye creativamente con lo que su sentimiento del presente crea necesario." Carta a Josef Hofmiller, febrero de 1911, citado por George Steiner, *After Babel*, Londres/Oxford/Nueva York: Oxford University Press, 1981, p. 339 (Edición en castellano: *Después de Babel*, México D.F., FCE, 1980). Llegué a esta cita a través de la lectura de un libro de Amos Elon, *The Pity of it all*, Nueva York: Metropolitan Books, 2002.

5- George Brecht siempre manifestó un cierto escepticismo sobre sus relaciones con el arte conceptual dado que su interés estaba en la "experiencia total". Sus dudas solamente tienen sentido dentro de los márgenes estrechos del arte conceptual norteamericano, y no causa sorpresa que se haya mudado a Europa. El conceptualismo de EE.UU. siempre se preocupó más por las reglas derivadas de su posición geográfica que del juego del arte en sí.

6- Aplicando este punto a un análisis de las primeras décadas del siglo xx en América Latina, Mari Carmen Rodríguez habla de "vanguardias excéntricas". El término es utilizado para denotar la ausencia de las condiciones europeas para la vanguardia tradicional, donde el arte se había separado y alcanzado una autonomía y una alienación respecto de la vida cotidiana. Los artistas de vanguardia, según Peter Burger, atacaban la función del arte como una institución de la sociedad burguesa. En América Latina, con una sociedad burguesa mal definida y la falta de una infraestructura a la europea que nutriera las artes, el proceso equivalente estaba repleto de contradicciones y paradojas que llevaban a resultados idiosincrásicos. Siqueiros, por ejemplo, llamaría a una reintegración "de aquellos valores que habían desaparecido de la pintura y la escultura al mismo tiempo que agregaban nuevos valores", intentando construir la institución artística. Torres García buscaría la *tradición* como una referencia para lograr las rupturas necesarias en su propio presente. (Mari Carmen Ramírez, "El clasicismo dinámico de David Alfaro Siqueiros: paradojas de un modelo excéntrico de vanguardia", en *Otras rutas hacia Siqueiros*, Olivier Debrouse (org.). México D.F.: Curare/MUNAL, 1966, pp. 125-146.)

CAPÍTULO 4

1- Respuesta de Art & Language (abril de 1968) a Lucy Lippard y John Chandler, "The Dematerialization of Art," en *Studio International* (febrero de 1968), publicado en Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, Nueva York: Praeger, 1973, p. 43, y citado en *Knowledge: Aspects of Conceptual Art*, Frances Colpitt y Phyllis Plous (eds.), Santa Bárbara: University Art Museum, , 1992, p. 15.

2- La cita está tomada del catálogo de la muestra 2.972.453, formado por una serie de tarjetas sin numerar.

3- "Los manifiestos se centran en la construcción de un enemigo. Más que sentar una posición, un manifiesto busca establecer una oposición." Rafael Cippolini, *Manifiestos Argentinos*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2003, p. 17.

4- Shifra Goldman me señaló este punto luego de leer uno de los primeros borradores de este texto.

5- Patricia Rizzo, *Instituto Di Tella: Experiencias 1968*, Buenos Aires: Fundación Poa, 1998, pp. 42-43.

6- *Ramona* #9/10, pp. 33-50.

7- La tesis de El Lissitsky era que cada mejora tecnológica lleva a una disminución de los materiales y a un incremento de la "energía liberada".

8- Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a "Tucumán Arde"*, Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 2000, p. 75.

9- David Lamelas, "Self-awareness", *Art and Artists*, Londres (abril 1969), reeditado en Gloria Mourr, "Behind the Facts". *Interfunktionen* 1968-1975, Barcelona (febrero 2004), p. 386.

10- En términos conceptualistas uno podría afirmar que la diferencia entre las formas de pintar de Rubens y de Leonardo da Vinci o de cualquier otro "maestro" se encuentra en su control sobre como ocultar sus torpezas. Dado que ninguno es realmente mejor que el otro, la diferencia se reduce a lo que se considera sus "estilos personales". En cada cuadro ejecutado con maestría, la información es redirigida para ocultar su erosión y con ello crear una nueva totalidad que da la impresión de ser perfecta. Es pintar en un estilo personal que se convierte en una especie de caligrafía que se autojustifica, pero la pérdida de información perdura.

11- Suárez, "Carta a Romero Brest" (mayo 13, 1968). Citada en Cippolini, *Manifiestos argentinos*, pp. 367-368.

12- Esta actitud ha cambiado en algo recientemente y uno de los síntomas es el éxito comercial de artistas como el suizo Thomas Hirschhorn.

13- En 1970, hablando acerca de sí mismo y del conceptualismo estadounidense, Kosuth escribió: "En su extremo más estricto y radical, el

arte que yo llamo conceptual lo es porque se basa en una investigación acerca de la naturaleza del arte. De modo que no se trata sólo de la actividad de construir proposiciones artísticas, sino del trabajo y la reflexión sobre todas las implicancias y todos los aspectos del concepto de 'arte'. [...] El público del arte conceptual está compuesto principalmente por artistas, lo cual quiere decir que no existe un público separado de los participantes. *La comprensión de la naturaleza lingüística de todas las proposiciones artísticas, sean ellas pasadas o presentes, y más allá de los elementos utilizados en su construcción, es fundamental a esta idea del arte.*" (sic, el énfasis es del autor, *Art & Language* #2, p. 3) Es interesante observar aquí de qué manera el aspecto lingüístico aparece unido al elitismo.

14- La muestra fue en homenaje a *Primary Structures* ("Estructuras primarias"), la exposición organizada por Kynaston McShine en el Jewish Museum de Nueva York en 1966.

15- Durante la última parte del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, los artistas latinoamericanos que trabajaban en París a menudo titulaban sus obras en francés. Esto estaba pensado para el consumo local en sus respectivos países, de modo de proclamar un supuesto estatus más alto otorgado por los estudios en el extranjero. Hoy estamos llegando a una aceptación universal del inglés como condición para las ventas. Un buen ejemplo de la pérdida de la identidad fue una publicidad de la versión doblada de la película *La vida es bella*, realizada en EEUU luego de ganar el Oscar. En el aviso, Roberto Beghini aparece diciendo (en inglés) "Solía decir *Buongiorno Principessa!*, y ahora digo: *Hello Princess!*". *The New York Times*, 9/1/99, p. E2.

16- "Two Visual Excursions", publicado por primera vez en *Critical Inquiry*, septiembre de 1974, y reeditado más tarde en W.J.T. Mitchell: *The Language of Images*, Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 1984, pp. 25-36. En el mismo libro hay un ensayo de Elizabeth Abel, "Redefining the Sister Arts: Baudelaire's Response to Delacroix", pp. 37-58, con un estudio tipo acerca de las relaciones poéticas.

17- "Two Visual Excursions", Taylor, p. 33.

18- Entre las analogías se encuentran, por supuesto, más categorías, como la sociología, la fenomenología y el psicoanálisis.

CAPÍTULO 5

1- Simón Rodríguez, "Reflexiones sobre el estado actual de la Escuela," *Simón Rodríguez, Obras completas*, vol. I. Caracas: Ediciones del Congreso de la República, 1988, pp. 195-222. Rodríguez tenía una posición coherente contra la esclavitud y el racismo, y veía a los Estados Unidos de su época como muy hipócrita en cuanto declaraba la independencia al mismo tiempo que daba por sentadas la segregación y la esclavitud.

2- Bolívar también tenía sus propias ideas pedagógicas: "El estudio de la historia, similar al de las lenguas, debería ser efectuado empezando por lo contemporáneo antes, para dirigirse, gradualmente, hacia los tiempos oscuros de las fábulas". Citado por Armando Rojas en *Ideas Educativas de Simón Bolívar*, Caracas/Madrid: Edime, 1951, p. 96.

3- Simón Rodríguez, *Obras Completas*, vol. II, p. 25.

4- J. A. Covas, *Don Simón Rodríguez: primer socialista americano*, Buenos Aires: Editorial Venezuela, 1947, p. 170.

5- Johann F. Pestalozzi (1746-1827) desarrolló su sistema en Suiza y, al igual que Lancaster, comenzó con una escuela para los pobres.

6- Rodríguez, *Sociedades Americanas*, edición facsimilar, con prólogo de J. A. Covas, Tipografía Vargas, Caracas, 1950. El facsímil reproduce una versión impresa en 1842. También en Simón Rodríguez, *Obras Completas*, vol. I, p. 356.

7- Rodríguez, *Sociedades americanas*, en *Obras Completas*, vol. II, p. 260.

8- Rodríguez, *Tratado sobre las luces y las virtudes sociales. Obras Completas*, vol. II, p. 152.

9- *Ibid.*, p. 157. La palabra "abstracción", obviamente, está utilizada de una manera literal y no artística.

10- *Ibid.*, p. 155. Este párrafo parece vivo todavía hoy, y entre otras cosas también sintetiza las obras que el artista argentino León Ferrari (1920) creó entre 1962 y 1964, en las cuales exploraba la relación del significado mediante la distorsión de la escritura. Las obras de Ferrari de ese período influyeron de manera importante sobre las generaciones siguientes de conceptualistas latinoamericanos. Los dibujos de ese período fueron exhibidos bajo el título *Politiscripts* en The Drawing Center (Nueva York), en 2004.

11- Stéphane Mallarmé, *Selected Poetry and Prose*, Mary Ann Caws (ed.), Nueva York, New Directions, 1982, pp. 105-106. (Edición en castellano: *Obra poética*, Hiperión, Madrid, 1993, 2 volúmenes)

12- *Ibid.*, "The Book, a Spiritual Instrument," p. 84, citado por Johanna Drucker en *The Visible World*. Chicago: University of Chicago Press, 1994, p. 56.

13- Rodríguez, *Tratado sobre las luces y sobre las virtudes sociales*, 1840, óp. cit. vol. II, p. 183.

14- Covas, óp. cit., p. 14.

15- Fabio Morales, *Simón Rodríguez*. Caracas: Fundación La Casa de Bello, 1992, p. 16.

CAPÍTULO 6

1- El nombre "Tupamaros" tenía una triple referencia. Por un lado, a Tupac Amará (José Gabriel Condorcanqi), el líder rebelde inca ejecutado por los españoles en Cuzco en 1782; por otro, a los gauchos uruguayos que a comienzos del siglo XIX luchaban por independizarse de España, identificándose a sí mismos como "Tupamaros" en honor de Tupac Amará; y finalmente en relación con una canción del grupo folclórico Los Olimareños, extremadamente popular en el momento de surgimiento del movimiento. El nombre apareció por primera vez en un momento de discusiones internas entre las facciones que formaban el MLN, en un panfleto titulado T.N.T., Tupamaros No Transamos.

2- El Partido Socialista se había convertido en un partido del *establishment*, y ya no se amoldaba a las visiones de las generaciones más jóvenes, las cuales se habían vuelto mucho más radicales. El anarquismo había llegado a América Latina a través de olas sucesivas de anarquistas europeos exiliados, la última de las cuales había sido consecuencia de la derrota de la República Española a manos de Franco. La Revolución Cubana se convirtió en un foco de polémica para los viejos anarquistas de la Federación, que no podían aceptar la estructura vertical del gobierno cubano y que además resentían la persecución de Castro contra los anarquistas cubanos. Ambas cuestiones eliminaron la posibilidad de aceptar cualquier contribución positiva de la Revolución. Al mismo tiempo, los miembros más jóvenes admiraban muchas cosas de la Revolución, al punto que se produjo una escisión entre los anarquistas ortodoxos y la nueva generación.

3- Orlando Bosch, un exiliado cubano quien más tarde ayudó a planificar la explosión de un avión cubano de pasajeros y que actualmente vive en Florida, se jactó de haber sido el asesino de Ramírez durante su intento de asesinar a Guevara.

4- Para una historia desde el interior del movimiento, véase Eleuterio Fernández Huidobro, *Historia de los Tupamaros*, Montevideo: TAP-Tupac Amará, 1986.

5- "Carta abierta a la policía", Montevideo: *Época*, 7/12/1967, citada por Martin Weinstein en "Decadencia y caída de la democracia en

Uruguay, lecciones para el futuro”, en *Represión, exilio y democracia: la cultura uruguaya*. Saúl Sosnowsky (ed.). Montevideo: University of Maryland/Banda Oriental, 1987, p. 93.

6- M.L.N., Tupamaros, *Actas Tupamaros*, Buenos Aires: Schapire, 1971.

7- Carlos Marighela: *Minimanual of the Urban Guerilla*, New World Liberation Front, 1970, p. 11

8- *Conversación con un líder del movimiento*, 18/12/1994. Hubo por lo menos una situación en la que podrían haber matado a Alejandro Otero, jefe de inteligencia de la policía en esa época. En una entrevista más reciente con el periodista César Di Candia, el propio Otero reconoció esto (*El País*, Montevideo, 1/11/2003)

9- *Actas Tupamaros*, p. 19.

10- *Subversión, las Fuerzas Armadas al Pueblo Oriental*, Fuerzas Armadas, Montevideo, 1976, p. 360. El libro en su conjunto era asombrosamente imparcial en su enfoque sobre la historia de la izquierda, tanto que despertó el interés del público por razones no intencionales. Incluso se sospechó en un momento que el ejército había sido infiltrado por intelectuales. Durante los últimos años de la dictadura y sin explicación alguna, el libro fue retirado de la circulación.

11- “30 preguntas a un Tupamaro”, *Revolución y Cultura*, #21, La Habana, Diciembre de 1970, p. 22. El concepto de “foco” abrazado por Cuba fue también criticado por partes del movimiento guerrillero venezolano. Douglas Bravo, uno de sus líderes, criticaba el libro *¿Revolución dentro de la Revolución?*, de Debray, por “no formular análisis profundos, sino pequeñas recetas, que en parte son dogmáticas”. Humberto Solioni, “Reportaje a Douglas Bravo”, *Marcha*, 15/5/1970, pp. 16-18.

12- Régis Debray, *La lezione dei Tupamaros*, Milan: Feltrinelli, 1972, p. 6.

13- Richard Huelsenbeck, *Dada Almanach*, Berlín, Erich Reiss Verlag, 1920, reeditado por Something Else Press, New York, 1966, p. 6.

14- Régis Debray, *Revolution in the Revolution?*, New York/London, Monthly Review Press, 1967, p. 56. (Edición en castellano: *¿Revolución en la Revolución?*, La Habana: Casa de las Américas, 1967)

15- Marighela, *Minimanual*, p. 33.

16- Debray, óp. cit., p. 13.

17- Debray, óp. cit., pp. 38-39.

18- *Conversación con un líder del movimiento*, 6/9/1993.

19- *Ibíd.*, 18/12/1994.

20- El concepto de “expropiar” bancos en Uruguay tenía un precedente que se remontaba a 1959. El grupo anarquista que entonces había organizado el robo distribuyó el dinero entre los necesitados del barrio donde estaba el banco. Poco después, la policía los apresó y el incidente fue informado como un delito normal, libre de connotaciones políticas.

21- La renuncia de los Tupamaros a este tipo de acciones no impidió que, algunos años más tarde, en Chile, artistas militantes que pertenecían al movimiento “Avanzada” llevaran a cabo acciones similares. En Estados Unidos, las Panteras Negras y el Symbianese Liberation Army utilizaron un modelo similar. El pago exigido por el rescate de Patty Hearst fue la distribución de comida para los pobres y los sin techo.

22- En un gesto sin precedentes, el gobierno ordenó la impresión de una estampilla postal en honor a Mitrión. La estampilla era en la denominación necesaria para los envíos internacionales, y fue sacada de circulación muy rápidamente, tanto que su existencia nunca fue conocida del todo dentro del país.

23- *Normas disciplinarias a cumplir por los reclusos*, mayo de 1976.

24- Un testigo del secuestro de Pereira Reverbel en el momento en que éste entraba al consultorio de su dentista, se refirió a una “rubia sensacional” que lo estaba esperando. El testigo la observó más detenidamente lo cual le permitió ver “que el músculo del muslo tenía una rigidez típica de un hombre. [...] A primera vista, cualquiera podría haberse engañado”. *El Día*, 31/3/1971.

25- *Conversación con un líder del Movimiento*, 18/12/1994. El término “síndrome de Estocolmo” fue acuñado más adelante, en 1973, por el psicólogo sueco Nils Bejerot, en ocasión de la toma de rehenes durante el robo del Kreditbanken de Estocolmo. El banco permaneció ocupado entre el 23 y el 28 de agosto de 1973, y los rehenes mostraron signos de haber iniciado una amistad con sus captores.

26- Durante el mismo período, treinta personas murieron durante interrogatorios policiales antes de que tuviera lugar el proceso judicial, y cerca de 238 resultaron “desaparecidas”. En 2003, la cuenta de los “desaparecidos” seguía abierta, porque las acciones policiales tuvieron lugar también en Argentina, Paraguay y Bolivia, y permanentemente se agregaba gente a la lista. Los grupos que se encargan de registrar los reclamos de familiares sólo cuentan a aquellas víctimas de cuya desaparición hay pruebas. Se estima que cerca de 300 uruguayos desaparecieron fuera de su país.

27- Debray, *Revolution in the Revolution?*, p. 69.

28- Debido a que el OPR 33 era un grupo independiente dentro del movimiento guerrillero, y aunque las elecciones de 2005 colocaron al Movimiento en una posición prominente dentro del nuevo gobierno, se sigue desconociendo el destino de la bandera.

29- *Subversión, las Fuerzas Armadas al Pueblo Oriental*, Véase cronología, pp. 603-766, una descripción factual y casi día por día del Uruguay entre los años 1960 y 1973, concentrada en los hechos que se consideran conectados con todo lo que el Ejército percibía como la izquierda subversiva.

30- *Actas Tupamaros*, pp. 137-178.

31- Mucho después de escribir esto, durante una conversación con Mauricio Rosencoff, descubrí que la Operación Pando había sido planeada por él. Rosencoff, que durante los años sesenta era un conocido autor y director teatral, sonrió benevolentemente cuando le conté mi interpretación estética de los hechos. Luego me confirmó este dato y agregó algunos detalles. El nombre de la persona cuyo cadáver supuestamente estaba siendo repatriado, Burgueño, fue elegido porque era el más frecuente entre las tumbas del cementerio de Pando. Se eligió el formato del cortejo debido a la dificultad de ir a Pando formando un grupo grande (más grande de lo requerido por un espectáculo teatral, la primera idea). La planificación detallada de cada paso obviamente se benefició de su experiencia teatral. Rosencoff atribuyó el fracaso militar de la operación a un solo descuido imperdonable: se olvidaron de cortar el sistema de comunicación radial de los patrulleros policiales. (Conversaciones con el autor en noviembre de 2002)

32- Las autoridades doctrinarias en materia de guerrilla no sentían demasiada simpatía por lo que estaba ocurriendo en el escenario uruguayo. Como ya indiqué, los cubanos, especialmente Fidel Castro, mostraron escepticismo con respecto a la posibilidad de éxito de este tipo de guerrilla. Había varias premisas en el prejuicio de Castro que no se aplicaban al Uruguay. Una de ellas, que fue evitada por los Tupamaros, era que los líderes de la guerrilla debían operar separados del resto de los miembros, y actuar fuera de la ciudad. De acuerdo a Castro, esto les haría perder contacto con sus cuadros. Otra suposición que resultó falsa fue que si los líderes eran de origen urbano formarían un equivalente de "burguesía" del movimiento, alienada e ineficiente. Otros argumentos se basaban en la dificultad de llevar una "doble vida", es decir, la dificultad de estar simultáneamente en la clandestinidad y en la legalidad, con una falta de control apropiado de las actividades en ambos niveles. La diferencia mayor con otros movimientos guerrilleros era que los Tupamaros no estaban interesados en una toma del poder. En ese sentido, su modalidad era didáctica, y lo que hacían era preparar el escenario para una huelga general lo suficientemente grande como para activar una toma del poder por parte del pueblo. Los Tupamaros no cumplieron con su objetivo, pero el fracaso no se explica por los argumentos en contra de Debray o de Castro, que tienden a confundir diferentes condiciones en diferentes países. Uno podría referirse aquí a Castro y a Debray como parte de un "mainstream revolucionario", operando y distorsionando los hechos sin entender bien las condiciones locales. Las condiciones locales, en este caso, eran un país con una clase media inusualmente culta y educada, con un paisaje de pampas relativamente llanas y sin bosques, y con la mitad de la población viviendo en una sola ciudad.

33- Leo Masliah, "La música popular, censura y represión", en Saúl Sosnowsky, p. 117.

34- Richard Schechner, "Six Axioms for Environmental Theater," *Tulane Drama Review*, vol. XII #3, (Primavera de 1968).

35- Los términos interpretación "matrizado" y "no matrizado" ("matrixed" y "non-matrixed") para la definición de eventos teatrales son descritos por Michael Kirby en "The New Theater", *Tulane Drama Review*, vol. X, #2 (Invierno 1965), pp. 23-43.

36- Nicos Poulantzas, *L'état, le pouvoir, le socialisme*, Presses Universitaires de France, París, 1978, p. 109, citado en: Manuel Castells, *Power and Identity*, #2 de *The Information Age*, p. 243. (Edición en castellano: Manuel Castells, *La era de la información, economía sociedad y cultura*, vol. II: *Poder e identidad*, México: Siglo XXI, 1999).

37- Anthony Giddens, *A Contemporary Critique of Historical Materialism*, vol. II: *The Nation-State and Violence*, University of California Press, Berkeley, 1985 p. 121, citado en: Castells, #3, p. 244. Giddens también habla acerca del monopolio estatal del tiempo y el espacio y da como ejemplos los horarios. Esto lo lleva a pensar a uno en la obsesión de Mussolini en relación con la puntualidad de los trenes en Italia. La puntualidad deja de ser un servicio demagógico en beneficio de la gente para transformarse en una reafirmación del control y la propiedad estatal del monopolio. Giddens (pp. 175-176) menciona la costumbre que había en Francia, hacia el año 1900, de hacer que los trenes llegaran cinco minutos más tarde que lo pautado, para permitir un acceso más holgado. Como tercer modelo, posiblemente correspondiente a la democracia liberal, uno puede tomar el Ferrocarril de Long Island. Creo que fue a fines de los setenta que las autoridades decidieron ajustar los horarios publicados para reflejar la continua (y aparentemente confiable) demora de los trenes, para de esa forma, finalmente, publicar horarios que se cumplieran.

38- Como explica *Le petit livre rouge des écoliers & des lycéens*, "Si en la clase uno se sienta en silencio en su lugar, mostrando atención y con aire de estar escuchando, pero en verdad en su espíritu está durmiendo como una marmota, uno está cometiendo una ilegalidad" (p. 68).

39- Debo esta observación a Rachel Weiss.

40- En *The Whole World is Watching* (Berkeley: University of California Press, 1980), Todd Gitlin encuentra el origen de esta "estetización para los medios" en la aparición de Jerry Rubin ante el Comité de Actividades Antiamericanas del Congreso (HUAC, por su sigla en inglés), en 1966. R. G. Davis, entonces director de la San Francisco Mime Troupe (grupo de mimos), le propuso a Rubin que usara un uniforme de la época de la revolución independentista de E.U.U. La teoría era que los medios no po-dían

corromper esta imagen, mientras que cualquier declaración oral podía ser transmitida en forma distorsionada (p. 171). Gitlin, que equipara la producción de significados en la cultura comercial centralizada a la producción de valor a través del trabajo (con una idéntica falta de control por parte del pueblo) ve esta relación con los medios como un factor que contribuyó a la muerte de la nueva izquierda (New Left): “La luz de los medios trajo la iluminación incandescente de la atención social y luego la convirtió al calor de la reificación y el juicio” (p. 246). Abbie Hoffman, que organizó el evento en la Bolsa de Valores de Nueva York el 24 de agosto de 1968, arrojando 200 billetes de un dólar entre los operadores y causando así un caos que detuvo las actividades de la Bolsa durante seis minutos, eligió una solución más sofisticada para tratar con los medios: “Esperé hasta que la cámara me enfocó mientras hablaba, y cerca del final de mi discurso moví la boca sin emitir sonido, formando la palabra ‘fuck’ para aquellos que conocían un mínimo de lectura de labios”, sugiriendo con ello que había censura. (Abbie Hoffman, “America has more televisions than toilets”, en Douglas Kahn y Diane Neumaier, *Cultures in Contention*, Seattle: The Real Comet Press, 1985, p. 141). En sus declaraciones ante el Comité de Actividades Antinorteamericanas del 6 de mayo de 1953, Lionel Stander había establecido un precedente para las acciones de Abbie Hoffman. (“Señor Velde, me gustaría que apague las luces y las cámaras de televisión, porque soy una persona de teatro profesional y sólo aparezco en televisión para entretenimiento o para organizaciones filantrópicas, y entiendo que este asunto no entra en ninguna de las dos categorías”, en Eric Bentley, *Are You Now or Have You Ever Been?*, 1972). Stander logró utilizar la dinámica del Comité a su favor, apropiándose del marco para armar su propia escena y poner en tela de juicio a los miembros del HUAC.

41- Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”, *Illuminations*, New York: Schocken Books, , 1969, p. 242. (Edición en castellano: “La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica”, en *Illuminaciones*, Madrid: Taurus, 1971-1975, tres volúmenes.)

42- Susan Sontag, “Fascinating Fascism” (1974), *Under the Sign of Saturn*, Nueva York: Anchor Books, Doubleday, , 1980, p. 91. (Edición en castellano: *Bajo el signo de Saturno*, Barcelona: Edhasa, 1987)

43- Clemente Padín, “El arte: allí donde está la gente...”, *Heterogénesis* (abril de 2003), p. 30.

CAPÍTULO 7

1- Allan Kaprow, “Notes on the Creation of Total Art”, en Jeff Kelly (ed.), *The Blurring of Art and Life*, Berkeley: University of California Press, 1993, pp. 11-12.

2- Allan Kaprow, “The Artist as a Man of the World”, en *The Blurring of Art and Life*, p. 50.

3- Peter Burger, “Theory and History of the Avant-garde,” *Theory and History of Literature*, vol.IV, p. 49. (Edición en castellano: *Teoría de la vanguardia*, Barcelona: Península, 1997). Hasta cierto punto, este proceso había causado la ruptura, en 1952, entre los letristas y la Internationale Lettriste, que más tarde se convirtió en el situacionismo. El nuevo grupo, encabezado por Guy-Ernest Debord, se despidió de los letristas, cuyo líder era Isidore Isou, con una declaración reveladora, parte de la cual fue utilizada al comienzo de este libro: “Le decimos adiós a Isou, que creía en la utilidad de dejar rastros. Todo lo que contribuye a mantener algo erguido ayuda el trabajo de la policía.” (Ohrt, p. 61, tomado de Gerard Berreby, *Documents relatifs à la fondation de l'Internationale Situationniste 1948-1957*, París, 1985).

4- Burger, “Theory and History,” p. 47.

5- Cuando Martin Luther King organizó la Marcha por los Derechos Civiles, en 1963, eligió a la ciudad de Birmingham (ignorando otras sugeridas por sus asesores) debido a que la marcha así adquiriría una prominencia en los medios mayor que en el lugar en donde sucedía físicamente, dándole las características de un espectáculo.

6- Patricia Rizzo, *Instituto Di Tella, Experiencias '68*, Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires, mayo de 1968.

7- Patricia Rizzo, *ibíd.* p. 61.

8- Sueldo, Andino, Sacco, *Tucumán arde*, mimeógrafo, p. 53.

9- Graciela Carnevale, “La comunidad inconfesable”, *Vasto Mundo* #17, Buenos Aires, junio de 1999, pp. 10-13.

10- Tesis del Congreso del IRIP de 1964, en María Seoane, *Todo o Nada*, Buenos Aires: Planeta, 1991, nota #47, p. 323.

11- Sueldo, Andino, y Sacco, *Tucumán arde*, p. 60.

12- Sueldo, Andino, y Sacco, *Tucumán arde*, *ibíd.*, p. 57, citando a Renzi.

13- Sueldo, Andino, y Sacco, *Tucumán arde*, *ibíd.*, p. 60.

14- El nombre “Tucumán arde” fue sugerido por Margarita Paska, quien se basó en el título “París está ardiendo”.

15- El Premio Braque fue un evento patrocinado por la Embajada de Francia y tuvo lugar en el Museo de Bellas Artes. Ese año, el director del museo había decidido reservarse el derecho de introducir “cambios” en las obras consideradas ofensivas.

16- Renzi a Graciela Sacco, en una conversación repetida por esta última al autor.

17- Favario se unió al ERP en 1969 y murió en 1975 cuando el Ejército lo descubrió y le disparó en un campo de entrenamiento, mientras organizaba una práctica de tiro. *Tucumán Arde* fue una operación colectiva y parcialmente anónima. Los siguientes artistas estuvieron entre los involucrados en la implementación del proyecto: Beatriz Balbé, Roberto Jacoby y León Ferrari, de Buenos Aires; Graciela Bortchwick, Jorge Cohen y Jorge Conti, de Santa Fe; y Eduardo Favario, Osvaldo Boglione, Aldo Bortolotti, Nora de Schork, Graciela Carnevale, Noemí Escandell, Rodolfo Elizalde, Emilio Ghilioni, Marta Greiner, Rubén Naranjo, Roberto Puzzolo, Juan Pablo Renzi, María Teresa Gramuglio, María de Arechavala, Estela Pomerantz, Nicolás Rosa, José Lavarello, Edmundo Giura, Carlos Schork, David de Nully Braun, Roberto Zara, Oscar Bidustwa, Raúl Pérez Cantón, Sara López Dupuy y Jaime Rippa, de Rosario (Sueldo, Andino y Sacco. Véase también Fernando Farina y Hernando Ameijeiras, "La muestra 'Tucumán arde' fue un hecho inédito en el país", *La Maga*, Buenos Aires, 24/2/93, pp. 28-29).

18- Carlos Basualdo, reportaje a Rubén Naranjo, Rosario, 21 de febrero de 1992.

19- Graciela Carnevale, "La Comunidad...". Carnevale, que sufrió profundamente la situación difícil de volver a hacer arte en una escala mucho más modesta, también señala: "Hoy mi utopía es pequeña. Carece del heroísmo de los sesenta". Y define la experiencia estética como una experiencia de cuestionamiento permanente.

20- *La Maga*, p. 29.

21- Entrevista con Graciela Sacco, febrero de 1991, mimeografiada.

22- Reeditado en Tulane Drama Review vol. XIV #2, Invierno 1970, p. 100.

23- León Ferrari, "Tucumán arde", artículo mimeografiado en el cual respondió a preguntas de la Escuela de Letras, Universidad de La Habana, 15/11/1973.

24- Juan Pablo Renzi, "Panfleto N.3: La nueva moda", Rosario, julio de 1971.

25- Óp. cit. "Canales oficiales como éste" se refiere a la utilización del CAYC, por parte de Glusberg, como un foro de exhibición para su declaración.

26- Citado por Andrea Giunta, *Arte y violencia*, p. 73, #34. La carta es la ya citada del 13 de mayo de 1968, que intentó ser exhibida como una obra de arte en el Instituto.

27- El movimiento coreano Min Joong ("arte del pueblo"), de principios de la década del ochenta, es generalmente visto desde la historia del

arte del mainstream como abogando por una estética realista (si no cuasi realista socialista). De hecho, el movimiento del "arte del pueblo" fue menos el resultado de una teoría estética que de un abordaje estratégico a las realidades políticas de la Corea de esa época. Los artistas combinaban la estética con la dinámica popular del disenso político para lograr su propósito. Sus imágenes realistas no constituían una declaración estética, sino que eran el decorado de una compleja coreografía de masas de gente. Muchas de sus exposiciones fueron censuradas por distintas instituciones o por el gobierno, debido a que sus declaraciones en contra de Estados Unidos eran consideradas "impuras" y por tanto inválidas como arte. Sung Wan-Kyung, "From the Local Context: Conceptual Art in South Korea", *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*, The Queens Museum, Nueva York, 1999, p. 1.

CAPÍTULO 8

1- Toda la información acerca de esta obra está tomada de Andrea Giunta, *Arte y Violencia*, pp. 76-79. Los artistas que firmaron la pieza fueron Perla Benevise, Eduardo Leonetti, Juan Carlos Romero y Edgardo Vigo.

2- Fabián Kovacic, "Dos décadas con el mismo andar", *Brecha*, 9/5/1997, p. 37.

3- Hernando Ameijeiras, "Este año se cumple una década de 'El Siluetazo'", *La Maga*, Buenos Aires, 31 de marzo de 1993, pp. 10-11.

4- Roberto Amigo Cerisola, "Aparición con vida: Las siluetas de detenidos-desaparecidos", en *Arte y Violencia*, pp. 259-288.

5- Los organizadores fueron Fernando Bedoya y Emei, dos artistas nacidos en Perú que también fueron muy activos en los hechos previos de los años ochenta y habían estado conectados con EPS Huayco en Perú.

6- Graciela Sacco, "De 'Tucumán Arde' al 'Ready-made social'", nota escrita a máquina, 1989.

7- Johnson frecuentemente escribía el nombre como "correspondance school, jugando con la palabra danza en inglés.

8- Bruscky fue encarcelado tres veces: en 1968, 1973 y 1976, todas por cuestiones de libertad de expresión cultural. Simone Osthoff, "From Mail Art to Telepresence: Communication at a Distance in the Works of Paulo Bruscky and Eduardo Kac", en *At a Distance: Precursors to Art and Activism on the Internet*, Annmarie Chandler y Norie Neumark (eds.), MIT Press, Cambridge MA, 2005, p. 263.

9- N. N. Argañaz, "Arte Correo", *O DOS*, #1, Montevideo, 1984, p. 10.

10- N. N. Argañaz, *Ibíd.* p. 9.

11- La cita termina: "como llama el [escritor] paraguayo Augusto Roa Bastos a la emigración masiva de trabajadores de la cultura del continente sudamericano". Clemente Padín, "El UNI/verso de Guillermo Deisler", www.crosses.net/hans_b/deis_es.htm. Deisler había sido arrestado en Chile en 1973 y se le permitió exiliarse en Francia en 1974. Luego estuvo en Bulgaria y más tarde en Alemania Oriental.

12- Hugo Pontes, "Xerografía: Un recurso del Arte Postal en tiempo de la globalización", *Heterogénesis*, octubre de 2003, p. 40.

13- Clemente Padín, "Arte Postal en Latinoamérica", artículo presentado en 1988 en un encuentro de los departamentos de estudios latinoamericanos de las universidades mexicanas y estadounidenses de la costa del Pacífico, en la Universidad Autónoma de Baja California en Mexicali. Reeditado en *Infrafino*, #1, noviembre de 1998, Buenos Aires, pp. 3-4.

14- Dentro del contexto cubano, algunos de los artículos fueron considerados extremadamente ácidos y agresivos. Alejandro López, por ejemplo, discute el caso de un artista que hizo el cálculo y llegó a la conclusión de que sólo dedicaba el 0,9% de su tiempo a la creación artística. El resto se lo llevaban el sueño y el descanso para recuperar energías, los momentos de vacío creativo, los quehaceres domésticos, los procesos burocráticos necesarios para comprar cosas, etc. Para probar que es posible hacer arte incluso con menos tiempo, promete que intentará bajar su dedicación al arte a un 0,3% en ocasión del inminente "Día de la Cultura". *Memoria de la Postguerra*, La Habana, octubre de 1993, p. 10.

15- Las tres personas eran: Humberto Nilo, director de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, quien organizó la muestra; Rosario Letelier, directora del Museo de Arte Contemporáneo; y Ernesto Muñoz, curador de la muestra.

16- Lourdes Grobet y Víctor Muñoz, con la colaboración de Carlos Finck, Grupo *Pentágono: Relación de Acciones, Instalaciones y ambientaciones de 1968 a 1991*. Mimeografiado, México, 1992.

17- La acción fue una idea de Fernando Leal, pintor y director de uno de los centros, quien tenía contacto con la gente de un circo. Agradezco a Víctor Muñoz por compartir esta información conmigo.

18- Rita Eder, "El arte público en México: los grupos", *Artes Visuales*, México, N.º 23, enero de 1980, p. 5.

19- Shifra Goldman, *Dimensions of the Americas*, The University of Chicago Press, 1994, pp. 123-39.

20- Catálogo para la Décima Bienal de Artistas Jóvenes, París, 1977.

21- *Artes Visuales*, México, mayo de 1980, p. 34.

22- Trece años más tarde, en 1990, el colectivo estadounidense Grand Fury enfrentó una situación similar cuando fue invitado a exhibir en la

Bienal de Venecia, para lo cual eligió una estrategia más agresiva y efectiva. El grupo planeó trasladar su política a la realidad italiana y trabajó en una muestra con el título *El Papa y el pene*, que sería efectuada por medio de carteles públicos y de una instalación en la Bienal. Los intentos de detener el proyecto (incluyendo confiscaciones en la aduana y amenazas de renuncia por parte del director de la Bienal) fracasaron debido a la enorme publicidad generada por la tentativa de censura. El grupo pudo mostrar su trabajo, rodeado de un intenso debate. Richard Meyer, "This is to enrage you: Gran Fury and the Graphics of AIDS Activism", en Nina Felshin, *But is it Art*, Seattle: Bay Press, 1995, pp. 74-77.

23- Nelly Richard "The Problematic of Latin American Art", *Margins and Institutions: Art in Chile Since 1973*, *Art & Text*, #21, Melbourne pp. 86-87.

24- Catherine de Zegher (ed.), *The Precarious: the Art and Poetry of Cecilia Vicuña*, Hanover NH: University Press of New England, 1997.

25- *Tribu-No* incluía a Oscar Hahn, Gonzalo Milán, Claudio Bertoni, Marcelo Charlín, Miguel Vicuña y Coca Roccatagliatta. En 1969, Claudio Bertoni y Cecilia Vicuña fueron a visitar a Henry Miller a California.

26- Joseph Kosuth, "Painting Versus Art Versus Culture (Or, Why You Can Paint if You Want to, but it Probably won't Matter)", *Art after Philosophy and After*, MIT Press, 1991, p. 92.

27- Vostell exhibió en la Galería Época, de Santiago de Chile, en octubre de 1977. Debo esta información a Nury González. En 1981, algunos miembros del CADA visitaron a Vostell en Alemania y discutieron sus obras. Robert Neustadt, *CADA DÍA: la creación de un arte social*, Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2001, p. 41, nota 45.

28- Nelly Richard habla a este respecto de una "fluctuación del significado", *Margins and Institutions: Art in Chile since 1973*, p. 31.

29- Robert Neustadt "El grupo CADA. Acciones de arte en el Chile dictatorial", *Revista de la Casa de las Américas* #127. www.casa.cult.cu/revistas/conjunto/127/neustadt.htm.

30- Cecilia Vicuña estaba en Bogotá y Eugenio Tellez en Toronto. El texto empieza así: "No es desde un pueblo que hablamos, es sólo eso, un lugar donde el paisaje, al igual que la mente y la vida, son espacios a ser corregidos". Luego de un análisis poético de la marginalidad y el hambre en Chile, la afirmación se expande a todo el mundo: "Hoy, aquí, el cielo que vemos es visto desde la basura, no desde las torres de Manhattan o Estocolmo. Pero es también el mismo cielo y la misma construcción colectiva de su significado la que también será la construcción del cielo de Bolivia, de Paraguay, el cielo de Zaire, de Bangladesh, de Grecia. También será el cielo de Nagasaki, de Estados Unidos, de Brasil, de la Unión Soviética, de Noruega, de México. Algún día esta vida será una

vida decente.” Reeditado en Robert Neustadt, *CADA DÍA: la creación de un arte social*, p. 128.

31- Robert Neustadt en “El grupo CADA: lo visual, lo literario y lo político de la imagen”, artículo inédito, 2000.

32- Lotty Rosenfeld, comunicación personal, 7 de junio de 2005. Rosenfeld explica que “el blanco que cerraba al museo señalaba que el arte estaba afuera, disuelto clandestinamente en la ciudad.” Ver también Richard, “Dimension,” 54-55.

33- Robert Neustadt, *CADA DÍA*, 31.

34- Robert Neustadt, “El grupo CADA: lo visual, lo literario y lo político de la imagen”.

35- Lotty Rosenfeld, óp. cit.

36- Nelly Richard, óp. cit.

37- Nelly Richard, p. 68. Jacqueline Barnitz explica la tolerancia del régimen de Pinochet con respecto a estos hechos que normalmente serían considerados como una disrupción, con el argumento de que el grupo no era considerado suficientemente radical por la izquierda, mientras que era condenado al ostracismo por el *establishment*, y por lo tanto era visto como marginal. “Conceptual Art and Latin America: A Natural Alliance”, *Encounters/Displacements*, Archer Huntington Gallery, University of Texas, Austin, 1992.

38- Zurita es hoy considerado como uno de los mejores poetas chilenos, y ha recibido numerosos premios internacionales. En realidad no está tan claro que sus automutilaciones sean una cuestión colectiva. En 1975, se había quemado la cara en público con un hierro caliente. Eltit, en tanto, hoy una famosa novelista, a comienzos de los ochenta iba a “prostibulos, cárceles y hospitales que ella llamaba ‘zonas de dolor’ y leía fragmentos de la novela *Por la patria*, que estaba escribiendo en esa época. Laura Landera y Sonia Lira, “Espíritus transgresores,” *Revista Que Pasa* 1406, www.quepasa.cl/revista/1406/25.html.

39- Rosenfeld y Eltit realizaron una pieza más en 1985, “Viuda”, a la que algunos catalogan como una obra de CADA (los otros miembros del grupo no estaban en el país en esa época). Con la colaboración de Gonzalo Muñoz, Paz Errázuriz y la Agrupación de Mujeres por la Vida, publicaron el rostro de una mujer en numerosas publicaciones, bajo el título “Viuda”. Junto con la imagen se publicaba un texto: “Aquí les traemos un rostro anónimo, y la fuerza de su identidad es que lleva el drama de seguir viviendo en un territorio donde los rostros más amados han cesado. Miren este gesto extremo y popular. Presten atención a su viudez y su supervivencia. Entiéndanla, gente.” www.memoriachilena.cl/ut_link_dest.asp?id=zurita-cada.

40- La información acerca de este grupo fue principalmente tomada de Gustavo Buntinx, “The Power and the Illusion: Aura, Lost and Restored in the Peruvian ‘Weimar Republic’ (1980-1992)”, que apareció en inglés en *Beyond the Fantastic*, Gerardo Mosquera (ed.), Institute of International Visual Arts (inIVA), Londres, 1995, pp. 299-326. En 1980, los miembros de este grupo eran: Francisco Mariotti, María Luy, Rosario (Charo) Noriega, Mariela Zevallos, Juan Javier Salazar y Armando (Sherwin) Williams.

41- Ver Buntinx, nota #9.

42- Buntinx, p. 305. Buntinx se ha convertido también parcialmente en un creador del mito de Sarita Colonia, al organizar páginas en Internet para recoger los testimonios de sus milagros y escribir acerca del fenómeno: (www.callao.org/informes/sarita.htm)

43- Gustavo Buntinx, *Mariotti: El retorno de las luciérnagas*, editado anteriormente en *Márgenes, Encuentro y Debate*, Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo, #17, mayo de 2000.

44- Gustavo Buntinx, *EPS Huayco: Documentos*, Centro Cultural de España en Lima, 2000, p. 47. Los artistas eran Fernando Bedoya, Emei, Angulo, López Merino y Williams.

CAPÍTULO 9

1- Daniel Spoerri, *An Anecdoted Topography of Chance*, Nueva York: Something Else Press, 1966, p. 203. Publicado primero en París por Galerie Lawrence.

2- *Art in the Mind*, Allen Art Museum, Oberlin: Oberlin College, 1970.

3- Reeditado en *The Aesthetic Arsenal*, catálogo de la muestra “Socialist Realism under Stalin”, organizada en el P.S.1 Museum, Nueva York, 1993.

4- La primera generación de artistas pop ortodoxos (Warhol, Lichtenstein, Oldenburg, etc.) se centró en el “reflejo de la realidad” desde un punto de vista mayormente formalista y apolítico. La red de relaciones existente entre el consumidor y el producto —en el sentido de lo que lo determina como consumidor— era cuidadosamente evitada. En una entrevista que le hice a Claes Oldenburg (*Marcha*, 19/5/1965), éste describió al pop art como un heredero directo del expresionismo abstracto y del informalismo, cuidando de mantener al pop dentro de límites claros. Según Oldenburg, el flujo de materiales (y supongo que también de las emociones y los gestos) se había convertido en un flujo de objetos, mientras que la actitud general hacia el “hacer” no había cambiado demasiado. Las cuestiones políticas eran rechazadas, según él, por-

que ellas, al igual que la sociología, la economía, etc., eran disciplinas demasiado complejas como para comprometerse con ellas como artista. Al menos esto era así una vez que uno estaba realmente inmerso en la producción de arte, y la cuestión era en última instancia de supervivencia. (Ibíd.) Durante un intercambio casual con Robert Rauschenberg en una inauguración, ese mismo año, éste también negó que su obra tuviera cualquier implicancia política. En lugar de ello, enfatizó una reacción directa y sin valor hacia el objeto. Yo le había preguntado si su muestra "Oracle" ("Oráculo") era una aceptación del dadaísmo, y él respondió: "No, el dadaísmo tiene una actitud política y yo no la tengo. Yo sólo hago esto y uso estas cosas porque me gusta, por amor hacia el objeto en sí. ("La simpatía de los objetos", *Marcha*, 13/8/1965). Luego se refirió a los objetos de consumo como "paisaje [norte]americano". Sólo Öyvind Fahlstrom —en un encuentro similarmente efímero— mostró su interés en las interpretaciones políticas de su obra. Reconoció y explicó su diferencia respecto de los otros artistas diciendo que había nacido y se había criado en Brasil. En esa época, se estaba recuperando de la indignación que le provocó la invasión estadounidense a la República Dominicana, y se expresó con acidez respecto al conformismo político de muchos de sus colegas. Pero también es verdad que Fahlstrom no se veía a sí mismo, ni tampoco era visto, como un miembro del movimiento pop con la misma jerarquía que los demás. (Ibíd.)

5- Un ejemplo de pop art latinoamericano citado a menudo, es el artista cubano Raúl Martínez. Martínez se inspiró en la serialización de retratos de Andy Warhol y se interesó en la iconización de figuras de la Revolución Cubana, pero en términos del uso de las imágenes su obra era mucho más activa, y en relación a los atributos formales (y a pesar de sus antecedentes en el mundo de la publicidad) Martínez mantenía una atmósfera subjetiva en sus cuadros y se mantenía a distancia de cualquier dispositivo estético de los medios masivos de difusión. Otra gente los utilizó por un tiempo, como Nelson Leirner en Brasil y Beatriz González, que los aplicó a las tradiciones locales colombianas.

6- Una década más tarde, Jenny Holzer (1950) utilizó su propia versión del sistema de Cildo Meireles. Holzer adoptó los medios y el lenguaje del lugar común para la circulación de sus aforismos, los cuales tenían un filo político. Barbara Kruger (1945), por su parte, se apropió de las técnicas de diseño comercial para transmitir sus propios mensajes. Tanto la obra de Holzer como la de Kruger pueden ser entendidas como ejemplos de arte pop tardío. Holzer y Kruger tomaron la "frase" —un artefacto que se ha tornado vulgar gracias al estereotipo y a la publicidad, y que luego fue iconizado por el arte conceptual— para luego reiconizarlo. La frase así se

ha convertido en un objeto. Coherentemente con esta objetualización, la obra de ambos artistas a lo largo de los años ha venido aumentando su presencia física, olvidando la desmaterialización inicial.

7- Las conferencias del escultor español Jorge Oteiza (1908-2003) también prepararon el escenario para esto. En sus conferencias, Oteiza preconizaba la formulación de problemas bajo una amplia interpretación del "diseño". Esta filosofía tuvo un eco en el clásico *Design for The Real World*, de Victor Papanek, donde dice: "Todos los hombres son diseñadores. Todo lo que hacemos, casi todo el tiempo, es diseñar, porque el diseño es básico en toda actividad humana. La planificación y el establecimiento de patrones de cualquier acto en pos de un fin previsible y deseado constituye al proceso de diseño. [...] Diseño es la composición de un poema épico, la ejecución de un mural, la pintura de una obra de arte, la escritura de un concierto. [...] Diseño es el esfuerzo consciente por imponer un orden significativo." Bantam Books, Toronto/Nueva York, 1973, p. 23.

8- Según Lynda Zynchermann, conservadora adjunta del MOMA, las latas de sopa de tomate de Warhol comenzaron a oxidarse veinte años más tarde, afectando la etiqueta firmada y por lo tanto también su precio de mercado como objetos de arte que hoy son valiosos. La Campbell Soup Company sólo garantiza a sus latas por tres años.
www.palimpsest.stanford.edu

9- En los años ochenta, el artista brasileño Philadelpho Menezes promovió su "Poesía intersignica", con productos similares a los del "Colombia" de Caro. Menezes usó el diseño, la tipografía y la estética para visualizar los mensajes críticos a modo de juegos de palabras. (Menezes, "Guide for Reading Intersign Poems", en César Espinosa, *Corrosive Signs*, Maisonneuve Press, Washington DC, 1990.) Menezes divide la relación poética entre la palabra y la imagen en tres categorías: la visualidad del signo verbal, donde la imagen coincide con la representación del lenguaje; la visualidad extrínseca respecto de lo verbal, donde las imágenes son tanto descriptas con lenguaje como también independientes; y la interacción de la visualidad y lo verbal, creando un "intersigno" semántico que requiera la interpretación (y la conexión) por parte del espectador/lector. Philadelpho Menezes, "De la poesía visual a la Sonora: la 'tecnologización' de la palabra", *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña* #10, Julio-Diciembre de 2004, pp. 92-96.

10- León Ferrari, "El arte de los significados", artículo presentado en el encuentro preparatorio para *Tucuman arde*, mimeografiado, Buenos Aires, agosto de 1968.

11- Juan Pablo Renzi, "La obra de arte como producto de la conciencia ética - conciencia estética", artículo presentado en el encuentro preparatorio para *Tuermán arde*, mimeografiado, Buenos Aires, agosto de 1968.

CAPÍTULO 10

1- Jorge Castañeda, *Utopía Unarmed*, New York: Alfred Knopf, 1993, p. 179. (*La utopía desarmada*, Barcelona: Ariel, 1995).

2- *Ibid.*, p. 78.

3- Paulo Freire, *La educación como práctica de la libertad*, "La sociedad brasileña en transición", Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2004, p. 53 (El artículo fue escrito en 1965.)

4- "Hacia el fin de la era escolar", CIDOC: Cuaderno 65, Cuernavaca, 1971.

5- Camilo Torres, "A Priest in the University", *Revolutionary Writings*, Nueva York: Herder and Herder, 1969, p. 44. El artículo era una nota editorial de *El Catolicismo*, 12/5/1962. Torres fue forzado por su obispo a renunciar a su puesto en la universidad cuando sus estudiantes le propusieron que asumiera el cargo de rector. Las contradicciones y las tensiones por las que atravesó Torres en esta ocasión se reflejan en sus escritos. En el mismo texto, también escribe: "La misión del sacerdote es, en sí, exclusivamente sobrenatural. Debe vivir de acuerdo a la vida divina y ser un instrumento de su transmisión. El sacerdote debe estar en el mundo, pero no debe ser del mundo. Debe llorar con aquellos que lloran, y regocijarse con aquellos que se regocijan. Debe ser la encarnación del Señor, tomando para sí la responsabilidad del compromiso en la aventura humana de su rebaño." (pp. 43-44). Torres murió durante una acción guerrillera el 15 de febrero de 1966, siete meses después de renunciar al sacerdocio.

6- Torres, "Mensaje a los comunistas", p. 175; de un editorial en *Frente Unido*, 2 de setiembre, 1965.

7- Enrique Dussel, *Ethics and Community*, New York: Orbis Books, Mariknoll, 1988, p. 62.

8- *Ibid.*, pp. 62-63.

9- En 1961, Manuel Larraín, obispo de Talca (Chile), exigió una reforma agraria. Un año más tarde, algunos obispos brasileños publicaron una carta pastoral exigiendo no sólo una reforma agraria, sino también reformas fiscales, administrativas, electorales y comerciales. Hélder Câmara se convirtió en la figura más importante del movimiento. Câmara, primero obispo de Río de Janeiro en 1955, fue nombrado arzobispo de Recife en 1964 (había sido obispo allí en 1952). Ese nombramiento lo hizo responsable de la fe de grandes zonas desatendidas, donde vivía el 30% de

la población total de Brasil. Por aquella época, el nivel de pobreza en Brasil era tal que el 10% de los embarazos se interrumpían antes del nacimiento, y la mortalidad en el primer año de vida era del 20%. El impulso de Câmara fue decisivo para que el Segundo Concilio Vaticano (1962-1965) se centrara en los pobres del mundo. También sugirió que los edificios del Vaticano y sus colecciones artísticas fueran donados a la UNESCO como patrimonio de la humanidad. Su idea era que el Papa debía mudarse a una parroquia romana como cualquier obispo normal. Aunque no llegó a renunciar a su residencia vaticana, el Papa Juan XXIII guió al Concilio hacia la adopción por parte de la Iglesia de posturas más liberales (entre otras cosas, se aceptó que el "arte moderno" podía servir para fines sagrados) y le dio un gran impulso al compromiso con las causas sociales. El Papa Pablo VI siguió esa línea y reafirmó algunas de las posiciones establecidas por su predecesor mediante la promulgación de la encíclica *Populorum Progressum* en 1967. Su visita a Bogotá ese mismo año condujo al encuentro de obispos en Medellín (Colombia) en 1968. En esa reunión histórica, los prelados dejaron sentada su posición respecto de los temas sociales latinoamericanos más urgentes, desde la pobreza y la explotación al neocolonialismo. El Consejo de Medellín se convirtió en el gran escenario de la nueva teología, reforzó la cohesión entre aquellos miembros de la Iglesia que compartían sus valores y dio pie a acciones valerosas que anteriormente eran raras o impensables para muchos. Medellín fue una victoria temporaria para los sectores progresistas de la Iglesia de América Latina, hasta un punto tal que Pablo VI fue inducido a expresar sus temores de un cisma, aun cuando sólo estuvieron presentes 120 de los 650 obispos latinoamericanos.

10- El manifiesto fue una reescritura de un texto personal escrito por Goeritz un año antes. Véase Francisco Reyes Palma, "La exposición de Los hartos", *Los Ecos de Mathias Goeritz*, catálogo de la muestra, Antiguo Colegio de San Ildefonso, México, 1997.

11- Shifra Goldman, *Pintura mexicana en tiempos de cambio*, México: Editorial Domes, 1989, p. 64.

12- Reyes Palma, "La exposición," p. 171.

13- Frederico Morais, *Mathias Goeritz*, IEF/Universidad Autónoma de México, 1982, p. 64.

14- Olivia Zúñiga, *Mathias Goeritz*, México: Editorial Intercontinental, 1963, p. 43

15- Zúñiga, p. 47.

16- Morais, *Mathias Goeritz*, p. 65.

17- Kristine Stiles, "Between Water and Stone", *In the Spirit of Fluxus*, Walker Art Center, Minneapolis, 1993, p. 70.

18- La actitud expresada en esta cita de Kaprow, a pesar de la retórica acerca de que la fragmentación del conocimiento aceptaba divisiones entre las disciplinas, posiblemente definió, explicó y reflejó la politización del arte estadounidense en la medida que fue producida en los años sesenta.

CAPÍTULO 11

1- Nico Poulantzas, *Political Power & Social Classes*, London: Verso, 1978, pp. 225-226. (*Poder político y clases sociales en el Estado capitalista*, Madrid: Siglo XXI, 1978).

2- Brasil fue una de las excepciones notables y desarrolló sus propias reformas pedagógicas sin influencia obvia de la Reforma de Córdoba.

3- Citado por Robert Austin, "Popular History and Popular Education", *Latin American Perspectives*, vol. 26 N. IV, 7/1999, p. 47, en Cendales, Lola et al., *Educación popular y alfabetización en América Latina*, Bogotá: Dimensión Educativa, 1983.

4- Francisco Julião, "Cartas a los campesinos", #7, del 12 de febrero de 1961, en *Escucha Campesino*, Montevideo: Ediciones Presente, 1962.

5- Simón Rodríguez, "Extracto de la obra 'Educación Republicana'", *Obras Completas*, vol. 1, p. 233.

6- Dos años más tarde, apareció una contraparte danesa del libro de Freire. Bo Dan Andersen, Søren Hansen y Jasper Jensen escribieron *Den Lille Røde Bog for Skoleelever*, que adquirió fama internacional cuando fue traducido al francés en 1971 (*Le petit livre rouge des écoliers & des lycéens*, Librairie François Maspero, París). Era un manual para que los jóvenes estudiantes comprendieran la estructura de poder de sus escuelas y para capacitarlos para resistirla cuando no había una voluntad de compartir el poder con ellos.

7- Paulo Freire, *Extensión o Comunicación*, México: Siglo XXI, 1973, p. 77. Freire continuó con sus actividades como consultor en otros países y se centró en el impacto de la colonización sobre la educación en los países africanos que habían declarado su independencia poco antes. En sus *Cartas a Guinea Bissau* señala que la historia local comienza en el momento en que los colonizadores se retiran y "Por supuesto, la liberación del pueblo no tiene lugar, en términos reales y auténticos, hasta que el pueblo reconquista el uso de su palabra, el derecho a decirla, a 'pronunciar' y a 'nombrar' el mundo." (México: Siglo XXI Editores, 1977, p. 168)

8- Más tarde, Freire reescribiría esta frase diciendo: "Leer una palabra y aprender a escribirla para luego leerla son una consecuencia de aprender la escritura de la realidad, de haber tenido la experiencia de sentir la rea-

lidad y modificarla". Paulo Freire y Donaldo Macedo, *Alfabetización: Lectura de la palabra y lectura de la realidad*, Barcelona: Paidós, 1989, p. 67.

9- Un docente del colegio universitario, en el que yo enseñaba en 1969, cuando encontraba una puerta cerrada con llave, la bajaba a patadas en vez de pedirle a un guardián que la abriera. A pesar de su popularidad entre los estudiantes, no logró que renovaran su nombramiento, y hoy es un intelectual neoconservador nacionalmente reconocido en EE.UU. Muchas de estas ideas pedagógicas estaban presentes en el pensamiento de algunos de los movimientos estudiantiles estadounidenses (en particular de chicanos, negros y asiático-norteamericanos) y en algunos movimientos sociales. Pero, contra lo que hoy sostienen muchos neoconservadores en Estados Unidos, los maestros y profesores hoy remanentes de los años sesenta no lograron hacer mella en la estructura educativa. El libro de Freire apareció por primera vez en inglés en 1970.

10- En muy pocas oportunidades esta crítica tomó formas exteriores a la producción artística, como es el caso de la creación de un grupo militante denominado *Art Workers Coalition* (Coalición de Trabajadores del Arte) en 1969. La Art Workers Coalition fue impulsada por una discusión acerca de los derechos que tienen los artistas sobre su propio trabajo. El Museum of Modern Art de Nueva York había decidido (modificando las obligaciones establecidas a través de un acuerdo previo) utilizar una pieza más pequeña y más antigua del artista griego Takis para una muestra. En una acción pública, éste sacó la pieza de la sala y la llevó al jardín. El grupo de artistas y críticos que lo apoyaba se organizó entonces como un grupo mucho más politizado que terminó defendiendo los derechos sindicales de los empleados del museo y protestando contra la invasión a Vietnam. En sus demandas por reformas en los museos propusieron un sistema de gobierno similar al que regía en las universidades latinoamericanas en aquel momento: las juntas directivas debían estar integradas en igual proporción por representantes de los empleados, de los miembros o socios, y de los artistas. Lucy Lippard, "Biting the Hand: Artists and Museums in New York since 1969", *Alternative Art New York, 1965-1985*, Nueva York: Ed. Julie Ault, The Drawing Center, 2003, pp. 79-120.

11- Esta frase (*to break the lockstep of traditional education*) estaba en las instrucciones de la misión encomendada por el Consejo Directivo de la State University of New York para la creación de un colegio universitario en Old Westbury en 1968.

12- Coherentemente con este enfoque, el estudiante era visto cada vez como un consumidor más, y las universidades actúan como corporaciones que intentan satisfacer al mercado. La ideología pasó a Europa y en diciembre de 1991, la Comisión Europea publicó un memorando recomendando

que las universidades actuaran como empresas sometidas a las reglas de competencia del mercado, y que trataran a sus estudiantes como clientes. En 1993, la misma Comisión aconsejó crear “recursos humanos para la satisfacción exclusiva de las necesidades de la industria”. Raoul Vaneigem, *Aviso a escolares y estudiantes*, Madrid: Editorial Debate, 2001, p. 37.

13- Minette Estévez, “The Point is to Change It: Toward an Oppositional Pedagogy as Critique”, 1992, charla en la Universidad de La Habana durante la 4ta. Conferencia de Filósofos Cubanos y Norteamericanos. La psicología dominante coincidía con el idealismo que inspiraba a los Cuerpos de Paz. Aunque bien intencionados, estos no podían trascender el hecho de que su diseño implicaba una forma de filantropía chauvinista aplicada internacionalmente.

14- “The Artist Out of Work: ART & LANGUAGE, 1972-1981”, P.S.1 Museum, Nueva York, septiembre de 1999.

15- Michael Corris y Neil Powel, “An Attempt at a Textual Analogue of a possible Art & Language Exhibition”, p. 3, en *Art & Language*, New Series Number 3, 9/1999, publicado junto con la muestra.

16- Manifiesto del 25 de octubre de 1961, en París. Reeditado en Marchán Fiz, pp. 371-72. (bastardilla en el original)

17- El propio Le Parc también realizó algunas obras políticas a fines de los sesenta, pero no entraban dentro de los parámetros conceptualistas. Sus piezas involucraban al espectador a través de actividades tales como el tiro al blanco contra símbolos capitalistas, lo cual obviamente ponía el énfasis en la participación pero no en la creación.

CAPÍTULO 12

1- El crítico argentino Carlos Basualdo, luego de leer en 1992 un borrador de estas notas, me comentó: “Quizás para nosotros el arte y la literatura no estén tan lejos, como universos separados que sólo ocasionalmente se tocan el uno contra el otro; quizás sean los verdaderos instrumentos que nos permiten pensar y pensarnos”. “Quizás [la oposición de forma y contenido] funcione [para nosotros] sólo como información, sin corresponder a ninguna situación real en la cual pueda ser utilizada.”

2- Max Aub, *José Torres Campalans*, Madrid: Plaza & Janés, 1984.

3- Conversación con el autor.

4- La muestra abrió el 2 de julio de 1958 en las Galerías Excelsior, en la Ciudad de México.

5- *Max Aub: José Torres Campalans*, catálogo de la muestra, Valencia: Museo de Bellas Artes, 2000, p. 200.

6- Cuando en 1993 —22 años después de haber vendido mi propia firma por centímetro— leí que Aub/Torres se habían anticipado a mi idea a fines de los años cincuenta, no sentí mucha alegría. Pero, por otra parte, Lorenzo Lotto ya había trabajado en la celebración de su propia firma a comienzos del siglo XVI, cuando forzó al niño Jesús a que la contemplara, escrita en un rollo de pergamino sostenido por los santos que lo rodeaban.

7- Manuel García, “Max Aub, tipógrafo, escritor y pintor”, en *Max Aub: José Torres Campalans*, p. 63.

8- Max Aub, Vida y obra de Luis Álvarez Petreña, Barcelona: Salvat Editores, 1971, p. 15

9- Trepadori tenía una prensa de aguafuerte manual, sin motor, y tuvo que diseñar un cambio para su silla de ruedas que le permitiera dar vuelta a la manija del tórculo sin perder el equilibrio.

10- FANDSO era la sigla de “Free Assemblable Non-functional Disposable Serial Objects” (Objetos seriados, que se podían armar libremente, descartables, y no funcionales): la descripción básica de las obras que el NYGW estaba produciendo por aquella época. Trepadori, de hecho, era una “división” de la Fandso Foundation, sujeto a reglas muy precisas. Los artistas participantes recibirían el 23% de los ingresos, el 24% se destinaba a un fondo de becas, el 40% al impresor, el 5% a la persona que actuaba como agente de la obra de Trepadori y el 8% a los materiales.

11- Luis Cardoza y Aragón, *Orozco*, México: Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 39.

12- Juan Manuel Bonet, *El Ultraísmo y las artes plásticas*, Valencia: Ivam Centre Julio González, 1996, p. 44. El ultraísmo fue un movimiento que se inició en España en 1918, estimulado por un viaje del poeta chileno Vicente Huidobro, quien en esa ocasión presentó sus libros. También influido por Robert y Sonia Delaunay, el grupo liderado por Guillermo de Torre atrajo principalmente a poetas y artistas españoles y latinoamericanos que en esa época vivían en España. Borges era uno de esos poetas. Su hermana Norah Borges era una de las más frecuentes ilustradoras de las publicaciones ultraístas, junto con el pintor uruguayo Rafael Barradas, cuyo propio movimiento, el “vibracionismo”, fue adoptado e integrado por muchos ultraístas.

13- Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, *Crónicas de Bustos Domecq*, “Gradus at Parnasu”, Buenos Aires: Losada, 1998, p. 91.

14- *Ibidem*, “El ojo selectivo”, p. 98.

15- Hay un análisis de los manifiestos y los textos de las vanguardias latinoamericanas en el siglo XX en Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1991. También en Ana Maria de Moraes

Belluzzo (ed.), *Modernidade: Vanguardas artísticas na América Latina, 1990. Claves del arte de nuestra América*, vol. 1, #1-16, La Habana: Casa de las Américas, noviembre de 1986, reedita documentos sin realizar análisis. Hay también una serie más contemporánea de manifiestos en *Continente Sul Sur*, Porto Alegre, 1997.

16- Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Kafka: Toward a Minor Literature*, Minneapolis/Oxford: University of Minnesota Press, 1986, p. 17. (Edición en castellano: *Kafka: Por una literatura menor*, México: Era, 1978).

17- El ejemplo extremo para esto es la "Geometría Andina" creada por el artista chileno Ramón Vergara Grez (1923), que surgió de su "Movimiento, Forma y Espacio" que comenzó en 1962 e incluyó a Adolfo Berchenko, Miguel Cosgrove, Gabriela Chellew, Kurt Herdan, Robinson Mora, Claudio Román y Carmien Piemonte.

18- También había grupos "puristas" en América Latina, y polémicas acerca del papel e importancia del "tema". A Torres García, que aceptaba la figuración en su arte, no lo convencía la abstracción dogmática, a la cual consideraba perteneciente a culturas más "frías". En 1946, Tomás Maldonado (quien más tarde sucedería a Max Bill como director de la Escuela de Diseño en Ulm) atacó a Torres García por promover "un arte de postres helados para los daneses y un arte de asado para los del sur". Tomás Maldonado, "Torres García contra el arte moderno", Cippolini, pp. 211-215.

19- Franklin Sirmans: "A Mythical Metropolis Materializes in Queens", en *The New York Times*, 20 de mayo, 2001, p. AR 37. El artículo fue escrito en ocasión de una instalación del grupo hecha para el P.S. 1 Contemporary Art Center. La cita completa es esta: "No están siendo románticos ni sentimentales", dijo Alanna Heiss, directora de P.S. 1, que organizó la muestra. "Sus esculturas son discretas e inteligentes"

20- "The New York Graphic Workshop", catálogo de la exposición en el Museo de Bellas Artes de Caracas, enero de 1969, p. 13.

21- En una obra profética (1996), Bony tomó una fotografía de las Torres Gemelas en Nueva York y puso un balazo en cada una de ellas.

22- Los artistas del lettrismo y de Fluxus corrieron el mismo destino. En muchos casos, y a veces influidos por John Cage, se dejaron guiar no por la poesía sino por la música, y partieron de ella para desmaterializar su obra. "Opus Aphonistique N.1" (1959), del poeta rumano Isidore Isou, es un ejemplo temprano. Isou le pedía a su público: "Piensen en cualquier texto conocido y recítenlo de memoria, sin emitir ningún sonido, y mientras, gesticulen, sin producir sonido alguno, en el más completo silencio". Jean Paul Curtay, *La Poésie Lettriste*, París: Segners, 1974.

23- Más tarde, la obra tomó la forma de un libro, y la primera página se convirtió en la reproducción de las entradas de diccionario para las palabras "pintura" y "escrito". La obra fue publicada en forma de folleto, en una edición de 200 ejemplares, São Paulo-Buenos Aires: Edições Licopodio.

24- La obra de Ferrari de este período, que recuerda algunas de las obras del artista belga Henri Michaux, encaja en la línea establecida por Simón Rodríguez y Mallarmé. Ferrari, que conocía tanto la obra de Michaux como la de Mallarmé, no estaba al tanto de la producción de Simón Rodríguez en aquella época. Véase mi nota "Ferrari's Vocal Vocabularies", en *León Ferrari: Politiscripts, Drawing Papers #48*, Nueva York: The Drawing Center, 2004.

25- Dot Lauer, "Beyond the Magic", artículo presentado en la Feria de Arte de Toronto, 18/11/2000. Ferrari nunca centró su interés en las cuestiones formales.

26- León Ferrari, *Palabras Ajenas*, Buenos Aires: Falbo Editor, 1967, pp. 8-9.

CAPÍTULO 13

1- Citado por Alejandro Cesarco, *Idea Vilariño, LOU TE POEMS*, Austin: Testside, 2004.

2- El principio de esta tradición es incluso anterior, si uno acepta a Simias de Rodas, que en el año 300 a. C. realizó algo parecido a un caligrama con su "Technopaegnia", y a quien Décio Pignatari cita como una referencia para la poesía concreta brasileña en "Ovo Novo No Velho" (Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, *Teoría de Poesía Concreta: Textos críticos e manifestos 1950-1960*, São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975, p. 128). La obra de Simias de Rodas fue tomada por Pignatari de un artículo de Charles Boultenhouse publicado en el *Art News Annual* xxviii de 1959. Otras obras como "El huevo" y "Las alas", fechadas C 325 B.C. (Dick Higgins, *Pattern Poetry*, Albany: State University of New York Press, 1987). Según Higgins, la poesía con diseño más antigua que se conoce está en el Disco de Faistos (C. 1700 a. C.) y consiste en una espiral hecha con pictogramas. En el siglo VII, los eruditos judíos anotaban la Biblia con *massorahs*, pequeños dibujos realizados con letras hebreas. En Francia, Eugène Mesplès realizó su "L'Honnête Femme et l'autre" en 1884. En 1905, anticipándose al dadaísmo, el poeta alemán Christian Morgenstern ya utilizaba letras para presentar imágenes, como en su "Fisches Nachtgesang". Los dadaístas se inspiraron en él, como por

ejemplo en los poemas fonéticos de Hugo Ball (1916) y en la "optofonética" de Raoul Hausmann (1917). Ball razonaba que tal como la pintura había abandonado el objeto "la poesía debería dejar de lado el lenguaje" (anotación en su diario del 5/3/1917, citada por Hans Richter, *Dada, art and anti-art*, Thames and Hudson, Londres, 1997, p. 41).

3- Dick Higgins menciona al poeta uruguayo Francisco Acuña de Figueroa (1791-1862) como el autor más prolífico ya que compuso veintiocho obras, aunque debería aclararse que su producción no tuvo demasiadas consecuencias sobre el arte uruguayo.

4- Dick Higgins, pp. 123-124 y 129-130.

5- "Lettre-océan," en *Les Soirées de Paris*, 15 de junio de 1914, en *Apollinaire e l'avanguardia*, catálogo de la muestra: Roma: De Luca Editore, 1980, p. 125.

6- "Capilla aldeana" y "Triángulo armónico", ambos de 1912, publicados en 1913 en la antología *Canciones en la noche*. René de Costa, "Vicente Huidobro", *Poesía* #30-31-32, Madrid: Ministerio de Cultura, 1989, p. 24. Los caligramas fueron menos populares en Estados Unidos. e.e. cummings utilizó una estructura quebrada en "The Sky Was" (*Impressions*, 1922) y la forma de un cáliz en 1935, en su dedicatoria inicial de "No Thanks." Hay un precedente en lengua inglesa en la poesía de George Herbert (1593-1633).

7- Para un análisis detallado de los caligramas de Apollinaire y de otros en el período 1914-1928, véase Willard Bohn, *The Aesthetics of visual Poetry*, The University of Chicago Press, 1993.

8- De "Pasando y pasando", 1914, René de Costa, p. 19.

9- Greg Davies, "Huidobro: entre el esteticismo vanguardista y la izquierda", *Casa de las Américas* #240, julio/setiembre, 2005, pp. 41-56.

10- René de Costa, p. 32.

11- René de Costa, op. cit., p. 30.

12- "La poesía" (1921), de Costa, op. cit., p. 231. Es interesante comparar este texto con lo que dice René Magritte en su "Les mots et les images" (1929): "Un objeto no es poseído por su nombre de tal manera que no podría ser sustituido por uno mejor". Suzy Gablik, *Magritte*, Boston: New York Graphic Society, 1976. Estas afirmaciones parecen contradecirse: Huidobro defiende la inmanencia de la esencia, y Magritte la arbitrariedad de la nomenclatura. De todas maneras, dado el uso que Magritte le da a la palabra "mejor", ambos pueden querer estar diciendo lo mismo, al subrayar el interminable procedimiento del descubrimiento.

13- Vicente Huidobro, *Manifiestos*, 1925, citado en "de Costa", p. 61.

14- Al año siguiente Huidobro volvió a Francia escapando de la furia de la familia de su amante, la quinceañera Ximena Amunátegui. En 1933

volvió a Chile y también a la política, en esta oportunidad para afiliarse al Partido Comunista. Anticipando el Mercosur, abogó por la creación de la República de Andesia, que uniría a Bolivia, Chile, Paraguay y Uruguay en contra de la influencia de Estados Unidos. Durante la Segunda guerra Mundial combatió con los aliados y fue herido, pero logró llevarse como trofeo el aparato telefónico de Hitler. En 1948 tuvo un infarto, que combinado con las complicaciones generadas por sus heridas de guerra, lo llevó a la muerte prematura a los cincuenta y cinco años de edad.

15- César Moro, *Amour à Mort*, New York: The Vanishing Rotating Triangle Press, 1973. Leandro Katz me llevó a la lectura de este autor.

16- Li Po fue un poeta chino (701-762) de quien dice la leyenda que murió mientras intentaba capturar el reflejo de la luna. Juan Velazco, "Juan José Tablada, los versos del precursor", en *José Juan Tablada: Tres Libros*, Ediciones Hiperión, Madrid, 2000, p. 13.

17- Tablada estaba conectado con los movimientos de vanguardia de su época, y en 1922 Edgar Varèse compuso *Offrandes*, basado en poemas tanto de Huidobro como de Tablada ("La croix du Sud", en su caso).

18- Carlos Oquendo de Amat, *5 metros de poemas*, Munilibros 3, Municipalidad de Lima Metropolitana, 1986.

19- Mariátegui (1894-1930) fundó el Partido Socialista peruano y fue su primer secretario general.

20- Carlos Meneses, *Tránsito de Oquendo de Amat*, Las Palmas de Gran Canaria: Inventarios Provisionales, 1973.

21- Schwarz, op. cit., p. 136.

22- Schwarz, op. cit., p. 137.

23- Schwarz, op. cit., pp. 143-153.

24- Hablando del tropicalismo de los años sesenta, dice Gilberto Gil (uno de los líderes del Movimiento junto con Caetano Veloso, y en 2003 ministro de cultura de Brasil): "Ya no una mera sumisión a las fuerzas del imperialismo económico, sino una respuesta canibalística, que consiste en devorar lo que nos dan, procesarlo y convertirlo en algo nuevo y diferente." Julian Dibbell, "We Pledge Allegiance to the Penguin", *Wired*, noviembre de 2004, p. 194.

25- En un poema de 1925, de Andrade señaló también que los portugueses llegaron a Brasil en un día lluvioso, lo cual los llevó a vestir a los nativos. El poeta estima que, si hubieran llegado en un día soleado, los nativos habrían intentado desvestir a los portugueses.

26- Haroldo de Campos, Oswald de Andrade, Obras escogidas, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1981, p. 13.

27- Introducción al poema "Hip! Hip! Hoover", una sátira con motivo de la visita de Herbert Hoover al Brasil. *Primeiro Caderno de Aluno de Poesia*

Oswald de Andrade, 1925. Citado en Haroldo de Campos, *Oswald de Andrade...*, p. 15

28- "Atelier," cited by Schwarz, op. cit., p. 43.

29- Schwarz, op. cit. p. 276-278.

30- *Noigandres* es una palabra sin sentido creada por Ezra Pound. Héctor Olea me informó que viene de un verso que Pound cita en provenzal: "e l'olors d'anoi ganres" ("el olor de aquel lugar"). En *The Cantos*, xx, pp. 93-94.

31- La revista *Noigandres* había aparecido ya en 1952, dirigida por Haroldo y Augusto de Campos y por Décio Pignatari. Los poetas de la revista estaban en contacto con un grupo de pintores "concretos" que se hicieron conocer mediante el manifiesto "Ruptura" (1952). Probablemente bajo la influencia de Waldemar Cordeiro, eran muy politizados y simpatizaban con el marxismo gramsciano. Los pintores del grupo, además de Cordeiro, eran Charoux, Geraldo de Barros, Leopold Haar, Sacilotto y Anatol Wladiyslaw. (Véase Haroldo de Campos, "Noigandres", www.artbr.com.br/casa/noigand/index.html). Cordeiro señaló en aquella época que: "La precisión en el arte no es la precisión de la destreza artesanal, sino una precisión de significados. Uno puede construir con rigor sin utilizar perfiles rigurosos. La forma no es perfil ni contorno, es relación". (Morais, op. cit., p. 75). En 1956 tuvo lugar una gran muestra de poesía concreta en el Museu de Arte Moderna de São Paulo, que lanzó oficialmente el movimiento. (N. N. Argañaraz, "Noigandres 1952-1982", *O DOS* #1, 1982-1983, p. 6). El término "concreto" fue utilizado en oposición o aclaración respecto del término "abstracto". Era una cuestión que produjo ciertas alianzas entre los artistas (Kandinski, Arp y otros eligieron ser "concretos" en los años treinta). Max Bill, que luego de realizar una muestra en São Paulo en 1950 tuvo mucha influencia sobre los artistas brasileños de esa década (Cordeiro había estudiado con él), también era un defensor del concretismo. Según Felipe Boso ("Concretism", en Espinosa, *Corrosive Signs*, pp. 45-50), el primero en aplicar el término "concreto" a la poesía fue Öyvind Fahlström, quien escribió un "Manifiesto para una poesía concreta" en 1953, aunque, según Haroldo de Campos, Oswald de Andrade había proclamado "somos concretistas" ya en 1928 (véase "Noigandres", en la dirección de internet señalada más arriba). El "manifiesto" de Fahlström declara que la poesía puede ser creada como estructura, "no para subrayar la expresión del contenido de las ideas, sino también como estructura concreta". El artista mexicano Mathias Goeritz también comenzó a trabajar con palabras en 1953, y creó un "poema mural concreto" (ver la monografía de Frederico Moraes sobre Goeritz) con leras cortadas en acero, en el marco de su construcción interdisciplinaria "El Eco".

32- Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, *Teoría da Poesia Concreta, Textos críticos e manifestos, 1956-1960*, Sao Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

33- *ad-arquitetura e decoração*, #20, Sao Paulo, 1956.

34- Un ejemplo típico de su poesía es un poema de Décio Pignatari de 1957, basado sobre el lema "Beba Coca-Cola" y sus variaciones, que termina en "cloaca":

beba coca cola
babe cola
beba coca
babe cola caco
caco
cola
cloaca

35- Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, "Plano-piloto para poesía concreta", *Teoría da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*, Sao Paulo: Ed. Duas Cidades, 1975, reeditado en *Continente Sul Sur* #6, pp. 111-112.

36- Según Haroldo de Campos ("Noigandres," véase la URL de la note 131), Gomringer estaba trabajando en "Konstellationen", el título de un libro que publicó en 1953, y luego le cambió el nombre y le puso "poesía concreta".

37- Peter Frank, "The Arts in Fusion", 1976, en *Intermedia*, University of Iowa: Breder and Foster (eds.), 1978, p. 30.

38- "Ferreira Gullar por él mismo", en *El País Cultural*, #295, 1995, Montevideo, p. 5.

39- Ferreira Gullar, "La Teoría del No-Objeto", citado en Clemente Padín, "Las vertientes del concretismo", *La Revista del Sur*, #11, Marzo de 1986, Malmö, p. 22.

40- Ferreira Gullar, "La teoría del No-Objeto", en *O DOS* #1, 1982-1983, p. 21.

41- Pienso fundamentalmente en la obra de Edgar Negret, quien tuvo contacto con Oteiza. El "Par móvil" (1956) de Oteiza prefigura vagamente algunos de los *Bichos* de Lygia Clark, de comienzos de la década de 1960, pero es una solución a un problema diferente, y el grupo Madí ya había pasado por su momento de auge.

42- Jorge Oteiza, "The Aesthetic of the Egg", *Oteiza's Selected Writings*, Reno: University of Nevada, Ed. Joseba Zulaika, 2003, p. 391.

43- Jorge Oteiza, "Acerca del escultor Oteiza por Oteiza", en *Cabalgata*, Buenos Aires, 1947, reeditado en *Oteiza's Selected Writings*, Ed. Joseba Zulaika, p. 106.

44- Jorge Oteiza, "Propuesta para el monumento a José Batlle y Ordóñez", reeditado en *Oteiza's Selected Writings*, p. 249.

45- Soledad Álvarez, *Jorge Oteiza: Pasión y razón*, San Sebastián: Editorial Nerea, 2003, pp. 178-179.

46- Citado por Clemente Padín, "The Currents of Concretism," *Art and People: Latin American Art in Our Time*, 1997, www.concentric.net (12/3/1997).

47- El grupo incluía a Alvaro de Sá, Moacyr Cirne, Falves Silva, Anchieta Fernandes y Wladimir Dias-Pino.

48- Clemente Padín, "Process/Poem: Mathematical Language", www.concentric.net

49- Clemente Padín, óp. cit.

50- Clemente Padín, "Alvaro de Sá: de la estructura al proceso", www.blocosonline.com.br/prosa/artigos/art031.htm

51- Parra, *Poemas y Antipoemas*, 1954.

52- Leónidas Morales, "Conversaciones con Nicanor Parra", apéndice en *Anexos de estudios filológicos*, #4, Santiago de Chile: Universidad Austral de Chile, Editorial Andrés Bello, 1972. Republicado como *Conversaciones con Nicanor Parra*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1991, p. 99.

53- En su poesía más convencional, Parra también utilizó enumeraciones y diseños caligramáticos (en conexión con el trabajo de Huidobro), y también utilizaba nomenclatura. En "Mujeres" (1962), enumeraba a 25 mujeres, comenzando por "la mujer imposible" y terminando con "la señorita pálida de lentes", todas ellas con "sus labios mayores y menores / terminarán sacándome de quicio". En el mismo libro, en "Cambios de nombre", anunciaba: "el poeta no cumple su palabra / si no cambia los nombres de las cosas", y decidía que "los zapatos se llaman ataúdes". El libro *Canciones rusas* (1967) incluye poemas como "Fortuna" que terminan con series de palabras con forma de escalera: "casi / como / una / pala llena / de / tierra". Lo mismo ocurre en "Mendigo": "y / ellos / me / arrojan / una / moneda". (*Antipoemas, Antología (1944-1969)*, compilada por Miguel Ibáñez-Langlois, Barcelona: Seix Barral, 1972.

54- Nicanor Parra, *Versos de Salón*, Santiago de Chile: Nascimento, 1962.

55- Alejandro Jodorowsky, *Juegos Pánicos*, Dios Pan, Mexico, 1965. Jodorowsky se fue de Chile en 1953, y desde entonces ha vivido en Francia y en México. En 1962 fundó el Movimiento Pánico junto con Fernando Arrabal y Roland Topor, subrayando el juego fónico de "Pan" y "pánico". A él se atribuye haber convertido la frase "La imaginación al poder" en consigna del movimiento estudiantil parisino de 1968.

56- Oscar Andrés Hadad Espinoza, *Alejandro Jodorowsky, VID(A)ARTE*, tesis, Santiago: Universidad Diego Portales, Santiago, 2004. pp. 40-41.

57- "Tres Poesías", *Versos de Salón*.

58- La ambivalencia poema/antipoema está presente también en parte de la obra de la uruguaya Idea Vilaríño. En algunas estrofas de un poema, escribe: "El mar no es más que un pozo de agua amarga, / a pesar de los versos de los hombres, / el mar no es más que un pozo de agua oscura. / La noche no es profunda, es fría y larga; / a pesar de los versos de los hombres, / el amor, sueño, glándulas, locura.". En "Adiós" (1959), el poema tenía sólo cuatro versos: "Aquí / lejos / te borro. / Estás borrado."

59- Manifiesto para "Transformar la situación actual de las artes plásticas" (1963), reeditado en Marchán Fiz, pp. 371-372.

60- Carreira también se imaginaba a sí mismo como inventor, y se divertía con experimentos farmacéuticos que aplicaba a su propio cuerpo. Murió en 1993 como consecuencia de un envenenamiento de sangre provocado por uno de esos experimentos.

61- Ricardo Carreira, *Poemas*, Buenos Aires: Atuel, 1996, con prólogo de Ricardo Piglia.

62- "Ricardo Carreira", biografía compilada por Patricia Rizzo y Fernando Bedoya, www.poesia.com.

63- "Six Sites" (1966), de Anastasi, fue particularmente significativo por su coincidencia. Consistía en enormes telas con fotografías serigrafadas con la imagen de la pared en la cual estaban colgadas. Esta obra fue mostrada en la Dwan Gallery de Nueva York, en 1967.

64- Ricardo Carreira, "Compromiso y arte", sin fecha, probablemente 1968, fotocopia provista por León Ferrari.

65- Masotta explicaba su propia obra en la forma siguiente: "Su intención expresa es invertir la relación habitual entre los medios masivos de comunicación y aquello que es comunicado. De un modo circular y recíproco, cada medio revela la presencia del otro." En Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea, *Inverted Utopias*, New Haven: Yale University Press, 2004, p. 532.

66- La pieza también recuerda a "Communication System-UPII" (1969), de Hans Haacke.

67- Hay un debate no resuelto sobre cuál obra precedió a cual. Jacoby la expuso primero, pero Lamelas afirma que sus planos para su obra ya existían.

CAPÍTULO 14

1- "Blue-Print Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America", escrito para el catálogo de la muestra en el Museum of Modern Art de Nueva York, *Latin American Art of the 20th Century*, Museum of Modern Art, Nueva York, 1993.

2- Simón Marchán Fiz, *Del Arte Objetual al Arte de Concepto*, Madrid, Ediciones Akal, 1988, citado por Mari Carmen Ramírez. En el mismo espíritu, el poeta uruguayo Clemente Padín compiló una antología de poesía visual: *De la representación a l'accion*, Marseille: Les Anartistes, 1975.

3- Ramírez, "Blueprint Circuits," p. 165.

4- Citado por Gabriel Peluffo en *Realismo social en el arte uruguayo, 1930-1950*, Montevideo: Museo Blanes, 1992, p. 7.

5- Como era de esperar, el activismo de Siqueiros frecuentemente lo llevó a la prisión, la última ocasión entre 1959 y 1964. Los períodos carcelarios le dieron oportunidad para volver al arte y hacer pinturas de caballete. Una vez fuera de la prisión, siempre siguió activo políticamente. Durante seis años (entre 1925 y 1931) viajó a Jalisco para ayudar a los trabajadores de las minas a organizarse. En la década de 1930 pasó tres años combatiendo del lado de la República en la Guerra Civil Española.

6- 1933, citado por Ramírez, "El clasicismo dinámico...".

7- Abdel Hernández, *Artistas en Trance*, manuscrito inédito, 1998.

8- Citado en Boris Groys, *The Total Art of Stalinism*, N.J.: Princeton University Press, p. 27, 1992.

9- Un buen ejemplo de la confusión que puede tener lugar es la recepción que tuvieron los escritos de Jorge Luis Borges. Aquellos que querían desarrollar una identidad local a menudo lo criticaban por ser demasiado cosmopolita. Aun así, su manera peculiar de cosmopolitismo sólo era posible en Buenos Aires; en su obra, lo que se tomaba en préstamo era reapropiado, y utilizado específicamente para crear una voz típica que representaba a la Argentina (o más específicamente a Buenos Aires).

10- Ramírez, óp. cit., p. 156

11- Benjamin Buchloh, "Conceptual Art 1962-1965: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions", *October* #55 (Invierno 1990), p. 106.

12- El interés en la tautología era tan fuerte hacia fines de los años sesenta que incluso alguien tan comprometida y consciente políticamente como Lucy Lippard podía quedar atrapada en sus trampas. Cuando le pidieron que escribiera una introducción para el catálogo de una exposición en el Museo de Bellas Artes de Santiago de Chile en 1969, Lippard envió una página con líneas horizontales titulada "Algunas líneas de Lucy

Lippard". Debo confesar que en aquella época yo también tuve mis pecados tautológicos.

13- "El Dulce Nombre de Jesús", una pintura de la Escuela de Quito, muestra a los miembros de un batallón de colonizadores blancos disparándole a un grupo de demonios de piel oscura. Las armas (seis de las cuales se ven al frente del grupo de soldados) no disparan balas: disparan la palabra "Jesús". Otra pintura, también de Quito y realizada por Manuel Samaniego y Jaramillo hacia 1780, se titula "Virtudes y vicios de los europeos: el Holandés", y se acerca mucho al uso conceptualista contemporáneo. Pertenece a una serie que se refiere a los países europeos "avanzados" y fue realizada como ejemplo didáctico para las colonias. La pintura muestra a una serie de personajes (personas y animales) que en la mente del pintor simbolizan el progreso holandés. La imagen está rodeada de un marco pintado sobre la misma tela, compuesto por afirmaciones ejemplares tales como: "En la Ciencia es elocuente y teológico", "En cuanto a la guerra, es poderoso en el océano" y, más sorprendentemente, "El maestro reconoce la unión de las repúblicas libres". La tela, a su vez, está enmarcada en un marco real, elaboradamente tallado, de madera pintada. El marco real se hace eco de la complejidad del marco ilustrado, en una tautología que parece haber sido tomada en préstamo de la producción de las décadas recientes. De todas formas, es el marco pintado el que literalmente se convierte en el "marco de referencia", al cual la pieza debe su existencia, en el sentido de su significado y su razón de ser.

14- Para un intercambio agitado acerca de este tema entre Buchloh y Thierry de Duve, véase "Conceptual Art and the Reception of Duchamp," *October* #70, p. 130.

15- En "Art After Philosophy", *Studio International*, octubre de 1969, reeditado en Ursula Meyer, *Conceptual Art*, Nueva York: E.P. Dutton, 1972, p. 69, N#24.

16- Edward Wilson, *Consilience: The Unity of Knowledge*, Nueva York: Alfred Knopf, 1998, p. 54.

17- De hecho, aunque esto no sea aceptado por el consenso general, el arte conceptual podría ser visto como la coronación del desarrollo analítico modernista de los ismos. Podría ser interpretado como una forma de meta-análisis estético que se centra en el análisis del análisis.

CAPÍTULO 15

- 1- Annateresa Fabris, "Waldemar Cordeiro: Computer Art Pioneer", *Leonardo*, vol. XXX, #1, (febrero 1997).
- 2- *Ibíd.*
- 3- *Ibíd.*
- 4- *Ibíd.*
- 5- *Ibíd.*, "Arteônica: Electronic Art".
- 6- El manifiesto neoconcreto fue firmado por Amílcar de Castro, Lygia Pape, Lygia Clark, Reinaldo Jardim y Theon Spanudis (Morais, p. 76). Lygia Pape (1929-2004) debería ser nombrada aquí aun cuando su obra estaba principalmente relacionada con estrategias formalistas. Una pieza notable de 1960, "Libro do criação-luz", consiste en una serie de dieciocho tablas pintadas con un agujero cuadrado a través del cual se proyecta un rectángulo de luz sobre el piso.
- 7- Ferreira Gullar: "Manifiesto Neoconcreto", *Jornal do Brasil*, 22/3/1959, reeditado en *Continente Sul Sur*, #6, pp. 115-120.
- 8- Guy Brett, "Lygia Clark and Hélio Oiticica", *Latin American Artists of the Twentieth Century*, p. 101.
- 9- Cuando Max Bill ganó el Gran Premio en la primera Bienal de São Paulo en 1951, inmediatamente se convirtió en una figura muy influyente en Brasil.
- 10- La obra de Bense fue importante en esa época porque él fue uno de los primeros autores que intentó poner orden en un campo que, en América Latina, había estado dominado por poetas hiperbólicos y pasados de moda, que prácticamente imposibilitaban toda discusión acerca del arte. De todas formas, como señala Helmut Draxler, los términos "creación" y "obra de arte" están cargados con atribuciones ideológicas que hacen imposible un análisis matemático o de la teoría de la información que sea estricto y exhaustivo. Además, Bense apuntaba también a la racionalización de la "belleza". "Informel und Information: Max Bense-Symphatisch symptomatisch Gelesen", *Texte zur Kunst*, #50, Berlín, 2003, pp. 77-78. Este parece ser el punto exacto en el cual Clark y Oiticica se separan de Bill y de Bense.
- 11- Es interesante que uno de los antecesores de la Internationale Situationiste, el Movimiento Internacional para una Bauhaus Imaginista, también surgió en oposición directa a las ideas de Max Bill tal como las expresó en la Escuela de Diseño de Ulm. Dicho movimiento predicaba un diseño antifuncional y antirracional que generaba sorpresa y excitación. (Véase Stewart Home, *The Assault on Culture*, A.K. Press, Stirling, Scotland, 1988, y para las discusiones entre Asger Jorn y Max Bill, Ohrt, *óp. cit.*, pp. 141-143).

- 12- Hélio Oiticica, "Fundamental Bases for the Definition of the Parangolé", *Hélio Oiticica*, Rotterdam: Centro de Arte Contemporáneo Witte de With, 1992, p. 86.
- 13- Hélio Oiticica, "Bóviles", 29 de octubre de 1963, *Hélio Oiticica*, p. 66.
- 14- Hélio Oiticica, "Fundamental Bases for the definition of the Parangolé" (noviembre de 1964), *Hélio Oiticica*, p. 86.
- 15- Hélio Oiticica, "Position and Program" (julio de 1966), *Hélio Oiticica*, pp. 100-103.

CAPÍTULO 16

- 1- Una repetición interesante de esto, sin conocimiento del antecedente argentino, se produjo en Cuba en los años ochenta con las obras del Grupo Puré.
- 2- Luis Felipe Noé, *Antiéstética*, Buenos Aires: Van Riel, 1965, p. 51.
- 3- Juan Pablo Renzi se refiere a la importancia de este libro para su propio pensamiento en Guillermo Fantoni, *Arte, vanguardia y política en los años 60, Conversaciones con Juan Pablo Renzi*, Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 1998.
- 4- Noé, *Antiéstética*, p. 51.
- 5- Puede encontrarse un análisis detallado de la muestra y de los eventos subsiguientes en Andrea Giunta, "Destrucción-creación en la vanguardia argentina del sesenta: entre *arte destructivo* y Ezeiza es Trelew", *Arte y Violencia*, México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995, pp. 59-81.
- 6- Kenneth Kemple, "Arte Destructivo", Cippolini, pp. 293-294.
- 7- Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política*, Buenos Aires: Paidós, 2001, p. 186.
- 8- Hélio Oiticica, carta a Lygia Clark, 15/10/1968, *Cartas 1964-74*, editado por Luciano Figueiredo, Río de Janeiro: Editora URFJ, 1996, p. 54.
- 9- *Alberto Greco*. Catálogo de su retrospectiva. Buenos Aires: IVAM/Museo nacional de Bellas Artes, 1992, p. 224. Esta filosofía produjo numerosas obras durante esa década. En 1968, el músico estadounidense Max Neuhaus, variando sobre el *vivo dito* de Greco, realizaba visitas musicales en las que llevaba al público a usinas para que escucharan el ruido de máquinas y turbinas.
- 10- Del manifiesto "Vivo Dito", 24 de julio de 1962, 11 de la mañana. Citado en Luis Felipe Noé: ensayo para el catálogo *Alberto Greco, a cinco años de su muerte*. Galería Carmen Waugh, Buenos Aires, 1970. En una entrevista (Marius, "Greco, San Andrés y el Vivo Dito" en *El Ferrol*,

noviembre de 1963, citada en el catálogo de su retrospectiva, p. 206), Greco coloca sus ("ya clásicas") obras dentro de la misma línea que *Esperando a Godot* y *El último año en Marienbad*.

11- Esta fue la versión que me dio Greco durante una visita a Nueva York a fines de 1964. Luego no pude encontrar ninguna referencia a la orinada. En una carta dirigida a una amiga —la artista Lourdes Castro— Greco sostenía que la obra, *Cristo 63*, había sido objetada y había provocado su expulsión por ser blasfema. ("La verdadera historia de *Cristo 63*", Cippolini, pp. 322-327). Cippolini (p. 327) cita una cronología preparada por Francisco Rivas que menciona que algunos diarios de la época mostraban fotografías de Greco desnudo de la cintura para abajo.

12- En opinión de Greco, Klein había terminado con la posible validez de la pintura con sus pinturas "azules". Es menos clara la relación de Greco con Manzoni, a quien debió haber conocido y que ya había firmado modelos vivos en 1961 como parte de su proyecto "Escultura en vivo". En el caso de los coleccionistas, Manzoni había ido al extremo de proclamar la propiedad del cuerpo del coleccionista o de parte de él, para luego publicar y venderle un certificado de propiedad al "habitante" del cuerpo. Debería señalarse aquí que Giacometti le pagó en una ocasión 1000 dólares a una mujer para "ser dueño" de una parte de su tobillo, al cual encontraba particularmente bello. En este caso probablemente se trataba no tanto de una crítica del comercio de las obras de arte como de una combinación de apreciación de la belleza formal mezclada con el coqueteo y el fetichismo sexual.

13- La pieza de Bony era parte de *Experiencias '68*, en la galería del Instituto Di Tella.

14- El título de la instalación era "La Segunda Solución para la Inmortalidad (El Universo es inmóvil)".

15- La exhibición, "Instituto Di Tella, Experiencias '68", tuvo lugar en la Fundación Proa, Buenos Aires, en 1998. Dicha Fundación publicó un libro con el mismo título y editado por Patricia Rizzo, p. 53.

16- *Artes Visuales*, México (mayo de 1980), p. 36; y María Gainza: "Federico el Grande", *Página 12 Web*, 26/10/2003. La teoría de Peralta Ramos era que cuanto más dulce dietético uno comiera, más adelgazaría. Llegó a pesar más de 90 kilos. En 1968, recibió una beca Guggenheim y utilizó todo el dinero para organizar una enorme fiesta para sus amigos en el lujoso Hotel Alvear. Luego anunció que "Leonardo pintó *La última cena* y la comió". Cuando La Fundación protestó por lo que entendía era un mal uso de los fondos, Peralta Ramos respondió diciendo que no podía entender cómo una organización que pertenecía a un país que había llegado a la Luna no era capaz de valorar su creación.

17- Hay que notar aquí que la carta de invitación que Brandt escribió no tiene una fecha precisa. (Federico Márquez, *Alberto Brandt: Cazador de Avestruces*. Catálogo de la muestra en el Museo de Bellas Artes, Caracas, 1990). La importancia de Brandt en este contexto me fue señalada por Cecilia Fajardo en 1998, cuando era directora de la Galería de la Fundación Mendoza, en Caracas.

18- *Yves Klein 1928-1962, a Retrospective*, Institute for the Arts, Rice University, Houston, 1982, p. 127.

19- El título del evento fue "Simultaneidad en Simultaneidad", y tuvo lugar el 24/10/1966, con una duración de diez minutos.

20- Eduardo Costa, Raúl Escari y Roberto Jacoby, "Un arte de los medios de comunicación (manifiesto)" (julio de 1966), reeditado en *Happenings*, Oscar Masotta (ed.). Buenos Aires: Editorial Jorge Álvarez, 1967, pp. 121-122.

21- El autor del artículo fue Edmundo Eichelbaum. Apareció en *El Mundo*, Buenos Aires, el 30 de octubre de 1966.

22- Conversación con Eduardo Costa, Nueva York, febrero de 1992. Costa reconoce la influencia de Marshall McLuhan sobre las ideas del grupo. Una descripción del evento apareció en *Primera Plana*, el 1º de noviembre de 1966, pp. 71-72, donde se menciona a *Gente, Para ti, Confirmado* y *El Mundo* como las publicaciones que informaron de buena fe acerca de la "reunión". Según Costa y Jacoby (Oscar Masotta (ed.), *Happenings*, Buenos Aires: Editorial Jorge Álvarez, 1967, p. 115), la publicación prematura del manifiesto dio noticias acerca del proyecto y redujo el número de posibles repercusiones en la prensa. Un precedente de este tipo (desconocido por los artistas) fue el supuesto duelo entre Tristan Tzara y Hans Arp en 1916. El duelo nunca tuvo lugar, y sin embargo apareció como noticia en algunos diarios suizos, donde se señalaba que un conocido poeta sentimental, J. C. Heer, había sido padrino, lo cual provocó un desmentido público por parte de Heer. (Hans Richter, *Dada, art and anti-art*, Londres: Thames and Hudson, 1997, pp. 66-67. La estrategia también fue utilizada en los medios de comunicación radicales de Estados Unidos a fines de los años sesenta. La información era pasada a la prensa extranjera, y luego retornaba a la prensa local con un nivel de confiabilidad mayor, debido a su nivel de noticia internacional.

23- Oscar Masotta (ed.), *Happenings*, Buenos Aires: Editorial Jorge Álvarez, 1967, pp. 14-15.

24- *Ibid.*, p. 121. El manifiesto también cita a Nam June Paik: "Distribuir 2000 ejemplares de una obra de arte en una gran ciudad moderna es como disparar con un arma hacia el cielo y esperar que caigan palomas al suelo."

25- Harold Rosenberg, "Art and Words", *The New Yorker*, 29 de marzo de 1969, reeditado en Gregory Battcock, *Idea Art*, Nueva York: E.P. Dutton, 1973, p. 157.

26- *Primera Plana* (18 de octubre de 1966), p. 80.

27- Tadeu Chiarelli, *Nelson Leirner: arte e não arte*, Galeria Brito Cimino, São Paulo, 2001. La información utilizada aquí acerca de Leirner, a menos que se señale otra cosa, proviene de esta monografía.

28- La galería había sido fundada por Leirner, Geraldo de Barros, Wesley Duke Lee, Carlos Fajardo, Frederico Nasser y José Resende, y le declaró guerra a todas las galerías comerciales. Agnaldo Farias, *Nelson Leirner*, Paço das Artes, São Paulo, 1994.

CAPÍTULO 17

1- Richard Armstrong, *Mind over Matter*, Whitney Museum, 1990, Nueva York, p. 10.

2- A nivel global, la fecha del cambio generalmente se considera un par de años más tarde, relacionándola a la crisis del petróleo y la abolición del patrón oro. Manuel Castells, (véase *The Rise of the Network Society*, vol. I de *The Information Age*) identifica el comienzo de este período con la implantación del ARPANET —predecesor de Internet— en 1969, y con la creación del microprocesador por parte de Intel, en 1979, aun cuando los efectos sólo fueron palpables años más tarde. El artista británico Victor Burgin se refirió, ya en 1969, al arte como "software" ("Situational Aesthetics", *Studio International* (octubre de 1969), reeditado en Ursula Meyer, 1972, p. 79). En una discusión en un panel sobre arte conceptual, que tuvo lugar en la Escuela de Artes Visuales de Nueva York, Dan Graham (en línea con la idea de Castells) subrayó que el arte conceptual norteamericano no era más que una preparación para la era de la información que estaba por venir.

3- Frederico Morais, "Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da 'obra'", *Revista I Ozes*, ene./feb. 1970 pp. 45-49, reeditado en *Continente Sul Sur*, #6, pp. 169-178.

4- Julião, "Carta abierta a los jóvenes revolucionarios brasileños", *Marcha*, 17 de julio de 1970, Montevideo, pp. 16-17. Julião declaró luego que él se refería al "sionismo" y no al "semitismo" (*Marcha*, 11/9/1970, pp. 20-21).

5- Oiticica, *Cartas 1964-74*, Luciano Figueredo (ed.), Rio de Janeiro: Editora URFJ, 1996, p. 145.

6- Kynaston McShine, "Acknowledgments", *Information*, Museum of Modern Art, Nueva York, 1970.

7- "Contra lo que sostiene McLuhan, los libros siguen siendo el principal sistema de comunicación, y quizás se están convirtiendo en algo todavía más importante, dada la 'aldea global' en que se ha transformado el mundo. La revista *Time*, al fin y al cabo, está disponible en todos los lados los miércoles a la mañana". McShine, óp. cit. p. 138.

8- Manuel Castells, vol. 1, p. 147.

9- John Perreault, "It's Only Words", *The Village Voice* (20 de mayo de 1971), reeditado en Gregory Battcock, *Idea Art*, Nueva York: Dutton, 1973, p. 137.

10- McShine, óp. cit. pp. 139-140.

11- David Harvey, *The Condition of Postmodernity*, Oxford: Basil Blackwell, 1989, pp. 156-157. (Edición en castellano: *La condición de la postmodernidad*, Buenos Aires: Amorrortu editores, 1998).

12- Miguel López y Emilio Tarazona están haciendo una obra de rescate de los sesenta peruanos que son prácticamente desconocidos fuera del Perú. Han curado juntos "La persistencia de lo efímero: orígenes del no-objetualismo peruano: ambientaciones / happenings / arte conceptual (1965-1975)", en 2007, y Emilio Tarazona "Accionismo en el Perú (1965-2000)", en 2005. La información aquí proviene de estos catálogos y de un ensayo de ambos: "Desgaste y disolución del objeto en el arte peruano de los años sesenta, Una primera coordenada de rastro apenas perceptible" en *ILLAPA*, Revista del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma, Año 4, #4, Lima (diciembre 2007).

13- Había otros artistas cuya obra estaba relacionada con las tendencias conceptualistas, pero que estaban menos preocupados con las cuestiones del arte, la vida y la política, razón por la cual no los incluyo en la lista. El brasileño Waltercio Caldas (1946), un artista extremadamente importante que trabaja en la tradición de Brossa y Broodthaers, es un ejemplo emblemático. Caldas es también uno de los pocos artistas latinoamericanos que se ha centrado exitosamente en la elegancia y la belleza, y cuya obra está influyendo sobre una tendencia que investiga al arte como herramienta para la estética.

14- Recientemente se ha llegado a la conclusión de que Herzog efectivamente fue asesinado en la cárcel el 25 de octubre de 1975 (la policía carcelaria había alegado suicidio en su momento). Larry Rohter, "Exhuming a Political Killing Reopens Old Wounds in Brazil", *The New York Times*, 24/10/2004, p. 8.

15- Sin que Meireles lo supiera, la posibilidad de utilizar dinero de esta manera ya había sido explorada en 1963 por el artista japonés Akasegawa Genpei. Akasegawa había envuelto objetos en réplicas de billetes de mil yen, y en 1965 fue encarcelado por falsificación. Lo novedoso en la ope-

ración de Meireles no era lo relativo al dinero, sino la apropiación de los procesos de circulación.

16- Antonio Manuel, Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, 1997, p. 72.

17- *Ibíd.*, p. 73.

18- Mari Carmen Ramírez, "Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-1980", *Global Conceptualism...*, p. 67.

19- Artur Barrio, "Manifiesto con materiales precarios", reeditado en Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea: *Heterotopías*, Madrid: Museo Reina Sofía, 2000, p. 543.

20- Ligia Canongia (ed.), *Artur Barrio*, Sao Paulo: Petrobras Artes Visuais, 2002, p. 18.

21- Véase Agnaldo Farias, en el catálogo *Universalis* de la 23ª Bienal de São Paulo, 1996, pp. 47-48.

22- Barrio, 1970. Citado en el catálogo de la 1ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul, p. 182.

23- Los miembros del grupo eran Juan Calzadilla, Carlos Contramaestre, Daniel González y Gabriel Morera.

24- La Fundación Claudio Perna fue creada para cuidar su obra y darle la publicidad merecida una vez que haya sido catalogada. El Museo de Bellas Artes de Caracas organizó una gran retrospectiva en 2004, después de escrito este texto.

25³ "Morales y luces son nuestras primeras necesidades."

26- Claudio Perna, *El enfoque de sistemas como proposición naciente a la crisis del pensamiento tradicional (Introducción a la Fotografía del Futuro y del Presente)*, Perna-Sferrazza-Marcano, Caracas, 1994, p. 14. La publicación es una antología de pensamientos de Perna, con una estampilla que se repite: "ARTE CONCEPTUAL, en Contra de la Lectura Veloz", p. 14. Son aforismos que a veces recuerdan a la obra de Simón Rodríguez. Una copia de la publicación en el archivo de la Fundación Eugenio Mendoza, en Caracas, tiene una nota en la que Perna se queja de que le había entregado una copia, junto con una pintura y una silla realizada por indígenas piaches, a Joseph Kosuth. Kosuth, quien "no mostró ningún interés en este regalo a pesar de su importancia", parece haber devuelto o rechazado el regalo. El libro está repleto de notas manuscritas de Perna referentes a las sillas de Kosuth.

27- Sin fecha. Texto en una exhibición de sus mapas, organizada por la Biblioteca Nacional, Caracas, 1998.

28- "Proposición para un monumento a don Simón Rodríguez, a ser instalado en los dominios de Cabo Codera". Es un collage de 1985.

29- Zuleiva Vivas, "Intervención creativa en el contexto social". Ensayo inédito para el catálogo de la muestra de Claudio Perna en el Museo Nacional de Bellas Artes. Caracas, 2004.

30- La plaza es la Plaza Bolívar, uno de los puntos centrales de Caracas. Fundarte, una fundación artística perteneciente a la municipalidad de Caracas, organizó el evento, y Juan Calzadilla, fue asesor del proyecto. Puede hallarse una historia del evento en María Elena Ramos, *Acciones Frente a la Plaza*, Caracas: Fundarte, 1995.

31- Según Ana María García Kohbe, viuda de Kurtycz, ésta fue una conexión casual. A Kurtycz no le interesaba particularmente la revista. Comunicación con el autor, 16/8/2005.

32- Marcos Kurtycz, "I am Kurtycz", ficha en la muestra en P.S.1, Long Island City, Nueva York, 2002.

33- La principal preocupación de Kurtycz parece haber sido "transgredir un símbolo nacional", dado que en aquel momento todavía era un extranjero ilegal en México.

34- "Notas sobre el mar" y "Notas sobre el cielo", 1976.

35- María Iovino M., *Bernardo Salcedo: el universo en caja*. Bogotá: Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango, 2001, p. 15.

36- "Nadaísmo", www.altair.udea.edu.co/cultura.

CAPÍTULO 18

1- Jean Franco, introducción a *The Modern Culture of Latin America* (Nueva York: Praeger, 1967).

2- Rubén Santantonín, notas del 19 de noviembre de 1961. Archivos Rubén Santantonín, citado por Andrea Giunta en *Vanguardia, internacionalismo y política: Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós, 2001, p. 176.

3- En una conversación con Mihaly Szegecdy-Maszak del 24/2/1993, publicada en *Zeno At The Edge Of The Known World*, catálogo para la muestra en la 45ª Bienal de Venecia, p. 112.

4- Durante su estadía había trabajado en el taller de serigrafía "Portocarrero", donde hizo una edición de su obra que donó a la institución.

5- Para mayor información acerca de este tema, véase el capítulo "Cuban Art and Postmodernism" en mi libro *New Art of Cuba*, University of Texas Press, 1994, pp. 298-320.

6- David Harvey, *The Condition of Postmodernity*, Cambridge: Blackwell, 1993, p. 202.

7- Fredric Jameson, *Postmodernism or: The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham NC: Duke University Press, 1991, p. 9.

CAPÍTULO 19

- 1- Michael Corris, Andrew Menard: "Some Possibilities for Learning, Some Possible Points of Reference", volante, 1975.
- 2- *Magazine Kunst*, #50, 2º cuartal, 1973, Mainz, p. 43.
- 3- *The Fax* #2, 1975, página introductoria.
- 4- *The Fax* #1, 1975, página introductoria.
- 5- Entrevista por Richard Armstrong, *Mind over Media*, pp. 97-98.
- 6- Carlos Basualdo, transcripción original de entrevista.
- 7- *La hora de los hornos* fue una película en dos partes, de cerca de ocho horas de duración, que analizaba los efectos del imperialismo de EE.UU. en Argentina y América Latina, diseñada con interrupciones para permitir el debate con el público.
- 8- Julio García Espinosa, "Por un Cine Imperfecto". Traducido y vuelto a publicar en *Twenty-Five Years of New Latin American Cinema*, Michael Chanan (ed.). Londres: British Film Institute, 1983, pp. 28-33.
- 9- Espinosa: "For an Imperfect Cinema", pp. 28-33.
- 10- Jorge Sanjinés y Julianne Burton: *Cinema and Social Change in Latin America*, Austin: University of Texas Press, 1988, p. 36.
- 11- Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau: *Theory and Practice of a Cinema with the People*. Willmantic CT: Curbstone Press, 1989 (los textos son de 1977 y 1978).
- 12- Pese al innegable idealismo de muchos de los voluntarios del Cuerpo de Paz, sus actividades inevitablemente despertaron sospechas, dado que, además, el Cuerpo de Paz era visto, con razón, como una forma de lucha contra el comunismo y un vehículo de importación de la influencia económica occidental. Esta política ya se había hecho explícita para el Cuerpo de Paz en las Filipinas en muchos telegramas de la Embajada estadounidense en Filipinas dirigidos al Departamento de Estado, y del Secretario de Estado George W. Ball al Presidente Kennedy. Filipinas fue el primer país donde fueron aceptados los voluntarios. James F. Siekmeier, "Sacrificial Llama? The Expulsion of the Peace Corps from Bolivia in 1971", www.peacecorpsonline.org/messages/messages/467/6056.html
- 13- Este alejamiento de la utopía socialista se dio también en Cuba, donde a mediados de los años ochenta varios artistas se inspiraron en las tradiciones indígenas de México para explorar una identidad e incluso una espiritualidad "latinoamericanas". El representante más destacado de esta corriente, Francisco Elso Padilla, trató de combinar el socialismo con la espiritualidad.
- 14- Celso Fioravante: "Artistas da Bienal explicam desmaterialização da arte". *Folha Ilustrada*, São Paulo, 18/3/1996.

15- Paulo Herkenhoff: "Journeys and Dissolutions". Ensayo adjunto a Universalis, www1.uol.com.br/bienal/23bienal/universa/pubrre.htm.

16- Frederico Morais: "A arte popular e sertaneja de Juraci Dórea: uma utopia?", Salvador: Cordel, 1987 (Documentos, 4).

17- En 1971, Baldessari había sido invitado a exhibir en la Nova Scotia School of Art and Design. Puesto que no había dinero para su viaje, envió instrucciones para escribir ese texto en la pared de la galería. Los estudiantes ampliaron la idea y repitieron el texto, una y otra vez, sobre las paredes. (Tony Godfrey: *Conceptual Art*. Londres: Phaidon, 1998, pp. 195-196).

CAPÍTULO 20

1- Benjamin Buchloh, "From the Aesthetic of Administration to Institutional Critique (Some aspects of Conceptual Art 1962-1969)", en *L'art conceptuel, une perspective*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, París, 1989, p. 41.

2- Aún cuando se otorgan becas generosas, éstas sólo ofrecen una fracción minúscula del costo de la educación total de un individuo calificado. Mientras que para el beneficiario es bienvenida y necesaria para su desarrollo individual, la beca funciona primordialmente como un dispositivo de etiquetamiento de talentos. Es interesante advertir que una institución tan prestigiosa como la Fundación John Simon Guggenheim hace algunos años decidió pedir donaciones a sus antiguos becarios para poder asegurar la continuación de los programas regionales. La fundación buscaba explotar la psicología típica que une a los graduados de las universidades norteamericanas, que se sienten como miembros de un club. El ejemplo que se dio como amenaza fue que el programa para América Latina estaba en peligro de ser cortado por falta de fondos. En esa época la Fundación Guggenheim aceptó 100.000 dólares de la Fundación Lampadia de Buenos Aires para apoyar a los becarios de Argentina y Chile (que serían elegidos por la Fundación Guggenheim). El dinero es exportado desde la periferia para luego ser reimportado bajo la égida de una fundación estadounidense. Presumiblemente, todas las partes se benefician con la maniobra. La fundación estadounidense aparece como habiendo incrementado su alcance filantrópico, mientras que el dinero argentino presumiblemente reingresa cargado con un nuevo prestigio.

3- La ideología del "pintor dominguero" también influye sobre el modo de producción y la percepción de esa producción en otras formas. La futilidad de la comercialización lleva a que muchos artistas ejemplifiquen sus

ideas en unos pocos resultados finales en lugar de continuar una idea en sus infinitas variaciones para lograr el reconocimiento de su estilo personal.

4- Todavía en 1999, sólo el 3% de los libros publicados en Estados Unidos eran traducciones de obras escritas en otros idiomas.

5- A mediados de los años cincuenta y en los sesenta, Nueva York tuvo una Galería Sudamericana (más tarde rebautizada "Galería Zegri"), abierta a cualquier artista latinoamericano. La galería le daba prioridad al origen étnico por sobre la calidad. Aun así, durante una década, exhibió lo mejor del arte latinoamericano que estaba disponible en la ciudad. Su propietario, Armando Zegri, un escritor y ex periodista chileno, había trabajado para United Press International como corresponsal de guerra. Utilizando sus contactos, lograba que cada vez que exponía un artista los diarios de su país de origen publicaran un cable titulado "Fulano de Tal triunfa en Nueva York". El gesto tenía doble filo. Por un lado mostraba el espíritu colonial implícito en la celebración del reconocimiento en los centros culturales por encima del reconocimiento en el medio local. Por otro lado, positivo, aseguraba el mantenimiento del contacto y la absorción del logro externo dentro de la cultura nacional. Esa dualidad llevó a un amigo mío a vivir en Long Island durante la mayor parte del año aun cuando estaba vendiendo bien en su país y sus ventas en Estados Unidos fueran escasas. Mi amigo pensaba (correctamente) que viviendo en Estados Unidos, aumentaría su prestigio y por lo tanto también el precio de sus cuadros.

6- María Clara Bernal, "Questions on place and space in Latin American Art", artículo para el simposio *Four Directions*, Inglaterra: University of Essex (24 de abril de 2005), p. 7.

7- *Ibid.*, pp. 1-2.

8- Límite la cuestión de la diáspora a aquellos artistas conectados directamente con la primera generación de conceptualistas. Ese es el motivo por el cual no hay mención aquí de la obra de los artistas cubanos Ana Mendieta y Félix González Torres (incluyendo la obra que hizo como miembro del importante *Group Material*), o a la artista chilena Catalina Parra (la hija de Nicanor Parra, que se mudó de Chile a Nueva York en 1980). Por el mismo motivo, tampoco hay referencias a la diáspora inversa de aquellos artistas que fueron desde los centros a México, como el cheroquí Jimmie Durham, el belga Francis Alÿs y el español Santiago Serra.

9- Vilém Flusser: "Exile and Creativity", en *The Freedom of the Migrant*, Chicago: University of Illinois Press, 2003.

10- Véase Rosemarie Haag Bletter, "Global Earthworks", en *Art Journal* (otoño de 1982), p. 222.

11- Algunos ejemplos más recientes de esta psicología incluyen a Ferdinand Marcos, quien, mientras ejercía su dictadura sobre Filipinas, quiso redibujar las provincias de su país para que delinearán el perfil de su cara; Lucas J. Helder, un estudiante que organizó una serie de explosiones de bombas en Estados Unidos dibujando un "smiley" (la luna sonriente) ("Official Says Bombs Were Set In Smile Pattern", *The New York Times*, 10/5/2002, p. A32); y el proyecto del empresario inmobiliario Nakheel, que en Dubai, en 2006, piensa terminar una constelación de 300 islas artificiales formando un mapa del mundo. (Stephen Armstrong, "Welcome to Planet Dubai", *high life*, setiembre 2004, pp. 51-56).

12- Marchán Fiz parece no percibir esto en su libro. Aunque habla de un "conceptualismo ideológico" en España y en Argentina, cita principalmente obras de comienzos de los años setenta y señala que son una evolución del Arte Povera y del minimalismo.

13- Esta cita de Octavio Paz llegó a Buenos Aires por medio de Eduardo Costa, quien se carteaba con Paz.

14- Roberto Jacoby, en una carta comunicando su rechazo a participar en la muestra *Experiencias visuales '68*. Citado en *Tucumán arde*, por Andrea Sueldo, Silvia Andino y Graciela Sacco, Rosario, Sacco-Sueldo, 1987, p. 43.

15- Katherin Chacón, "Diego Barboza, Precursor of Action Art in Venezuela", *Art Nexus*, #44, Bogotá, 2002, pp. 62-65.

16- Los datos biográficos sobre Eielson están tomados de Martha Canfield, "Apuntes para una biografía de Jorge Eduardo Eielson, La casa de cartón, OXY Revista de cultura Lima, verano-otoño de 1995, 2ª época, #6.

17- Eduardo Costa, volante fotocopiado informando acerca de sus acciones, 1969.

18- *American Spirit: Latin American Artists in New York, 1920-1970*, The Bronx Museum/Harry Abrams, Nueva York, 1988, p. 296.

19- La instalación fue exhibida en 2001, en la 49ª Bienal de Venecia.

20- Kristine Stiles, Rafael Montañez Ortiz: *Years of the Warrior 1960-1969*, Nueva York: El Museo del Barrio, 1988, p. 52.

21- Conversación con el autor en marzo de 2006.

22- Un ejemplo de esto podría ser un rompecabezas, que puede ser producido en ediciones, pero que puede ser armado en distintas formas sin respetar la imagen que lo generó inicialmente; o un espejo, que si se considera como un problema basado en su habilidad de reflejar, sería resuelto por cualquier reflejo (o cualquier imagen).

23- Aunque la obra de Castillo no era una elaboración de la importante muestra que Elaine Sturtevant hizo en 1965 en la Bianchini Gallery de Nueva York, quiero mencionarla aquí. La exposición de Sturtevant era fuertemente objetual, y, debido al énfasis que tenía en la ejecución, no

estaba realmente relacionada con el conceptualismo. Uno entraba a la galería y veía algunas pinturas pop art y algunos muebles. Lo extraño era que al echar una segunda mirada los muebles estaban formados por partes pintadas por los principales protagonistas de la escena pop. Un armario parecía realizado por un equipo compuesto por Lichtenstein, Oldenburg, Jasper Johns y Warhol. Se le hacía creer al espectador que Sturtevant había sido capaz de conseguir que las luminarias del mundo artístico del momento trabajaran para ella casi como obreros. Sturtevant había producido cuidadosamente cada uno de los objetos. Sturtevant "pop-arteo" al pop art, declarándolo un movimiento cerrado y abriendo así el camino para lo que más tarde se llamó apropiacionismo, gracias a artistas como Mike Bidlo (1953), Sherrie Levine (1947) y otros. La artista bajó de su pedestal al preciosismo del trabajo artístico. Lo hizo desde adentro y sin necesidad de palabras, llevando a cabo una transgresión ciertamente mucho más subversiva y peligrosa que las actividades equivalentes de desmaterialización realizadas por el conceptualismo estadounidense. Éste podría ser el motivo por el cual Sturtevant fue, durante un largo período, una artista "desaparecida" de la historia estadounidense de la década de 1960.

24- Plate no duró mucho en el grupo. Muy poco después de la muestra en el banco, Plate se fue a París con el grupo de teatro Tse, del cual formaba parte. Luego se conectó con el sufismo y abandonó el arte.

25- Los catálogos de Lippard de aquella época consistían en paquetes de tarjetas diseñadas por cada artista.

26- Como una curiosidad (puesto que no creo que esta obra en particular haya tenido influencia artística), quiero mencionar el tenedor y la cuchara de John Heartfield, publicado en *Der Dada 3* (1920), mucho antes que el trabajo correspondiente de Magritte. La imagen del tenedor contenía la leyenda "No considero que esto sea una escalera, sino un tenedor", y bajo la cuchara puede leerse: "Esto es una cuchar [spoo]". Mi hijo Gabo me hizo notar estos datos.

27- Esta posición nos llevó a usar fotocopias, a dibujar con lápiz en la pared y a utilizar cosas encontradas, pero, incoherentemente, no nos impidió que usáramos papeles de impresión caros o hiciéramos encuadernar libros artesanalmente. Teníamos las cosas algo claras, pero no del todo.

28- La exposición de Catlin fue *Artists of the Western Hemisphere/Precursors of Modernism 1860-1930*, del 19/9 al 12/11 de 1967. La muestra era una exhibición comparativa de cuadros que mayormente provenían de América Latina y de Norteamérica. Intentando respetar "el leve efecto retardatario en la llegada de la influencia de los nuevos movimientos

Europeos a América Latina", Catlin extendió las fechas hasta 1930. A pesar de esta generosa ayuda, en su esfuerzo de encajar el arte latinoamericano dentro de la tradición europea logró evitar la presencia de obras cruciales de artistas importantes y en su lugar eligió piezas poco representativas para con ello ilustrar mejor su punto de vista. Los artistas latinoamericanos que por entonces vivían en Nueva York consideraron que la exposición era una típica distorsión colonialista de la realidad, e indignados escribieron una carta a *The New York Times*. La crítica de arte del periódico, Grace Glueck, apoyó a los artistas, y el asunto derivó en un pequeño escándalo público.

29- *Contrabienal* fue impreso en una pequeña máquina de offset instalada en el estudio de Teddy Maus y Carla Stellweg, con sus ayudas y la de Liliana Porter, Luis Wells y la mía.

30- Citado en Frank Ninkovich, *The Diplomacy of Ideas: U.S. foreign policy and cultural relations 1938-1950*, Cambridge: Cambridge University Press, 1981, p. 36.

31- Stanton Catlin finalmente fue despedido debido a las acciones de este grupo. Su sucesor fue Hans van Wierengreek, antiguo director del Jewish Museum de Nueva York, quien poco después renunció en solidaridad con los artistas. En los Archivos de Historia Oral del Arte Estadounidense del Smithsonian Institute, Catlin recuerda ese período con prejuicios y errores: "y aun así yo podía ver que toda esta situación había sido saboteada por elementos extremistas de la izquierda comunista que estaban con los artistas que vivían en el *downtown* en la penuria y sin posibilidad de conseguir espacio de galería, ocasionalmente uno en veinte a escala de museo, y sin llegar a ningún lado, y esta situación fue explotada por los verdaderos subversivos. Y no les importaba que eran [...] no les interesaba que el programa artístico del Centro tuviera éxito y que los artistas latinoamericanos encontraran un lugar dentro del mundo artístico de la Nueva York capitalista."

32- Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, New York-Washington: Praeger Publishers, 1973, pp 248-249.

33- Debería agregar aquí que Lucy Lippard me atribuyó ser "Orders & Co.". Ella asegura que yo se lo dije, cosa imposible puesto que *Orders* fue una empresa anónima que permanecerá anónima. Lucy me dijo una vez: "y envíale saludos a *Orders & Co.*", a lo cual respondí: "lo haré, si alguna vez me encuentro con ellos". De cualquier manera, lo que sí sé es que el proyecto se inspiró en la noticia (creo que aparecida en 1969) de que un ciudadano chileno había decidido reclamar su derecho sobre la propiedad de la Luna a través de una corte judicial chilena. Según él, nadie nunca había reclamado la propiedad legal de la Luna previamente, y por lo tanto

la Luna seguía disponible para él. No sé cuál fue el resultado del juicio. Hubo una demora seria en el lanzamiento de *Orders & Co.* por la dificultad inesperada de encontrar una guía telefónica uruguaya. Según mis fuentes, esto finalmente tuvo lugar en el verano de 1971, cuando alguien arrancó páginas al azar de una guía telefónica del Uruguay que estaba disponible en el consulado uruguayo en Milán (Italia). Los archivos de *Orders & Co.* fueron conservados en copias fotostáticas termales realizadas con una copiadora 3M. Las páginas se fueron decolorando con el tiempo y solamente presentan una especie de invisibilidad disfrazada en tonos marrones. Hoy sólo quedan el libro de Lippard y mi memoria como las fuentes autorizadas con respecto a estos eventos.

34- *Le Monde*, París, 27 de enero de 1987. Citado por Álvaro Medina en "Las nuevas y viejas estrategias", *Arte en Colombia*, #34, p. 35. Schneckenburger se refería a la falta de fondos necesarios para presentar razonablemente el contexto y las condiciones particulares que describe.

CAPÍTULO 21

1- *Art and Race*. Citado en Nena Dimitrijevic: "In the Mirror of Rhetoric", en *Rhetorical Image*. The New Museum of Contemporary Art, Nueva York, 1990, p. 23.

2- *The Village Voice*, 18/2/1971. En una carta al editor (*The Village Voice*, 11/3/1971), cuando yo ya debí haber estado pensando en este libro, me quejé: "Usted está elogiando a los mejores jugadores de un juego sin analizar quién estableció las reglas. Esto puede o no ser correcto cuando uno discute una situación local (por ejemplo, el arte en Estados Unidos), pero las cosas cambian cuando uno incluye al resto del mundo. [...] Ninguna de las actividades de liberación y de contrainformación realizadas en América Latina están representadas. Si hay lugar para una película de [Walter] De María, ¿por qué no lo hay para *La hora de los hornos*, que representa un momento estético crucial para al menos un continente? Si hay espacio para exhibir documentos, ¿por qué no hay documentos acerca de los Tupamaros, un grupo guerrillero urbano capaz de actuar con un nivel estético tan alto que a su lado el arte tradicional parece un pasatiempo frívolo? [...] El esfuerzo creativo en los países subdesarrollados y desculturizados debe ser utilizado para contraatacar la presión imperial, para construir una cultura nueva y propia que contribuya a la liberación. El arte se convierte en un asunto precultural en lugar de un producto cultural. Yo diría que, al percibir equivocadamente o ignorar, el Guggenheim está cometiendo un acto desagradable de agresión política. [...] El impe-

rialismo es nada más que una forma de provincianismo, sólo que con mucho poder para diseminarlo."

3- La obra conceptualista de Dias fue "The Illustration of Art/Art" (1969).

4- "[...] es característico de los años setenta, cuando la especificidad residía en una producción 'conceptual', en ese caso voluntariamente crítica de la situación sociocultural de ese continente".

5- Germano Celant, *Arte Povera*, Milán: Gabriele Mazzotta editora, 1969.

6- El nombre de esta muestra era *The Knot* (El nudo). Debería señalarse aquí que las obras típicas de los artistas del grupo ya habían comenzado a realizarse en 1962, media década antes de que el título de Celant les diera categoría de movimiento.

7- Durante los años setenta, el artista francés Arman armó una muestra en Nueva York con cajas de Plexiglas llenas de basura obtenida en los estudios de los artistas más importantes de Nueva York. Todos incluían papeles amarillos con una esquina cortada, la marca registrada de la publicidad del CAYC, que los artistas habían tirado a la basura.

8- Las tarjetas que formaban el catálogo eran bilingües. El texto de Lippard en inglés es correcto. Los errores en español son del traductor.

9- Introducción a la muestra organizada por Lippard en el CAYC. Como era común en la época, los términos conceptualismo y arte conceptual son usados indistintamente.

10- La necesidad de mantener una buena relación con la dictadura forzó más tarde a que Glusberg aceptara también el rol de enviado cultural de la misma. En 1971, el CAYC había patrocinado a un grupo de artistas, el Grupo CAYC, más tarde conocido como "Grupo de los Trece", organizado por Glusberg, en el cual se había incluido a sí mismo entre los artistas. Invitado para desempeñarse como curador en la Bienal de São Paulo de 1977, Glusberg determinó que su grupo fuera parte de la muestra. El Grupo CAYC recibió uno de los premios de la Bienal, y el general Videla, dictador de la Argentina en esos momentos, envió un telegrama felicitando a Glusberg por el premio. En la época, Videla trataba de responder a las denuncias internacionales por su violación a los derechos humanos por medio de una campaña que proclamaba a los argentinos como "derechos y humanos". Respondiendo a las felicitaciones de Videla, Glusberg prometió "representar el humanismo del arte argentino fuera del país". (Citado por Néstor García Canclini en *Culturas híbridas*). Agradezco a Nicolás Guagnini por señalarme esta información. Los miembros del grupo CAYC fueron cambiando con los años, y para el momento de la Bienal se reducían a diez: Jacques Bedel, Luis Benedit,

Víctor Grippo, Jorge González Mir, Leopoldo Maler, Vicente Marotta, Luis Pazos, Alfredo Portillos, Clorindo Testa y Jorge Glusberg.

11- Sofi Richero, "El hombre sin atributos, la revolución sin rostro", *Brecha*, 21/5/04, p. 20.

CAPÍTULO 22

1- Las acusaciones de las facciones disidentes deben ser tomadas con pinzas. Los situacionistas estaban plagados con disidencias y avalanchas de excomunicaciones mutuas que a menudo revelaban una inmadurez política. Los así llamados especto-situacionistas, seguidores de Guy Debord y políticamente más rígidos, eran ridiculizados por otros grupos más interesados en el arte. Las discusiones acerca del rol del arte en todo esto comenzaron casi desde un principio. En 1958, Constant y Debord escribieron la Declaración de Ámsterdam, en cuyo tercer punto establecían: "La coordinación de medios artísticos y científicos debe llevar a su fusión total". El grupo, que tenía relación con el grupo COBRA (disuelto en 1951), poco a poco se fue convirtiendo en un grupo internacional. Un año más tarde, el grupo de Munich apoyó la Declaración de Ámsterdam, pero le introdujo numerosas correcciones y enmiendas, como ser: "La investigación artística y científica debe mantener una libertad absoluta". Los situacionistas alemanes rompieron con Debord en 1962. El Gruppe Spur, integrado en su mayoría por estudiantes de arte de la Academia de Munich, se organizó en 1958. Poco después, se graduaron y se convirtieron en los situacionistas alemanes. Ese mismo año, el grupo organizó (o por lo menos participó activamente) en una manifestación estudiantil contra el almacenamiento de armas nucleares en Alemania. La poca claridad de la relación con la política se puso de manifiesto cuando los miembros de Spur señalaron correctamente, pero en un orden de prioridades sorprendentemente incorrecto, que: 1) el dinero utilizado para la adquisición y el almacenamiento de estas armas debía ser utilizado para la educación; 2) la presencia de estas armas impedía la reunificación de ambas Alemanias; y 3) las armas nucleares amenazaban la vida en el planeta. Como sea, diez años más tarde, dos de sus miembros (Hans Peter Zimmer y Dieter Kunzelmann) estaban trabajando activamente y con más lucidez junto al líder estudiantil Rudi Dutschke ayudando a organizar el movimiento estudiantil alemán de 1968.

2- Guy Debord, "Report on the Construction of Situations and on the International Situationist Tendency's Conditions of Organization and Action", *Situationist International Anthology*, Ken Knabb (ed.), Berkeley:

Bureau of Public Secrets, 1989, p. 25. Citado por Sadie Plant, *The Most Radical Gesture*, London: Routledge, 1992, p. 60.

3- "Instructions for taking up arms", en *Internationale Situationniste* #6 (agosto de 1961). Reeditado en *Situationist International Anthology*, p. 63-64.

4- Ya en 1954, Michèle Bernstein, M. Dahou, Véra y Gil Wolman proclamaron: "Contribuiremos a la derrota de la sociedad burguesa a través de la crítica y de la subversión total de su concepto de placer, como así también a través de la producción de máximas útiles para las acciones revolucionarias de las masas". (*Potlatch* #14, 30/11/54. Reproducido en *Theory of the Dérive and other situationist writings on the city*, Libero Andreotti y Xavier Costa (eds.), Museo d'Art Contemporani, Barcelona, 1996, p. 50)

5- "The Situationists and the New Forms of Action Against Politics and Art", *Situationist International*, p. 214. Este fragmento del libro ya fue escrito en 1992. Una década más tarde recibí la siguiente carta de Nicolás Guagnini: "Estaba leyendo una antología situacionista, y en un boletín de 1969 o 1970 aparece un debate acerca de la congruencia de las acciones políticas y artísticas. Uno de los ejemplos felices que permanecen de ellos, como una condición previa para la guerrilla urbana, es algo que ocurrió en Buenos Aires (guerrillas argentinas, el término utilizado por la IS, es incorrecto, puesto que estas no se definen a sí mismas como guerrillas hasta el año 1970). El texto de la IS describe muy sucintamente una acción. Consistió en la toma de un 'diario electrónico público', un tablero precario de noticias a la manera de Jenny Holzer que estaba en la esquina de las calles Corrientes y Maipú. La operación fue ejecutada por un grupo de estudiantes universitarios de primer año, con palos y cuchillos, sin armas de fuego y sin organización de inteligencia, que forzaron al operador a transmitir consignas revolucionarias durante una hora. ¡El autor intelectual y material de esa acción fue mi padre! Él nunca concibió esas actividades como actividades artísticas, aun cuando leía mucha poesía, especialmente a Pound y Saint John Perse. Encontré el recuerdo enterrado en mi memoria el domingo 24, día del aniversario del golpe. Estaba muy deprimido porque quería ir a la gran manifestación y trataba de entender lo que estaba pasando, y me encontré con esto, que me conmovió profundamente pero de una manera indefinida (la emoción pura nunca tiene un sentido claro). Creo que vos sos la única persona con la cual tengo contacto que puede entender la conexión en todo su alcance." Correo electrónico personal de Nicolás Guagnini al autor, 26/3/02. Luis Rodolfo Guagnini fue uno de los "desaparecidos" por la dictadura militar argentina.

6- La definición de détournement era: "La integración de la producción artística pasada y presente en la construcción superior de una atmósfera." (*Theory of the Dérive and other situationist writings on the city*, p. 70)

7- Véase *Delta*, vol. xx, #3. Ámsterdam, otoño de 1967, un número dedicado a *Provos*.

8- "All the King's Men," *Internationale Situationniste* #8 (1963), en Knabb, *Situationist International Anthology*, p. 115.

9- En este respecto hay un legado del Letrismo. En 1947, Isou, fundador del Letrismo, había escrito: "El poema se convertirá en la biblioteca de todas las ciencias, el lugar de encuentro, el punto de cruce de todos los esfuerzos". (Isidore Isou, *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, París, 1947. Citado por Ohr, p. 16)

10- *Theory of the Dérive and other situationist writings on the city*, (Potlatch #23), 13/10/1955, p. 57.

11- Burger, *Theory and History I*, p. 50.

12- La gente de Benetton tampoco tiene muy en claro su rol. En una entrevista, Oliviero Toscani dijo entre otras cosas: "Yo no soy un fotógrafo publicitario, soy un fotógrafo"; "Las imágenes son independientes, la cultura no"; "Intento crear un test de Rorschach"; "En todo hay un mensaje moral. Yo estoy usando un medio muy poderoso. Mis fotografías están en todo el mundo. Soy un hombre afortunado. No soy como esos artistas que cuelgan sus fotos en la pared de una galería. Mis fotografías son vistas en todo el mundo y todo el mundo habla de ellas, desde los intelectuales hasta la persona más humilde. En verdad, no hablan de mis fotografías, sino de los problemas que muestran, de sus posiciones en relación con ellos." Cuando le preguntaron si haría un aviso para una empresa tabacalera, dijo que no y señaló: "Mire, un suéter no mata a nadie. Me molestaría hacer una campaña para vender autos, pero un suéter no mata a nadie. Está hecho con fibras naturales, es un buen producto, y la gente se siente bien usándolo. Su venta no contamina. Yo me siento cómodo." Entrevista con Diana Mines, en *Brecha*, Montevideo, 3 de marzo de 1995, pp. 19-20.

13- *Newsday* (Long Island edition), 14 de abril de 1996, p. F2, publicado originalmente en *Harper's Magazine*. Esto parece inocente o cínicamente coherente con un informe de prensa emitido por Benetton en 1985, donde se dice: "La gente fotografiada está siempre feliz y sonriendo. Las fotografías son vividas como un llamado por la paz en el mundo. Con esta campaña, Benetton da un verdadero salto de calidad en la comunicación a nivel internacional". (Esta y otras citas están tomadas de Les Back y Vibeke Quaade, "Dream Utopias, Nightmare Realities", *Third Text* #22 (primavera de 1993), Londres, pp. 63-80). En 1992, Luciano Benetton explicaba: "Este año hemos decidido utilizar fotografías reales de la vida real, para evitar ser acusados de especuladores y de estar montando una escena". Al analizar no sólo los avisos sino también *Colors*, la

revista de Benetton, Back y Quaade concluyen que, al mezclar el fotodocumental con la publicidad dentro de la misma imagen, Benetton está explotando el aspecto de gratificación presente en ambos. Lo cual tiene sentido, puesto que la ropa que intentan vender se supone que también gratifica. Y esto explica otro truco: el intento de tentar a Fidel Castro para que acepte dirigir una Escuela de Arte de Benetton. Mientras tanto, en un episodio no relacionado con esto pero no menos extraño, los simpatizantes de Pinochet marcharon en Londres, y tal como informa *The Independent* (9/10/1999), 'llevaban remeras con la imagen del general exiliado en la pose típica del Che Guevara. Llevaban impresa la leyenda 'Pinochet, el único preso político británico'.

14- A fines de los años ochenta, la serie estadounidense *L.A. Law* incluyó un affaire sentimental interracial, y en el noticiero transmitido inmediatamente después, los actores fueron entrevistados acerca de las implicancias del hecho. El intento de asesinato de Amy Fisher, una adolescente que le pegó un tiro a la esposa de su amante adulto, generó tres películas hechas para la televisión y televisadas durante las semanas del juicio. Inmediatamente fueron analizadas en las noticias con la participación de todas las partes involucradas. William Hoynes (*Public Television for Sale*, Westview Press, Boulder, Co., 1994, pp. 67-68) analiza de qué manera la falta de equilibrio entre los ingresos económicos que traen las noticias en términos de avisos publicitarios pagos en comparación a los programas de entretenimiento hicieron que se fueran eliminando las separaciones entre ambos, forzando la modificación de los noticieros. Obviamente, todo esto fue escrito antes de que los *reality shows* se convirtieran en el gran espectáculo a comienzos de la primera década del siglo XXI. Un estudio del Annenberg Public Policy Center de la Universidad de Pennsylvania demostró que, en Estados Unidos, los espectadores de *The Daily Show*, un programa diario satírico de noticias de 30 minutos, a mediados de septiembre de 2004 llevaban una ventaja del 16% sobre el resto del público televisivo en cuanto sus conocimientos objetivos sobre la campaña presidencial estadounidense de ese año.

15- Guy Debord: *Society of the Spectacle*. Detroit: Black and Red, 1983, punto 53.

16- Los circos mexicanos presentaban sus espectáculos en la frontera con Texas hacia mediados del siglo XIX y muchas veces cruzaban para servir a la población mexicana del otro lado de la frontera. La tradición cobró vuelo entre las décadas de 1920 y 1940, y en Estados Unidos se convirtió en un vehículo para las expresiones chicanas. Los espectáculos eran pensados para producir una interacción entre los miembros del circo y el público. En Estados Unidos, El Teatro Campesino, fundado en 1965 por

Luis Valdez, todavía continúa con esta tradición en el Norte. (El interés de este comentario es primariamente para la versión inglesa de este libro).

17- Angélica Cuellar Vázquez: *La Noche es de Ustedes, el Amanecer es Nuestra*. México: Universidad Autónoma de México, 1993, pp. 77-78.

18- La Asamblea de Barrios fue creada luego del terremoto de 1985 en México, para proteger los derechos de las 250.000 personas que se quedaron sin hogar debido a la catástrofe. El grupo fue tan efectivo que siguió luchando por los derechos de otros inquilinos.

19- Angélica Cuellar Vázquez, óp. cit., pp. 75-76.

20- Uno de los participantes del equipo, Marco Antonio Rascón, finalmente fue elegido diputado por el PRD. Aún entonces recurrió a intervenciones teatrales, y durante el informe al Congreso del gobierno de Zedillo, el 1/9/1996, se puso una máscara de cerdo y exhibió pancartas que decían cosas como: "Larga vida al siglo XIX. El clero y los militares", y "¡Llevemos hasta el final el golpe militar!". *La Jornada*, México, 2/9/1996. En 1987, Rascón organizó a 60.000 personas en lo que fue llamado la Asamblea de los Barrios, para hacer un informe sobre las necesidades de vivienda. Otro miembro del equipo de *Superbarrio*, y probablemente el actor principal, era Raúl Batista, un ingeniero agrónomo tímido y panzón, que se convertía en un gran extrovertido cuando usaba su disfraz. "No estaba muerto... Superbarrio sólo está guardado", *La revista, El Universal online*, 29/3/2004.

21- Mario Kaplan: "Superbarrio contra los desalojos". *Brecha*, Montevideo, 5 de marzo de 1993, pp. 10-11.

22- www.eco.utexas.edu

23- *La Jornada*, México, 16/4/1996.

24- Fernando Coronil, *The Magical State: Nature Money and Modernity in Venezuela*, Chicago: The University of Chicago Press, 1997, p. 115. Coronil fue quien le hizo la pregunta a *Superbarrio*.

CAPÍTULO 23

1- Joan Brossa, "Fases" (1968), en *La Piedra Abierta*. Barcelona: Círculo de lectores, 2003, p. 29.

2- Constant. Catálogo de la muestra *Constant*, Ámsterdam: Stedelijk Museum, 1978, citado por Ohrt en *Phantom Avantgarde*, p. 118.

3- Azucena Plasencia, "Aventuras de un iconoclasta imperfecto", *La Habana: Bohemia*, 26/8/2002. Acerca de su "Manifiesto", García Espinosa explica: "Lo que propuse en 'Para un cine imperfecto' fue no sólo películas mal hechas que gozaran de su propia crudeza, sino una

clase de cinematografía cuya modernidad, relevancia y valor fueran una función de aquellos elementos que constituyen la esencia de la expresión artística." "Julio García Espinosa", Julianne Burton, p. 247.

4- Noticia sin firma en *Art* #12, Hamburgo, 1998, p. 116.

5- Aun cuando éste fuera el único lugar donde se publicara esta noticia, la pieza continúa existiendo y es parte del dominio público en su versión como idea.

6- René Magritte, "El arte puro", *Escritos*, Madrid: Editorial Síntesis, 2003, p. 13.

7- Young, "Lecture 1960", *Tulane Drama Review*, vol. x, #2 (invierno de 1965).

8- Françoise Escarpit, "Superbarrio, le lutteur masqué de Mexico", www.humanite.presse.fr/journal/98/98-10/98-10-02/98-10-02-060.html

9- García Espinosa: "For an Imperfect Cinema," p. 33.

10- Gregg Bordowitz: "Tactics Inside and out", *Artforum* (setiembre 2004), p. 215.

11- Manuel Castells, *The Power of Identity* (vol. II de *The Information Age: Economy Society and Culture*, Malden: Blackwell Publishers, 1997, pp. 79-81.

12- "Policy Planning Study PPS/23". Departamento de Estado, 24 de febrero de 1948, en *Foreign Relations of the U.S. (FRUS)*, vol. 1, parte II, 1948, p. 23.

BIBLIOGRAFÍA

- ABEL, Elizabeth: *Redefining the Sister Arts: Baudelaire's Response to Delacroix*. *Critical Inquiry* 6, #3 (Septiembre, 1980).
- ADES, Dawn: *Art in Latin America*. New Haven: Yale University Press, 1989.
- ALBERRO, Alexander, y Blake Stimson (eds.): *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Cambridge: MIT Press, 1999.
- ALTSCHULERI, Bruce: *The Pranksters of Paris*. En *Art in America* II (1997).
- ÁLVAREZ, Soledad: *Jorge Oteiza: Pasión y razón*. San Sebastián: Nerea, 2003.
- AMEJEIRAS, Hernán: "Este año se cumple una década de El siluetaza". *La Maga*, Buenos Aires, marzo 31, 1993.
- y Fernando Farina: "La muestra Tucumán arde fue un hecho inédito en el país". *La Maga*, Buenos Aires, febrero 24, 1993.
- ANDERSEN, Bo Dan, Søren Hansen, y Jasper Jensen: *Le petit livre rouge des écoliers et des lycéens*. París: Librairie François Maspero, 1971.
- ANDREOTTI, Libero, y Xavier Costa (eds.): *Theory of the Dérive and Other Situationist Writings on the City*. Barcelona: Museo d'Art Contemporani, 1996.
- APOLLINAIRE, Guillaume: *Lettre-océan*. En *Les Soirées de Paris*, junio 15, 1914. Citado en *Apollinaire e l'avanguardia*. Catálogo de la Galleria nazionale d'arte moderna, 125. Roma: De Luca Editore, 1980.
- ARGAÑARAZ, N. N.: *O Dos: Revista de Arte Correo*, #1, Montevideo, 1984, 7-10.
- "Noigandres 1952-1982" *O Dos: Revista de Arte Correo*, #1, Montevideo, (1982-1983), 6-15.
- ARMSTRONG, Richard: *Mind over Matter: Concept and Object*. Nueva York: Whitney Museum of American Art, 1990.
- ARMSTRONG, Stephen: *Welcome to Planet Dubai*. *high life* 9 (2004).
- ART & LANGUAGE: *The Artist Out of Work: ART & LANGUAGE, 1972-1981*. Nueva York: P.S.1 Museum, 1999.
- AUB, Max: *Vida y obra de Luis Álvarez Petreña*. Barcelona: Salvat, 1971.
- *Jusep Torres Campalans*. Madrid: Plaza Janes, 1984.
- *Jusep Torres Campalans*. Catálogo de exposición, Museo de Bellas Artes, Valencia, 2000.
- AULT, Julie (ed.): *Alternative Art New York, 1965-1985*. Nueva York: The Drawing Center, 2003.
- AUSTIN, Robert: "Popular History and Popular Education". *Latin American Perspectives*, 26, #4 (julio 1999), 39-68.
- BACK, Les, y Vibeke Quaade: "Dream Utopias, Nightmare Realities". *Third Text*, 22, Londres, (primavera 1993), 63-80.
- BARNITZ, Jacqueline: *Conceptual Art and Latin America: A Natural Alliance*. En *Encounters/Displacements*. Austin: Archer M. Huntington Art Gallery, University of Texas, 1992, 35-48.
- BARRIO, Artur: *Manifiesto con materiales precarios*. Reproducido en *Heterotopías*, Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea (eds.), Madrid: Museo Reina Sofía, 2000.

— Primera Bienal de Artes Visuales do Mercosul. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 1997.

BATRES, Vietnika: "No estaba muerto... Superbarrio sólo está guardado". *La Revista EL UNIVERSAL* online, marzo 29, 2004. www.estadis.eluniversal.com.mx/graficos/larevista

BATTCKOCK, Gregory: *Idea Art*. Nueva York: Dutton, 1973.

BENJAMIN, Walter: *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. En *Illuminations*. Nueva York: Schocken Books, 1969, 217-251.

— *The Author as a Producer*. En *Understanding Brecha*, Londres/Nueva York: Verso, 1995, 85-103.

BENTLEY, Eric: *Are You Now or Have You Ever Been?* En *Rallying Cries*. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1977, 8-76.

BERNAL, María Clara: *Questions on Place and Space in Latin American Art*. Ponencia presentada en el simposio Four Directions, University of Essex, U.K., abril 24, 2005.

BOHN, Willard: *The Aesthetics of Visual Poetry*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

BONET, Juan Manuel: *El ULTRAISMO y las artes plásticas*. Valencia: Ivam Centre Julio González, 1996.

BORDOWITZ, Gregg: "Tactics Inside and Out". *Artforum*, 9, 2004, 212-215.

BORGES, Jorge Luis, y Adolfo Bioy Casares: *Crónicas de Bustos Domecq*. Buenos Aires: Losada, 1998.

BRETT, Guy: *Lygia Clark and Hélio Oiticica*. En *Latin American Artists of the Twentieth Century*, Waldo Rasmussen, Fatima Bercht, y Elizabeth Ferrer (eds.). Nueva York: Abrams; Museum of Modern Art, 1993, 100-105.

BROSSA, Joan: *Fases*. [1968]. En *La piedra abierta*, 29. Barcelona: Círculo de Lectores, 2003.

BUCHLOH, Benjamin: *From the Aesthetic of Administration to Institutional Critique (Some Aspects of Conceptual Art 1962-1969)*. En *L'Art conceptuel, une perspective*, Claude Ginz (ed.). París: Société des amis du Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1989, 41-53.

— "Conceptual Art 1962-1965: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions". *October*, 55 (invierno 1990), 105-143.

— "Buchloh Replies to Kosuth and Siegelau". *October*, 57 (verano 1991), 158-161.

— y otros: "Conceptual Art and the Reception of Duchamp". *October*, 70 (otoño 1994), 127-146.

BUNTINX, Gustavo: *The Power and the Illusion: Aura, Lost and Restored in the Permian Weimar Republic (1980-1992)*. En *Beyond the Fantastic*, Gerardo Mosquera (ed.). Londres: Institute of International Visual Arts (inIVA), 1995, 299-236.

— *Mariotti: El retorno de las luciérnagas*. Reproducido de *Márgenes, Encuentro y Debate*, 17 (mayo 2000), Lima: Sur, Casa de Estudios del Socialismo.

— *Eps Huayco: Documentos*. Lima: Museo de Arte de Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos, Centro Cultural de España en Lima, 2005.

BURGER, Peter: *Theory and History of the Avant-garde*. En *Theory and History of Literature*, 4, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

BURGIN, Victor: *Situational Aesthetics*. Studio International (octubre 1969). Reproducido en *Conceptual Art*, Ursula Meyer (ed.). Nueva York: Dutton, 1972, 79-87.

BURTON, Julianne, (ed.): *Cinema and Social Change in Latin America*. Austin: University of Texas Press, 1988.

CAMNITZER, Luis: "Reportaje a Oldenburg". *Mareba*, Montevideo, (mayo 19), 1965.

— "La simpatía de los objetos". *Mareba*, Montevideo, (agosto 13), 1965.

— *Ponencia al encuentro de intelectuales*. En *Ponencias: Primer encuentro de intelectuales por la soberanía de los pueblos de nuestra América*, Havana 1981, Reynaldo González (ed.). La Habana: Casa de las Américas, 1985, 78-80.

— *Una genealogía del arte conceptual latinoamericano*. En *Continente Sur Sur*, Frederico Morais, 179-230. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1997.

— *New Art of Cuba*. Austin: University of Texas Press, 1994.

— *Contemporary Colonial Art*. Ponencia presentada en la reunión anual de la Latin American Studies Association, Washington, D.C., 1969. Reproducida en *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Alexander Alberro y Blake Stimson (eds.). Cambridge: MIT Press, 1999, 224-230.

— Jane Farver, y Rachel Weiss, (eds.): *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s- 1980s*. Nueva York: Queens Museum, 1999.

— *Leon Ferrari Polityscripts*. Drawing Papers 48. Nueva York: The Drawing Center, 2004.

CANONGIA, Ligia (ed.): *Artur Barrio*. São Paulo: Petrobras Artes Visuais, 2002.

CARDOZA Y ARAGÓN, Luis: *Orozoa*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1983.

CARNEVALE, Graciela: "La comunidad inconfesable". *Vasto Mundo*, 17. Buenos Aires, (junio 1999), 10-13

CARREIRA, Ricardo: *Compromiso y arte*. Manuscrito inédito, Buenos Aires, s.f. (probablemente 1968).

— *Poemas*. Prólogo de Ricardo Piglia. Buenos Aires: Atuel, 1996.

CASTAÑEDA, Jorge: *Utopia Unarmed*. Nueva York: Alfred Knopf, 1993.

CASTELLS, Manuel: *The Power of Identity*, vol. II de *The Information Age: Economy, Society, and Culture*. Malden, Mass.: Blackwell Publishers, 1997.

— *The Rise of the Network Society*, vol. I de *The Information Age: Economy, Society, and Culture*. Malden, Mass.: Blackwell Publishers, 1997.

CATE, Phillip Dennis y Mary Shaw: *The Spirit of Montmartre: Cabarets, Humor and the Avant-Garde, 1875-1905*. New Brunswick, N.J.: State University of Rutgers, 1996.

CATLIN, Stanton (ed.): *Precursors of Modernism, 1860-1930* (setiembre 19-noviembre 12, 1967). Nueva York: Center for Inter-American Relations, Art Gallery, 1967.

CELANT, Germano: *Arte Povera*. Milán: Gabriele Mazzotta Editore, 1969.

CENDALES, Lola, y otros: *Educación popular y alfabetización en América Latina*. Bogotá: Dimensión Educativa, 1983.

CERISOLA, Roberto Amigo: *Aparición con vida: Las siluetas de detenidos-desapare-*

ados. En *Arte y violencia*. México D.F.: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995, 259-288.

CHACÓN, Katherine: "Diego Barboza, Precursor of Action Art in Venezuela". *ArtNexus*, 44. Bogotá, 2002, 62-65.

CHEN, Ya-Ling: *Erratum Musical*. www.totfait.com

CHIARELLI, Tadeo: *Nelson Leirner: Arte e não arte*. São Paulo: Galeria Brito Cimino, 2001.

CIPPOLINI, Rafael (ed.): *Manifestos argentinos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2003.

CLARK, Lygia: Lygia Clark: "Fundación Antoni Tàpies". *Barcelona* (21 octubre-21 diciembre), 1997. Barcelona: Fundación Antoni Tàpies, 1998.

COLPITT, Frances, y Phyllis Plouse: *Knowledge: Aspects of Conceptual Art*. Santa Bárbara: University Art Museum, 1992.

COORDINATING COMMITTEE OF THE REVOLUTIONARY IMAGINATION: "Argentine Subversive Art". *Tulane Drama Review*, vol. 14, #2 (invierno 1970), 98-103.

CORONIL, Fernando: *The Magical State: Nature, Money, and Modernity in Venezuela*. Chicago: University of Chicago Press, 1997.

CORRIS, Michael, y Andrew Menard: *Some Possibilities for Learning, Some Possible Points of Reference*. Volante, 1975.

CORRIS, Michael, y Neil Powell: "An Attempt at a Textual Analogue of a Possible Art & Language Exhibition". *Art & Language*, n.s., 3, #9 (1999): 3.

COVA, Jesús Antonio. *Don Simón Rodríguez: Primer socialista americano*. Buenos Aires: Editorial Venezuela, 1947.

CUÉLLAR VÁZQUEZ, Angélica: *La noche es de ustedes, el amanecer es nuestro*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.

CURTAY, Jean Paul: *La poésie lettriste*. París: Segners, 1974.

DAWES, Grez: "Huidobro: Entre el esteticismo vanguardista y la izquierda". *Casa de las Américas*, 204, 2004, 41-56.

DE ANDRADE, Oswald: *Primeiro Caderno de Aluno de Poesia Oswald de Andrade*. 1925.

DEBORD, Guy: *The Society of the Spectacle*. Detroit: Black and Red, 1983.

— *Report on the Construction of Situations and on the International Situationist Tendencies Conditions of Organization and Action*. En *Situationist International Anthology*, Ken Knabb (ed.), Berkeley: Bureau of Public Secrets, 1989, 17-25.

DEBRAY, Régis: *La lezione dei Tupamaros*. Milán: Feltrinelli, 1972.

— *Revolution in the Revolution?*. Nueva York y Londres: Monthly Review Press, 1967.

DEBROISE, Olivier (ed.): *Otras rutas hacia Siqueiros*. México: Curare/MUNAI, 1966.

DE CAMPOS, Augusto: "Poesía concreta". *ad-arquitetura e decoração*, 20. São Paulo, 1956.

— Décio Pignatari y Haroldo de Campos (eds.): *Teoría da Poesía Concreta: Textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Livrería Duas Cidades, 1975.

DE MORAES BELLUZZO, Ana María (ed.): *Modernidade: Vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Unesp, 1990.

DE CAMPOS, Haroldo: *Oswald de Andrade: Obras escogidas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981.

DE COSTA, René: "Vicente Huidobro". *Poesía*, 30-31-32. Madrid: Ministerio de Cultura, (Invierno 1988-1989).

DEISLER, Guillermo: *Poesía visiva en el mundo*. Antofagasta: Ediciones Mimbres, 1972.

DELEUZE, Gilles, y Félix Guattari: *Kafka: Toward a Minor Literature*, vol. xxx de *Theory and History of Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

DE ZEGHER, Catherine (ed.): *The Precarious: The Art and Poetry of Cecilia Vicuña*. Hanover N.H.: University Press of New England, 1997.

DIBBELL, Julian: "We Pledge Allegiance to the Penguin". *Wired* (noviembre 2004), 194-198.

DIMITRIJEVIC, Nena: *In the Mirror of Rhetoric*. En *Rhetorical Image*, Milena Kalinowska (ed.). Nueva York: The New Museum of Contemporary Art, 1990, 17-25.

DRAXLER, Helmut: "Informel und Information: Max Bense-Sympathisch symptomatisch Gelesen". *Text zur Kunst*, 50. Berlín, 2003, 77-78.

DRUCKER, Johanna: *The Visible World*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

DUSSEL, Enrique: *Ethics and Community*. Maryknoll, N.Y.: Orbis Books, 1988.

EDER, Rita: "El arte público en México: Los Grupos". *Artes Visuales*, 23. México, (enero 1980), 1-8.

ELON, Amos: *The Pity of It All*. Nueva York: Metropolitan Books, 2002.

ESCARPIT, Françoise: *Superbarrio, le lutteur masqué de Mexico*. www.humanite.presse.fr

ESPINOSA, César: *Corrosive Signs*. Washington, D.C.: Maimonneuve Press, 1990.

ESTÉVEZ, Minette: *The Point Is to Change It: Toward an Oppositional Pedagogy as Critique*. Ponencia para la Cuarta Conferencia de Filósofos Norteamericanos y Cubanos, Universidad de La Habana, 1992.

FABRIS, Annateresa: "Waldemar Cordeiro: Computer Art Pioneer". *Leonardo*, 30, #1 (febrero 1997), 27-31.

FANTONI, Guillermo: *Arte, vanguardia y política en los años 60: Conversaciones con Juan Pablo Rengj*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 1998.

FARIAS, Agnaldo: *Nelson Leirner*. São Paulo: Paço das Artes, 1994.

— "Universalis". Catálogo para la 23ª Bienal de São Paulo, 1996.

FELSHIN, Nina (ed.): *But Is It Art?*. Seattle: Bay Press, 1995.

FERNÁNDEZ HUIDOBRO, Eleuterio: *Historia de los Tupamaros*. Montevideo: Tupac Amará Editores, 1986.

FERRARI, León: *Palabras ajenas*. Buenos Aires: Falbo, 1967.

— *El arte de los significados*. Mimeógrafo inédito, Buenos Aires, Agosto 1968.

— *Tucumán arde*. Mimeógrafo inédito, Escuela de Letras, University of Havana, (noviembre 15), 1973

— *Cuadro Escrito*. São Paulo/Buenos Aires: Edições Licopodio, 1982.

FERREIRA GULLAR, [Jose Ribamar]: "La teoría del no-objeto". Citado en

"Clemente Padín, Las vertientes del concretismo", *La Revista del Sur*, 11, Malmö, (marzo 1986), 20-25.

— "La teoría del no-objeto". Citado en N. N. Argañaraz: *Noigandres 1952-1982. O Das: Revista de Arte Correo*, #1, Montevideo, (1982-1983), 6-15.

— "Ferreira Gullar por él mismo". *El País Cultural*, 295. Montevideo, 1995, 5.

— "Manifiesto neoconcreto". *Jornal do Brasil*, (marzo 22), 1959. Reproducido en *Continente Sul Sur*, 6, 1997, 115-120.

FIORAVANTE, Celso: "Artistas da Bienal explicam desmaterialização da arte". *Folha Ilustrada*, São Paulo, (marzo 18), 1996.

FLUSSER, Vilém: *Exile and Creativity*. En *The Freedom of the Migrant*, Anke K. Finger (ed.). Chicago: University of Illinois Press, 2003, 81-87.

FRANCO, Jean: *The Modern Culture of Latin America*. Nueva York.: Praeger, 1967.

FRANK, Peter: *The Arts in Fusion, 1976*. En *Intermedia*, Breder and Foster (ed.). Iowa City: University of Iowa, 1978, 17-31.

FREIRE, Paulo: *Hacia el fin de la era escolar*. CIDOC Cuaderno 65. Cuernavaca: CIDOC, 1971.

— *Extensión o comunicación*. México D.F.: Siglo XXI, 1973.

— *Cartas a Guinea Bissau*. México D.F.: Siglo XXI, 1977.

— y Donaldo Macedo: *Alfabetización: Lectura de la palabra y lectura de la realidad*. Barcelona: Paidós, 1989.

— *La educación como práctica de la libertad*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.

FUERZAS ARMADAS URUGUAYAS: *Subversión, las Fuerzas Armadas al pueblo oriental*. Montevideo: Fuerzas Armadas, 1976.

— *Normas disciplinarias a cumplir por los reclusos* (folleto, mayo 1976). Reproducido en *Vivir en libertad*, Walter Phillips-Treby y Jorge Tiscornia (eds.), 46. Montevideo: Banda Oriental, 2003.

GABLIK, Suzy: *Magritte*. Boston: New York Graphic Society, 1976.

GAINZA, Marín: "Federico el Grande". *Página 12 Web*, (octubre 26), 2003. (www.Página12.com.ar)

GARCÍA, Manuel: *Max Aub, tipógrafo, escritor y pintor*. En *Max Aub: José Torres Campalans*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2000, 49-66.

GARCÍA CANCLINI, Néstor: *Culturas híbridas*. México D.F.: Grijalbo, 1990.

GARCÍA ESPINOSA, Julio: *For an Imperfect Cinema*. Traducido y reproducido en *Twenty-five Years of New Latin American Cinema*, Michael Chanan (ed.). Londres: British Film Institute, 1983, 28-33.

GIDDENS, Anthony: *A Contemporary Critique of Historical Materialism*. vol. II de *The Nation-State and Violence*. Berkeley: University of California Press, 1985.

GITLIN, Todd: *The Whole World Is Watching*. Berkeley: University of California Press, 1980.

GIUNTA, Andrea: *Destrucción-creación en la vanguardia argentina del sesenta: Entre arte destructivo y Fiebre es Trelem*. En *Arte y violencia*. México D.F.: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995, 59-81

— *Vanguardia, internacionalismo y política*. Buenos Aires: Paidós, 2001.

GLUSBERG, Jorge: *Introducción a Estructuras Primarias II*. Buenos Aires: Sociedad Hebrea Argentina, 1967.

— y Lucy Lippard: 2.972.453. Catálogo de tarjetas sin numerar. Buenos Aires: CAYC, 1970.

GODFREY, Tony: *Conceptual Art*. Londres: Phaidon, 1998.

GOLDMAN, Shifra: *Dimensions of the Americas*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

— *Pintura mexicana en tiempos de cambio*. México D.F.: Domes, 1989.

GRECO, Alberto: *Alberto Greco*. Catálogo de la muestra retrospectiva. Buenos Aires: IVAM y Museo Nacional de Bellas Artes, 1992.

GRIPPO, Víctor: *Víctor Grippo*. Birmingham, U.K.: Ikon Gallery, 1995.

GROBET, Lourdes, y Víctor Muñoz: *Grupo Pentágono: Relación de acciones, instalaciones y ambientaciones de 1968 a 1991*. Con la colaboración de Carlos Finck. Mimeógrafo inédito, México, 1992.

GROYS, Boris: *The Total Art of Stalinism*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1992.

GRUPO PENTÁGONO: *Relación de acciones, instalaciones y ambientaciones de 1968 a 1991*. Mimeógrafo inédito, México, 1992.

HAAG BLETTER, Rosemarie: "Global Earthworks". *Art Journal*, 42, #3 (otoño 1982): 222-225.

HADAD ESPINOZA, Oscar Andrés: *Alejandro Jodorowsky, "VID(A)RTE"*. Tesis, Universidad Diego Portales, Santiago, Chile, 2004.

HARVEY, David: *The Condition of Postmodernity*. Cambridge/Oxford: Basil Blackwell, 1993.

HERKENHOFF, Paulo: *Journeys and Dissolutions*. Ensayo acompañando Universalis, www.uol.com.br/bienal/23bienal/universa/pubrrre.htm

HERNÁNDEZ, Anel: *Artistas en trance*. Manuscrito inédito, 1998.

HIGGINS, Dick: *Pattern Poetry*. Albany: State University of New York Press, 1987.

HOFFMAN, Abbie: *America Has More Televisions Than Toilets*. En *Cultures in Contention*, Douglas Kahn y Diane Neumaier (eds.). Seattle: The Real Comet Press, 1985, 141-144.

HOME, Stewart: *The Assault on Culture*. Stirling, Scotland: A. K. Press, 1991.

HOYNES, William: *Public Television for Sale*. Boulder, Colo.: Westview Press, 1994.

HUELSENBECK, Richard: *Dada Almanach*. Berlín: Erich Reiss Verlag, 1920. Reproducido en Nueva York: Something Else Press, 1966.

ILLICH, Ivan: *Hacia el fin de la era escolar*. CIDOC: Cuaderno 65. Cuernavaca: CIDOC, 1971.

"Instructions for Taking Up Arms". *Internationale Situationniste*, 6 (Agosto 1961). Reproducido en *Situationist International Anthology*, Ken Knabb (ed.), 63-64. Berkeley: Bureau of Public Secrets, 1989.

"Invitation to Subscribers". *The Fox*, 2, Nueva York, 1975: s.p.

IOVINO, María: *Bernardo Salcedo: El universo en caja*. Bogotá: Banco de la República y Biblioteca Luis Ángel Arango, 2001.

JACOBY, Roberto: "Después de todo, nosotros desmaterializamos". *Ramona*, 9-10 (diciembre 2000-marzo 2001), 34-35.

JAMESON, Fredric: *Postmodernism; or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, N.C.: Duke University Press, 1991.

JODOROWSKY, Alejandro: *Juegos pánicos*. México D.F.: Dios Pan, 1965.

JULIÃO, Francisco: *Escucha campesino*. Montevideo: Presente, 1962.

— “Carta abierta a los jóvenes revolucionarios brasileños”. *Marcha*, Montevideo, (julio 17), 1970.

KAHN, Douglas, y Diane Neumaier: *Culturas in Contention*. Seattle: The Real Comet Press, 1985.

KAPLÁN, Mario: “Superbarrio contra los desalojos”. *Brecha*, Montevideo, (marzo 5), 1993.

KAPROW, Allan: *The Artist as a Man of the World* [1964]. En *The Blurring of Art and Life*. Jeff Kelly (ed.). Berkeley: University of California Press, 1993, 46-58.

— *Notes on the Creation of Total Art* [1958]. En *The Blurring of Art and Life*, Jeff Kelly (ed.). Berkeley: University of California Press, 1993, 10-12.

KEMBLE, Kenneth: *Arte destructivo*. En *Manifiestos argentinos*, Rafael Cippolini (ed.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2003, 292-296.

KIRBY, Michael: “The New Theater”. *Tulane Drama Review*, vol. XX, #2 (invierno 1965): 23-43.

KLEIN, Yves: *Yves Klein 1928-1962, a Retrospective*. Houston: Institute for the Arts, Rice University, 1982.

KNABB, Ken, (ed.): *Situationist International Anthology*. Berkeley: Bureau of Public Secrets, 1989.

KOSUTH, Joseph: *Art & Language*, 1, #2 (febrero 1970), 3.

— *Art after Philosophy*. Studio International (octubre 1969). Reproducido en *Conceptual Art*. Ursula Meyer (ed.). Nueva York: E. P. Dutton, 1972, 155-170.

— *Painting Versus Art Versus Culture (Or, Why You Can Paint if You Want to, but It Probably Won't Matter)*. En *Art after Philosophy and After*, 89-92. Cambridge: MIT Press, 1991.

KOVACIC, Fabián: “Dos décadas con el mismo andar”. *Brecha*, Montevideo, (mayo 9), 1997.

KURTYCZ, Marcos: *I am Kurtycz*. Ficha en la exposición en P.S.1, Long Island City, New York, 2002.

LAMELAS, David: “Self-awareness”. *Art and Artists*, 4, London, 1969. Reproducido en *Behind the Facts: Intefunktionen 1968-1975*, Gloria Moure (ed.). Barcelona: Polígrafa, 2004, 386-395.

LANDAETA, Laura, y Sonia Lira: “Espíritus transgresores”. Revista *Qué Pasa*, Chile, #1406, 2000.

(www.quepasa.cl/revista/1406/25.html)

LAUER, Dot: *Beyond the Magic*. Ponencia presentada en la mesa redonda de Toronto Art Fair, (noviembre 18), 2000.

LEWITT, Sol: *Paragraphs on Conceptual Art*. En *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Lucy Lippard (ed.). Nueva York: Praeger, 1973, 28-29.

— *The turning point: Art and Politics in Nineteen Sixty-eight*. Curada por Nina Castelli Sundell. Cleveland: Cleveland Center for Contemporary Art y Lehman College Art Gallery, 1988.

LIPPARD, Lucy: *Biting the Hand: Artists and Museums in New York since 1969*. En *Alternative Art, New York, 1965-1985*, Julie Ault (ed.), 79-120. Nueva York: The Drawing Center, 2003. *Six Years* (ed.): *The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Nueva York: Praeger, 1973.

— y John Chandler: “The Dematerialization of Art”. *Art International*, 12, #2 (febrero 1968): 31-36. Reproducido en *Changing: Essays in Art Criticism*, Lucy Lippard (ed.) Nueva York: Dutton, 1974, 255-276.

LISSITSKY, El: “The Future of the Book”. *New Left Review*, 41 (enero-febrero 1967), 37-39.

LONGONI, Ana, y Mariano Mestman: *Del Di Tella a “Tucumán arde”*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 2000.

LÓPEZ, Miguel y Tarazona, Emilio: “Desgaste y disolución del objeto en el arte peruano de los años Sesenta, Una primera coordenada de rastro apenas perceptible”. En *ILLAPA*, Revista del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma, Año 4, #4, Lima, 12.2007

— *La persistencia de lo efímero: orígenes del no-objetualismo peruano: ambientaciones / happenings / arte conceptual (1965-1975)*. Lima: Centro Cultural de España, 2007.

MAGRITTE, René: *El arte puro*. En *Escritos*. Madrid: Editorial Síntesis, 2003, 13-22.

MALDONADO, Tomás: *Torres García contra el arte moderno*. En *Manifiestos argentinos*, Rafael Cippolini (ed.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2003, 211-215.

MALLARMÉ, Stéphane: *Selected Poetry and Prose*. Editado por Mary Ann Caws. New York: New Directions, 1982.

MANUEL, Antonio: *Antonio Manuel*. Río de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1997.

MARCHÁN FIZ, Simón: *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal, 1988.

MARIGHELA, Carlos: *Minimanual of the Urban Guerilla*. U.S.A.: New World Liberation Front, 1970.

MÁRQUEZ, Federico: *Alberto Brandt: Cazador de avestruces*. Catálogo de exposición en el Museo de Bellas Artes, Caracas, 1990.

MASLÍAH, Leo: *La música popular, censura y represión*. En *Represión, exilio y democracia: La cultura uruguayo*, Saúl Sosnowsky (ed.). Montevideo: University of Maryland/Banda Oriental, 1987, 113-125.

MASOTTA, Oscar: *Happenings*. Buenos Aires: Editorial Jorge Álvarez, 1967.

— *Conciencia y estructura*. Buenos Aires: Editorial Jorge Álvarez, 1969.

— *Después del Pop: Nosotros desmaterializamos*. En *Revolución en el arte: Pop art happenings y arte de los medios en la década del sesenta*. Buenos Aires: Edhasa, 2004, 335-376.

MC SHINE, Kynaston: *Information*. Nueva York: Museum of Modern Art, 1970.

MEDINA, Álvaro: “Las nuevas y viejas estrategias”. *Arte en Colombia*, 34, #9 (1987), 34-38.

BRUGUERA, Tania (ed.): *Memoria de la posguerra*. (octubre, 1993) La Habana (periódico publicado por Tania Bruguera como obra de arte).

MENESES, Carlos: *Tránsito de Oquendo de Amat*. Las Palmas de Gran Canaria: Inventarios Provisionales, 1973.

MENEZES, Philadelphia: "De la poesía visual a la sonora: La tecnologización de la palabra". *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, 10 (julio-diciembre 2004), 92-96.

— *Guide for Reading Intersign Poems*. En *Corrosive Signs*, César Espinosa (ed.). Washington, D.C.: Mazonneuve Press, 1990, 40-43.

MEYER, Richard: *This Is to Enrage You: Grand Fury and the Graphics of AIDS Activism*. En *But Is It Art?* Nina Felshin (ed.). Seattle: Bay Press, 1995, 74-77.

MEYER, Ursula (ed.): *Conceptual Art*. Nueva York: Dutton, 1972.

MINES, Diana: "Entrevista a Oliviero Toscani". *Brecha*, Montevideo (marzo 3), 1995.

MITCHELL, W. J. T. (ed.): *The Language of Images*. Chicago y Londres: University of Chicago Press, 1984.

MLN/TUPAMAROS: "30 preguntas a un Tupamaro". *Revolución y Cultura*, 21, La Habana, (diciembre 1970).

— *Actas Tupamaras*. Buenos Aires: Schapire, 1971.

MONTAÑEZ ORTIZ, Rafael: *Years of the Warrior 1960-Years of the Psyche*. Nueva York: El Museo del Barrio, 1988.

MORAIS, Frederico: *Mathias Goeritz*. México D.F.: IEE y Universidad Nacional Autónoma de México, 1982.

— *A arte popular e sertaneja de Juraci Dórea: Uma utopia?*. Documentos 4. Salvador (Brasil): Cordel, 1987.

— "Contra a arte afluyente: O corpo é o motor da obra". *Vozes*. (enero-febrero 1970), 45-49. Reproducido en *Continente Sul-Sur*, 6, 1997, 169-178.

MORALES, Fabio: *Simón Rodríguez*. Caracas: Fundación la Casa de Bello, 1992.

MORALES, Leonidas: *Conversaciones con Nicanor Parra*. Apéndice en *Anexos de Estudios Filológicos*, 4. Universidad Austral de Chile/Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile, 1972.

MORGAN, Robert: "Conceptualism: Reevaluation or Revisionism?". *Art Journal*, 58, #3 (otoño 1999), 109-111.

MORO, César: *Amour à mort*. Nueva York: The Vanishing Rotating Triangle Press, 1973.

MOURE, Gloria (ed.): *Behind the Facts: Intefunktionen 1968-1975*. Barcelona: Polígrafa, 2004.

NEUSTADT, Robert: *El grupo CADA: Lo visual, lo literario y lo político de la imagen*. Manuscrito inédito, 2000.

— *CADA DLA: La creación de un arte social*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2001.

— "El grupo CADA: Acciones de arte en el Chile dictatorial". *Revista Casa de las Américas*, 127. www.casa.cult.cu/revistas/conjunto/127/neustadt.htm

NINKOVICH, Frank: *The Diplomacy of Ideas: U.S. Foreign Policy and Cultural Relations, 1938-1958*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

NOÉ, Luis Felipe: *Antiéstético*. Buenos Aires: Van Riel, 1965. Introducción para el catálogo *Alberto Greco, a cinco años de su muerte*. Buenos Aires: Galería Carmen Waugh, 1970.

OHRT, Roberto: *Phantom Avantgarde*. Hamburgo: Nautilus, 1990.

OITICICA, Hélio: *Bóides*. En *Hélio Oiticica*. Rotterdam: Center for Contemporary Art, 1992, 66-67.

— *Fundamental Bases for the Definition of the Parangolé*. En *Hélio Oiticica*. Rotterdam: Center for Contemporary Art, 1992, 93-96.

— *Position and Program*. En *Hélio Oiticica*. Rotterdam: Center for Contemporary Art, 1992, 100-103.

— *Carta a Lygia Clark*, (15 octubre 1968). En *Cartas 1964-74*. Luciano Figueiredo (ed.). Rio de Janeiro: URFJ, 1996, 41-55.

OQUENDO DE AMAT, Carlos: *Cinco metros de poemas*. Lima: Munilibros 3, 1986. (Five Meters of Poems, traducido por David Guss. Isla Vista, Calif.: Turkey Press, 1986.)

OSTHOFF, Simone: *From Mail Art to Telepresence: Communication at a Distance in the Works of Paulo Bruscky and Eduardo Kac*. En *At a Distance: Precursors to Art and Activism on the Internet*, Annmarie Chandler y Norie Neumark (eds.), 260-280. Cambridge: MIT Press, 2005.

OTEIZA, Jorge: *The Aesthetic of the Egg*. En *Oteizas Selected Writings*, Joseba Zulaika (ed.). Reno: Center for Basque Studies, University of Nevada, 2003, 381-396.

— *On the Sculptor Oteiza by Oteiza*. En *Oteizas Selected Writings*, Joseba Zulaika (ed.), Reno: Center for Basque Studies, University of Nevada, 2003.

— *Proposal for the Monument to José Batlle y Ordóñez Competition*. En *Oteizas Selected Writings*. Joseba Zulaika (ed.), Reno: Center for Basque Studies, University of Nevada, 2003, 249-258.

OZENFANT, Amédée: *Foundations of Modern Art*. Putnam, Nueva York.: Brewer Warren, 1931.

PADÍN, Clemente: *Avaro de Sá: De la estructura al proceso*. (www.blocosonline.com.br/prosa/artigos/art031)

— *De la representation a l'action*. Marseille: Les Anartistes, 1975.

— *The Currents of Concretism*. En *Art and People: Latin American Art in Our Time*, Light Anandmobile Anthology of Poetry, 1997.

— "Arte Postal en Latinoamérica". *Infrafino*, 1. Buenos Aires, (noviembre, 1998), s.p. www.concentric.net/~lndb/padin/lcpcont.htm (marzo, 1997).

— "El arte: Allí donde está la gente..." *Heterogénesis*, 43, (abril 2003), 30.

— *Process/Poem: Mathematical Language*. www.concentric.net

— *El UNI/vers de Guillermo Deisler*. www.crosses.net/hans_b/deis_es.htm

PAPANEK, Víctor: *Design for the Real World*. Toronto/Nueva York: Bantam Books, 1970.

PAPINI, Giovanni: *Gog*. Florencia: Valecchi, 1931.

PARRA, Nicanor: *Poemas y antipoemas*. 1954.

— *Versos de salón*. Santiago de Chile: Nacimiento, 1962.

— *Antipoemas: Antología (1944-1969)*. Compilada por Miguel Ibañez-Langlois. Barcelona: Seix Barral, 1972.

PELUFFO, Gabriel: *Realismo social en el arte uruguayo, 1930-1950*. Montevideo: Museo Blanes, 1992.

PERALTA RAMOS, Federico: "No-Grupo". *Artes Visuales*, 24. México (mayo 1980), 34-36.

PERNA, Claudio: *El enfoque de sistemas como proposición naciente a la crisis del pensamiento tradicional (Introducción a la fotografía del futuro y del presente)*. Manuscrito en la Biblioteca de la Fundación Mendoza, Caracas.

PERREAULT, John: "Its Only Words". *The Village Voice*, May 20, 1971. Reproducido en *Idea Art*. Gregory Battcock (ed.). Nueva York: Dutton, 1973.

PLANT, Sadie: *The Most Radical Gesture*. London: Routledge, 1992.

PLASENCIA, Azucena: "Aventuras de un iconoclasta imperfecto". *Bohemia*, La Habana, (agosto 26), 2002.

PONTES, Hugo: "Xerografía: Un recurso del Arte Postal en tiempo de la globalización". *Heterogénesis*, 10, 2003, 40-42.

POULANTZAS, Nicos: *L'Etat, le pouvoir, le socialisme*. París: Presses Universitaires de France, 1978.

— *Political Power and Social Classes*. Londres: Verso, 1978.

POUND, Ezra: *Canto XX*. En *The Cantos*, 1-95, 89-95. Nueva York: New Directions, 1956.

Presencia de México. Catálogo para la exhibición de México en la 10ª Bienal de París, 1977.

RAMÍREZ, Mari Carmen: *El clasicismo dinámico de David Alfaro Siqueiros: Paradojas de un modelo excéntrico de vanguardia*. En *Otras rutas hacia Siqueiros*. Olivier Debrouse (ed.). México D.F.: Curare/MUNAL, 1966, 125-146.

— *Blueprint Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America*. En *Latin American Artists of the Twentieth Century*. Waldo Rasmussen, Fatima Bercht y Elizabeth Ferrer (eds.), 156-167. Nueva York: Abrams; Museum of Modern Art, 1993.

— *Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-1980*. En *Global Conceptualism: Points of Origin*. Luis Camnitzer, Jane Farver y Rachel Weis (eds.).

The Aesthetic Arsenal. Catálogo de la muestra "Socialist Realism under Stalin". Nueva York: PS.1 Museum, 1993.

The New York Graphic Workshop. Catálogo de la exhibición para el Museo de Bellas Artes de Caracas, enero 1969.

INDICE ALFABÉTICO

- A**
- Abstracción, 34, 42, 61, 98, 123-126, 131, 160, 163, 218, 286, 350n.9, 372n.18
- Acuña de Figueroa, Francisco, 374n.3
- Adorno, Theodor, 345n.1
- Agam, Yaacov, 123
- Agitación, 31, 33-36, 38, 124, 220
- Agrupación de Mujeres por la Vida, 362
- Agueberry, Rodolfo, 100
- Ajiaco, 23-24
- Akasegawa Genpei, 387
- Alechinsky, Pierre, 219
- Alianza para el Progreso, 306
- Alvarado, Juan Velasco, 121-122, 242
- Allais, Alphonse, 344
- Allende, Salvador, 95, 111-118
- Amaru, Túpac, 66, 351n.1, 4
- Amauta, 175
- Americas Society, 305
- Anarquismo, 172, 351
- Anastasi, William, 195
- Andersen, Bo Dan, 368n.6
- Antiestética, 220, 383n.2, 4
- Antimaterialismo, 50
- Antimodelo, 186
- Apartheid, 344n.9
- Apollinaire, Guillaume, 171-172, 180, 374n.5, 7
- Appel, Karel, 219
- Arango, Gonzalo, 263
- Argentina Arde, 102
- Argentina, 10, 17-18, 32-33, 36, 49-50, 53-55, 75, 85, 88, 91, 95, 99, 100-104, 108, 142-144, 159, 169, 184, 191-193, 198, 221-225, 233, 238, 240-242, 256, 298, 307, 315-316, 320, 333, 343n.3, 353n.26, 380n.9, 390n.7, 391n.2, 393n.11, 397n.10, 399n.5
- Arpanet, 386n.2
- Arte correo, 95, 103-108, 300, 359n.9
- Arte pop, 121, 122, 126-131, 196, 210, 220, 276, 364n.6
- Arte Povera, 29, 195, 222, 223, 251, 254, 259, 314, 393n.12, 397n.5
- Arte Rorschach, 132
- Arte: africano, 44, 177, 215; conceptual, 14-16, 21, 25, 29-30, 39-47, 55, 87, 96-97, 114, 143, 148, 164, 197-198, 218, 236, 240, 256, 266, 280-281, 287, 302, 315, 330, 343n.4, 345n.2, 347n.5, 349n.13, 364n.6, 381n.17, 387n.12, 386n.2, 388n.26, 397n.9; concreto, 207, 209, 212; autóctono, 15.
- Arte: y Vida, 119, 273, 313, 321, 327
- Arte-Oración, 140
- Artista: como constructor de cultura, 33; definición, 19, 31-36, 39, 45, 48, 53, 57, 63-65, 88, 106, 118
- Asamblea de Barrios, 324, 102n.18
- Aub, Max, 152-158, 223, 370n.2-5, 371n.6, 7, 8
- Autor, 10, 18-20, 34-36, 60, 121, 135, 153-157, 160, 168-170, 189, 201, 237, 345n.1, 2, 346n.2, 349n.13, 354n.31, 358n.16, 370n.4, 374n.3, 375n.15, 381n.21, 389n.31, 393n.21, 399n.5
- B**
- Bacon, Francis, 219
- Bajun, Mijail, 177
- Bala, 63, 66-67, 110, 381n.13
- Balcells, Fernando, 116
- Baldessari, John, 280, 391n.17

Balmes, José, 114-115, 219
 Ball, Hugo, 374n.2
 Barboza, Diego, 259, 290, 393n.15
 Barilari, Enrique, 221
 Barnitz, Jacqueline, 362n.37
 Barragán, Luis, 140
 Barrio, Artur, 242, 245, 251-254, 388n.19, 20, 22
 Barry, Robert, 41
 Base militar, 32, 99, 144
 Basualdo, Carlos, 10, 90, 358n.18, 370n.1, 390n.6
 Bataille, Eugène, 344n.13
 Batista, Raúl, 402n.20
 Bauhaus, 185, 196, 213, 382
 Bedoya, Fernando, 359, 363n.44, 379n.62
 Begnini, Roberto, 349n.15
 Bejerot, Nils, 353n.22
 Benetton, 322-323, 401, 400n.12, 13
 Benetton, Luciano, 400n.13
 Benjamin, Walter, 34, 82, 321, 346n.2, 356n.41
 Bense, Max, 215, 382n.10
 Bernal, María Clara, 284, 392n.6
 Berni, Antonio, 219, 346n.3
 Bernstein, Michèle, 399n.4
 Bertoni, Claudio, 361n.25
 Beuys, Joseph, 43, 63, 270-271
 Bidlo, Mike, 394n.23
 Bienal de La Habana, 265, 316, 317
 Bilhaud, Paul, 344n.13
 Bill, Max, 182, 214-215, 372n.18, 376n.31, 382n.9, 10, 11
 Bioy Casares, Adolfo, 157-159, 371n.13
 Boetti, Alighiero, 247
 Bolívar, Simón, 28, 32, 57-58, 63, 229, 257, 350n.2, 389n.30
 Bolivia, 63, 176, 238, 275-276, 333, 353n.26, 361n.30, 375n.14, 390n.12
 Bony, Oscar, 165, 194, 225-228, 242, 372n.21, 384n.13
 Borchardt, Rudolf, 346n.4
 Borges, Jacobo, 219
 Borges, Jorge Luis, 55, 135, 152-153, 157-159, 164, 371n.12, 13, 380n.9
 Bosch, Orlando, 351n.3
 Boso, Felipe, 376
 Boultenhouse, Charles, 372n.2
 Brandt, Alberto, 227-229, 243, 262, 385n.17
 Brasil, 17, 32-33, 55, 104, 136-138, 145, 169-171, 176-183, 207, 214-215, 219, 238-242, 247, 251, 256, 306-307, 333, 343n.3, 361n.30, 364n.4, 5, 367n.9, 368n.2, 375n.24, 25, 27, 382n.7, 9
 Bravo, Douglas, 352n.11
 Brecht, George, 45, 347n.5
 Breton, André, 174-175
 Brett, Guy, 213, 382n.8
 Broodthaers, Marcel, 206, 387n.13
 Brossa, Joan, 45, 113, 206, 327, 387n.13, 402n.1
 Bruguera, Tania, 107
 Bruscky, Paulo, 379n.8
 Buchloh, Benjamin, 39, 205, 285, 346n.1, 3, 380n.11, 381n.14, 391n.1
 Buga Up, grupo, 323.
 Buntinx, Gustavo, 122, 363n.40-44
 Buñuel, Luis, 153.
 Burden, Chris, 118
 Burger, Peter, 86, 322, 347, 357n.3-4, 400n.11
 Burgin, Víctor, 386n.2
 Burton, Scott, 292
 Bustos Domecq, 159, 371n.13

C
 CADA, 113-119, 361n.27, 29, 362n.31, 34, 39
 Cage, John, 21, 372n.22
 Caldas, Waltercio, 387n.13
 Caligrafía, 171, 175, 348n.10
 Caligramas, 60-63, 171-175, 374n.6, 7
 Calzadilla, Juan, 388n.23, 389n.30
 Câmara, Hélder, 136, 366n.9
 Capitalismo, 81
 Caraballo, Jorge, 102-104, 107
 Carnevale, Graciela, 50, 88, 91-95, 357n.9, 358n.17, 19

Caro, Antonio, 130, 131, 235, 276-280, 365n.9
 Carpani, Ricardo, 96
 Carpinteros, Los, 163
 Carreira, Ricardo, 191-195, 246, 262, 379n.60, 61, 62, 64
 Castañeda, Jorge, 135, 366n.1
 Castells, Manuel, 240, 267, 355n.36-37, 386n.2, 387n.8, 403n.11
 Castillo, José Guillermo, 157, 238, 298-305, 393n.23
 Castillo, Juan, 116
 Castro, Fidel, 74, 350n.2, 354n.32, 401n.13
 Catlin, Stanton, 305, 395n.28-31
 CAYC, 95, 263, 313-316, 358n.25, 397n.7-9-10
 Celant, Germano, 314, 397n.5, 6
 Cendales, Lola, 144, 368n.3
 Center for Inter-American Relations, 305
 Centro Cultural, 10, 122, 196, 363n.44
 CGT, 90-92
 Cine latinoamericano, 274-275
 Clark, Lygia, 10, 40, 187, 207, 210-218, 222, 238, 377n.41, 382n.6-8-10, 383n.8.
 Colombia, 17, 117, 130, 184, 238, 243, 262, 263, 278, 280, 323, 365n.9, 369n.9, 394n.34
 Colonia Zambrano, Sarita, 121
 Colonización, 32, 59, 64, 88, 162, 177, 368n.7
 Comité Coordinador de la Imaginación Revolucionaria, 94
 Comunicado de la armada, 79
 Comunismo, 172, 257, 321, 390n.12
 Conceptualismo expresionista, 221
 Condorcanqui, José Gabriel, 351n.1
 Consejo Nacional de Investigación, 282
 Constelación, 23, 345n.1, 393n.11
 Constructivismo, 186, 235, 256
 Contextualización, 18, 201, 223, 343n.5
 Contrabienal, 304-308, 395n.29
 Cordeiro, Waldemar, 208-210, 376n.31, 382n.1
 Córdoba, 49, 144, 368n.2
 Cornell, Joseph, 113
 Correspondencia, 73, 88, 103, 124, 139, 157, 309, 329
 Corris, Michael, 270, 370n.15, 390n.1
 Costa, Eduardo, 49, 123, 152, 195, 230-232, 291-292, 385n.20, 22, 393n.13, 17
 Creacionismo, 172
 Cruz-Díez, Carlos, 256
 Cuba, 74, 85, 108, 126, 134, 138, 219, 242, 265-266, 306, 331, 333, 352n.11, 383n.1, 389n.5, 390n.13,
 Cubismo, 16, 44, 153, 213, 264
 Cuerpo de Paz, 276, 390n.12
 Cuevas, José Luis, 140, 219, 307
 Cummings, e. e., 180-181, 374n.6
 Chacón, Sigfredo, 259
 Chandler, John, 18, 343n.4, 348n.1
 Charlín, Marcelo, 361n.25
 Charoux, Lothar, 376n.31
 Checoslovaquia, 126
 Chile, 17, 33, 63, 85, 95, 104, 108-109, 113-116, 146, 174, 181-184, 188-189, 219, 270, 309, 322, 353n.21, 360n.11, 15, 361n.23, 27-30, 366n.9, 375n.14, 378n.52-55, 380n.12, 391n.2, 392n.8
 Churchill, Winston, 95
 Chuzhac, Nikolai, 202

D
 D'Arango, Teowald, 259
 Dadaísmo, 142, 183, 364n.4, 373n.2
 Dahou, Mostefa, 399n.4
 Davis, R. G., 355n.40
 De Andrade, Oswald, 170, 176-180, 215, 223, 375n.25, 26, 376n.27, 31
 De Barros, Geraldo, 376n.21, 386n.28
 De Campos, Augusto, 181, 373n.2, 376n.31, 377n.32, 35
 De Campos, Haroldo, 181, 373n.2, 375n.26, 31, 376n.27, 31, 377n.32, 35, 36

De Castro, Amílcar, 382n.6
De Dominicis, Gino, 225
De Kooning, Willem, 219
De la Vega, Jorge, 94, 219
De Marco, Hugo, 150
De María, Walter, 247, 396n.2
De Sá, Alvaro, 186-187, 378n.43, 50
De Saussure, Ferdinand, 54
De Torre, Guillermo, 371n.12
Debord, Guy-Ernest, 318, 322-323, 357n.3, 398n.1, 2, 401n.15
Debray, Régis, 69, 70, 352n.11-17, 353n.27, 354n.32
Declaración de Ámsterdam, 398n.1
Declaración Universal de los Derechos Humanos, 169
Defoe, Daniel, 58
Deira, Ernesto, 219
Deisler, Guillermo, 105, 108, 360n.11
Delaunay, Robert, 371
Delaunay, Sonia, 371
Deleuze, Gilles, 162, 372n.16
Democracia, 25-26, 79, 125, 148, 237-238, 270, 308, 351n.5, 355n.37
Derivativo, 14, 42-43, 87, 311
Desaparecidos, 93, 100-101, 169, 333, 353n.26, 359n.4, 399n.5
Desmaterialización, 13, 16-21, 25, 47-50, 54, 184-185, 190, 197, 200-204, 216, 223, 236, 240, 288, 303, 310, 315, 328, 365n.6, 394n.23
Desmediatización, 52
Despolitización, 237
Destrucción, 147, 153, 261, 264, 278, 295, 383n.5
Destruccionistas, 142, 295
Di Candia, César, 352n.8
Día del Arte Correo, 108
Dias, Antonio, 219, 241-243, 254-256, 311, 312, 397n.3
Dias-Pino, Wladimir, 186-187, 378n.47
Díaspóra, 17, 56, 191, 281, 285, 288, 295, 305, 307, 309, 392n.8
Didáctica, 25, 53-54, 112, 123, 190, 354n.32

Dittborn, Eugenio, 106-107
Documenta, 122, 270, 309
Dórea, Juraci, 276-278, 279, 391n.16
Dotremont, Christian, 219
Downey, Juan, 294
Draxler, Helmut, 382n.10
Duchamp, Marcel, 21, 64, 113, 128, 161, 198-199, 203, 247, 289, 301-303, 344n.13, 346n.3, 381n.14
Dussel, Enrique, 137, 366n.7
Dutsche, Rudi, 398n.1,

E

Earthworks, 392n.10
Eco, Umberto, 344n.9
EE.UU., 21, 32-35, 39-41, 47, 50, 53-55, 72, 76, 78, 79, 86, 115, 125, 126, 128, 146-148, 195, 196, 210, 237-239, 241, 242, 261, 266, 270, 276, 282-285, 288, 306, 308, 314, 315, 322, 324-326, 332, 334, 344n.9, 347n.5, 349n.15, 350n.1, 353n.21, 355n.40, 359n.27, 361n.30, 369n.9, 374n.6, 375n.14, 385n.22, 390n.7, 392n.4, 5, 393n.11, 401n.14, 16

Ehrenberg, Felipe, 108
Eiriz, Antonia, 219
Eisenhower, Dwight D., 125
El Lissitzky, 49, 348n.7
El siluetazo, 100-101, 359n.3
Elso Padilla, Juan Francisco, 390n.13
Eltit, Diamela, 116, 118, 362n.38, 39
Emei, 359n.5, 363n.44
Empresa de Propiedad Social, 121
Encuentro, 89, 345n.4
EPS Huayco (Estética de Proyección Social), 121-122, 363n.44
Erminy, Perán, 228
Ernst, Max, 227
Erosión de la información, 25, 51-52, 60, 197
ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo), 89, 93, 358n.17
Escena de Avanzada, 116
Espacialización, 164, 205
Español, 10-13, 31-32, 98, 171,

261, 318, 397n.8
Espinoza, Eugenio, 259
Espiritualización, 41
Estética, 19, 25-27, 30, 33-34, 41, 44, 63, 81-83, 86, 94, 98-100, 106, 114-115, 121-128, 131-132, 138, 142-143, 159, 163, 169, 186, 199, 200-202, 213, 216, 232, 242, 251, 273-274, 286-288, 305, 316, 321, 323, 333-335, 354n.31, 359n.27, 358n.19, 365n.9, 366n.11, 387n.13
Estévez, Minette, 149, 370n.13
Estilo internacional, 196, 240
Estructuralismo, 52-55, 344n.9
Estructuras Primarias, 55, 87, 349n.14
Ética, 29, 88-89, 124, 132, 136-139, 141-142, 217, 276, 322, 333-335, 366n.11
Ettedgui, Marco Antonio, 259
Evangelista, Roberto, 276-280
Experiencia cotidiana, 15, 213, 216
Expresionismo abstracto, 221, 363n.4
Expresionismo, 141, 196-198, 220-222, 274, 363n.4
Ezeiza, 95, 99, 383n.5

F

Fabris, Annateresa, 209, 382n.1
Fahlström, Ovynd, 364n.4, 376n.31
FANDSQ, 157, 301-302, 371n.10
Farver, Jane, 9, 18
Fascismo, 180, 321
Favario, Eduardo, 93, 358n.17
Federación anarquista, 66
Fernández de Oviedo, Gonzalo, 345n.1
Ferrari, León, 90, 96-97, 132, 165-169, 243, 207, 312, 350n.10, 358n.17, 23, 365n.10, 373n.24, 26, 379n.64
Ferreira Gullar, José Ribamar, 182-186, 213, 378n.37, 38, 39, 40, 382n.7
Ferrer, Rafael, 295-298
Figari, Pedro, 15
Figuración, 123-126, 187, 205, 210, 218-221, 224, 229, 372n.18
Finck, Carlos, 110, 360n.16

Flores, Julio, 100
Flusser, Vilém, 287, 392n.9
Fluxus, 108, 225, 270, 331, 367n.17, 372n.22
Fly, Claude, 73
Fondo de Cultura Económica, 344n.9, 371n.11
Fontana, Lucio, 165, 219, 234
Formalismo, 31, 48, 123-124, 142, 177, 184, 193, 213, 310, 323
Francia, 22, 172, 196, 239, 355n.37, 357n.15, 360n.11, 373n.2, 374n.14, 378.55
Franco, Francisco, 125, 351n.2
Franco, Jean, 264, 389n.1
Frank, Peter, 182, 377n.37
Frasconi, Antonio, 307
Fraser, Andrea, 332
Freire, Paulo, 135-136, 145-149, 275, 366n.3, 369n.8, 9, 368n.6-8
FRIP (Frente Revolucionario Indoamericano Popular), 88, 89, 357n.10
Frontera, 24, 27-28, 33, 80-81, 125, 142-143, 170-171, 180, 230, 277-278, 307
Fuenmayor, Héctor, 259
Fuga de cerebros, 282-284
Fundación Guggenheim, 391n.2
Fundación Rockefeller, 9, 157

G

Galdamez Escobar, Jesús Romeo, 104
Galería Antonio Souza, 140
Galería Sudamericana, 392n.5
Galería Zegrí, 392n.5
Galvão Patrícia (Thiers), 180
Gamarra, Jorge, 36, 37
Garay, Antártido A., 159, 160
García Espinosa, Julio, 274, 275, 328, 331, 390n.8, 402n.3, 403n.9
García Kohbe, Ana María, 389n.31
García Márquez, Gabriel, 44, 112, 159
García Rossi, Horacio, 150
Gego (Gertrud Goldschmidt), 169
Geldmacher, Klaus, 122

Geometría Andina, 372n.17
 Gettino, Octavio, 274
 Giddens, Anthony, 80, 355n.37
 Gil, Gilberto, 375n.24
 Ginzberg, Santiago, 159
 Gitlin, Todd, 355n.40
 Giunta, Andrea, 10, 221, 358n.26,
 359n.1, 383n.5, 7, 389n.2
 Globalización, 162, 240, 267, 274, 323,
 327, 360n.12
 Glueck, Grace, 395n.28
 Glusberg, Jorge, 87, 97, 314-315,
 358n.25, 397n.10
 Goebbels, Joseph, 125
 Goeritz, Mathias, 55, 138-142, 184,
 307, 367n.10, 13, 14, 376n.31
 Goldman, Shifra, 10, 125, 348n.4,
 360n.19, 367n.11
 Gomringer, Eugen, 182, 377n.36
 González, Beatriz, 364
 Gordon, Lincoln, 306
 Grabado, 75, 157, 235, 294, 298-300,
 343n.2
 Graham, Dan, 386n.2
 Grand Fury, 360n.22
 GRAV (Group de Recherche d'Art
 Visuelle), 48, 150, 151, 289, 307
 Greco, Alberto, 219-220, 223-229,
 242-243, 263, 383n.9, 10, 384n.11-
 12
 Grippo, Victor, 36-37, 346n.4, 5,
 398n.10
 Gris, Juan, 153
 Grobet, Lourdes, 110-112, 360n.16
 Gropius, Walter, 185
 Grupo Art & Language, 149, 271,
 348n.1, 349n.13, 370n.14, 15
 Grupo Cobra, 219, 398n.1
 Grupo de Arte Callejero, 332
 Grupo de los Trece, 397n.10
 Grupo de Rosario, 90, 315
 Grupo Espartaco, 96
 Grupo Munich, 398n.1
 Grupo Pentágono, 108-109, 112,
 360n.16
 Grupo Proceso Pentágono, 109-112
 Grupo Puré, 383n.1

Grupo Ruptura, 207
 Gruppe Spur, 398n.1
 Guagnini, Luis Rodolfo, 399n.5
 Guagnini, Nicolás, 10, 346n.3,
 397n.10, 399n.5
 Guatemala, 35, 238
 Guattari, Félix, 162, 372n.16
 Guerra de Vietnam, 16, 82-85, 88,
 192-195, 295, 320
 Guerra Fría, 14, 125
 Guevara, Che, 66-68, 75, 87, 99, 135,
 231, 401n.13

H

Haacke, Hans, 40, 46, 343n.2, 379n.66
 Haar, Leopold, 376n.31
 Hahn, Oscar, 361n.25
 Hansen, Søren, 368n.6
 Happenings, 79, 82-85, 108-109, 114,
 142, 189, 259, 385n.20-23, 387n.12
 Harvey, David, 266, 267, 387n.11,
 389n.6
 Hausmann, Raoul, 182, 374n.2
 Hayter, William, 294
 Hearst, Patty, 353n.21
 Heartfield, John, 394n.26
 Heiss, Alanna, 372n.19
 Helder, Lucas J., 393n.11
 Herbert, George, 374n.6
 Hernández Amezcua, José Antonio,
 109
 Hernández, Abdel, 201, 380n.7
 Herzog, Wladimir, 244, 387n.14
 Higgins, Dick, 171, 373n.2, 374n.3-4
 Hirschhorn, Thomas, 348n.12
 Historia del Arte, 14-20, 26, 27, 30, 31,
 39, 45-48, 51, 63, 102, 103, 149, 154,
 162, 163, 198, 312
 Hitler, Adolf, 125, 168, 172, 375n.14
 Hoffman, Abbie, 356n.40
 Holzer, Jenny, 364n.6, 399n.5
 Hoynes, William, 401n.14
 Huelsenbeck, Richard, 70, 352n.13
 Huidobro, Vicente, 170-177, 180-181,
 188-190, 351n.4, 371n.12, 374n.6, 9,
 12, 13, 375n.17, 378n.53

I

ICAIC (Instituto Cubano de Arte e
 Industria Cinematográfica), 274
 Ícono, 121, 126-127, 131, 179
 Identidad, 15, 30, 36, 41, 46-48, 53,
 182, 186-188, 198, 203, 209, 219,
 222, 242, 265, 270, 273-277, 295,
 316, 346n.4, 349n.15, 355n.36,
 362n.39, 380n.9, 390n.12
 Ideología, 19, 33, 43, 59, 72, 81, 89,
 94, 111, 120, 123, 268, 271, 274,
 283-286, 311, 369n.12, 391n.3
 Illich, Ivan, 136
 Independencia, 17, 64, 77, 273, 307,
 310, 327, 333, 350n.1, 368n.7
 Informalismo, 115, 221, 227, 233, 363
 Inglaterra, 53, 142, 210, 239, 314,
 392n.6
 Inglés, 9-11, 21, 55, 57, 98, 175, 179,
 256, 301, 345n.1, 349n.15, 355n.40,
 359n.7, 363n.40, 369n.9, 374n.6,
 397n.8, 402n.16
 Inserción, 127, 199, 202, 250, 289
 Instituto Di Tella, 86-87, 95-97, 192,
 195, 316, 343n.3, 348n.5, 357n.6,
 384n.13, 15
 Instituto Torcuato Di Tella, 193,
 357n.6
 Intelectualismo, 320
 Inteligibilidad, efecto, 346n.2
 Internationale Lettriste, 13, 357n.3
 Internet, 106-108, 282, 332, 359n.8,
 363n.42, 376n.31, 386n.2
 Iovino, María, 263, 389n.35
 Isou, Isidore, 357n.3, 372n.22, 400n.9

J

Jaar, Alfredo, 119-121, 309, 322
 Jacoby, Roberto, 49, 90, 153, 194-195,
 230-232, 288, 358n.17, 379n.67,
 385n.20, 22
 Jameson, Fredric, 269, 389n.7
 Jardim, Reinaldo, 382n.6
 Jarry, Alfred, 344
 Jensen, Jasper, 368n.6
 Jodorowsky, Alejandro, 113, 189,

378n.55-56
 Johnson, Lyndon B., 306
 Johnson, Ray, 103
 Jones, Ronald, 272
 Jorn, Asger, 219, 382n.11
 Joyce, James, 168, 181
 Juan XXIII, 136-137, 367n.9
 Judd, Donald, 183
 Julião, Francisco, 145, 147, 237-238,
 368n.4, 386n.4
 Junta militar, 86, 237

K

Kaprow, Allan, 84-85, 142, 250,
 357n.1-2, 368n.18
 Katz, Leandro, 290, 375n.15
 Kemble, Kenneth, 221, 383n.6
 Kennan, George, 354
 Kennedy, John F., 306, 390n.12
 Kexel, Guillermo, 100
 Kienholz, Edward, 233
 King, Martin Luther, Jr., 357n.5
 Klein, Yves, 223, 225, 229, 246n.8,
 344n.13, 384n.12, 385n.18
 Knot exhibition, 397n.6
 Korea, 359n.27
 Kosuth, Joseph, 41, 55, 114, 164-165,
 195, 203, 205, 265-267, 271, 246n.1,
 248n.13, 361n.26, 388n.26
 Kruger, Barbara, 364
 Kunzelmann, Dieter, 398
 Kurtycz, Marcos, 243, 259-262,
 389n.31-33

L

La vida es bella, 349n.15
 Lame, Quintín, 277, 278
 Lamelas, David, 51, 52, 194, 195, 313,
 348n.9, 379n.67
 Lampadia Foundation, 391n.2
 Lancaster, Joseph, 58, 59, 350n.5
 Land art, 287, 288
 Langlois, Juan Pablo, 113, 378n.53
 Larrain, Manuel, 368n.9
 Latinoamérica
 Lauer, Dot, 373n.25

Leal, Fernando, 360n.17
 Leirner, Felisa, 233
 Leirner, Isai, 233
 Leirner, Nelson, 233-235, 364n.5, 386n.27, 386n.28
 Lenguas amerindias, 32
 Lenin, V., 149, 172
 Leonetti, Eduardo, 359n.1
 Leonetti, Juan Carlos, 89
 LeParc, Julio, 150
 Leppe, Carlos, 113
 Letelier, Rosario, 360n.15
 Letrismo, 55, 372n.22, 400n.9
 Levine, Sherrie, 394n.23
 Lévi-Strauss, Claude, 54
 LeWitt, Sol, 33, 40, 87, 346n.1
 Lichtenstein, Roy, 363n.4, 394n.23
 Ligas Campesinas, 145
 Lihn, Enrique, 113, 118, 119
 Li-Po, 175, 176
 Lippard, Lucy, 18, 47, 97, 301, 308, 315, 343n.4, 346n.1, 348n.1, 369n.10, 380n.12, 381n.11, 394n.25, 395n.32, 395n.33, 396n.33, 397n.8, 397n.9
 Literatura, 56, 135, 152, 156, 159-162, 165, 170, 179, 305, 370n.1, 372n.16
 López Anaya, Jorge, 221
 López, Alejandro, 358
 Los Hartos, 140, 367n.10
 Lotto, Lorenzo, 271n.6
 Luther Bisset Project, 317
 Lyotard, Jean-François, 272

M

Macció, Rómulo, 219
 Madres de Plaza de Mayo
 Magritte, René, 161, 174, 190, 303, 329, 374n.12, 394n.26, 403n.6
 Mahler, Leopoldo, 168
 Mail art (ver arte correo)
 Mainstream, 17, 19, 39, 42, 45, 47, 50-52, 56, 64, 88, 95-98, 123, 124, 149, 163-165, 177-179, 182, 189, 196, 198, 203-206, 218, 220, 236, 241, 264-269, 274, 280, 281, 285, 287, 289, 297, 309-311, 313, 314, 317, 329, 334, 354n.32, 359n.27
 Maldonado, Tomás, 372n.18
 Malevich, Kasimir, 213, 214
 Mallarmé, Stéphane, 25, 28, 60, 62, 64, 175, 180, 181, 184, 350n.11, 373n.24
 Manifiesto, 295, 382n.7
 Manuel, Antonio, 242, 245, 247-251, 254, 388n.16
 Manzoni, Piero, 384n.12
 Marcos, Ferdinand, 393n.11
 Marcos, subcomandante, 322
 March, Brigitte, 329
 Marcha contra la muerte, 82
 Marchán Fiz, Simón, 198, 370n.16, 379n.59, 380n.2, 393n.12
 Marenales, Julio, 71
 Mariátegui, José Carlos, 175, 375n.19
 Marighela, Carlos, 66, 70, 352n.7, 352n.15
 Marinetti, Filippo, 182, 189
 Mariotti, Francisco, 121, 122, 363n.40, 363n.43
 Martínez, Juan Luis, 113
 Martínez, Raúl, 364n.5
 Marxismo, 19, 72, 153, 346n.2, 376n.31
 Masotta, Oscar, 49, 195, 232, 379n.65, 285n.20, 285n.22, 285n.23
 Matta-Clark, Gordon, 46
 McLuhan, Marshall, 198, 239, 259, 385n.22, 287n.7
 McShine, Kynaston,
 Meany, George, 306
 Medina, Cuauhtémoc, 10, 153
 Meireles, Cildo, 127, 128, 202, 241-247, 250, 254, 312, 364n.6, 387n.15, 388n.15
 Menard, Andrew, 270, 390n.1
 Menem, Carlos, 102
 Menezes, Philadelphia, 365n.9,
 Mercado, 33, 45, 55, 66, 111, 127-128, 236, 242, 256, 267-269, 273, 276, 280, 282, 309-310, 315, 365n.8, 369n.12, 370n.12
 Mercosur, 269, 375n.14,
 Mesplès, Eugène, 373n.2
 Metzger, Gustav, 221

Michaux, Henri, 373n.24
 Milán, Gonzalo, 365n.25
 Min Joong, 358n.17
 Minimalismo, 47, 55, 87, 139, 181-186, 196-197, 218, 220, 256, 281, 285-289, 302, 305, 343n.4, 393n.12
 Minujin, Marta, 230
 Mística, 43, 138, 141, 204
 Mitrione, Dan, 72, 353n.22
 Mondrian, Piet, 42, 153, 213, 234, 291
 Montessori, María, 22
 Morais, Frederico, 237, 279, 367n.13, 367n.16, 376n.31, 382n.6, 386n.3, 391n.16
 Morgan, Robert, 18, 19
 Morgenstern, Christian, 373n.2
 Moro, César, 174, 375n.15
 Morris, Robert, 183, 195
 Mosquera, Gerardo, 10, 24, 362n.40
 Movimiento de Independencia Cultural Latinoamericana (MICLA), 307
 Movimiento de Liberación Nacional, 66, 351n.1
 Movimiento estudiantil, 15-17, 70, 144, 237, 318, 369n.9, 358n.55, 398n.1
 Movimiento Forma y Espacio, 372n.17
 Movimiento guerrillero, 65-66, 68, 120, 319, 322, 352n.11, 354n.32
 Movimiento Pánico, 378n.55
 Movimiento Zapatista, 270,
 Mujica, José, 333
 Multiculturalismo, 273-274, 276
 Muñoz, Ernesto, 360n.15
 Muñoz, Gonzalo, 362n.39
 Muñoz, Víctor, 10, 109, 110, 369n.16
 Muralismo, 15, 36, 95-97, 110-111, 114, 124-125, 131, 140, 150-151, 198-201, 219, 365n.7
 Murgas, 77
 Museo Blanes, 380n.4
 Museo de Arte Directo, 261
 Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 99
 Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), 141, 238-239, 276, 305, 311-312, 365n.8
 Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, 248-251
 Museo de Bellas Artes de Caracas, 301, 372n.20, 388n.24
 Museo de Bellas Artes de Santiago de Chile, 113, 117, 120, 380n.12
 Museo de Historia Nacional, 75
 Museo de la Subversión, 89
 Museo del Barrio, 296
 Museo Latinoamericano, 306-307
 Museo Real de Amberes, 9.
 Mussolini, Benito, 125, 353n.37

N

Nadaísmo, 263, 389n.36
 Nafta, 269
 Nakheel, 393n.11
 Naranjo, Rubén, 88, 93, 356n.17, 356n.18
 Nauman, Bruce, 232
 Negret, Edgar, 184, 377n.41
 Neoconceptualismo, 236, 313
 Neoconcreto, 182-183, 187, 382n.6, 7
 Neoconservadores, 369n.9
 Neoexpresionismo, 274, 316
 Neofiguración, 94, 140, 219, 224
 Neoliberalismo, 241
 Neoprimativismo, 274
 Neuhaus, Max, 383n.9
 Nevelson, Louise, 286, 287
 New York Graphic Workshop (NYGW), 157, 238-239, 298-305, 371n.10, 372n.20
 Nilo, Humberto, 360n.15
 Noé, Luis Felipe, 94, 219, 287, 383n.2, 383n.10
 No-Grupo, 111
 Noigandres, 180-182, 186, 376n.30-31, 377n.36
 Nueva York, 13-14, 43, 56, 196, 219, 240, 242, 286-287, 290-294, 299-305

O

Objeto de Arte, 64, 216, 288, 303, 313
 Obregón, Roberto, 259
 Oiticica, Hélio, 40, 130, 187, 207,
 210-218, 222, 238, 291, 312-313,
 383n.12-15, 382n.10, 383n.8, 386n.5
 Oldenburg, Claes, 232, 363n.4
 Olea, Héctor, 10, 345n.1, 376n.30,
 379n.65, 388n.19
 Oligarquía, 26, 32, 66, 115
 Oliva, Achille Bonito, 316
 Orogán, Juan Carlos, 86, 89
 Ono, Yoko, 45
 Oppenheim, Meret, 161
 Oquendo de Amat, Carlos, 175-178,
 180, 375n.18, 20
 Orders & Co., 308-309, 395n.33
 Organización de Estados Americanos
 (OEA), 306
 Orozco, José Clemente, 159
 Ortega y Gasset, José, 344n.9
 Ortiz, Fernando, 23
 Ortiz, Rafael Montañez, 295-296,
 393n.20
 Ospina, Nadín, 41-42
 Oteiza, Jorge, 183-186, 365n.7,
 377n.41-4
 Otero, Alejandro, 256, 352n.8
 Otredad, 273
 Ozenfant, Amédée, 19, 344n.8

P

Pablo VI, 168, 367n.9
 Pacheco Areco, Jorge, 308, 309
 Padín, Clemente, 83, 104, 106, 186-
 187, 307, 356n.43, 360n.11, 377n.39,
 378n.46-50, 380n.2
 Paik, Nam June, 385n.24
 Pampillón, Santiago, 49
 Pan americanismo, 111
 Pane, Gina, 118
 Panteras negras 353n.21
 Paolini, Giulio, 195
 Papanek, Victor, 365n.7
 Pape, Lygia, 382n.6
 Papini, Giovanni, 20-22, 152, 159, 190

Paraguay, 33, 157, 333, 353n.26,
 361n.30, 375n.14
 Parra, Nicanor, 170, 188-190, 194,
 261, 378n.52-54, 392n.8
 Paska, Margarita, 357n.14
 Pastor Mellado, Justo, 10, 114
 Paternosto, César, 42
 Paz, Octavio, 153, 288, 393n.13
 Paz, Samuel, 95
 Pedagogía, 24-25, 30, 37-38, 47, 123,
 133-136, 143, 146-150
 Peralta Ramos, Federico, 227, 384n.16
 Pereira Reverbel, Ulysses, 73, 353n.24
 Performance, 212, 232, 230, 259, 262,
 290-291
 Periferia, 14, 23, 30-33, 39, 42-44, 52,
 54, 98, 125, 137, 143, 147, 160, 165,
 177, 196, 202-203, 221, 241, 267-
 269, 276, 280-288, 310-317, 323,
 327-329, 344n.7
 Perna, Claudio, 50-51, 243, 256-259,
 388n.24, 26
 Perón, Juan, 95, 99
 Perreault, John, 311, 387n.9
 Perú, 11, 120, 174-176, 191, 242, 270,
 387n.12
 Pestalozzi, Johann Heinrich, 58, 59,
 350n.5
 Petreña, Luis Álvarez, 156, 371n.8
 Photoshop, 106
 Picasso, Pablo, 44, 152, 153, 154, 177
 Pignatari, Décio, 181, 182, 373n.2,
 376n.31, 377n.32, 377n.34, 377n.35
 Pinochet, Augusto, 108, 113, 115, 119,
 295, 262n.37, 401n.13
 Plan Cóndor, 32, 262,
 Plate, Roberto, 86, 302, 394n.24
 Plaza de Mayo, 100, 101, 346n.3
 Poema/Proceso, 186-187
 Poesía, 21, 37, 62, 159-160, 165, 170-
 185, 190, 191, 195, 205-207, 218,
 290-291, 320-321, 365n.9; concreta,
 55, 104-105, 130, 142, 164, 180-187,
 256, 343n.3, 373n.2, 377n.32, 35
 Policía, 32-33, 49-50, 66-76, 86, 92-
 93, 100-102, 143, 233, 254, 319,

353n.26, 352n.8, 352n.20, 357n.3
 Pontes, Hugo, 106, 306n.12
 Porter, Liliana, 157, 164, 238, 298,
 305, 395n.29
 Posfiguración, 218
 Posmodernismo, 153, 179, 197, 266-
 267, 269, 301, 316
 Poulantzas, Nicos, 80, 143, 355n.36,
 368n.1
 Pound, Ezra, 180-181, 376n.30,
 399n.5
 Premio Braque, 90, 357n.15
 Primitivismo, 44, 140, 276, 279
 Propaganda armada, 69-70, 74, 124
 Provos, 319.321
 Publicidad, 69, 77, 89-90, 119, 262,
 322-323, 364n.5-6, 401n.13-14
 Puente, Alejandro, 42
 Purismo, 19, 372n.18
 Puzolo, Roberto, 95, 358n.17

R

Ramírez, Arbelio, 66
 Ramírez, Mari Carmen, 10, 17, 114,
 163, 198-199, 202-203, 250, 289,
 345n.1, 347n.6, 380n.2
 Ramona, 49, 348n.6
 Rascón, Marco Antonio, 402n.20
 Rauschenberg, Robert, 21, 218, 364n.4
 Readymades, 50, 64, 101, 128, 179,
 191, 198-199, 202, 216, 289, 301,
 304
 Realismo, 15, 34, 96, 102, 124-126,
 153, 197, 210; mágico, 159
 Reciclaje, 23, 43-44, 122, 243, 266
 Recontextualización, 51, 131, 216
 Reduccionismo, 22, 47-48, 139, 206,
 216, 247, 288, 302
 Renzi, Juan Pablo, 87, 94, 97, 133, 132,
 134, 272, 357n.12, 358n.16, 17, 24,
 366n.11, 383n.3
 Resistencia, 20, 29-31, 100, 177, 241,
 269, 276, 285-286, 327, 335
 Revistas, 116, 156, 161, 180, 272, 292
 Revolución, 69-71, 88, 92, 96-98, 146,
 271, 274-275, 320, 327; cubana, 17,

70, 134-135, 351n.2, 364n.5; rusa,
 144; social, 27
 Richard, Nelly, 30, 113, 118
 Rimbaud, Arthur, 175
 Rivera, Diego, 124
 Rizzo, Patricia, 227, 384n.15
 Roa Bastos, Augusto, 360n.11
 Roccatagliatta, Coca, 361n.25
 Rockefeller, David, 306
 Rockefeller, Nelson, 305-306
 Rocha, Glauber, 275
 Rodríguez Brey, Ricardo, 163
 Rodríguez, Simón, 24-26, 28-30, 57-
 64, 145, 148, 159, 170-172, 177, 190,
 259, 350n.1
 Roiger, Jorge, 221
 Romero Brest, Jorge, 87, 95, 97,
 348n.11
 Romero, Juan Carlos, 359n.1
 Rosa, Nicolás, 94, 358n.17
 Rosenberg, Harold, 232
 Rosencoff, Mauricio, 254n.31
 Rosenfeld, Lotty, 115-116, 119

Rossi, A., 36-37
 Rousseau, Jean-Jacques, 26, 58
 Rubin, Jerry, 355n.40
 Ruptura, 30, 34, 36, 44-45, 62, 87, 108,
 111, 123, 143, 256, 357n.3
 Ruscha, Ed, 55
 Rusk, Dean, 306

S

Sacilotto, Luis, 374n.31
 Salcedo, Bernardo, 243, 262-263, 280,
 323
 Sanjinés, Jorge, 275-276,
 Santantonín, Rubén, 264
 Santería, 138, 213-214
 Santiago, Daniel, 104
 Santucho, Mario Roberto, 89
 Sarmiento, Domingo Faustino, 287
 Schechner, Richard, 79
 Schneckenburger, Manfred, 308,
 396n.34
 Schultze-Naumberg, Paul, 310

Schwartz, Jorge, 371
 Seguí, Antonio, 219, 221
 Sendero Luminoso, 120, 270
 Shannon, Claude, 52
 Significado, 21, 41, 43-44, 51, 132, 161, 164-165, 181-182, 198-199, 244, 254, 262, 286-287, 301, 303, 320, 350n.10,
 Síndrome de Estocolmo, 73, 352n.25
 Siqueiros, David Alfaro, 153, 200, 201, 219, 347n.6, 380n.5
 Situacionismo, 15, 20, 28, 81, 243, 270, 318, 319, 320, 321, 327, 357n.3, 399n.5, 398n.1
 Smithson, Robert, 288, 313
 Socialismo, 25-26, 37, 59, 96, 114, 134, 197, 351n.2, 375n.19, 390n.13
 Sociedades "en agujero negro", 267
 Solanas, Fernando, 274
 Solar, Xul, 55
 Sontag, Susan, 83
 Sosa, Antonieta, 259
 Soto, Jesús, 256
 Soto, Leandro, 85
 Spanudis, Theon, 384n.6
 Speer, Albert, 125
 Spengler, Oswald, 344n.9
 Spoerri, Daniel, 123
 Stachelhaus, Heiner, 371
 Stander, Lionel, 356n.40
 Steiner, Rudolf, 22, 43
 Stella, Frank, 218
 Sturtevant, Elaine, 393n.23
 Suárez, Pablo, 53, 97
 Subversión, 80, 81, 98, 198, 238, 288, 322, 334, 355, 399n.4
 Superbarrio Gómez, 323-325, 331, 402n.20
 Superbarrio, 157
 Surrealismo, 174, 216, 227, 256

T
 Tablada, José Juan, 175-176, 180, 375n.17
 TAI (Taller de Arte e Ideología), 111
 Takis, Vassilakis, 369

Tamayo, Rufino, 15, 306
 Taut, Bruno, 288
 Tautología, 106, 128, 135, 148, 164-165, 171, 181, 190, 205, 247, 258, 291, 380n.12
 Taylor, Joshua, 56
 Teatro Campesino, 401n.16
 Televisión, 323, 356n.40
 Téllez, Eugenio, 118, 181n.30
 Teología, 135, 137-138, 145, 367n.9
 Terán, Pedro, 259
 Tercer Mundo, 31, 374
 Terrorismo, 272
 Textualización, 47, 54, 310
 Thek, Paul, 289
 Tinguely, Jean, 107
 Torolab, 332
 Torras, Silvia, 221
 Torres García, Joaquín, 48, 124, 347n.6, 372n.18
 Torres, Camilo, 136, 137, 366n.5
 Toscani, Oliviero, 322, 400n.12
 Transvanguardismo, 316
 Trepadori, Juan, 157, 371n.9, 371n.10
 Tribu No, 361n.25
 Tropicalismo, 375n.24
 Trotsky, Leon, 201
 Trova, Ernst, 286, 287
 Tucumán arde 65, 84-103, 131-132, 236, 241, 272, 321, 357, 358n.17
 Tupamaros, 15, 24-30, 57, 65-85, 98, 199-201, 236, 241, 318, 321, 333, 351n.1, 354n.32, 396n.2
 Tupís, 179

U
 Ultraísmo, 175, 371n.12
 Uruguay, 15, 17, 26, 27, 32, 65-68, 104, 308, 333, 351n.1, 353n.29, 354n.32, 396n.33
 Utopías, 32, 34, 125, 269, 307, 331, 390n.13

V
 Valdez, Luis, 402n.16
 Van Heutsz, Johannes, 320

Van Wierengreek, Hans, 395n.31
 Vanguardias, 27, 46, 85, 87, 88, 89, 95, 96, 171, 172, 289, 347n.6, 371n.15
 Varèse, Edgar, 375n.17
 Vautier, Ben, 225
 Veloso, Caetano, 375n.24
 Venecia, 195, 225, 316, 361n.22, 389n.3, 393n.19
 Venezuela, 17, 28, 51, 57, 58, 219, 227, 229, 230, 238, 243, 256, 257, 258, 263, 298, 320, 333, 350n.4, 393n.15, 402n.24
 Vergara Grez, Ramón, 372n.18
 Vicuña, Cecilia, 113, 117, 361n.24, 361n.25, 361n.30
 Vicuña, Miguel, 361n.25
 Videla, Jorge, 397n.10
 Viénet, René, 319
 Vigo, Edgardo, 10,
 Vilariño, Idea, 373n.1, 379n.58
 Villafior, Azucena, 100
 Visión periférica, 150, 160, 164
 Von Humboldt, Alexander, 163
 Vostell, Wolf, 108, 114, 230, 361n.27

W

Warhol, Andy, 128, 363n.4, 364n.5, 365n.8, 394n.23

Weaver, Warren, 52
 Weiner, Lawrence, 40, 41, 55, 328, 329
 Weiss, Rachel, 9, 18, 355n.39
 Wells, Luis, 221, 395n.29
 Wenemoser, Alfred, 259
 Westphalen, Emilio Adolfo, 174
 Wilson, Edward, 206, 381n.16
 Wladiyslaw, Anatol, 376n.31
 Wolman, Gil, 399n.4
 Wolman, Véra, 399n.4
 Wyeth, Andrew, 125

X

Xerografía, 106, 360n.12

Y

Yeni and Nan, 259
 Young, La Monte, 331, 403n.7
 Yupanqui, Atahualpa, 13, 20

Z

Zapatistas, 332
 Zegrí, Armando, 392n.5
 Zerpa, Carlos, 259
 Zimmer, Hans Peter, 398n.1
 Zurita, Raúl, 116, 118, 362n.38
 Zynchermann, Lynda, 365n.8

