



Tesis para obtener el título de Magíster en Ciencias Humanas,

opción Filosofía Contemporánea

**ESTÉTICA Y POLÍTICA EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO.
UN ESTUDIO DE LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICO-POLÍTICAS
EN URUGUAY, ARGENTINA Y CHILE
DURANTE LOS AÑOS SETENTA Y OCHENTA.**

Autora: May Puchet

Directores de Tesis:

Prof. Dr. Fernando Miranda Somma

Prof. Dr. Walter Romero Menon Jr.

Montevideo, diciembre de 2016

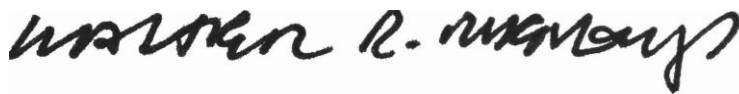
Montevideo, 22 de diciembre de 2016

Fernando Miranda Somma como director de la tesis de la Lic. May Puchet, autoriza y aprueba el texto presentado con el título: “Estética y política en el arte contemporáneo. Un estudio de las prácticas artístico-políticas en Uruguay, Argentina y Chile durante los años setenta y ochenta” para obtener el grado de Maestría en Filosofía Contemporánea.



Prof. Fernando Miranda

Walter Romero Menón Jr. como director de la tesis de la Lic. May Puchet, autoriza y aprueba el texto presentado con el título: “Estética y política en el arte contemporáneo. Un estudio de las prácticas artístico-políticas en Uruguay, Argentina y Chile durante los años setenta y ochenta” para obtener el grado de Maestría en Filosofía Contemporánea.



Prof. Walter Romero Menón Jr.

ÍNDICE

Índice de imágenes	III
Resumen	1
Introducción	3
Objetivos y metodología	5
Capítulo 1. Estética y política. Una revisión del vínculo arte/política	8
1.1. Apuntes preliminares.....	9
1.2. La politización del arte y la estetización de la política en Walter Benjamin.....	12
1.3. Las vanguardias artísticas europeas.....	15
1.4. Consideraciones actuales en torno a un arte político.....	19
Capítulo 2. Arte y Estética contemporánea	25
2.1. La crisis del proyecto moderno.....	26
2.2. Posmodernidad, pluralización y fragmentación.....	30
2.3. De qué hablamos cuando decimos arte contemporáneo.....	37
2.4. Desmaterialización de la obra: arte conceptual, instalaciones, performances, intervenciones urbanas.....	44

Capítulo 3. Arte latinoamericano	51
3.1. Una teoría en construcción.....	51
Capítulo 4. Cuerpos presentes/cuerpos ausentes	59
4.1. La metáfora en los límites de la representación.....	59
4.2. Las estrategias conceptualistas en el Uruguay.....	62
4.2.1. Grupo Octaedro.....	66
4.2.2. Grupo Los Otros.....	76
4.2.3. Grupo Axioma.....	85
4.3. Argentina sale a la calle. El Siluetazo.....	96
4.4. Chile y la Escena de Avanzada.....	108
4.4.1. CADA.....	109
Reflexiones finales	114
Bibliografía	118
Anexo.	
Lista de entrevistados.....	126

ÍNDICE DE IMÁGENES

1. Octaedro, Vista de instalación, Montevideo, junio de 1980. Sala de la Alianza Cultural Uruguay-Estados Unidos. Foto cedida por los artistas.....70
2. Octaedro, Vista de instalación, Montevideo, junio de 1980. Sala de la Alianza Cultural Uruguay-Estados Unidos. Foto cedida por los artistas.....70
3. Octaedro, Registro de muñeco en la calle, Montevideo, 1980. Foto cedida por los artistas.....71
4. Octaedro, Registro de muñeco en la calle, Plaza de Cagancha, Montevideo, 1980. Foto cedida por los artistas.....72
5. Octaedro, Registro de muñeco en la ciudad, Parque Rodó, Montevideo, 1980. Foto cedida por los artistas.....73
6. Los Otros, Instalación “Ambientación con zapatos”, Montevideo, octubre de 1980. Sala Taller Zina Fernández. Foto cedida por los artistas.....79
7. Los Otros, Catálogo exposición “Ambientación con frazadas”, Montevideo, octubre de 1982. Foto cedida por los artistas.....83
8. Axioma, Vista de la instalación “Situaciones I”, Montevideo, abril de 1981. Galería del Notariado. Foto cedida por los artistas.....89
9. Axioma, Vista de la instalación “Situaciones I”, Montevideo, abril de 1981. Galería del Notariado. Foto cedida por los artistas.....90
10. Axioma, Vista de la instalación “Situaciones I”, Montevideo, abril de 1981. Galería del Notariado. Foto cedida por los artistas.....91
11. Axioma, Vista de la instalación “Situaciones I”, Montevideo, abril de 1981. Galería del Notariado. Foto cedida por los artistas.....91
12. Axioma, Vista y detalle de la instalación “Situaciones I”, Montevideo, abril de 1981. Galería del Notariado. Foto cedida por los artistas.....92
13. Axioma, Vista y detalle de la instalación “Situaciones I”, Montevideo, abril de 1981. Galería del Notariado. Foto cedida por los artistas.....93
14. Gil, E., Manifestantes dibujando una silueta, Plaza de Mayo, Buenos Aires, 21 de setiembre de 1983. Recuperado de: Longoni A. y Bruzzone G., comps. *El Siluetazo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.....101
15. Gil, E., Manifestantes realizando siluetas en Plaza de Mayo, Buenos Aires, 21 de setiembre de 1983. Recuperado de: Longoni A. y Bruzzone G., comps. *El Siluetazo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.....103
16. Alonso, A., Siluetas sobre la Catedral, Plaza de Mayo, Buenos Aires, 22 de setiembre de 1983. Recuperado de: Longoni A. y Bruzzone G., comps. *El Siluetazo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.....104

- 17.** Alonso, A., Vista del Siluetazo, Buenos Aires, 22 de setiembre de 1983. Recuperado de: Longoni A. y Bruzzone G., comps. *El Siluetazo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.....105
- 18.** Gil, E., Vista del Siluetazo con vigilancia policial, Buenos Aires, 22 de setiembre de 1983. Recuperado de: Longoni A. y Bruzzone G., comps. *El Siluetazo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.....106
- 19.** CADA, “Viuda”, Santiago de Chile, 1985. Foto: propiedad de los artistas Recuperado de: Archivo CADA. Disponible en: <http://www.archivosensuo.org>.....111

RESUMEN

En esta investigación se propone un análisis de la relación entre las artes visuales y el contexto socio-histórico y político de Uruguay, Argentina y Chile durante los años setenta y ochenta del siglo pasado. A través de un estudio sobre las prácticas artísticas contemporáneas que surgieron en la región, se indagó en los modos estratégicos de expresión y de resistencia crítica en el marco de las dictaduras cívico-militares de los países señalados. Como objetivo se buscó examinar cuáles son las tensiones existentes entre arte y política en ese contexto. Con este propósito se exploró en las potencialidades del arte colectivo y conceptual y en el uso de la metáfora como recurso estratégico. En el presente trabajo se tratará la metáfora como un modo de expresar lo indecible ante la imposibilidad de representación explícita de situaciones de violencia y censura.

Este texto trata, en primer lugar, sobre las características de la relación arte/política con el fin de dilucidar sus tensiones e identificar algunos momentos históricos; en segundo lugar, se examinan las definiciones de arte contemporáneo según la concepción posmoderna; se seguirá con una mirada al arte latinoamericano, luego se analiza el uso de la metáfora en contextos de dictaduras y se describen los casos propuestos, estos son: los grupos artísticos de Uruguay; Octaedro, Los Otros y Axioma, la acción El Siluetazo de Argentina y el Colectivo Acciones de Arte de Chile, lo que conducirá por último a una reflexión en torno a lo estudiado.

Palabras clave: arte y política, metáfora, conceptualismos, dictaduras latinoamericanas

ABSTRACT

This research proposes an analysis of the relationship between the visual arts and the socio-historical and political context of Uruguay, Argentina and Chile during the 1970s and 1980s. Through a study of the contemporary artistic practices that emerged in the region, the strategic modes of expression and critical resistance were investigated within the framework of the civic-military dictatorships of these countries. The aim was to examine the tensions between art and politics in this context. For this, we explored the potentialities of collective and conceptual art and the use of metaphor as a strategic resource. In the present work the metaphor will be treated as a way of expressing the unspeakable before the impossibility of explicit representation of situations of violence and censorship.

First, this text deals with the characteristics of the art/politics relationship in order to elucidate their tensions and to identify some historical moments. Secondly, the definitions of contemporary art are examined according to the postmodern conception. It will be followed with a look at Latin American art, then the use of metaphor in contexts of dictatorships is analyzed and the proposed cases are described, these are: the artistic groups of Uruguay; Octaedro, Los Otros and Axioma, the action El Siluetazo from Argentina and the Collective of Chilean Art Actions, which will lead finally to a reflection on what has been studied.

Key words: art and politics, metaphor, conceptualisms, Latin American dictatorships

INTRODUCCIÓN

Mi acercamiento a una reflexión sobre los aspectos políticos del arte contemporáneo se produce cuando hace unos años comienzo a indagar lo sucedido en Uruguay durante la dictadura cívico-militar en relación a las artes visuales y especialmente las prácticas artísticas contemporáneas que surgieron en esas condiciones socio-históricas particulares. Examinar esa historia poco conocida y a su vez reciente, o dicho de otra manera; retomar el pasado para provocar nuevos enfoques, en términos de Walter Benjamin implica transformarse en un trapero de la memoria, ya que debemos ir en busca de aquellos retazos y desechos que dejaron huellas y escombros en los pedazos rescatados del tiempo pasado. Espacio, tiempo, imagen, memoria, fragmentos y fisuras, son conceptos extraídos de este pensador y utilizados como sutiles mecanismos para reconstruir y comprender una realidad. Así, realicé una revisión sobre el arte uruguayo que se fue asomando desde las memorias y esbozos de un país que permaneció durante doce años en dictadura.

Con la convicción de que lo vivido en esa época fue muy significativo y fundacional, me dediqué a releer y reconstruir una parte del arte uruguayo contemporáneo. El propósito fue investigar sobre las prácticas colectivas de tipo conceptualistas surgidas en un clima particular del país. Poco a poco se fue armando el mapa; recolectando nombres, recorriendo lugares, uniendo relatos y escuchando la voz de aquellos que habían sido jóvenes artistas en esos tiempos, cuyos archivos personales, a punto de quedar en el olvido fueron abiertos generosamente. Los tres grupos que formaron parte de esa indagación fueron: Octaedro, Los Otros y Axioma, conformados por artistas que permanecieron en el país durante la dictadura, cuyo denominador común fue la resistencia cultural y una propuesta de estrategia creativa y estética diferente a los modos tradicionales de las artes visuales. Lo novedoso fue la incursión en ciertas prácticas artísticas y

colectivas que se relacionan al arte conceptual extendido internacionalmente y a su vez se manifiestan en tensión con este último.

El interés por abordar la relación entre arte y política se fue ampliando hasta llegar a considerar un panorama regional, puesto que varios países latinoamericanos vivieron situaciones similares y suponiendo que la reflexión sobre el vínculo entre arte y política pone en cuestión aspectos de la filosofía del arte, esto me estimuló a trabajar en la presente tesis sobre algunos fenómenos locales.

El objeto de esta investigación, enmarcada en la Maestría en Filosofía Contemporánea, tiene como fuente el análisis de las prácticas artísticas colectivas de los grupos uruguayos Octaedro, Los Otros y Axioma, sumándose a este trabajo una selección de obras del Colectivo Acciones de Arte de Chile y la acción denominada El Siluetazo de Argentina. Utilizo acá el principio de montaje de Benjamin, lo que me permite incorporar en una primera etapa pequeñas piezas de la historia y construir un momento singular. Estas prácticas artísticas, situadas en el contexto de los regímenes dictatoriales instaurados en Uruguay de 1973 a 1985, en Argentina de 1976 a 1983 y en Chile de 1973 a 1990, se vinculan en este trabajo considerándolas como prácticas estético-políticas. El recorte temporal está situado entre las décadas del setenta y ochenta debido a los momentos en que se concentra la producción artística de estos colectivos.

Dichos colectivos artísticos son revisitados desde esa perspectiva con una mirada crítica con el propósito de analizar los vínculos existentes entre arte y política, y específicamente con el objetivo de examinar las repercusiones que las dictaduras tuvieron en la producción de arte contemporáneo. Se abordará el estudio de estas prácticas artísticas desde la consideración de un arte crítico y de resistencia. En ese marco y teniendo en cuenta los conceptos de Jacques Rancière, se hablará de un arte que tiene como característica hacer visible lo que está silenciado y oculto, además de renovar los códigos de interpretación.

En cuanto a los antecedentes del tema; el estudio sobre la memoria del pasado reciente en la región y los temas relacionados con la vida social, política y cultural en los períodos dictatoriales, ha ido aumentando en las últimas décadas. Las investigaciones académicas comenzaron en el período de salida de las dictaduras, pero no en el momento inmediato. El análisis de la producción artística durante la represión y las que aluden a la memoria de ese período, tienen un importante empuje a partir de las investigaciones de las argentinas Andrea Giunta, Elizabeth Jelin, Ana Longoni y la chilena Nelly Richard¹ y también de los investigadores de la Red Conceptualismos del Sur², así como de otros actores. De modo que se está conformando de manera continua un vasto repertorio teórico, en el que se pretende traer el pasado al presente como forma de evitar la clausura de lo sucedido en esos años y su reflexión, lo cual permite comprender un período convulsionado de nuestra historia y entender sus consecuencias. Esta historia es común en cuanto a las modalidades represivas de varios países latinoamericanos. Es posible entonces que existan conexiones y afinidades en los modos de resistencia cultural, lo que será indagado en este trabajo.

Objetivos y metodología

Esta investigación buscará responder las siguientes preguntas: ¿cuáles fueron los modos de expresión artística surgidas en el contexto de las dictaduras latinoamericanas? ¿Se encuentran en estos modos características particulares en

¹ Estas referencias son parciales ya que este trabajo no trata de realizar un estudio exhaustivo sobre el campo de investigaciones. Se mencionan a modo de ejemplo y como impulsores del presente trabajo.

² La Red Conceptualismos del Sur es una plataforma internacional de investigación, discusión y toma de posición colectiva desde América Latina que reúne más de cincuenta adherentes con el fin de generar investigaciones sobre las prácticas conceptuales que tuvieron lugar en Latinoamérica a partir de la década de los sesenta. Fue fundada a finales de 2007 por un grupo de investigadores, historiadores y artistas entre los que se encuentran: Ana Longoni, Suely Rolnik, Cristina Freire, Jaime Vindel, Graciela Carnevale, Clemente Padín, etc. Mi incorporación desde el 2013 ha sido muy fructífera y fundamental en el diálogo e intercambio intelectual, marcando una línea de trabajo importante.

función de la relación arte/política? ¿En qué condiciones aparece la metáfora como recurso estratégico y estético?.

Objetivo general:

- Identificar la relación arte y política en las manifestaciones artísticas de resistencia crítica surgidas en Uruguay, Argentina y Chile durante el período de dictaduras de los años setenta.

Objetivos específicos:

- Describir las prácticas artísticas colectivas de los grupos Los Otros, Octaedro, Axioma, CADA y la acción callejera El Siluetazo.
- Examinar la relación arte/política en las prácticas artísticas de los grupos mencionados.
- Analizar el uso de la metáfora en las producciones de los grupos señalados y realizar una comparación.

En cuanto a los aspectos metodológicos, este trabajo se enmarca en una metodología cualitativa en la que se tomaron elementos del tipo de investigación biográfico-narrativa, sumándose a la recolección de datos y el análisis bibliográfico. Se entiende por investigación biográfico-narrativa aquella que tiene como fuentes la memoria de quienes relatan sus experiencias. Algunas veces puede tratarse de relatos que entran en conflicto entre sí, de modo que a través de lo que se cuenta se construyen múltiples miradas de la realidad. Considerando el relato como un modo de construir la realidad y de comprenderla, el interés se centra en lo testimonial como método principal de la investigación. Por lo tanto las historias particulares de los entrevistados son los medios privilegiados de

conocimiento y constituyen el material que ordena y da sentido al análisis, desde la perspectiva de la investigación.

Para esta investigación se realizaron entrevistas semi-estructuradas a informantes calificados. Esta elección de la metodología biográfico-narrativa se debió a la inexistente sistematización de material de algunos casos estudiados, especialmente los referidos a Uruguay. La combinación de este modo y la recolección de datos, fueron los métodos elegidos para el abordaje del tema a investigar.

La recolección de datos se realizó a través de documentos del siguiente tipo: catálogos de exposiciones, manifiestos, cuaderno de notas, fotografías de obras, artículos de prensa, archivos, revisión y análisis bibliográfico y relevamiento de trabajos de investigación referidos al tema en cuestión.

El trabajo se divide en dos partes. Una primera parte, conformada por los capítulos 1 y 2, está dedicada a enmarcar e introducir los conceptos utilizados en esta investigación, estos son: los vínculos entre arte y política, las características de la modernidad y la posmodernidad y una definición del arte contemporáneo.

La segunda parte (capítulos 3 y 4) profundiza en los principales aspectos a desarrollar sobre el arte en Latinoamérica en los años setenta y ochenta, y en el tema de la metáfora como estrategia creativa, continuando con una descripción y análisis de obras de los casos presentados. Finalmente se realiza un comentario a modo de reflexión de la investigación.

Capítulo 1. Estética y política. Una revisión del vínculo arte/política.

El presente capítulo tiene como propósito realizar un análisis de la relación entre el arte y la política, para esto se hará una introducción al tema a partir de la aclaración de algunos conceptos. Estos serán utilizados en el desarrollo de la investigación por lo tanto considero necesario esta aproximación.

Comenzaré por puntualizar algunas nociones sobre el término política y a continuación describiré como este se articuló con las distintas concepciones sobre el arte, las cuales se construyeron en períodos importantes de la historia moderna.

Más adelante en este capítulo se tomarán en cuenta las ideas de Walter Benjamin, quien ofrece una mirada clave para examinar la relación entre arte y política en el siglo XX a partir de los avances tecnológicos y los modos de utilización de los mismos.

Luego de comentar las ideas de este autor, surge un apartado dedicado a las vanguardias artísticas europeas, que se consideran relevantes al marcar un interés por reintegrar el arte a la vida cotidiana como principal función del arte, incidiendo sobre el período posterior.

Finalmente se hará mención a una concepción actual del arte político a partir de las ideas de autores como Hal Foster y Jacques Rancière, junto con los aportes de Lucy Lippard, Chantall Mouffe y Nelly Richard. Esto permitirá establecer visiones complejas y ampliar la discusión y reflexión sobre el tema en cuestión.

1.1. Apuntes preliminares

El origen del término política se remite a la palabra griega: πόλις que se traduce como: pólis y significa ciudad. La ciudad entendida como espacio público y como organización política, es decir, un Estado autónomo.

Los antiguos griegos se referían a lo político utilizando varias palabras derivadas del término pólis. Por ejemplo: πολιτικός: que se traduce como política y significa: “de los ciudadanos”. Por lo tanto se puede decir que política es todo aquello relativo a la vida en la pólis. Lo público y lo político se comportan como sinónimos. Los filósofos Platón y Aristóteles utilizaron estos conceptos en sus escritos: La República o Politeia de Platón, y La Política de Aristóteles. Estos autores reflexionaron profundamente sobre la importancia del arte y trataron la *mimesis* –copia de la realidad, como se entendía la finalidad del arte en esa época- en la pólis, o lo que es lo mismo; en la vida ciudadana, anticipando la relevancia de esta relación.

En español el término política o político viene del latín *politicus* –derivada de la palabra griega señalada más arriba- y en este sentido remite a aquello concerniente a una actividad relativa al gobierno, al estado, a la sociedad y los asuntos públicos.

Luego, los usos del lenguaje, el paso del tiempo, las traducciones, etc., han influido para que en el presente existan distintos significados atribuidos a la palabra política, la cual si se articula a la idea generalizada que tenemos del arte, tenemos el siguiente derrotero.

En el siglo XVIII la Estética como disciplina filosófica, además de indagar sobre la naturaleza del arte, se preguntaba por su función política y social en las condiciones de la modernidad. Mientras que la función religiosa ya estaba claramente descartada desde el fin de la Edad Media.

Asimismo, obras de arte que hacen referencia a sucesos políticos y sociales han existido desde los orígenes del arte occidental a través de la representación de carácter mimético. Al mismo tiempo el arte también ha sido un medio para la representación del poder desde tiempos remotos.

Lo que se establece en el siglo XVIII, cuando se consolida la disciplina sobre lo bello y en momentos en que la sociedad moderna se torna protagonista, es una pregunta filosófica que comienza por una tensión entre la relación de lo estético y lo político. Las concepciones de racionalidad de la Modernidad no le otorgaban al arte una función específica, la cual suponía una posición donde el arte se encontraba al margen de la vida social, es decir, en una esfera autónoma distanciada del mundo, puesto que se entendía que lo artístico respondía más bien a los sentimientos y la emoción. Este aspecto se relaciona con el inicio de una ciencia del conocimiento sensible que da cuenta de ese fenómeno: la Estética, fundada en 1750 con la publicación del tratado de Alexander Gottlieb Baumgarten titulado *Aesthetica*³. En este texto fundacional el autor consideró que el conocimiento sensible es un tipo especial de conocimiento y elaborando una respuesta a la función que ejerce en el sistema del saber, definió y fundamentó un campo teórico autónomo. El objeto de esta disciplina, producto de la Ilustración, atenderá durante los siglos venideros a las reflexiones sobre el arte y la belleza a través de distintos pensadores y sistemas filosóficos.

A fines del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX, la sociedad occidental se encontraba en la búsqueda de un orden social y político, mientras que el arte era considerado un instrumento para la transmisión de una idea absoluta de belleza.

³ Bayer, R., *Historia de la Estética*, México: Fondo de Cultura Económica, 2003

En este discurrir se debe considerar que durante gran parte del siglo XIX fue fundamental la imposición que tuvo “el arte por el arte”⁴, o lo que es lo mismo, la idea de un arte puro. Esto fue criticado posteriormente porque significó que el arte no sólo está al servicio del puro goce estético, sino que la experiencia estética se fundamenta en la contemplación de la obra de arte por parte de los espectadores que, a través de ese rasgo característico lograrían desconectarse de la vida cotidiana. Estas posiciones, que llevadas a su extremo rechazan cualquier función social del arte, estuvieron sustentadas por una estética idealista que respalda lo inmutable y lo permanente del concepto de belleza. De esta manera se establece la autonomía del arte, es decir, la independencia del arte respecto a la sociedad, una distancia de los asuntos políticos, económicos y sociales que culmina con una crisis sin precedentes a fines del siglo XIX. Al decir de José Jiménez:

Las modificaciones sociales ocasionadas por la formación y desarrollo del proletariado industrial moderno, suponen, a su vez, una puesta en cuestión de la función social tradicional del arte: se cuestiona la restricción elitista en la recepción y disfrute de las obras. (Jiménez, J., 1998: 205)

El compromiso explícito del artista ante los conflictos y transformaciones sociales de su época, se inicia en la segunda mitad del siglo XIX con la Revolución Industrial y el advenimiento de la clase burguesa. Los artistas reaccionaron a estos cambios alternando sus actividades entre ser pintores representando las luchas de la época y ser revolucionarios participando activamente de las revueltas. Estos artistas se diferenciaban de la academia de arte oficial negándose a la producción mecanizada y también oponiéndose al mercado del arte.

⁴ Expresión conocida como *l'art pour l'art*, la cual refleja una postura que considera al arte un fin en sí mismo, lejos de toda finalidad política, social o moral. Se encuentran comprendidos en esta expresión: el simbolismo, el esteticismo y el art nouveau. (Huyssen, 2002)

Con los movimientos vanguardistas de principios del siglo XX se da lo que el filósofo Marc Jiménez llama “el giro político de la estética” (Jiménez, M. 1999: 231), a través del surgimiento de teorías que perciben las rupturas de la modernidad en un clima social y cultural contradictorio y traumático. Por un lado Europa enfrentaba muchos cambios después de la Primera Guerra Mundial, marcados por la ascensión del fascismo y la revolución soviética. Mientras que entre los intelectuales y artistas de la época se adoptó una posición crítica ante la realidad y el mundo moderno, pero en muchos casos con la esperanza de transformarlo. Según dice Jiménez:

Este diagnóstico amargo y desencantado sobre el estado del mundo acarrea por lo menos dos consecuencias. Por una parte, incita a algunos pensadores a adherirse a teorías que devuelven la esperanza al individuo llevado a la perdición y prometen un destino mejor para la colectividad. (...) Por otra parte ese mismo diagnóstico sobre el declive de la civilización da lugar a evaluaciones diferenciadas respecto de la significación del arte moderno y sobre el papel de las vanguardias. (Jiménez, M., 1999: 232).

El interés por unir la vida cotidiana y el arte, como reflejo de esas preocupaciones, es lo que marca numerosas ideas que se desarrollarán durante el siglo XX. Pensadores como Walter Benjamin hicieron su aporte a este tipo de reflexiones, quienes consideran al sujeto inmerso en la esfera de lo público, las relaciones sociales y las infraestructuras de su tiempo. Esto significó una importante contribución a la relación entre arte y política, ya que se produjo una mirada más profunda y crítica a partir de la primera mitad del siglo XX, lo cual forjó un antecedente significativo hacia las reflexiones actuales en relación a esos vínculos.

1.2. La politización del arte y la estetización de la política en Walter Benjamin

Walter Benjamin (1892-1940) es considerado un referente del pensamiento de la modernidad y es uno de los autores que pone en duda el paradigma

tradicional del arte. Este filósofo alemán⁵ vive en un contexto de ascenso del nacionalsocialismo y de revolución social, está afín a la revolución del proletariado, repiensa la modernidad y da cuenta de los sentimientos ambiguos y contradictorios provocados por la situación de crisis que se arrastra desde fines del siglo XIX y las innovaciones surgidas en el comienzo del siglo XX. Dicho autor realiza una reflexión sobre la estética y la política en su ensayo titulado “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” publicado en 1936, entre otras obras dedicadas a la literatura modernista.

Las transformaciones técnicas marcaron para Benjamin un camino irreversible y una nueva configuración en la relación del arte moderno y la política. Por un lado estos avances facilitaron el acceso masivo a las reproducciones de las obras originales, tanto de las artes visuales como de la música. Por otro lado las nuevas formas, como la fotografía y el cine, se someten al medio técnico de la reproducción modificando así la representación y la recepción del arte. De este modo el arte se aleja de las categorías estéticas tradicionales, sintetizadas en la valoración de la singularidad, originalidad y permanencia de la obra. Esto último constituye el carácter “aurático” del arte tradicional que, según Benjamin, se pierde con esas nuevas manifestaciones.

Para este autor, el arte basado en el ritual –como distingue al arte sacro y al arte autónomo de la sociedad burguesa- es sustituido por el arte basado en la política. Según dice Susan Buck-Morss:

Benjamin creía que el potencial revolucionario de la producción artística incluía –en verdad, estaba fundamentalmente centrado en- su industrialización técnica. (...) la producción y reproducción tecnológica compelian a la socialización del arte y la cultura, socavando la importancia de la “posesión” exclusiva, la separación entre el valor estético y el valor de uso, y la distinción entre artista y público, como así también la que existía entre artista y técnico. (Buck-Morss, 2005: 38)

⁵ Buck-Morss, S., *Walter Benjamin. Escritor Revolucionario*, Buenos Aires: Interzona, 2005. Buchenhorst, R., prefacio en: Benjamin, W., *Estética y política*, Buenos Aires: Las cuarenta, 2009.

Según Benjamin la politización del arte se produce porque al acercarse el arte a las masas, este se convierte en un instrumento de emancipación que permite instaurar una sociedad igualitaria y posibilita una actitud crítica del público masivo, aunque el autor previene sobre la utilización de las técnicas de reproducción masiva con fines de dominación. En este caso se trataría de una política camuflada estéticamente, lo que el autor llama: estetización de la política⁶, llevada a cabo por el fascismo. Existe una representación de carácter estético y formal de la figura del gobernante que proporciona un atractivo fulminante y conduce a las masas inadvertidas y anestesiadas a su manipulación⁷. De esto se desprende la contraposición que plantea este autor entre la estetización de la política y la politización del arte. Asimismo, cabe mencionar que Benjamin critica firmemente el culto a la guerra que hacían los futuristas⁸, quienes incorporaban un

⁶ Es importante precisar que el término “estetización” es utilizado por Benjamin en el sentido original de la palabra “estética”. Etimológicamente significa “sensación” y su uso refiere a la percepción a través de los sentidos. La educación de los sentidos es todo un tema de la era moderna en cuanto a la preocupación por el entrenamiento hacia un refinamiento del gusto, por eso es tan importante la sensibilidad para las normas culturales de la belleza. En tiempos de Benjamin el término “estética” es aplicado a aquello relativo a lo artístico. Buck-Morss, S., *Walter Benjamin. Escritor Revolucionario*, Buenos Aires: Interzona, 2005.

⁷ Según Susan Buck-Morss, Benjamin conocía el film de Leni Riefenstahl “El triunfo de la voluntad” de 1935, encargado por Adolf Hitler, en el cual “las masas movilizadas cubren el campo del estadio de Nuremberg y la pantalla de cine, de tal manera que las figuras en la superficie proporcionan un dibujo placentero de todo, permiten al espectador olvidar el propósito de la exhibición: la militarización de la sociedad para la teleología de hacer la guerra. La estética permite anestesiar la recepción, “contemplar” la escena con placer desinteresado, incluso cuando esa escena es la preparación ritual de toda una sociedad para un sacrificio ciego y, en última instancia, para la destrucción, el asesinato y la muerte”. *Ibíd*, p. 218.

⁸ El futurismo fue un movimiento polémico que se fundó en Italia en 1909 entre artistas anarquistas, anarcosindicalistas y también comunistas, incluso algunos procedían de las filas del nacionalismo. Rechazaban todas las tradiciones, valores e instituciones. Se le atribuye al poeta Filippo Tommaso Marinetti la autoría de los primeros manifiestos. Benjamin en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” cita parte de estos manifiestos donde Marinetti declara que: “La guerra es bella, ya que gracias a las máscaras de gas, al horroroso megáfono, a los lanzallamas y a las tanquetas, se fundamenta el dominio del hombre sobre la máquina sometida. La guerra es bella, porque inaugura el sueño de blindar el cuerpo humano. La guerra es bella, porque enriquece una pradera florida alrededor de las orquídeas de fuego de las ametralladoras. La guerra es bella porque une, en una sinfonía, el fuego de los fusiles, los cañoneos, las pausas del

valor estético a lo bélico, transformando la guerra en una especie de espectáculo estetizado. Los integrantes del movimiento futuristas también admiraban todo lo referente al progreso; las máquinas, la velocidad y las ciudades modernas, de un modo muy distinto a lo planteado por Benjamin.

En el pensamiento de Benjamin hay una comprensión crítica de la idea de progreso como modo de evolución de la sociedad moderna, cuestiona el progreso entendido como la creencia en el dominio de la naturaleza y que esta pretensión proporcionará bienestar al ser humano en un futuro mejor. Según Benjamin el concepto de progreso supone también pensar la historia como catástrofe e “interpretar los signos que ella revela” (Benjamin, 2009: 29), es lo que se propone resaltar y analizar, es decir, detenerse en las consecuencias de esa catástrofe. Esto último se relaciona con su interpretación sobre la recepción del arte mediante técnicas reproducibles y las posibilidades emancipatorias, que sería la manera de encontrar sentido a esa historia, y por otro lado examina las motivaciones oscuras del fascismo y la utilización de esos medios técnicos.

En resumen, este autor con su teoría encontró un modo de provocar una atenta mirada a los cambios de su época y además para el pensamiento contemporáneo dejó un aporte importante; el hecho de considerar que las obras de arte no influyen por sí mismas, sino que su efecto está determinado por el contexto en el que se mueven.

1.3. Las vanguardias artísticas europeas

En este marco de sucesos relevantes que se dan en la primera mitad del siglo XX y en lo que atañe a la reflexión que se busca con este trabajo sobre la relación entre el arte y la política, es necesario tener en cuenta el surgimiento de

fuego, los perfumes y las aromas de la putrefacción. (...) ¡Poetas y artistas futuristas... recordad estos principios fundamentales de una estética de la guerra para que vuestras luchas sean iluminadas por una nueva poesía y una nueva plástica!”. (Benjamin, 2009, p. 132)

las vanguardias artísticas y sus principales características. A través del análisis que propuso Benjamin, expresado más arriba, las vanguardias se considerarán un impulso emancipador, sobre todo las que funcionaron como manifestaciones de su tiempo y crítica de la sociedad. Esto último será relevante para las influencias posteriores.

De la crisis de una unidad política, histórica y cultural, centrada en la Europa del siglo XIX, nace el arte de vanguardia. No es fácil definir una noción de Vanguardia de manera unívoca, pero se puede decir que en el intento de comprender su existencia por parte de los teóricos, según afirma Jaime Brihuega, es clara “la necesidad de proyectar determinadas formas de reflexión genérica sobre un conjunto de ideas y hechos artísticos que se muestran vinculables por una misma lógica”⁹, y agrega:

En sus aspectos más visibles, los rasgos diferenciales entre unas y otras vanguardias históricas se manifiestan a través de su posición en esa gran revolución de los lenguajes plásticos que habría de interrumpir abruptamente, el proceso de comunicación y expresión figurativa edificado a partir del Renacimiento. También es evidente que la construcción de cada uno de esos nuevos lenguajes se verifica bajo el marco de radicales transformaciones en sus presupuestos teóricos.¹⁰

Entonces, por un lado se pueden señalar comportamientos comunes y por otro lado también habría que atender las diversidades, ya que cada movimiento propuso la experimentación de un lenguaje artístico¹¹ distinto y un discurso teórico nuevo. Estos discursos quedaron plasmados en los escritos conocidos como: manifiestos vanguardistas, cargados de ideas y compromisos muchas veces no asimilables entre unos y otros. La búsqueda de la novedad constituyó la fuerza de ruptura de las vanguardias con el pasado. A pesar que se las identifica con el proyecto moderno –no hay que olvidar que surgen de allí–, por ejemplo en lo que

⁹ Brihuega, J., “Las vanguardias artísticas: teorías y estrategias”. En: Bozal, V. (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid: La balsa de la Medusa, 1996, p. 127

¹⁰ *Ibíd.*, p.128

¹¹ Por “lenguaje artístico” se entiende los medios expresivos propios de las artes plásticas y visuales.

respecta a la crítica al pasado y una propuesta de cambio con una mirada optimista del futuro, sin embargo no son lo mismo, ya que las vanguardias confrontaron de manera radical algunos de los postulados heredados de la modernidad, sobre todo los que se referían a los cimientos de la cultura burguesa.

El término “vanguardia” (en francés *avant-garde*: avanzada) proviene del vocabulario militar y alude a la avanzada o el adelantarse de una parte del ejército que se moviliza y abre camino al resto cuando se realiza un ataque. En términos culturales designa a los movimientos adelantados y precursores que marcan el camino en una batalla contra la tradición y las convenciones (Richard, 2011).

Los movimientos históricos de vanguardia son aquellos que surgieron entre los primeros años del siglo XX y la Segunda Guerra Mundial. Estos respondían a grupos minoritarios que cuestionaron los principios que regían la cultura y el arte de la época y confirmaron una ruptura con la tradición, rechazando toda herencia cultural del pasado. La característica de estos movimientos se fundamenta en la respuesta crítica y desprecio al esteticismo de la sociedad burguesa y un fuerte ataque al funcionamiento del arte. Promovieron la libertad del artista y formularon nuevas posturas en relación al arte y la sociedad, a través de la renovación de lenguajes visuales y modificando radicalmente la naturaleza de la práctica artística. Muchos de estos movimientos se dirigieron contra la institución arte, esta entendida como “el aparato de producción y de distribución del arte”, y también “las ideas que sobre el arte dominan en una época dada y que determinan esencialmente la recepción de las obras” (Bürger, 1987: 62). Atacar y transformar la institución arte burguesa significó, por parte de los vanguardistas, un profundo cuestionamiento hacia el modo en que el arte era producido y divulgado.

Según Peter Bürger –autor que acuñó el término “vanguardia histórica”-, entre los movimientos de vanguardia se encuentran: el dadaísmo, el surrealismo,

la vanguardia rusa, el cubismo, el futurismo italiano y el expresionismo alemán¹². En esta proliferación y coexistencia de “ismos”, este autor destaca que los movimientos se diferenciaron entre sí en muchos aspectos, aunque a su vez define una intención compartida entre los vanguardistas como “el intento de devolver a la práctica la experiencia estética, opuesta a la praxis vital que creó el esteticismo”. (Bürger, 1987: 81)

Los vanguardistas persiguieron firmemente la meta de reintegrar el arte a la vida cotidiana, recuperando la función social del arte y de los artistas, cuestión que se había perdido con el esteticismo del siglo anterior derivado del concepto de autonomía como condición del arte, que, según se mencionó más arriba, intentó desvincular el arte de la vida práctica convirtiéndolo en algo restrictivo y especializado. Por el contrario, las vanguardias promovieron la acción transformadora de la práctica artística y asumieron una actitud revolucionaria en términos de cambio absoluto. Para algunos artistas el compromiso llegaba a la militancia política, que implicaba la participación en actividades partidarias o asumiendo un activismo artístico, el cual promovía la toma de conciencia y el rechazo de asuntos como la guerra, el poder político, las injusticias sociales, etc. Lo fundamental fue el convencimiento que estos artistas transmitían en relación al poder que tiene el arte de transformar la vida de todos los seres humanos, a través de la capacidad de proponer otra mirada del mundo. Esta mirada, con característica esperanzadora, fue cuestionada años después.

Finalmente algunos historiadores, como Eric Hobsbawn¹³ admitieron que el objetivo planteado por el proyecto de las vanguardias, no se alcanzó. Hobsbawn afirma que el fracaso se debió, entre otras cosas, a que las artes visuales

¹² Bürger, P., *Teoría de la vanguardia*, Barcelona: Península, 1987. En esto no difiere con lo planteado por Mario De Micheli que enumera al expresionismo, el dadaísmo, el surrealismo, el cubismo, el futurismo y el abstractismo o abstraccionismo como los movimientos que constituyen la historia de las vanguardias artísticas europeas. De Micheli, M., *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid: Alianza, 1999

¹³ Hobsbawn, E., *A la zaga: decadencia y fracaso de las vanguardias del S.XX*, Barcelona: Crítica, 1999

especialmente la pintura llevada a cabo por los vanguardistas, no se adaptaron a los cambios tecnológicos –destacados positivamente por Benjamin- y se continuó considerando a las obras de arte irrepetibles y únicas, valorizándose por encima de todo la figura del artista que garantizaba la calidad de las obras con su firma. Además, este autor agrega que las vanguardias no tuvieron una comprensión inmediata del gran público. También el teórico Eduardo Subirats¹⁴ se refiere a un desgaste histórico e incluso una involución de las propuestas utópicas de las vanguardias que se convirtieron en producto de consumo cultural y comercial, llegando a un resultado trivial, lo cual marcó su definitiva liquidación y por consiguiente su descrédito. Esto último se relaciona con la crisis del proyecto moderno en su totalidad debido a los cambios culturales, sociales y económicos y la anunciación de una época posmoderna, tema que será tratado en el capítulo 2 de este trabajo. Antes se realizará una puntualización sobre el vínculo entre arte y política en el presente, citando para esto, a algunos pensadores contemporáneos.

1.4. Consideraciones actuales en torno a un arte político

De lo hasta acá expresado se desprende que el nexo entre la actividad artística y el mundo de la vida social y política, no es una conexión que se haya dado de forma única y constante, tampoco se trata de cuestiones que se encuentran claramente separadas en la historia de las culturas.

Si se promueve la existencia de un arte político como categoría, se reduce su concepción a una adjetivación del arte, esto es cuando el arte se diferencia y queda sometido a una forma para divulgar un contenido de interés político y se transforma en un instrumento de difusión y propaganda o también cuando hay una pretensión de incidencia real en lo social, es decir, el arte utilizado como mecanismo de cambio¹⁵. En este sentido “lo político aparece entonces como una

¹⁴ Subirats, E., *El final de las vanguardias*, Barcelona: Anthropos, 1989

¹⁵ En este sentido se usan términos como arte y propaganda, a la manera del “realismo socialista” de la ex Unión Soviética, asociado con el estado y las estructuras de poder del

exterioridad a la que la voluntad del artista apelaría para manifestar su compromiso con la esfera social” (Vindel, 2010: 19). Esta concepción ha sido discutida y reconsiderada críticamente a partir de la irrupción de una cultura contemporánea que se caracteriza por nuevas formas de vida, resumidas en las condiciones reales que repercuten en la sociedad como el consumo y el poder del capitalismo mundial.

Dicha perspectiva, que surge en la segunda mitad del siglo XX, supone una nueva relación de la obra, el artista y el espectador. Esta relación se manifiesta de manera más compleja y provoca, por ejemplo, la aparición de mensajes ambiguos. A partir de esto ya no es posible concebir el arte como portador de un mensaje representativo de una clase social, ni tampoco como instrumento de cambio, según lo planteado por las vanguardias, como fue tratado más arriba, donde la tarea del artista consistía en resistirse a la cultura burguesa y modificar la sociedad. Según Hal Foster¹⁶, la existencia de condiciones nuevas hace necesario reescribir el proyecto del arte político de acuerdo a la coyuntura del presente, en un tiempo donde el poder ya no se ejerce a través de un control específico.

La incidencia de los importantes cambios producidos durante el siglo XX demuestran que los contenidos del arte, así como su definición, varían según las diferentes condiciones de producción, circulación y recepción de la obra de arte,

partido y también con “el arte del Tercer Reich” que promovía la imagen de una Alemania joven y fuerte. Ambos desarrollaron un estilo realista y naturalista. En: Maquet, J. *La experiencia estética*, Madrid: Celeste, 1999, p. 261-275. Se puede mencionar además el caso del muralismo mexicano de los años del veinte al cuarenta del siglo XX, que se desarrolló como instrumento educativo y militante. Las pinturas realistas narraban historias revolucionarias de la nación mexicana, imágenes de las tradiciones populares, etc., y buscaban educar políticamente a las masas. En cambio, la expresión arte y resistencia se utiliza para referirse a aquellos grupos que no han sido incluidos en la historia oficial, que buscan modos alternativos para manifestar sus discrepancias y mantienen la lucha frente al poder represivo a través de la denuncia propagandística, entre otras formas.

¹⁶ Foster, H., “Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo”. En: Paloma, B. [et al.]. *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2003

por lo tanto las categorías de análisis también deberían cambiar, o por lo menos ponerse en cuestión. Desde ese punto de vista se puede hablar de una noción de arte situado en contextos históricos y sociales particulares, lo que permite estudiar el arte, no desde el producto en sí, sino desde sus prácticas de producción visual y cultural en las diversas modalidades en que se manifiesta, tal cual fue planteado por Walter Benjamin y ya señalado en este trabajo. Esta concepción se alejaría de la idea objetualista del arte que concibe su historia “como una sucesión de objetos geniales y exclusivos” (Acha, 2004: 27), la cual se aparta también de las posibles definiciones esencialistas.

Las nuevas condiciones suponen otros códigos culturales de representación, lo que llevaría a reconsiderar qué se entiende por arte político de acuerdo a ese contexto y a un modelo posmodernista de la cultura¹⁷. En la actualidad el arte político es considerado como un modo de crítica a los sistemas de representación social, esto significa una práctica de resistencia o interferencia, que se opone al poder y pone en evidencia las operaciones de vigilancia y control o también se interroga sobre los contextos (Foster, 2003). Se podría decir que se pasó de un modelo de transgresión vanguardista a uno de resistencia crítica, donde la cultura es considerada como lugar de conflicto. De manera que al referirnos a un tipo de arte político se sugiere una tarea que consistiría en hacer evidente distorsiones concernientes a la esfera de lo público y lo político, no como un mero tema adosado al arte, sino como una práctica inmersa en las relaciones y conflictos de lo social. Por lo tanto esto implicaría no establecer la relación entre arte y política como dos esferas constituidas por separado –el arte por un lado y la política por otro-, siendo necesario en ese caso definir cuando y de qué manera se acompañan.

Al decir de Lucy Lippard:

¹⁷ Un diagnóstico más detallado de este panorama se desarrollará en el capítulo siguiente.

Está claro que hoy día todo, incluso el arte, existe en una situación política. No quiero decir que el propio arte tenga que verse en términos políticos o parecer político, sino que el modo en que los artistas manejan su arte, dónde lo hacen, los riesgos que corren para hacerlo, la manera de divulgarlo y a quién va dirigido, todo ello forma parte de un estilo de vida y una situación política. (Lippard, 2004: 38)

Con estas palabras, la autora propone un enfoque que sugiere la inmersión del arte en lo político como algo habitual, permitiendo distinguir características que tienen que ver con los procedimientos, como la toma de decisiones en relación a distintas situaciones que forman parte del arte y del artista.

Chantall Mouffe, una politóloga belga que hace referencia a las prácticas artísticas en sus análisis políticos, identifica a un arte crítico como el que “fomenta el disenso, el que vuelve visible lo que el consenso dominante suele oscurecer y borrar. Está constituido por una diversidad de prácticas artísticas encaminadas a dar voz a todos los silenciados en el marco de la hegemonía existente” (Mouffe, 2007: 67) y agrega que: “En la actualidad los artistas ya no pueden aspirar a constituir una vanguardia que ofrezca una crítica radical, pero esa no es una razón para proclamar que su papel político se ha acabado” (Ibíd, p. 69).

Esta postura se encuentra en línea con el pensamiento del filósofo Jacques Rancière¹⁸, quien afirma que existe una nueva relación entre arte y política a partir de la cual propone dejar atrás el fracaso del proyecto de emancipación del arte moderno y elabora un nuevo discurso, definiendo así un arte que construye y fomenta espacios donde se hace visible o decible aquello que se oculta o silencia. Al reinventar y renovar el lenguaje, este autor identifica ese espacio como un espacio de disenso y sostiene que allí donde operan rupturas de las referencias sensibles, dislocaciones de sus modos de representación e interpretación, surgen nuevas maneras de relación de los sujetos. De este modo se refiere a la creación de una situación, que puede ser efímera, donde por ejemplo, el espectador es un receptor que pasa a ser actor de dicha situación. De acuerdo a este planteo, ese

¹⁸ Rancière, J., *El espectador emancipado*, Buenos Aires: Manantial, 2010, y Rancière, J., *Sobre políticas estéticas*, Barcelona: MACBA, 2005

sería un desplazamiento de la percepción, en donde el espectador, además, se volvería consciente de la transformación y de su involucramiento.

Para hablar del vínculo entre estética y política, según este filósofo, hay que identificar la relación entre la estética de la política y la política de la estética, que a su vez se entrelazan. Hay una estética de la política, afirma Rancière, “en el sentido en que los actos de subjetivación política redefinen lo que es visible, lo que se puede decir de ello y qué sujetos son capaces de hacerlo.” (Rancière, 2010: 65). La política de la estética sería “la manera en que las prácticas y las formas de visibilidad del arte intervienen en la división de lo sensible y en su reconfiguración, en el que recorta espacios y tiempos, sujetos y objetos, lo común y lo particular”, y agrega que “la política del arte consiste en interrumpir las coordenadas normales de la experiencia sensorial” (Rancière, 2005: 15). En este caso la política existe cuando hay rupturas en el sistema del arte, independiente de las intenciones del artista o los contenidos de la obra. Lo que antiguamente está establecido se conforma con el tipo de coordenadas normales o estructuras por las cuales el arte es percibido y pensado como tal, por ejemplo la aceptación y reconocimiento del arte mimético como el patrón único de representación es una de ellas. Por otro lado la experiencia estética -que no se asemeja a ninguna concepción esteticista- es la experiencia del disenso, donde se fractura y se multiplica lo real, es decir, una experiencia que provoque relaciones nuevas entre la apariencia y la realidad, produciéndose algo polisémico y discrepante.

Rancière se refiere también a la política de la estética cuando los artistas utilizan ciertas estrategias para modificar las referencias de lo que es visible y enunciable, y ponen en relación “aquello que no estaba, con el objetivo de producir rupturas en el tejido sensible de las percepciones y en la dinámica de los afectos” (Rancière, 2010: 66). Cuando el autor introduce la idea de “creación de disensos” no lo relaciona con el conflicto de intereses, sino que habla de un tipo de desacuerdo que lo identifica con las diferentes percepciones que pueden existir sobre los datos de la realidad. Esto supone desviar aquellas coordenadas que se

mencionaron más arriba, las cuales responden a modelos estéticos clásicos enraizados en la cultura occidental, para llegar así a cuestionar su eficacia.

Por último Rancière sostiene que no necesariamente existirá una relación directa de los espectadores con la obra de arte crítico que produzca el efecto de transformar el mundo. En relación a esto, afirma que “no se pasa de la visión de un espectáculo a una comprensión del mundo, y de una comprensión intelectual a una decisión de acción” (Rancière, 2010: 69). En este sentido compartimos lo dicho por la teórica Nelly Richard quien sostiene que una obra de arte no es política o crítica en sí misma:

Lo político-crítico es asunto de contextualidad y emplazamientos, de marcos y fronteras, de limitaciones y de cruces de los límites. Por lo mismo, lo que es político crítico en Nueva York o en Kassel puede no serlo en Santiago de Chile y viceversa. Los horizontes de lo crítico y lo político dependen de la contingente trama de relacionalidades en la que se ubica la obra para mover ciertas fronteras de restricción o control, presionar contra ciertos marcos de vigilancia, hacer estallar ciertos sistemas de prescripciones e imposiciones, descentrar los lugares comunes de lo oficialmente consensuado. (Richard, 2011: 5)

De este modo el arte buscaría actuar críticamente en las maneras de ser y en las formas de hacer como una práctica incorporada a la vida social, pero esto será efectivo si se tiene en cuenta los diferentes modos de recepción y percepción que están relacionados a un sistema de significados (económico, social y cultural).

Los conceptos indicados permiten revisar la noción de arte político que muchas veces se utiliza para identificar y generalizar ciertas prácticas sin tener en cuenta sus variantes. A través de estas visiones más complejas se puede establecer cuáles son las tensiones que se manifiestan en los diferentes cruces y encuentros entre el arte y la política. Con esto se muestra cuál es el camino que se tomará para el análisis de las prácticas artístico-políticas que se estudian en el presente trabajo.

Capítulo 2. Arte y Estética contemporánea.

Este capítulo trata sobre el arte contemporáneo. Se intentará conformar una definición a través de la puntualización de como y cuándo surge el arte contemporáneo y cuáles fueron las modificaciones producidas tanto en la práctica como en la teoría del arte.

Comenzaré presentado las ideas que formaron parte de la modernidad como proyecto, centrándome en la crisis que supuso una ruptura y una nueva visión en el paradigma posmoderno. Se intentará señalar de que manera estas transformaciones atravesaron al arte y sus teorías, proponiendo una conceptualización del arte posmoderno y sus problemáticas. Finalmente mostraré como estas transformaciones se ven reflejadas en la pluralización y la fragmentación como lugares del cambio profundo.

A continuación se buscará dilucidar qué se entiende por arte contemporáneo desde la perspectiva de algunos teóricos del arte. Se introducirá la noción de lo contemporáneo del filósofo Giorgio Agamben como forma de enmarcar el enfoque.

El capítulo finaliza con una caracterización del arte conceptual a partir de la noción de la desmaterialización de la obra de arte y por último se definen las instalaciones, las *performances* y las intervenciones urbanas, como medios expresivos del arte contemporáneo. Estas descripciones serán utilizadas como categorías en relación a los casos estudiados en el presente trabajo.

2.1. La crisis del proyecto moderno

Hay un cuadro de Klee llamado Angelus Novus. En él se representa a un ángel que parecería estar a punto de alejarse de algo que lo aterroriza. Sus ojos y su boca están abiertos de forma exagerada y sus alas, extendidas. Éste debe ser el aspecto del ángel de la historia. Es el ángel que ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos aparece una cadena de acontecimientos, él ve una única catástrofe que constantemente amontona ruinas sobre ruinas, arrojándolas a sus pies. Este ángel querría detenerse, despertar a los muertos y reunir lo destrozado. Pero desde el Paraíso sopla un huracán que, como se envuelve en sus alas, no le dejará plegarlas otra vez. Esta tempestad arrastra el ángel irresistiblemente hacia el futuro, que le da la espalda, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él de la tierra hasta el cielo. Este huracán es lo que nosotros llamamos progreso.

Walter Benjamin, Tesis sobre el concepto de historia, 1940

Durante el siglo XVIII, conocido como la Ilustración o Siglo de las Luces, se forjó un ideal de cultura comprendido por tres esferas: la ciencia, la moral y el arte. Estos aspectos de la vida humana se fundamentaban en conceptos como la verdad, el deber y la belleza, respectivamente, y confluían orientándose por el ideal de progreso. Este ideal sustentó la construcción de la modernidad como un movimiento histórico-cultural de Occidente cuyos orígenes se sitúan en el siglo XVI consolidándose en el siglo XVIII, y caracterizado por la unidad del desarrollo social, tecnológico y económico. Sin entrar en un análisis muy detallado y siguiendo a Esther Díaz¹⁹ se puede mencionar al filósofo Emmanuel Kant como uno de los grandes pensadores de estos ideales, que “concibió una ciencia, una ética y un arte racionales atravesados por la flecha implacable del progreso. Todo apuntaba a la utopía, al no lugar en el que los sujetos seremos razonables, justos y estéticos” (Díaz, 2005: 18). La Razón, es decir, aquello que supone leyes universales, necesarias y a priori, se instaura como único modelo portador de un futuro mejor. Todo se rige de esa manera, lo que interesa es el bienestar del ser humano y esa es la vía para el desarrollo universal. Así, se puede señalar que la noción de progreso se fundamenta en el convencimiento del beneficio de la humanidad que se dirige a su perfeccionamiento.

¹⁹ Díaz, E., *Posmodernidad*, Buenos Aires: Biblos, 2005

En la ciencia se establece que lo ideal es progresar hasta conocer y dominar los secretos de la naturaleza, con esto se pretende la objetividad absoluta y unidad metodológica. En la esfera de lo ético y lo político el fin consiste en llegar a la justicia y al “deber ser” a través de la racionalidad, y en el arte se considera su autonomía donde lo máximo alcanzable es la obra racionalizada, la cual es posible que se convierta en objeto de estudio a través del convencimiento de la existencia de una lógica interna. Esto forma parte del discurso de la modernidad que se convierte en proyecto, el cual se basa en leyes universales que constituyen y explican la realidad como unidad única.

El proyecto de la modernidad, firmemente constituido a través del discurso de los valores de la cultura occidental, comenzó a agotarse hasta llegar a su agonía a mediados del siglo XX. Los cambios desencadenados en las áreas mencionadas (ciencia, moral y arte) se suscitaron a partir de la segunda mitad del siglo XIX llegando a su extremo con la Segunda Guerra Mundial, a través de crisis mundiales que permitieron la deconstrucción del discurso hegemónico del progreso. Este agotamiento es el que se alude en el paradigma posmoderno. En las ciencias la teoría de la relatividad, la biología evolucionista, los desarrollos en biogenética, las geometrías no euclidianas, etc., pusieron en tela de juicio los paradigmas del pasado. En las áreas ético-políticas, a partir de las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial se constató el fracaso de aquellos ideales. Los cuestionamientos se resumen en las siguientes preguntas: ¿cómo seguir creyendo en el progreso si persisten los enfrentamientos y las guerras, se apuesta al uso de armas biológicas y ocurren los desastres ecológicos? ¿Cómo sostener la idea que puede existir un desarrollo beneficioso para la humanidad en su totalidad?. Al respecto sostiene Díaz:

El gran relato pierde credibilidad. La ciencia entra en crisis interna y externa. Se conmueven las leyes inmutables y deterministas sobre las que la ciencia pretendió apoyarse, por su parte, y se deteriora su imagen de salvadora absoluta de la sociedad, por la otra (...). El conflicto externo se origina en la

comprobación de que la ciencia, a través de sus aplicaciones tecnológicas, produce bienestar, pero también produce destrucción. (Díaz, 2005: 25)

Para Gianni Vattimo²⁰ el fin de la modernidad supone el fin de una época y de una manera de pensar. Esta manera refiere a la forma moderna de vivir la historia y el tiempo, como algo progresivo y utópico, que conduce a un futuro mejor. La idea de progreso, como se mencionó más arriba, representa la concepción de que la historia tiene un solo curso, una única mirada interpretativa y es considerada como un proceso de superación de épocas pasadas. Esa visión de unidad es totalizadora e implica un centro desde el cual se ordena y explican los acontecimientos como las guerras, enfrentamientos, crisis, migraciones, etc., y dan lugar al curso de la historia que avanza hacia un fin. Se trata de la consideración de la historia humana como un proceso progresivo de emancipación. El progreso supone una idea de civilización, que se traduce en la conquista de la figura del hombre moderno europeo por sobre todo. Se persigue una noción universal del ser humano a partir del cual se promueve ciertas mejoras en todos los ámbitos de la vida. Estos ideales se proyectaron a través de diversas ideologías (marxismo, liberalismo, etc.). Dice Vattimo que cuando ya no es posible hablar de la historia como algo unitario, la modernidad se acaba como proyecto. Es el fin de los grandes relatos o los metarrelatos, como los llamó Jean François Lyotard²¹, puesto que si existiera esa unidad en el relato de la historia supone la presencia de un narrador que, desde esa perspectiva moderna, no sería posible cuestionar. Se habla entonces del final de la creencia en el ser como algo único, objetivo, ahistórico. Es por esto que Vattimo, siguiendo a Martín Heidegger, habla del “debilitamiento del ser” como el debilitamiento de ciertos rasgos esenciales del ser que se diluyen.

Esa imagen de fe en el progreso, reseñada sucintamente, entra en crisis y es cuestionada desde distintas esferas del pensamiento. En resumen, la crisis de la modernidad se refleja en la desintegración de aquella unidad ética, estética y

²⁰ Vattimo, G., *El fin de la modernidad*, Barcelona: Paidós, 2007

²¹ Lyotard, J.F., *La condición posmoderna*, Madrid: Cátedra, 1987

científica. Aun así hay que decir que no por esto la modernidad dejó de existir, el pensamiento como pensamiento moderno puede continuar vivo, por ejemplo para el filósofo Jürgen Habermas persistimos en la modernidad aunque esté inconclusa (Díaz, 2005: 16).

En el campo del arte, el descreimiento en las vanguardias históricas dio lugar a un tipo de arte donde ya no se buscó la novedad ni la originalidad de la obra. Como dice Simón Marchán Fiz, el final de las vanguardias sucedió debido al “fracaso en sus desmedidas e ingenuas pretensiones de reorganizar, a partir del arte, la vida cotidiana” (Marchán Fiz, 2001: 302). El modernismo, como se conoce a estos movimientos culturales vanguardistas de los cuales se habló en el capítulo anterior, nace como lo opuesto a lo tradicional y más tarde se transformaron en una fusión con el pasado. Luego de la búsqueda desenfrenada por renovar todo, se comienza a retomar la idea de que el pasado puede tener algo interesante para rescatar y de esta manera se mezcla con el presente.

La idea de una historia progresiva del arte moderno deja de ser un discurso fuerte y aparecen las multiplicidades, donde se reconocen y utilizan estilos anteriores sin prejuicios. En el arte posmoderno el pasado es incorporado como ironía, o como rescate de la historia devolviendo otros significados. El apropiacionismo, es decir, la autoapropiación del arte del pasado, permite pensar al artista como un descubridor de lo que todavía no ha sido visto.

Así pues en la producción del arte posmoderno prevalece la mezcla, el collage, la recopilación, apropiación, etc., sin la pretensión de marcar las diferencias entre el arte culto y el popular. Lo que surge es un despliegue de múltiples estrategias artísticas fusionadas y también se produce la extensión de las prácticas artísticas a otros espacios, como se verá a continuación.

En definitiva, a partir de un profundo descreimiento en la idea de progreso, aparece una tendencia que se identificó como “el pensamiento posmoderno”, en el

cual se distinguen posturas críticas y no tan críticas, que llegan a la actualidad como parte de un mosaico donde no existen jerarquías visibles.

2.2. Posmodernidad, pluralización y fragmentación

El término posmodernidad²² se usa para designar profundos cambios culturales que se sucedieron en la sociedad postindustrial a partir de la segunda mitad del siglo XX. Si bien no existe una definición única y unánime, por un lado hay pensadores que la describen como algo destructivo, mientras que otros celebran la condición posmoderna con entusiasmo²³. Según Fredric Jameson “habrá tantas formas diferentes de posmodernismo como de altos modernismos, dado que las primeras son, al menos en su inicio, reacciones específicas y locales contra esos modelos” (Jameson, 2002: 16). Por lo tanto no es posible describir la posmodernidad como algo generalizado.

En cuanto a identificar a la posmodernidad con un proyecto, se puede decir que se trata de un nuevo paradigma que propone una revisión crítica a los postulados filosóficos de la Ilustración, principalmente a la idea de progreso. Se apunta así a señalar el agotamiento del proyecto de la modernidad, sobre todo en su discursividad sobre la Razón como solución hegemónica y sus ideas civilizatorias.

²² En la década del cincuenta aparece por primera vez el término “posmodernismo” en la crítica literaria con Irving Howe y Harry Levin, quienes lo utilizaron para lamentarse de la decadencia del movimiento moderno que ya no se regía por conceptos como el género, es decir, por un estilo claramente diferenciado. Recién en los años setenta el uso del término se generalizó haciendo referencia a las rupturas manifestadas en la arquitectura, luego en la danza, el teatro, la pintura, el cine y la música. Huyssen, A., “Guía del posmodernismo”. En: Casullo, N. (comp.), *El debate modernidad-posmodernidad*, Buenos Aires: El cielo por asalto, 1993)

²³ Están los que reconocen la ruptura –y dentro de esta postura se encuentran las posiciones pro-modernistas y las pro-posmodernistas- y por otro lado los que rechazan la concepción de una ruptura histórica y se refieren a una evolución positiva o negativa de la historia. Para una descripción más completa de los distintos puntos de vista véase: Jameson, F., *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*, Buenos Aires: Manantial, 2002

La posmodernidad refiere a cambios, pero como dice Jameson²⁴ se puede hablar de una ruptura pero que no implicaría un cambio total o radical, sino más bien lo que sucede es una reestructuración de lo ya dado. Además de señalar las barbaries producidas por la Segunda Guerra Mundial, este cambio se describe a partir de la sociedad del consumo y de la comunicación generalizada, donde la presencia de los medios de comunicación de masas (*mass-media*) son determinantes.

Volviendo al discurso de la modernidad, este es cuestionado en cuanto a su concepción relativa a avances positivos en la cultura y la sociedad. Pensadores como Lyotard rechazan la idea de la visión de la historia construida por metanarrativas, es decir, narraciones de la historia como función legitimante y con un sentido teleológico, como por ejemplo la aplicación de las ideas de Marx con su lucha de clases y la emancipación del proletariado. En palabras de Lyotard:

Los “metarrelatos” son aquellos que han marcado la modernidad: emancipación progresiva de la razón y de la libertad, emancipación progresiva o catastrófica del trabajo (fuente de valor alienado en el capitalismo), enriquecimiento de toda la humanidad a través del progreso de la tecnociencia capitalista, e incluso, si se cuenta al cristianismo dentro de la modernidad. (Lyotard, 1995: 29)

La posmodernidad representa la incredulidad en los metarrelatos puesto que se derrumban las certidumbres que los sostenían. No quiere decir con esto que no existan otros relatos, ya que se propone sustituir las grandes narraciones por los “pequeños relatos” y por una multiplicidad de juegos de lenguaje. Esto da lugar a la importancia de la pluralidad, que se refleja en la diversidad como apología y en el discurso de las minorías.

Según Andreas Huyssen²⁵ a partir de los años setenta se puede hablar de una cultura posmoderna. En el arte se percibía que los años sesenta habían concluido, aunque fue más complicado describir la escena cultural emergente.

²⁴ *Ibíd.*

²⁵ Huyssen, A., “Discurso artístico y posmodernidad”. En: Picó, J. (comp.), *Modernidad y postmodernidad*, Madrid: Alianza, 1988

Para Jameson en el momento que la estética del modernismo quedó establecida dentro de la academia es cuando se fija la ruptura entre los períodos (Jameson, 2002). Las batallas contra las presiones normativas del modernismo habían tenido éxito y se hablaba de la posvanguardia o transvanguardia. En Estados Unidos el arte pop marcó el terreno para que la noción de posmodernidad se expandiera. El pop con su desafío al arte culto y tradicional, se había planteado la ruptura con el canon de la pintura modernista de élite -que había llegado a un extremo en su reduccionismo formal- y su aversión hacia la cultura de masas.

Mientras que el arte de los años sesenta puede ser descrito en términos de una secuencia de ciertos estilos (pop, cinético, minimalista, etc.) tales ordenamientos perdían efectividad en los años setenta donde la situación parece caracterizarse por una gran dispersión y propagación de las prácticas artísticas. En las artes visuales la desaparición de patrones estilísticos comunes a todo el mundo del arte constituye un rasgo característico que se refleja en la pérdida de fe y continuidad en las corrientes estilísticas que proponían un progresivo avance. La posmodernidad en el arte supone una crisis de la representación –es decir, de los modelos realista, simbólico o abstracto- o bien propone una vuelta a ella con una mirada irónica o crítica hacia el pasado. Se pone en cuestión la originalidad, la novedad, la individualidad del artista y el valor de la belleza. Marchán Fiz enumera estas transformaciones refiriéndose al “desmoronamiento del progreso en las artes, la pérdida de entusiasmo por lo novedoso, el quebrantamiento del experimentalismo y el cambio de paradigma estético” (Marchán Fiz, 2001: 305).

Suzi Gablik²⁶ afirma que la comunidad del arte se vio confundida en un período de indefinición. Se habla de la “sensibilidad posmoderna” que, según Marchán Fiz²⁷ es una sensación que invade a la escena artística alrededor de los años setenta luego del naufragio de los vanguardismos. Este autor no se refiere a esta sensación como un corte o negación radical con lo moderno sino como una

²⁶ Gablik, S., *¿Ha muerto el arte moderno?*, Madrid: Hermann Blume, 1987

²⁷ Marchán Fiz, S., *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal, 2001

contestación o más bien, una deconstrucción²⁸ de lo moderno pero que “no abarca un conjunto de actividades artísticas homogéneas, ni segrega teoría unificada alguna”²⁹. El futuro ya no resuelve nada ni se lo ve como un horizonte unitario, en sí la mirada se vuelve hacia el pasado para aprovechar todo lo que está allí. Marchán Fiz sostiene que el artista transita a través de la historia artística como un errante; revisita el pasado del arte desde la fragmentación y el eclecticismo. Al hablar de fragmentación quiere decir que el artista elige y recorta según su deseo, abandona un estilo permanente y recorre diferentes estilos en una misma obra, donde se superponen deconstrucciones de la tradición entremezclando imágenes de la cultura popular y de los *mass-media*. Los artistas viven un clima donde se “renuncia a los optimismos artísticos e impulsan un reciclaje hacia el interior de las prácticas artísticas” (Marchán Fiz, 2001: 304), y se expresan con frases como: “no creo en el pasado veo fragmentos y creo en esos fragmentos” (Marchán Fiz, 2001: 336). El eclecticismo se entiende como una combinación de estilos en ausencia de jerarquías o normas establecidas, permitiendo la libertad total del artista.

La idea de pluralismo se relaciona con la posibilidad de lecturas múltiples, esto quiere decir que una obra de arte admite interpretaciones tan disímiles como observadores exista. Los espectadores “se convierten en artistas al recrear la obra en el acto mismo de entenderla” (Efland, Freedman, Stuhr, 2003: 74). En el arte posmoderno lo que importa es la interpretación plural, es decir, el carácter hermenéutico de la obra. El espectador adquiere un lugar protagónico completando la obra, dándole sentido. Ya no se trata de descubrir una supuesta verdad objetiva que puede ocultar la obra de arte.

²⁸ “El término *deconstrucción* fue acuñado por el filósofo del lenguaje Jacques Derrida para describir un método de lectura en el que los elementos conflictivos de un texto son expuestos para contradecir y socavar cualquier interpretación fija”. Efland, A., Freedman, K., Stuhr, P.; *La educación en el arte posmoderno*. Barcelona: Paidós, 2003, p.177

²⁹ Marchán Fiz, S. Op. cit., p. 293

Para Efland, Freedman y Stuhr³⁰ en la posmodernidad los discursos se centran en los conflictos que desafían elementos de la modernidad, por eso se requiere del público una buena dosis de tolerancia y sentido de la contradicción. En este contexto los intereses de los artistas pueden resumirse según el siguiente detalle:

- uso del arte como crítica cultural y social.
- concebir el arte como comentario a las ideologías y a las formas de representación dominantes.
- preocupación por el entorno.
- ataque a las nociones de autoexpresión, originalidad y propiedad.
- rechazo a las ideas modernas sobre composición y unidad orgánica de la obra de arte.
- desafío al mito del genio individual.
- recurrir a la ironía, la ambigüedad, la contradicción y la metáfora.
- relacionar el pasado y el presente, reinterpretar la tradición.

El concepto de pluralismo es fundamental para entender la propuesta de estas prácticas artísticas centradas en la importancia de la alteridad, así como en las tradiciones y valores locales en el arte, donde se aceptan las diferentes formas de vida y no hay razones básicas que justifiquen ser de un modo o de otro. Se relativizan los conceptos como “buena” estética y “buen” diseño, se le da relevancia a la cultura popular y esto se ve en la apropiación y el uso de las imágenes por parte de los artistas posmodernos. La desaparición del límite entre cultura superior y cultura popular es un rasgo de la posmodernidad.

Otra característica que se puede señalar de este período es el multiculturalismo, que se relaciona con la noción de pluralismo y supone que toda producción cultural debe entenderse en el contexto de su cultura de origen. Se trata de ver un conglomerado de diferentes representaciones de la realidad en

³⁰ Efland, A., Freedman, K., y Stuhr, P., *La educación en el arte posmoderno*, Barcelona: Paidós, 2003

todas sus manifestaciones. El uso de categorías como “arte folclórico”, “arte primitivo” o “arte tribal” implica su marginación si se las clasifica aisladamente. El arte de las minorías étnicas y otros colectivos se incorporan como una manifestación cultural más y se desplaza lo que antes era dominante (Efland, Freedman y Stuhr, 2003).

Finalmente se puede decir que entramos en un cambio cultural donde el curso de estilos, desde el impresionismo hasta el expresionismo abstracto y el minimalismo³¹, es cuestionado, lo cual ha llevado a crear algunas discontinuidades en la historia del arte. La búsqueda de lo nuevo como valor ya no supone ninguna clase de progreso, en la medida en que cualquier cosa es considerada arte, la innovación ya no es válida. Las inquietudes propias de la modernidad, como lo eran la originalidad y el estilo, se acabaron y se pronosticó la muerte del arte -con esto se debe entender que lo que muere es una interpretación basada en el avance progresivo del arte.

El crítico y filósofo Arthur Danto sostiene que la transformación que se produce a mediados de los sesenta es tan profunda que el arte tal y como había sido comprendido llegó a su fin. Se comienza a especular sobre la indefinibilidad del arte en una frenética búsqueda por su especificidad.

Esta situación también se refleja en la Estética³² contemporánea, que a partir de sus teorías manifiesta un estado de incertidumbre, como se verá a continuación. Por un lado, se continuó con la añoranza de articular un paradigma que esté en condiciones de establecer criterios y abarcar las creaciones artísticas contemporáneas, pero ciertamente esto no sucedió.

³¹ Esto también puede ser considerado como un gran estilo que se desarrolló entre 1880 y 1960 denominado “el modernismo”.

³² Me refiero acá a la disciplina filosófica: Estética o Teoría del Arte, es decir, el discurso filosófico sobre el arte.

El panorama del presente parece un mosaico, donde la cultura puede verse como “un conjunto de fragmentos yuxtapuestos donde nada es necesariamente universal” (Marchán Fiz, 1987: 246) y esto ha invadido a la teoría del arte. Los clásicos tratados sobre arte se disiparon en una diversidad de ensayos. De todas maneras, como se señaló más arriba, persiste la ilusión de una teoría unificada de la Estética y esto da lugar a una tensión entre una categoría universalista y la disipación del saber. El pluralismo, una vez más, es la característica más común de los distintos paradigmas, donde no aparece la referencia a una estética en particular sino que a partir de ahora se habla de: estéticas. Como dice Marchán Fiz³³, la disolución de una *magna aesthetica* se confirma en concordancia con el pluralismo y con la fragilidad de ese conjunto de fragmentos. Es así que la imposibilidad de una estética mayor deja lugar a las estéticas menores, donde “ese pluralismo esencial de la cartografía de estrategias parece ser el horizonte epistemológico sobre el que se proyectan los saberes estéticos en nuestros días” (Marchán Fiz, 1987: 248).

Para Marc Jiménez³⁴: “Las primeras teorías del arte moderno no son elaboradas de modo coherente y sistemático sino a partir de la década del 60” (Jiménez, 1999: 11). Teniendo en cuenta el arte moderno de comienzos del siglo XX, afirma que “raros son los estéticos que entre 1910 y la Segunda guerra mundial, se arriesgan a interpretar, de forma teórica y filosófica los primeros ready-made de Marcel Duchamp, las provocaciones del movimiento dadaísta, los cuadros cubistas de Picasso (...) o el programa surrealista de André Breton.”³⁵ Según este autor el arte contemporáneo atraviesa una crisis de legitimación que afecta al arte en su esencia.

Para analizar un poco más de cerca estos conflictos dedicamos a continuación una sección al arte contemporáneo y a la Estética del siglo XX.

³³ Marchán Fiz, S., *La Estética en la cultura moderna*, Madrid: Alianza, 1987

³⁴ Jiménez, M., *¿Qué es la estética?*, Barcelona: Idea Books, 1999

³⁵ *Ibíd*, p. 11

2.3. De qué hablamos cuando decimos arte contemporáneo

Para hablar de la contemporaneidad, es decir, establecer una posición respecto de la actualidad, Giorgio Agamben³⁶ dice que primero hay que desconectarse de eso que llamamos presente y describe al ser contemporáneo con estas palabras:

Pertenece en verdad a su tiempo, es en verdad contemporáneo, aquel que no coincide a la perfección con este ni se adecua a sus pretensiones, y entonces, en este sentido, es inactual; pero, justamente por esto, a partir de ese alejamiento y ese anacronismo, es más capaz que los otros de percibir y aferrar su tiempo. (Agamben, 2011: 18).

Según el autor, se trata de tomar una distancia para poder reflexionar y ver qué cosas están ocultas en este tiempo del que hablamos. Agamben propone una segunda definición: “contemporáneo es aquel que mantiene la mirada fija en su tiempo, para percibir, no sus luces, sino su oscuridad” (Agamben, 2011: 21). Distinguir las sombras de la contemporaneidad implica una actividad particular que lleva a descubrir un punto de ruptura, y esto está en aquello que nos interpela de nuestro tiempo y que se relaciona con el pasado. Cuando el presente se pone en relación con otros tiempos, nos encontramos próximos al origen, y allí está la clave oculta de lo contemporáneo. Es así que “la vía de acceso al presente necesariamente tiene la forma de una arqueología” (Agamben, 2011: 27). De manera similar Benjamin escribía que los objetos culturales sobrevivían cuando sus “pulsaciones eran perceptibles hasta en el presente” (Buck-Morss, 2005: 21) y para él, percibir esta conexión entre pasado y presente se da fugazmente, en un instante iluminador, donde las imágenes del pasado aparecen en el tejido del presente sin que eso implique directamente un nexo causal.

³⁶ Agamben, G., “¿Qué es ser contemporáneo?”, traducción de Cristina Sardoy. En: Agamben, G., *Desnudez*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011

Por eso, siguiendo a Benjamin, no hay nada necesariamente lógico en el progreso cultural. Capturar esas imágenes y reconstruir sus hilos con la trama del pasado, hacer montajes en la historia, puede constituir un camino para pensar sobre lo contemporáneo (Benjamin, 2005).

A continuación me referiré al arte contemporáneo incorporando ese enfoque.

En una primera definición y de acuerdo con lo planteado por Andrea Giunta³⁷, se identifica al arte contemporáneo como aquel que surge en un momento en el que el arte deja de evolucionar e incorpora elementos de la cotidianidad como: cuerpos reales, sonidos e imágenes de la cultura popular, se desarrolla en espacios no convencionales o extra-institucionales, y las colaboraciones multidisciplinares se hacen más frecuentes. Mientras que el arte moderno avanzaba hacia la conquista de la autonomía del arte en un camino evolutivo donde cada transformación del lenguaje artístico le sucedía otro, el arte contemporáneo no tiene un lenguaje específico y los medios de creación se superponen (Giunta, 2014). Esto último amplió las posibilidades expresivas y a su vez se produjo la coexistencia o simultaneidad histórica.

Cuando se habla de arte contemporáneo no se está haciendo una referencia necesariamente al arte actual o al arte emergente, sino que de esa manera se designa a ciertas prácticas artísticas que se producen desde los años sesenta a partir de la ruptura con la modernidad. Dichas prácticas tienen una determinada estructura diferente de lo anterior y además adoptan las siguientes características conceptuales: promueven una mirada crítica, incorporan los contextos y son dirigidas a la provocación reflexiva. Si tradicionalmente el placer estético estaba unido a la sensación, inducido expresamente por la visualidad de la obra, con el arte contemporáneo el placer estético pasó a un plano teórico. Así determinados

³⁷ Giunta, A., *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?*, Buenos Aires: Fundación ArteBA, 2014

fenómenos artísticos superan el ámbito de lo sensible y en ellos sobresale el concepto. Las producciones artísticas reemplazan a la obra tradicional en dispositivos y procedimientos que generan una experiencia estética de forma tal que se acercan más a una experiencia intelectual que a una experiencia contemplativa (Oliveras, 2006).

Por lo tanto se entiende lo contemporáneo, no como sinónimo de actualidad, sino como una determinada y singular cualidad reflexiva del fenómeno artístico y cultural. De la misma manera tampoco el concepto “moderno” refiere a algo temporal que identifique lo más reciente, ni “contemporáneo” significa cualquier cosa que esté en el presente. Además puede decirse que dentro del estilo del modernismo continuó produciéndose arte sin que se lo considere arte contemporáneo. Arthur Danto se referir a esa característica confirmando lo siguiente:

Así como “moderno” simplemente ha llegado a denotar un estilo y un período, y no tan simplemente un arte reciente, “contemporáneo” ha llegado a designar algo más que simplemente el arte moderno presente. En mi opinión designa menos un período que lo que pasa después de terminados los períodos de una narrativa maestra del arte y menos aún un estilo de arte que un estilo de utilizar estilos. (Danto, 1999: 32)

Lo que sucedió alrededor de los años sesenta y setenta no fue un cambio de estilo sino una transformación más profunda de valores que supuso la ruptura con la narrativa del arte moderno. ¿Qué pasó en el arte y con los artistas para que eso ocurriera? Se puede responder a esto sintetizando que en los últimos estertores de la modernidad el arte quedó reducido a una estética formal de un arte abstracto. Se abandonó la función social del arte y al no tener ninguna finalidad elevada su significado se centró en la estética formalista y las obras se vieron reducidas al estatuto de mercancía. Su principal defensor fue el crítico norteamericano Clement Greenberg, que valoró el arte como forma pura³⁸ considerando el aspecto visual como lo más relevante y apreciando a los pintores norteamericanos que se

³⁸ Danto, A., *Después del fin del arte*, Barcelona: Paidós, 1999

dedicaban a pintar la superficie de cuadros como grandes “campos de color” en una estética sin pretensiones revolucionarias. Decía Greenberg: “el sujeto de la pintura fue la pintura” (Danto, 1999: 85). Hasta que surgió una respuesta contundente a esa postura y apareció un arte que atacó los valores estéticos y formalistas, incluso se puso énfasis en que el arte debía tener un mensaje. Como señala Lucy Lippard:

A finales de los años 60, tras un período en el que el arte de vanguardia estuvo, en su mayor parte, drásticamente apartado de los problemas y situaciones sociales muchos artistas empezaron a decepcionarse ante el sistema de protagonismo y estrechez de miradas de los movimientos formales. Empezaron así a plantearse temas más amplios. Cuando alzaban la vista del lienzo o del bronce, veían a su alrededor el mundo de la política, la naturaleza, la historia y el mito.³⁹

También se defendió la idea que todo puede ser arte y que cualquiera puede ser artista. Esto produjo tal desconcierto que llevó a la pregunta por el propio arte y la institución arte, de manera que nos aproximamos al campo de la filosofía.

En definitiva para caracterizar el arte contemporáneo hace falta una mirada amplia que no reduzca el arte a lo formal, como dice Ticio Escobar:

El arte contemporáneo apuesta menos a las virtudes totalizadoras del símbolo que al talante diseminador de la alegoría. Se interesa más por la suerte de lo extraestético que por el encanto de la belleza; más por las condiciones y los efectos del discurso que por la coherencia del lenguaje. El arte contemporáneo es antiformalista. Privilegia el concepto y la narración, en desmedro de los recursos formales. (Escobar, 2004: 147)

Estas primeras observaciones invitan a referirnos a los “objetos de ansiedad”, llamados así por el crítico Harold Rosenberg quien describió de esa manera a un tipo de arte que desconcierta al espectador y lo hace dudar de si realmente está frente a una obra de arte. Rosenberg afirmaba que: “Un objeto de ansiedad suele ser un reto que puede desconcertarnos, trastornarnos, confundirnos,

³⁹Lippard, L., citada en: Gablik, S., *¿Ha muerto el arte moderno?*, Madrid: Hermann Blume, 1987, p. 25-26

enfadarnos o sencillamente aburrirnos” (Gablik, 1987: 35). La dificultad está en discernir si eso es arte, ya que esos objetos se encuentran al límite, más allá de la frontera de lo aceptado. Se trata de objetos que no se dirigen a la percepción visual sino a la interpretación intelectual. Esto es parte de lo que identifica al arte contemporáneo.

Existe un antecedente señalado como el primer objeto de ansiedad: la obra “Fuente” del artista Marcel Duchamp⁴⁰ con la cual puso a prueba la idea que se tiene del arte. La pregunta de Duchamp fue la siguiente; ¿se puede hacer una obra que no sea una obra de arte?. Para él la intención del artista es lo que define a una obra y el espectador tiene la tarea de darle sentido. Se abre así un camino para suponer que “no hay ninguna propiedad o función específica que haga de un objeto una obra de arte, excepto nuestra actitud hacia él y nuestra voluntad de aceptarlo como arte” (Gablik, 1987: 37). Si bien las intenciones de Duchamp difieren de las obras de arte contemporáneo, los *ready-mades* provocan una inquietud en el espectador, lo colocan ante profundos interrogantes y a la difícil situación de decidir por él mismo si es arte o no. Cabe señalar que este artista realizó un gran aporte a la reflexión sobre el arte, ya que cuestionó el aspecto retiniano o visual de la obra además de su carácter manual (el hacer arte se identificaba con la fabricación manual de un objeto) y propuso valorar el arte por sus aspectos conceptuales. Esto permitió ampliar los límites prefijados del arte.

En este marco la Estética contemporánea, sobre todo la Estética analítica, se orientó por la búsqueda de respuestas acerca de las nuevas visiones que

⁴⁰ En 1917 Duchamp eligió un urinario de los que se utilizan en los baños públicos y se producen industrialmente, le puso el nombre *Fontaine* (Fuente) y lo presentó en el Salón de la Sociedad de Artistas Independientes en Nueva York con el seudónimo R. Mutt. Para él esta acción fue una provocación contra el concepto del arte burgués y justamente es ese gesto el que se considera revolucionario ya que es entendido como metáfora conceptual. El artista es conocido por los *ready-mades*, estos son objetos “ya hechos”, cotidianos y ordinarios que se transforman en obra de arte. “Al eliminar la finalidad práctica o material de los objetos, al sacarlos de su contexto habitual, se propicia la consideración estética de los mismos, no en un sentido ornamental o sensible, sino en un sentido básicamente conceptual”. Jiménez, J., *Teoría del Arte*, Madrid: Tecnos/Alianza, 2010, p. 32.

suponen las neovanguardias de la segunda mitad del siglo XX. Los teóricos también se preguntaron si eso que se estaba produciendo era arte o no, y buscaron diferentes criterios para validar sus respuestas. A partir de los años sesenta y setenta surgen reflexiones que realizan una crítica a algunos planteamientos de la etapa inicial de la Estética analítica preocupada más que nada en el lenguaje, pero centrada en la pregunta que continúa siendo el hilo conductor de la polémica: qué es el arte. Se denomina analítico a un cierto estilo de discurso filosófico, más que a una escuela y un método concretos. Dicho estilo se establece con una exposición clara de una argumentación, es decir, una exposición filosófica donde los argumentos -defendidos o atacados- resulten claramente identificables, así como los pasos del proceso de argumentación. En este caso se otorga una especial relevancia a la aclaración de los presupuestos conceptuales y metodológicos implícitos en la propia argumentación y en los términos empleados en ella.

Con esto se retomó la importancia de la teoría filosófica que había quedado algo ausente en las primeras décadas del siglo XX. No es la meta de este trabajo realizar una exhaustiva recopilación de esas teorías, pero sí remarcar que no se ha llegado a construir un único sistema, según lo que veíamos cuando se habló de la pluralidad de las estéticas en la contemporaneidad.

Se puede decir que el arte contemporáneo en la actualidad es considerado como producción cultural, con todo lo que esto abarca. Por ejemplo, Catherine David curadora y directora artística de la “Documenta 10” de Kassel⁴¹, en 1997 presentó una exposición como acontecimiento o evento cultural en el que el arte contemporáneo aparece de forma diversa, se reivindicaba la historia y se propuso una evaluación crítica de los temas políticos, sociales, económicos y culturales del mundo globalizado. La curadora utilizó el término “prácticas estéticas contemporáneas” en lugar de “arte contemporáneo” porque sostenía que el

⁴¹ La “Documenta Kassel” es una de las exposiciones más importantes de arte contemporáneo que se realiza cada cinco años en Alemania desde 1955. Fuente: www.documenta.de [fecha de consulta: 27 de setiembre de 2016]

término arte ya no era adecuado para asumir los métodos artísticos heterogéneos de estos tiempos y también porque identificó la noción de arte contemporáneo con fines institucionales, puesto que este estaba siendo captado por la industria de la comunicación. La heterogeneidad de lugares que propuso para esta exhibición no sólo consistió en los espacios físicos, que incluían la ciudad, sino espacios destinados a la problematización teórica, comentados en el catálogo de la exposición y en los foros de debates que se realizaron durante la exposición sobre aspectos de la cultura global, además del sitio web con información. Para David es necesario generar una multiplicidad de espacios donde existan posibilidades de investigación, de debate y de pensamiento como forma de presentar y comprender el arte contemporáneo. Esto también se relaciona con la idea que el objeto está en crisis, cuestionando si la expresión artística debe estar condicionada por una forma delimitada y perceptible de encuentro directo del espectador con la obra de arte del tipo: sujeto-objeto. Uno de los críticos de la época se refiere a la propuesta de la curadora con la siguiente expresión:

Su posición fue voluntariamente anacrónica. David planteó, en sus propios términos, una “retro-perspectiva” y entendió que sólo es contemporáneo aquél que es anacrónico, porque sólo el que se sitúa fuera de su tiempo lo puede contemplar. De ahí que el peso de su relato recayese en la generación de autores que durante las décadas de los sesenta y setenta cambiaron nuestro modo de entender el arte⁴².

Para un debate o comentario en torno al arte contemporáneo es imprescindible analizar el proceso de aspectos sociales, culturales y filosóficos que forman parte de su entendimiento. Una vez comprendidas las posturas y perspectivas anteriores proponemos adoptar la siguiente definición:

Se entiende por arte contemporáneo un tipo de modalidad, es decir, un modo de hacer arte que retoma la pérdida de los límites como legado de algunos artistas vanguardistas y propone cuestionamientos y pensamientos críticos sobre

⁴² Borja-Villel, M., La última Documenta del siglo XX, *El Cultural*, [en línea]. 30 de julio de 2010. [fecha de consulta: 30 de setiembre de 2016] Disponible en: <http://www.elcultural.com/revista/arte/La-ultima-Documenta-del-siglo-XX/27694>

el propio arte y sobre el universo político, social y cultural en el que se inscribe. Se puede hablar de un arte inclasificable e híbrido donde se reconoce una producción procesual y performática, que relativiza la autoría y lo original. Algunos medios expresivos utilizados por los artistas son: ambientaciones, trabajos en la naturaleza, nuevas tecnologías, acciones, etc., sin ningún sistema preestablecido. Esto nos conduce a definir el arte conceptual en sus distintas manifestaciones: arte de la idea, instalaciones, *performances*, intervenciones urbanas, entre otras.

2.4. Desmaterialización de la obra: arte conceptual, instalaciones, performances, intervenciones urbanas.

Traeremos acá la noción de desmaterialización de la obra, a partir de lo expresado por Lucy Lippard en su libro “Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972”⁴³. La autora escribió y documentó sobre un tipo de producción artística que durante ese período se desarrolló en Europa y Estados Unidos bajo la inscripción de “arte conceptual”. Este tipo de arte intentó desprenderse de ciertas características tradicionales como la valoración del estatus del objeto en sus aspectos visuales y la mercancía de la obra de arte, disolviendo los límites reconocidos y orientado a criticar lo institucional del mundo del arte. También se le llamó arte de la información o arte de la idea y esta autora lo define de la siguiente manera: “el arte conceptual significa una obra en que la idea tiene suma importancia y la forma material es secundaria, de poca entidad, efímera, barata, sin pretensiones y/o desmaterializada” (Lippard, 2004: 8). Para ella esta noción surge a partir del minimalismo⁴⁴ con referencias al arte de la tierra, el arte procesual y la antifirma, es decir, un tipo de arte no-objetual que implica que las obras no pueden ser compradas y vendidas fácilmente, ni expuestas de manera

⁴³ Lippard, L., *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Madrid: Akal, 2004

⁴⁴ El minimalismo es una tendencia escultórica que nace en Estados Unidos y tiene como principio la economía de medios derivada de la propuesta del arquitecto Mies van der Rohe “menos es más”.

tradicional. En esta caracterización la relación de la obra con el espacio comienza a ser fundamental.

El arte desmaterializado se puede clasificar según dos caminos que tomó el arte conceptual de esa época y Lippard los identificó de la siguiente manera: el arte como idea y el arte como acción. La característica principal de ambos, como se mencionó anteriormente, fue dejar de lado la producción de objetos, desmitificar el arte en relación a la figura de genio que identificaba al artista y a la concepción del hacer a partir de las manos con una determinada habilidad sobre el material. La desmaterialización del objeto artístico significó una “retirada del énfasis sobre los aspectos materiales (singularidad, permanencia, atractivo decorativo)” (Lippard, 2004: 33) que, según aclara la autora, no se refiere a cuánta materialidad tiene una obra sino qué hace el artista con ella. Como dice José Jiménez se trata de la aparición de nuevas formas de materialidad (Jiménez, 2010). Los medios utilizados por los artistas conceptuales podían incluir textos impresos, libros, películas e instalaciones de objetos, entre otros.

La integración del arte de las vanguardias al mercado del arte y su incorporación a las instituciones, dio como resultado el surgimiento de este tipo de arte que renunciaba a la creación de un objeto vendible y que redefinió el papel del espectador en rechazo a esa situación. De modo que se consideró a un espectador activo que se lo involucra tanto en los procesos de la obra como en la creación del sentido de la misma.

En los comienzos existió un arte conceptual que se consideró como el más puro y fue apolítico en términos de relacionarlo directamente con una protesta social, aunque lo dicho anteriormente, en cuanto a las rupturas que provocó este arte, también puede entenderse como una postura política. Lippard específicamente hace referencia a una época donde algunos artistas norteamericanos se organizaban para protestar contra la guerra de Vietnam y mezclaban arte y política, entre los que se encontraban artistas conceptuales. El

arte activista de fines de los años setenta y de la década del ochenta tiene una marcada orientación conceptual donde los artistas asumen un rol testimonial y activo frente a las contradicciones y conflictos de la sociedad. La autora señala un acontecimiento importante, que para ella formó parte de su discursividad en torno a este arte; en 1968 conoce a un grupo de artistas argentinos que entremezclan las ideas políticas y conceptuales, se trataba de un grupo rosarino que produjo un evento artístico-político que se conoció como Tucumán Arde⁴⁵.

Para Robert C. Morgan⁴⁶ los artistas conceptuales de fines de los años sesenta no tenían como tema de preocupación los asuntos del arte y la política. El autor hace referencia al arte conceptual puro y dice que el arte pasó a ser considerado un sistema de pensamiento y el medio para expresar las ideas era el lenguaje. Morgan habla de un origen del arte conceptual situado en Nueva York y referido a los artistas que insistían en la función lingüístico-estructural del arte. Al respecto el artista Joseph Kosuth definía el carácter autorreferencial del arte con la siguiente afirmación: “Una obra de arte es una tautología en la medida en que es una presentación de la intención del artista; es decir, el artista afirma que esa obra de arte en particular es arte, o lo que es lo mismo, es una definición de arte”⁴⁷. De este modo también se lo consideró analítico y tautológico. El propio Kosuth, manifestó que el arte tiene un comportamiento similar a las proposiciones analíticas y afirmó:

⁴⁵ En 1968 un grupo de artistas, periodistas y sociólogos de Buenos Aires y de Rosario realizaron una serie de acciones artísticas radicales, dando lugar a la ruptura explícita con las instituciones artísticas modernas y las formas establecidas de concebir el arte. Vinculados a sectores del sindicalismo pusieron en marcha un proyecto para investigar las consecuencias de las medidas económicas introducidas en la provincia de Tucumán, como los cierres de las compañías azucareras. El proyecto culminó con la obra “Tucumán Arde” que se exhibió en la sede del sindicato de trabajadores; la Confederación General del Trabajo. También se realizó una campaña de propaganda con el título “Primera Bienal de Arte de Vanguardia”. En: Longoni, A., y Mestman, M., *Del Di Tella a “Tucumán Arde”*. Vanguardia artística y política en el 68 argentino. Buenos Aires: Eudeba, 2008

⁴⁶ Morgan, R.C., *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual*, Madrid: Akal, 2003

⁴⁷ Kosuth, J., citado en: Buchloh, B.H.D., *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Madrid: Akal, 2004, p. 185

Las obras de arte son proposiciones analíticas. Es decir, si se las contempla en su contexto —en tanto que arte— no proporcionan información acerca de ningún hecho (...) Las obras de arte que intentan decirnos algo acerca del mundo están condenadas al fracaso (...) La ausencia de realidad constituye precisamente la realidad del arte.⁴⁸

Según Marchán Fiz⁴⁹ a partir de la década del sesenta las artes plásticas abandonan el informalismo de los años anteriores y con esto definitivamente se alejan de los modelos decimonónicos de índole romántico-idealista. Con la crisis de los lenguajes artísticos tradicionales el arte conceptual pasa a ser la culminación de la estética procesual, cuya característica fundamental es el desplazamiento del objeto físico tradicional hacia la idea. Marchán Fiz agrupa la tendencia del arte conceptual en: lingüística, empírico-medial y agrega el conceptualismo ideológico. La tendencia lingüística ha sido considerada como “la faceta conceptual por antonomasia, para algunos la única. (...) Es la vertiente que más ha acentuado la eliminación del objeto, confiriendo una prioridad casi absoluta a la idea sobre la realización” (Marchán Fiz, 2001: 253). Esta se dirige a la investigación sobre la naturaleza del concepto de arte y recurre al lenguaje como materia del arte, como se vio en el párrafo anterior con la clasificación del artista Kosuth. La vertiente empírico-medial reivindica la imagen y la percepción como formas de conocimiento en su dimensión semiótica y no se opone a la materialización de la obra, aunque muchas veces el aspecto formal sea secundario o de tipo documental.

Finalmente este autor sugiere la aparición de un conceptualismo ideológico, ya que sostiene que en diversos países como Argentina y España no se adoptó directamente el carácter tautológico del modelo más purista y este estuvo sometido a tensiones de índole social donde aparecen prácticas conceptuales con un compromiso político. El conceptualismo así definido supone que “La autorreflexión no se satisface en la tautología, sino que se ocupa de las propias condiciones productivas específicas, de sus consecuencias en el proceso de

⁴⁸ *Ibíd.*, p.185

⁴⁹ Marchán Fiz, S., *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid: Akal, 2001

apropiación y configuración transformadora activa del mundo desde el terreno específico de su actividad” (Marchán Fiz, 2001: 269). Esto refiere es un tipo de autorreflexión crítica que se desarrolla de forma distinta en las diversas condiciones donde se produce. Volveré sobre este punto en el próximo capítulo.

Anna María Guasch señala los inicios de la posmodernidad como fecha clave para entender el surgimiento del arte conceptual y propone fijar el simbólico año 1968 cuando en Estados Unidos se ponía fin al dogma formalista y en Europa se vivía la eclosión de una revolución sociocultural. Esta autora analiza en su libro “El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural”⁵⁰, un conjunto de manifestaciones artísticas del período documentado por Lippard que “desarrollaron el embrión procesual germinado en el seno del propio minimalismo y supusieron el desplazamiento del interés de realización del objeto hacia el proyecto operativo de éste” (Guasch, 2000: 19-20).

Como se ha visto, es bastante amplio el sentido que abarca la definición acerca del arte conceptual. Luego de su surgimiento a fines de los años sesenta, se puede encontrar una variedad de manifestaciones que aparecen en diferentes puntos geográficos, algunas similares entre sí. El término conceptualismo se utilizó para describir muchas formas de arte hasta el presente que mantienen el énfasis en la idea o concepto.

Para finalizar este capítulo se mencionan a continuación algunos de los medios utilizados por los artistas conceptuales como: las instalaciones, las *performances* y las intervenciones urbanas. Estas descripciones son parte de las categorías utilizadas en el presente trabajo.

⁵⁰ Guasch, A. M., *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid: Alianza, 2000

Instalaciones

A partir de la década del sesenta y en el contexto analizado anteriormente, se comienza a plantear el tema de la relación entre la obra y el ambiente físico que la rodea. La escultura ya había dejado de producirse como un objeto aislado del medio dentro del cual se presentaba, como se hacía tradicionalmente. La indagación y experimentación en torno al espacio y a la obra tomó el nombre de *environment*, que significa “ambiente” y consiste en la transformación de un espacio que envuelve al espectador a través del cual puede trasladarse. En castellano prevaleció el uso del término “instalación” y designa una obra artística que se adapta al espacio de exposición o crea nuevos espacios. Esta obra es de carácter efímero y se puede utilizar todo tipo de materiales, formas y procesos. Casi siempre se trata de organizar objetos teniendo en cuenta el lugar donde se colocan y permite la incorporación de pinturas, videos, dibujos, collages, objetos encontrados, etc. La instalación puede ser construida en cualquier parte, sin limitarse a los lugares convencionales de exposición.

Performances

La *performance* es una variante del *happening* (acontecimiento) y también se identifica como arte de acción o arte vivo, realizado por los propios artistas que proponen la exploración del cuerpo como un elemento del espacio o trabajan con el cuerpo como objeto. Consiste en una serie de gestos realizados por el artista con o sin un guión preparado, quien habitualmente no representa un personaje. Una *performance* es un acontecimiento efímero que está constituido por las acciones de un individuo o un grupo de personas que pueden no ser artistas, en un lugar determinado y durante un tiempo concreto. Es una situación que involucra: espacio, tiempo, el cuerpo del artista y la relación de este con el público. Generalmente se trata de presentaciones inesperadas y nada convencionales. La *performance* se convirtió en la ejecución de las ideas de los artistas conceptuales

que apelan a un público amplio y que muchas veces se involucra al espectador en la acción.

Intervenciones urbanas

La combinación de instalaciones efímeras y acciones o *performances* en el espacio público, además de los murales, *graffitis*, arte callejero, etc., se conoce con el nombre de intervenciones urbanas. Estas intervenciones modifican una o varias propiedades del espacio al ser ocupado por la propuesta artística. El transeúnte se transforma en espectador de forma espontánea, a quien habitualmente va dirigida la provocación reflexiva de la obra.

Capítulo 3. Arte latinoamericano.

En este capítulo se realizará un acercamiento al arte latinoamericano siguiendo las reflexiones de Andrea Giunta, quien investiga el arte contemporáneo desde América Latina y propone estudiar las obras de arte en sus contextos y situaciones particulares, es decir, dando cuenta de los procesos históricos y ámbitos culturales en que se articularon.

El objetivo será delimitar el tema en cuestión, a partir del cual se podrá interpretar un enfoque para tratar el arte contemporáneo en América Latina a partir de los años sesenta.

Para finalizar se incluye en este capítulo la descripción del conceptualismo latinoamericano.

3.1. Una teoría en construcción.

La autora Andrea Giunta⁵¹ sostiene que: “La nueva historia del arte desde América Latina se centra en las nociones y conceptos que elaboran los artistas y los críticos en sus situaciones creativas específicas” (Giunta, 2014: 22), y en relación a los cambios y transformaciones que ha tenido el arte latinoamericano menciona como efectos importantes en esta contextualización histórica; el proceso de radicalización política del arte de los años sesenta y la violencia represiva de las dictaduras en América Latina. Con esta perspectiva se aparta de la idea que las obras de arte se explican a partir de los estilos universales.

⁵¹ En relación a lo contemporáneo Giunta toma los conceptos del filósofo Giorgio Agamben, que fueron descriptos en el capítulo anterior. Giunta. A., Op. cit., p. 7.

Cabe señalar que centrarse en el aspecto contextual del arte latinoamericano no ha sido lo más frecuente, más bien es algo que comenzó a tenerse en cuenta a partir de la segunda mitad del siglo pasado cuando se empezó a hablar de la identidad latinoamericana como un devenir y se pensó en la construcción de una teoría americana del arte⁵². En este sentido no se habla de un arte latinoamericano sino de “arte de las Américas”⁵³, puesto que para los teóricos que defienden esa postura es muy importante visualizar las diferencias estéticas y culturales de los diversos países que forman el continente y por eso es inviable referirse a un arte latinoamericano de manera global. A partir de esta problematización, la crítica Nelly Richard se refiere a la situación de Latinoamérica y afirma que nuestras culturas han sido culturas del recorte en las cuales las obras artísticas aparecen “fraccionadas por el dispositivo fotográfico de selección de la imagen” y además “se nos presentan -en el extracto- ya cortadas de su red situacional”⁵⁴. De esta manera las obras de arte podrían ser consideradas como réplicas de las formas internacionalizadas sin tener en cuenta su enlace contextual. La autora profundiza en este aspecto y propone ver una escena del arte latinoamericano donde se produce un modo propio de significados a través de ciertos mecanismos de apropiación, combatiendo la hegemonía que ejerce Europa y Estados Unidos en las culturas latinoamericanas. Por eso afirma que las técnicas del fragmento y del ensamblaje posibilitan la resignificación y formulan

⁵² Los teóricos Juan Acha, Adolfo Colombres y Ticio Escobar en su libro “Hacia una teoría americana del arte” procuran encontrar un discurso propio que de cuenta de la producción visual latinoamericana y tratan, en sus reflexiones, de no reducir el arte a los meros objetos sino de comprenderlo como fenómeno socio-cultural. Por lo tanto estos autores proponen hablar del arte de América del Sur desde un contexto cultural que le confiere sentido y sostienen que referirse a “lo propio” no se trataría de una esencia metafísica sino un producto histórico y dialéctico, es decir, mutable. Agregan que este pensamiento propio tampoco es posible pensarlo sin tener en cuenta los cánones generados en la historia del arte occidental como algo que ha sido impuesto y a su vez que se ha resignificado a través de una necesidad de redefinir el arte en las últimas décadas. Acha, J., Colombres, A., y Escobar, T., *Hacia una teoría americana del arte*, Buenos Aires: Del Sol, 2004

⁵³ Jiménez, J. y Castro, F. (ed.), *Horizontes del arte latinoamericano*, Madrid: Tecnos, 1999

⁵⁴ Richard, N., “Culturas latinoamericanas: ¿culturas de la repetición o culturas de la diferencia?”, En: *arte & textos* [en línea]. Diciembre de 1983, nº11: 1-5. [fecha de consulta: 10 de diciembre de 2015].

repertorios diferentes a los impuestos. Al referirse a esta condición la autora sostiene que:

Todo país involucrado en un proceso de colonización, se define por lo parchado de su indumentaria, por lo residual de su tradición: la memoria de su pasado está compuesta por retazos de historias otras, formada de restos híbridos, de sedimentaciones varias y depósitos de lenguajes ya petrificados. (Richard, 1983: 3).

Por lo tanto la tarea de localizar esos intersticios de la memoria no es un trabajo de fácil acceso y el encuentro con las producciones artísticas tampoco es directo.

Estas cuestiones que aparecen en torno al arte latinoamericano se plantean como consecuencia de la crítica a los discursos modernistas y a los procesos de la modernidad en el siglo XX que incluyen los debates posmodernos. En la expansión económica y cultural global el discurso impuesto es el de generalización de la cultura occidental que se considera a sí mismo como universal. Surge entonces la preocupación por definir “el arte de las periferias” confrontándolo a los movimientos artísticos y culturales surgidos en el “centro”. Dicho centro está identificado con Europa y Estados Unidos, donde se ha subordinado la historia del arte occidental como único origen de sentido a través de criterios y parámetros prefijados por la experiencia artística europea.

Si bien en ese enfrentamiento se cuestiona la mirada global de la historia, por otra parte se puede decir que existen fisuras en el planteamiento, ya que al reproducir el modelo centro/periferia se vuelve a una dicotomía propia del discurso modernizador. Esto a su vez deriva en la tarea de construir un reconocimiento de esos relatos periféricos y terminan transformándose en “lo otro”.

Ante esta complicación es posible proponer un enfoque para abordar la producción del arte contemporáneo en América Latina, donde la relación con el

arte internacional no se trate por analogías o antagonismos, sino a través de la idea de montaje y de apropiación de sentidos diferentes. Cuando se expande una cultura, los receptores pueden apropiarse de esta en un proceso de transformación y resignificación que da lugar a una nueva creación de sentido. El crítico Ticio Escobar⁵⁵, en línea con lo dicho por Richard, se refiere a esos procesos y a las rupturas de la cultura contemporánea, comprendidos en la posmodernidad y dice que esta cultura es como un mosaico de fragmentos a los que llama “residuos simbólicos de la catástrofe” o “narraciones incompletas”, capaces de desafiar el orden establecido.

La interrogante puede resumirse del siguiente modo: si el llamado arte latinoamericano responde a contextos propios donde en cada región se produce lo artístico desde diferentes horizontes culturales y simbólicos o se estructura de acuerdo a un marco referencial universalista que contiene los conceptos de modernidad, vanguardia, progreso, etc. Por lo general esta cuestión se ha tratado de manera algo acotada, donde se pregunta si hubo o no influencias de las vanguardias históricas europeas o si simplemente se trató de una apropiación formal de los lenguajes foráneos en términos de neovanguardismos.

Después de la caída de las vanguardias y la desaparición de modelos a imitar, como rasgos de la posmodernidad se puede encontrar ciertas tensiones y matices que no se reúnen en un único discurso. Por lo tanto es posible hablar de una práctica artística en América Latina teniendo en cuenta su heterogeneidad y así se consideran los proyectos de las vanguardias desde la permeabilidad y las interconexiones con otros circuitos culturales. Al decir de Ana Longoni y Mariano Mestman⁵⁶, refiriéndose al arte argentino de los años sesenta y setenta:

⁵⁵ Escobar, T., *El arte fuera de sí*, Asunción: Centro de Artes Visuales-Museo del Barro, Fondec, 2004

⁵⁶ Longoni, A., y Mestman, M., *Del Di Tella a “Tucumán Arde”, Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, Buenos Aires: Eudeba, 2008

No puede negarse que en nuestro campo artístico repercutían las tendencias neovanguardistas vigentes en las grandes metrópolis. Pero aquí los planteos estéticos vinculados a variantes del pop y al imaginario de la cultura de masas alcanzaron un desarrollo propio, en medio de condiciones muy distintas de producción, circulación y recepción de las obras, de otro estado de conformación de los sujetos y de la estructura del campo, de otras formas de relación con el poder político. (Longoni y Mestman, 2008: 55)

El desafío consiste en reconstruir esos contextos tan diversos y fragmentados del continente latinoamericano y poder darles un sentido posible. En esa línea de pensamiento se propone una interpretación de los procesos artísticos como parte de los mapas políticos, sociales y culturales locales. De este modo tiene sentido el decir que los artistas contemporáneos más que describir contextos, producen desde los contextos.

En relación al arte contemporáneo, se puede mencionar que a partir de los años sesenta surge en países de Latinoamérica un conceptualismo que se diferencia del arte conceptual de Estados Unidos y Europa. Con esto refiero a la irrupción de un conceptualismo estratégico utilizado como instrumento que se relaciona con el contexto local y se aleja de la historia del arte conceptual internacional. Se trata de prácticas artísticas que fueron más allá del sentido autorreflexivo del arte conceptual más puro, involucrándose con los conflictos políticos y sociales tanto en sus temas como en sus prácticas. Es decir, un conceptualismo político-ideológico entendido como una estrategia y no como un estilo, basado en la utilización de objetos y acciones concretas en un escenario distinto. El estilo estaría marcado por el centro, identificado principalmente con Nueva York de fines de los años sesenta. Según señala Luis Camnitzer:

a la periferia no le importaba las cuestiones estilísticas, 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. (Camnitzer, 2008: 14)

De manera que se pone en cuestión el orden hegemónico de la historiografía del arte pero no se deja de lado el impacto provocado por las

tendencias internacionales que son reproducidas muchas veces con sentido crítico o utilizadas para comunicar algo específico en relación al contexto.

Las transformaciones sobre esta forma de hacer arte se visibilizan en el arte occidental en las décadas del sesenta y setenta a partir del giro conceptual. Esto sucedió en diferentes escenas artísticas, inclusive en América Latina⁵⁷, utilizando estrategias comparables.

Cabe agregar que tras la problemática que conlleva establecer la categoría de “conceptualismo ideológico” y teniendo en cuenta los cruces entre arte y política, se puede desarmar la idea desde la cual se entiende el arte como una forma utilizada para difundir un contenido de interés político o con una pretensión de incidencia en lo social sometiendo lo estético a lo político. De este modo se busca cuestionar esos sentidos y sobre todo situarse en los procesos político-sociales y culturales que hacen posible pensar un vínculo más bien incierto y conflictivo con el arte.

En el caso de los países de la región, Uruguay, Argentina y Chile, estos atravesaron por un proceso similar vinculado a la instauración de regímenes militares a partir de los golpes de Estado de las décadas del setenta. Dichos regímenes dejaron huellas y fracturas significativas en la sociedad y la cultura. La sobrevivencia de las artes visuales bajo el terrorismo de Estado en los países del

⁵⁷ La autora Mari Carmen Ramírez distingue tres momentos importantes de las actividades conceptuales surgidas en el continente: el primer período abarca los años 1960 y 1974; Brasil y Argentina serían los lugares donde se produjeron obras con cierta densidad conceptual, “cimentadas teórica e ideológicamente dentro de movimientos de vanguardia radical identificados con sociedades en lucha contra regímenes autoritarios”. Luego menciona una etapa entre 1975 y 1980 con la aparición de muchos artistas conceptuales en Chile, Colombia, Venezuela y México, este momento coincide con la explosión generalizada del conceptualismo a nivel mundial. Por último la etapa entre el final de los años ochenta y comienzo de los noventa que, según Ramírez corresponde a la institucionalización del conceptualismo derivado en las prácticas neoconceptuales. En: Ramírez, M.C., “Tácticas para vivir de sentido: carácter precursor del conceptualismo en América Latina”. En: *Heterotropías. Medio siglo sin lugar: 1918-1968*, Madrid: Museo de Arte Contemporáneo Reina Sofía, 2001

Cono Sur, generó la aparición de una estrategia de resistencia que se manifestó a través de diferentes producciones artísticas con repertorios y características particulares. Asimismo estas prácticas artísticas pertenecen a categorías del arte contemporáneo como son: la instalación, la intervención urbana y la acción (*performance*), entre otras. Además dentro de las características del arte contemporáneo surgieron diferentes grupos de artistas que promovieron las prácticas colectivas diluyendo así la autoría única de la obra.

Estos cambios en la práctica artística no suceden de un momento a otro, sus antecedentes se encuentran en las problematizaciones de índole estético-formales presentadas por las vanguardias de principios del siglo XX -como se vio en el capítulo anterior-, que también influyeron en Latinoamérica y dieron lugar a las posvanguardias. Estas cuestiones resultan de la crisis de la representación, cuando esta deja de considerarse la verdad en el arte, derivando en temas como la indefinición del arte, la desmaterialización de la obra artística, el nuevo rol del espectador, el juicio de valor, la institucionalidad, etc. En resumen, la búsqueda de nuevos lenguajes significó un quiebre con los modos de representación establecidos.

En cuanto a la idea mencionada anteriormente sobre la existencia de un conceptualismo latinoamericano que surge alrededor de los años sesenta y setenta, se lo diferencia del arte conceptual inglés y norteamericano debido a que este último tuvo una búsqueda más relacionada con la devaluación del objeto desde el interés en lo lingüístico y lo analítico, desplazando así la materialidad de la obra única a los conceptos y procesos. Mientras que en países de América Latina surgen, más o menos en la misma época, ciertas prácticas artísticas utilizadas como instrumentos para cuestionar y comunicar ideas relacionadas con un contexto político particular y que en muchos casos se buscó incidir en la realidad social. Según Mari Carmen Ramírez la herencia conceptual les ha permitido a los artistas latinoamericanos “una vía de acceso para reflexionar sobre estrategias de

sobrevivencia e incursión en las arenas social y política”⁵⁸. Las estrategias conceptualistas están más relacionadas al contexto en el cual se produce el hecho artístico y de que manera se dice lo inexpresable, ya que si bien contienen algunos aspectos del arte conceptual, surgen de la necesidad de expresar el presente a través de nuevos códigos, por lo tanto la comunicación es entre el artista y el espectador que entiende esos códigos actuales.

Al buscar desvíos y formas de expresión ante el clima de represión, se encuentran las posibilidades metafóricas en el conceptualismo. Como dice Richard: “La necesidad de despistar a la censura hizo que las obras (...) se volvieran expertas en travestimientos de lenguajes, en imágenes disfrazadas de elipsis y metáforas” (Richard, 2007: 22)

También Ticio Escobar, refiriéndose al arte en el contexto de las dictaduras latinoamericanas, sostiene que:

Al margen de la cultura hegemónica y a contrapelo del sentido único por ella marcado, ciertas prácticas y discursos lograron constituirse en una alternativa contestataria importante. Y lo hicieron no tanto mediante proclamas y denuncias cuanto a través de la puesta en escena del conflicto y la diferencia. El hecho mismo de que, para burlar la censura y nombrar lo silenciado, los artistas tuvieran que recurrir a figuras oscuras y lenguajes cifrados promovió la emergencia de metáforas cuyo devenir retorcido remitía a lecturas complejas.⁵⁹

Por lo tanto, la irrupción de las formas de representación en los lenguajes contemporáneos produjo nuevas interpretaciones de sentido, sugeridas a través de metáforas. Asunto que nos lleva al próximo capítulo.

⁵⁸ Ramírez, M.C., “Contexturas: lo global a partir de lo local”. En: Jiménez, J., y Castro, F., op. cit. p. 73

⁵⁹ Escobar, T., “Memoria insumisa”. En: Jelin, E., y Langoni, A., (comps.) *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*, Madrid: Siglo XXI, 2005, p.4

Capítulo 4. Cuerpos presentes/cuerpos ausentes

El último capítulo de esta investigación está dedicado en primer lugar a mencionar la metáfora y luego a introducirla como recurso estratégico de la producción artística contemporánea en el contexto de las dictaduras latinoamericanas.

En segundo lugar se describen y analizan los casos elegidos. Las prácticas artísticas que se examinan en este capítulo, pertenecen a un contexto regional desde el cual se tratan las obras de los grupos: Octaedro, Los Otros y Axioma, de Uruguay, luego se expone la realización de la acción El Siluetazo en Argentina, y por último se hace una reseña de lo que se llamó Escena de Avanzada en Chile y se analiza una de las obras del Colectivo Acciones de Arte.

Con el propósito de encontrar los vínculos entre las obras artísticas, el título de este capítulo resume el sentido que le daré a las metáforas estudiadas.

4.1. La metáfora en los límites de la representación

¿Qué sería pues, un volumen que mostrara la pérdida de un cuerpo? ¿Qué es un volumen portador, mostrador de vacío? ¿Cómo mostrar un vacío? ¿Y cómo hacer de este acto una forma –una forma que nos mira?

George Didi-Huberman, Lo que vemos, lo que nos mira, 1997

La metáfora, tanto verbal como visual, es un tipo de lenguaje distinto al lenguaje literal. No se trata de una semejanza sino que la metáfora crea semejanzas, se puede decir que aporta un conocimiento, ya que hay algo que pierde o se desdibuja su significado exacto o de uso corriente para tomar otro

nuevo. Si se traduce la metáfora a un lenguaje literal se la convierte en una comparación y esto llevaría a descubrir la similitud entre dos relaciones. Dice Elena Oliveras que es propio de la metáfora “permitirnos ver una cosa en otra (...) la metáfora corresponde al arte del buen decir, torna más llamativo al lenguaje y permite que espontáneamente nazcan imágenes en la mente del receptor, capaces de captar las nuevas situaciones”⁶⁰. La metáfora consiste en decir una cosa a través de otra. De acuerdo con el significado primario del término, la palabra metáfora refiere a algo que puede transportarnos de un lugar a otro, quiere decir que se define como un tipo de desplazamiento.

La metáfora supone una conceptualización donde un objeto o una idea se ligán a la imagen de otro objeto por alguna característica, pero que estaban desvinculados con anterioridad. Según sostiene Oliveras la imagen metafórica es producto de un pensamiento sobre el objeto y supone “la presencia de un sujeto capaz de resaltar algunas cualidades a expensas de otras”⁶¹. Por lo tanto se requiere una interpretación capaz de construir determinados significados. No se busca una semejanza directa entre el objeto y la imagen que produce, sino que la relación que se establece entre ambos surge como una tercera noción que en definitiva compone la metáfora. En la metáfora encontramos dos elementos: el asunto del que se habla y lo que se dice de ese asunto, que aparentemente no tienen relación. Crear la relación entre ambos elementos es lo que hace de la metáfora algo poético.

La metáfora visual es considerada un modelo perceptivo visual donde las imágenes son percibidas y no sólo imaginadas -a diferencia de la metáfora verbal. Esto quiere decir que la metáfora visual no sólo hace que surjan imágenes en la mente del receptor, ella es imagen.

⁶⁰ Oliveras, E., *La metáfora en el arte. Retórica y filosofía de la imagen*, Buenos Aires: Emecé, 2006, p. 19

⁶¹ *Ibíd.*, p. 105

En las artes visuales se ha mantenido por muchos siglos una norma de la representación, fundada en la mimesis o copia de la realidad. Cuando los artistas recurren a modos de expresión diferentes a los tradicionales, se produce una ruptura de esa norma, esto es cuando existe independencia del orden exterior. La metáfora aparece como lugar común del arte contemporáneo cuando se considera que hay una imposibilidad de representación de lo real y dificultad en establecer sus límites. Por ejemplo, en la representación metafórica de la violencia algunos artistas evitan elementos figurativos en sus obras como imágenes de cuerpos sufrientes o carne desgarrada. Ante la difícil representación de la muerte o la violencia, surge la metáfora como recurso viable o disponible. El pensamiento metafórico se convierte en una necesidad que impulsa a ir más allá de los conceptos aceptados, como dice Oliveras, “el lenguaje metafórico es fluido, abierto a significados plurales. Y esto es así porque inscribe el impulso de la imaginación en un ‘pensar más’ a nivel del concepto” (Oliveras, 2006: 194). Al ponerse en cuestión la representación de la realidad como copia, se busca que el sentido sea construido por el espectador, lo que da lugar a la polisemia. Con respecto a esto la autora agrega:

No existe para el arte, esencialmente metafórico, ninguna “esperanza” de ver completados sus significados. Si hay algo de lo que no podemos dudar es de su apertura, consecuente con el carácter escurridizo de lo “real” que en él se manifiesta. (Oliveras, 2006: 195)

Eduardo Grüner en su libro “El sitio de la mirada”⁶² se pregunta: ¿cómo representar lo irrepresentable sin caer en la estetización del horror? Este autor señala que en la producción reciente del arte latinoamericano los intentos de representación de lo que ha sido violentado -cuerpos que han sido desaparecidos- se encuentran en la metáfora de la desaparición y trae la noción de arte aurático de Walter Benjamin en la idea de fascinación del vacío. Lo cierto es que en el contexto latinoamericano las estrategias de representación han sido complejas y disímiles en los modos de hacer visible lo que no está presente. Esto discurre a

⁶² Grüner, E., *El sitio de la mirada*, Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2001

través de una práctica fragmentaria que surge en condiciones donde el vínculo entre arte y política es repensado en correlato con el orden político represivo que se impuso en distintos países de la región. En función de estos conceptos se expone a continuación una variedad de producciones artísticas, que se reúnen en este trabajo considerándolas como manifestaciones artístico-políticas.

Las obras seleccionadas para esta investigación pertenecen a diferentes colectivos artísticos de países cercanos (Uruguay, Argentina y Chile). Estos grupos generaron nuevas formas de expresión y versan sobre el cuerpo, no de manera figurativa o ilustrativa, sino que el cuerpo aparece como proyección de situaciones de represión, violencia, desapariciones, exilios y censuras, lo que permite identificar ciertas metáforas. Para nombrar esta representación referiré a la metáfora sobre el cuerpo en las obras que se estudiarán, de la siguiente manera: *cuerpos presentes/cuerpos ausentes*.

4.2. Las estrategias conceptualistas en el Uruguay

Los casos de Uruguay que se indagan en esta investigación son tres grupos llamados Octaedro, Los Otros y Axioma que se formaron en Montevideo a fines de los años setenta. Las condiciones de producción y difusión de estos colectivos tuvieron lugar durante la dictadura cívico-militar, instaurada con el golpe de Estado a partir del 27 de junio de 1973 y se extendió hasta el 1º marzo de 1985 cuando asume Julio María Sanguinetti como el primer presidente democrático post-dictadura.

Estos grupos tenían escasas referencias y marcadas interrupciones con el pasado, sin embargo introdujeron nuevas formas artísticas diferentes a los modos tradicionales conocidos en las artes visuales. Lo novedoso para el medio fue la incursión en ciertas prácticas colectivas que se relacionaron a un conceptualismo de tipo estratégico en tensión con la teoría hegemónica del arte conceptual, ya que no se trató de una mera traducción de lo conocido internacionalmente. Estas

maneras de hacer, que pueden llamarse “prácticas conceptuales” o “estrategias conceptuales”, no se presentan fuera de la trama en la cual surgieron, es decir que estos grupos buscaron maneras estratégicas de representar una realidad en conflicto, las cuales significaron modos de relecturas y de reelaboración crítica del arte contemporáneo. Además se recurre a una interpretación de las nociones de tiempo y espacio donde las obras se presentan como producciones efímeras y haciendo énfasis en lo procesual. Como se verá más adelante, algunas de las obras muestran los procesos y los recursos que se emplearon para llegar a esos resultados, ya que no se trató de exponer un objeto en sí.

Cabe señalar que no es tarea fácil reconstruir lo realizado en el arte durante el período de dictadura teniendo en cuenta la fractura social y cultural que se produjo en esos años. De las entrevistas realizadas para la investigación surgieron comentarios sobre lo que pasó en esa época donde se afirma que en el Uruguay se rompió el entramado, que de ahí no se vuelve y hay que volver a construirse. Al decir de Nelly Richard, quien ha reflexionado sobre la situación similar de Chile, “una vez desarticulada la historia y rota la organicidad social de su sujeto, todo deberá ser reinventado, comenzando por la textura intercomunicativa del lenguaje que, habiendo sobrevivido a la catástrofe, ya no sabe cómo nombrar los restos” (Richard, 2007: 15). Por lo tanto, no hay que asombrarse al encontrarnos con la idea de que no pudo pasar nada importante en el ámbito del arte y la cultura en esos años de dictadura, como si en el país se hubiera cancelado toda posibilidad de creación, y esto lo vemos por los escasos estudios que se han realizado sobre el tema, sobre todo en artes visuales. Si bien es cierto que la cultura fue un campo marcado por la censura y el estancamiento, también es importante resaltar que a partir de cierto momento se produjo lo que podríamos llamar una red cultural alternativa del insilio, que contó con una estrategia muy singular de autogestión y sobrevivencia. A su vez esto permitió el surgimiento de ciertos procesos creativos que se volcaron a aprendizajes colaborativos y que sin duda forman parte de nuestra matriz cultural.

A continuación se hará un breve repaso de la situación del Uruguay en el contexto en que está situado este trabajo. En cuanto a la educación, a partir del golpe militar de 1973, existió una concepción autoritaria que tendió a eliminar las áreas humanísticas y a uniformizar a través del control y la represión. La Universidad fue intervenida y se crearon cupos y exámenes de ingreso. La Escuela Nacional de Bellas Artes se clausuró y se dismanteló por completo. Lo que se mantuvo más o menos constante fue la actividad de talleres particulares para la formación artística, como por ejemplo los talleres de Guillermo Fernández, Ruben Zina Fernández y Miguel Ángel Pareja, entre otros. Además, estaba el Club de Grabado de Montevideo que funcionaba desde la década de los cincuenta y el Centro de Expresiones Artísticas fundado por Nelson Ramos en 1971. En el año 1972 se conoció un movimiento titulado “el dibujazo”, nombrado así por la crítica de arte María Luisa Torrens e integrado, entre otros, por Haroldo González, Aldo Peralta y Hermenegildo Sábat. En cuanto a otras prácticas artísticas relacionadas a diferentes medios y lenguajes contemporáneos se destaca la actividad que llevó adelante Clemente Padín desde fines de los años sesenta con el arte-correo, la *performance* y la poesía visual, de manera ininterrumpida. También hay que mencionar el aporte que realizó Teresa Vila a fines de los años sesenta y comienzos de los años setenta con sus *happenings*. Más adelante, en la década del ochenta se conocen las *performances* de Mercedes Sayagués, las instalaciones de Nelbia Romero y las experimentaciones en video de Fernando Álvarez Cozzi y Eduardo Acosta Bentos, entre otros.

Los años 1975 y 1976 son considerados como el pico más alto de represión en todos los aspectos. Poco tiempo después y en ese contexto, surgen los grupos Octaedro, Los Otros y Axioma. Los tres colectivos se crearon casi simultáneamente como un fenómeno particular que no duró mucho tiempo, al retornar la democracia en 1985 los grupos se habían disuelto. Realizaron instalaciones y ambientaciones en lugares emergentes fuera de los circuitos establecidos del arte. Estos espacios alternativos se encontraban en: la sala de exposiciones de Cinemateca Uruguay (una conocida asociación civil para el

desarrollo de la cultura cinematográfica); la Galería del Notariado (un centro comercial que cuenta con sala teatral y un espacio para exposiciones gestionado por la Asociación de Escribanos del Uruguay); institutos extranjeros como la Alianza Cultural Uruguay-Estados Unidos y la Alianza Francesa, el Espacio Universitario, además del taller particular de Ruben Zina Fernández y otros lugares de uso esporádico como ferias, sindicatos y cooperativas de vivienda.

Estos grupos provocaron una ruptura con los géneros tradicionales en el arte; realizaron diferentes obras efímeras y trabajaron colectivamente cuestionando el estatuto de autoría y de obra única. También propusieron una nueva relación entre la obra y el espectador, inscribiéndose entre los modos del arte contemporáneo que, entre otras cosas, consideran al espectador como partícipe de la creación. Cada uno de estos tres colectivos se plantearon abordajes y prácticas diferentes dentro de lo que se puede llamar: estrategias conceptuales. Esto se produce en un momento donde no solo operaba la censura dictatorial, sino que también había que imponerse frente a los círculos culturales más tradicionales y resistentes a las nuevas propuestas estéticas. Al mismo tiempo, el panorama del arte local estaba marcado por el rechazo de muchos artistas a presentarse a los concursos oficiales y por el cuestionamiento a un tipo de arte para galerías exclusivo para la venta. Lo cierto es que se trató de un empuje renovador que se manifestó a través de distintos proyectos creados desde la incertidumbre, los cuales no se vincularon con casi ningún código de lo anterior.

Es común para estos artistas referirse a esos años como una época de “desmantelamiento cultural” y de “solitarios modos de conducirse en la elección estética”⁶³, fruto de una orfandad de referentes y de la escasa existencia de espacios de formación para los jóvenes. Como recuerda uno de los entrevistados: “La dictadura producía desapariciones a todo nivel, creando vacíos culturales,

⁶³ Seveso, C., [entrevista]. Entrevista realizada por: May Puchet. 20 de julio de 2011. Comunicación personal.

sociales y humanos. Una dictadura es siempre la anticultura”⁶⁴. Es en ese contexto que surge la necesidad de integrarse en pequeños grupos ya que muchos se sintieron enfrentados a una situación a la que era difícil de responder individualmente. En este trabajo se estudiará como estos grupos proponen un modo de hacer en el arte, desde el cual surge un discurso ético y estético particular.

4.2.1. Grupo Octaedro

A comienzos de 1979 se reunieron los artistas Carlos Barea (1954), Fernando Álvarez Cozzi (1953), Gabriel Galli (1958), Juan Carlos Iglesias (1945), Miguel Lussheimer (1961), Carlos Rodríguez (1951), Abel Rezzano (1936) y Carlos Aramburu (1951) y crearon el grupo Octaedro en respuesta a un ambiente oprimido, aquietado y conservador. La mayoría eran muy jóvenes y se vincularon a través del Taller de Nelson Ramos donde concurrían a tomar clases. Algunos eran estudiantes de psicología y de la UTU (Escuela de Artes y Artesanías Dr. Pedro Figari) y otros trabajaban en diseño gráfico. Tomaron el nombre Octaedro en alusión a la figura geométrica y al título del libro de Julio Cortázar. Los artistas recuerdan que comenzaron por cuestionar el arte tradicional y sus límites como tema de interés. Si bien es cierto que encontraron escasa información sobre artistas contemporáneos, ya que era de difícil acceso para ellos, sí pudieron acceder a algunos libros sobre arte conceptual, además de participar en las charlas que se daban en el Taller de Ramos, espacio que ellos consideraban muy estimulante y vital para la reflexión sobre el arte.

El objetivo del grupo era posicionarse desde un trabajo colectivo intenso que provocara múltiples interpretaciones y no en un “conceptualismo duro”, que ellos lo relacionaban con la trasmisión de un único concepto. Según afirma Galli “estaba el deseo de interactuar, intercambiar ideas, producir colectivamente. Era

⁶⁴ Galli, G., [entrevista]. Entrevista realizada por: May Puchet. 10 de octubre de 2012. Comunicación personal.

un movimiento de búsqueda, de cooperación, de entusiasmo compartido. Fue un momento muy difícil, no era fácil vivir, no era fácil hacer nada, entonces el grupo de algún modo era también una cosa de sobrevivencia, no de sobrevivencia física sino de sobrevivencia mental y creativa”⁶⁵.

Las referencias artísticas citadas en las entrevistas son de algunas propuestas conceptuales ocurridas antes del golpe de Estado, como la de los uruguayos Clemente Padín, Luis Camnitzer y Teresa Vila, de las cuales les llegan más que nada relatos y muy poca obra concreta. Es decir que, desprovistos de la posibilidad de una continuidad directa con las prácticas contemporáneas fueron tomando decisiones y creando a medida que trabajaban, ya que a su vez tuvieron que inventar un modo de hacer colectivamente. Con relación a esto Rezzano recuerda: “salimos un poco al toro, como se dice”⁶⁶, mientras que Álvarez Cozzi comenta que se propusieron “retomar lo que se cortó”⁶⁷ y afirma que lo hicieron de la manera que les fue posible.

En cuanto a las exposiciones, la primera se inauguró el 15 de mayo de 1979 en la galería de Cinemateca Uruguaya en la calle Lorenzo Carnelli 1311. Las obras consistieron en instalaciones, collages y objetos, y fueron realizadas en forma individual pero apoyándose grupalmente con un montaje general. Una de las instalaciones, con referencia a la nostalgia, se trataba de un collage con fotos antiguas dispuestas en la pared, modificadas con recortes de imágenes y dibujos, acompañadas de un texto escrito con letra manuscrita que no llegaba a leerse completamente. Sobre un escritorio se encontraba un álbum de fotos viejas que la gente podía manipular y observar. En otra pared, con cuerdas y plomadas colgaban unas finas maderas creando una tensión con la idea de evadirse del marco del cuadro. Por otro lado había una cantidad de sobres que contenían fotos

⁶⁵ Ídem.

⁶⁶ Rezzano, A., [entrevista]. Entrevista realizada por: May Puchet. 26 de noviembre de 2012. Comunicación personal.

⁶⁷ Álvarez Cozzi, F., [entrevista]. Entrevista realizada por: May Puchet. 5 de mayo de 2011 y 4 de diciembre de 2012. Comunicación personal.

y en algunos asomaba la imagen de un paisaje uruguayo, de modo que se desplegaba un juego de lo visible y lo invisible de la imagen. Además se instaló una especie de biombo con figuras populares como: un manisero, un personaje de carnaval y una prostituta. La exposición se completaba con collages realizados en hilo y papel, y otros ensamblajes colocados en paneles de cartón y madera. En esta primera exposición el grupo fue imponiendo el tipo de obras que le interesaba mostrar, marcando una ruptura con lo tradicional.

La prensa de la época menciona la importancia del surgimiento del grupo pues abrió un nuevo horizonte para el arte uruguayo en el cual se sentía la carencia de algún tipo de vanguardia y se remarca por otro lado la ausencia de espacios para el estímulo del arte uruguayo. María Luisa Torrens escribe que “la aparición de Octaedro marca un viraje de 180 grados en el arte nacional”⁶⁸ y hace referencia al arte conceptual que “obliga al espectador a concluir con su imaginación lo que está allí dicho a medias”, agregando que la exposición por la disposición de las obras, funciona como una totalidad. Por su lado el crítico Carlos Caffera afirma que “el grupo expositor merece la necesaria y debida atención (...) que con la presente exhibición se coloca en situación de real jerarquía dentro del arte nacional”, subrayando además que “la muestra viene a ser un removedor para el sereno e imperturbable panorama artístico de nuestra capital”.⁶⁹

Para conocer la postura inaugural del grupo se puede leer en el catálogo⁷⁰ de esta primera exposición el siguiente texto firmado por el colectivo:

⁶⁸ Torrens, M.L., Octaedro. El surgimiento de la vanguardia. *El País*: Montevideo, 30 de mayo de 1979.

⁶⁹ Caffera, C., Nuevo grupo de arte. *Noticias*: Montevideo, junio de 1979.

⁷⁰ De acá en adelante se le dice “catálogo” a un material impreso diseñado por el grupo, entregado al público que contiene información de los integrantes, posturas teóricas y también datos de las exposiciones. La utilización del catálogo como información es característico del arte conceptual y considerado una obra más. En 1969 Seth Siegelaub organizó una exposición en Nueva York reuniendo a cuatro artistas y utilizó el catálogo como centro de la exposición. No había en este material ninguna justificación crítica de la exposición. Los artistas hacían una breve declaración de su postura crítica en un modesto

La unión hace la fuerza. Se crea el grupo para facilitar la labor de presentar nuestros trabajos al público. No se pretende formar una escuela, sino fomentar entre nosotros un sentido de búsqueda de nuevos caminos. Es esto lo que nos lleva a unirnos y es aquí donde radica la coherencia de nuestros trabajos individuales, más que la existencia de una línea similar. Nuestras reuniones traen aparejadas un intercambio de ideas, que esclarecen y enriquecen la labor individual de los integrantes. Esto tiende a lograr una maduración grupal que nos llevaría a realizar, en un futuro próximo, trabajos en conjuntos, en una línea de experimentación. La individualidad no está en peligro. Lejos de estarlo, se aproxima a ser incrementada inusualmente, a enriquecerse con los aportes de los demás. Todo vale. No nos interesa definir ‘pintura’ o ‘dibujo’ y trabajar dentro de los límites de la definición. Nos interesa el arte. Nos interesa crear arte sea como sea, siempre que se investigue, siempre que se deje el esfuerzo último en cada trabajo. (...) Somos jóvenes pero no inmaduros, no somos promesas, somos hoy.⁷¹

Ese mismo año, en 1979, el grupo realizó un dibujo colectivo que fue enviado al Premio de Dibujo “Joan Miró” en Barcelona. Para su realización discutieron el modo de hacer un dibujo de esas características y crearon un método para llegar a una unidad que consistía en un sistema de cuadrículado en el que cada dibujo personal se comunicaba con el de al lado según consignas que señalaban lugares de entrada y salida a través de las diagonales. El interés en disolver una autoría única estaba presente.

La segunda exposición se inaugura el 5 de junio de 1980 en la sala de la Alianza Cultural Uruguay-Estados Unidos en la calle Paraguay 1217. Se trató de una instalación que ocupó toda la sala y consistió en delimitar un espacio con módulos donde se colocaron cuatro muñecos de tamaño natural fabricados con hule blanco y rellenos de material polyfon. Un dispositivo colgaba del techo donde había cuatro carruseles con diapositivas que funcionaban simultáneamente y proyectaban sobre los rostros blancos de las figuras humanas distintos símbolos, dibujos y caras anónimas.

catálogo impreso que contenía además algunas fotografías. La exposición se tituló *January 5-31, 1969*. (Morgan, 2003, p.34)

⁷¹ Octaedro, catálogo de exposición “Expone grupo Octaedro”, Montevideo, 15 de mayo de 1979, en la galería de Cinemateca Uruguaya.



Fig. 1. Octaedro, Vista de la instalación, junio de 1980. Sala de la Alianza Cultural Uruguay-Estados Unidos. Foto cedida por los artistas.

Además se instaló en la sala un gran panel con elementos que formaban parte del registro del proceso de la obra: el molde de la silueta recortada, otros dibujos, comentarios, apuntes y citas de frases filosóficas.



Fig. 2. Octaedro, Vista de la instalación, junio de 1980. Sala de la Alianza Cultural Uruguay-Estados Unidos. Foto cedida de los artistas.

Los registros colocados en el panel se completaban con las fotos de intervenciones de tipo performáticas que se realizaron en otro momento previo a la exposición, donde aparecía un muñeco acompañado con integrantes del colectivo en situaciones cotidianas y en lugares públicos de Montevideo.



Fig. 3. Octaedro, Registro de muñeco en la calle, Montevideo, 1980. Foto cedida por los artistas.

Según dicen los integrantes de Octaedro, para esta obra se trabajó sobre un texto del filósofo Søren Kierkegaard que reproducen en el catálogo: “Sabido minuciosamente cómo van las cosas en este mundo, un hombre se olvida de sí mismo... encuentra demasiado aventurado pensar, ser él mismo y mucho más fácil y seguro ser como los demás, convertirse en una imitación, en un número, en una cifra de la multitud”⁷². Barea comenta al respecto que la “alienación del hombre disgregándose en la masa es una manera de autoeliminación también sin llegar a lo físico, es decir, una manera de disolver la singularidad y la individualidad” y agrega: “a nosotros nos habían obligado a disolverla pero de alguna manera seguíamos creyendo en eso”⁷³.

⁷² Octaedro, catálogo de exposición “Octaedro expone”, Montevideo, 5 de junio de 1980, en la Alianza Cultural Uruguay-Estados Unidos.

⁷³ Barea, C., [entrevista]. Entrevista realizada por: May Puchet. 16 de mayo de 2012. Comunicación personal.



Fig. 4. Octaedro, Registro de muñeco en la calle, Plaza de Cagancha, Montevideo, 1980. Foto cedida por los artistas.

En esta instalación, se preocuparon especialmente por la relación de la obra con el espacio y con el espectador, ya que este tenía que hacer un recorrido por toda la sala para completar el sentido.

En la serie de fotos que se exhibía en el panel, había algunas que según recuerdan los artistas, mostraba “la silueta dibujada en el suelo con tiza como si el muñeco hubiera muerto, y la fecha de la muerte era el día y la hora de la inauguración, como que había sido todo reciente, al muñeco se lo habían llevado, aparte el muñeco era un desaparecido total porque no se sabía quien era.”⁷⁴ Barea recuerda que la gente entraba a la exposición y “sentía un silencio tremendo, era un lugar que te daba un poco de recogimiento, estaba todo muy ahí, muy abierta la herida, no era cosa del pasado, era del momento, no sabías si ibas a salir y te iban a agarrar los milicos, entonces la gente iba con miedo al lugar”⁷⁵.

⁷⁴ Ídem.

⁷⁵ Ídem.

No se encuentran reseñas ni críticas en la prensa sobre esta exposición, que para los integrantes del grupo fue la más lograda, además muy concurrida por el público y por los críticos también. Según los artistas, creen que los críticos tenían miedo de hablar o no estaban preparados para hablar de la obra.



Fig. 5. Octaedro, Registro de muñeco en la ciudad, Parque Rodó, Montevideo, 1980. Foto cedida por los artistas.

Esta fue una obra polisémica que permitió a los espectadores identificar la figura del preso político-desaparecido con los cuerpos y personajes anónimos. Según dicen los artistas “el que quería ver en eso una cuestión sobre los desaparecidos lo podía ver”⁷⁶, y también recuerdan que “todo el mundo pensaba inmediatamente en los desaparecidos, en la tortura y en la dictadura. Veníamos de ser anónimos y en esta obra se trataba de superficies de proyección, y todos proyectábamos”⁷⁷.

Esta instalación reúne varios aspectos que interesan considerar en este trabajo. La metáfora de la desaparición como tema está en el recorrido propuesto por la instalación y la posibilidad de interpretaciones que fue provocada por la

⁷⁶ Álvarez Cozzi, F., Op. cit.

⁷⁷ Galli, G., Op cit.

utilización de los cuerpos anónimos colocados en diferentes situaciones. Los muñecos sin rostros, la proyección de imágenes sobre ellos, dibujos y fotos de los cuerpos entreverados entre la gente en espacios públicos, la evocación de un presente compartido, son elementos que permiten darle sentido a la representación del conflicto vivido en esa época. Siendo un período en el cual era difícil y hasta peligroso referirse a los cuerpos ausentes y a las identidades anuladas, con la presencia de los muñecos se creó la idea de la ausencia.

El grupo realizó dos exposiciones más, en noviembre de 1980 y en junio de 1981 en la galería Cinemateca Uruguaya. Con otra temática la instalación “Octaedro encuesta” tuvo la intención de indagar sobre cuál era el vínculo que la gente tenía con la obra de arte y de acuerdo a los resultados de una encuesta que realizaron a más de cien personas sobre sus gustos y preferencias, el grupo elaboró una pintura al óleo de un paisaje de campo al estilo impresionista con paleta alta y marco dorado. Instalaron el cuadro junto a un panel donde habían colocado las papeletas de las encuestas, de manera que todo el proceso era exhibido.

La última exposición del grupo se realizó sin la participación de todos sus integrantes. Allí se exhibieron fotos, textos, documentos y objetos. La prensa nuevamente confirma las implicancias del grupo en el contexto artístico uruguayo a partir de comentarios donde se afirma que el colectivo dinamiza el medio artístico nacional que estaba estancado y desde su creación incursiona seriamente en formas experimentales, consideradas las más atractivas de los últimos años. Para Torrens esta muestra, “trae una vez más una brisa renovadora, a un medio plástico como el uruguayo, quietista y conservador como pocos en el resto del continente” y menciona que, aunque el grupo se redujo no perdió vigencia. A esto agrega sobre la exposición: “El soporte no es la obra sino que esta última consiste en una propuesta en el desafío a cuestionar lo establecido”⁷⁸, desorientando e

⁷⁸ Torrens, M.L., Vanguardia, su impulso y su freno. *El País*: Montevideo, 20 de junio de 1981.

incitando al observador a la reflexión. Pero, por otro lado, se dice que en esta exposición no se obtiene el mismo resultado que en las anteriores. Roberto de Espada escribe este tipo de sentencia: “Será que el empinado ‘conceptualismo’ ya no les rinde los mismos dividendos (y además estamos un año más viejos, el conceptualismo y nosotros)”⁷⁹. En el caso del crítico Eduardo Vernazza, éste considera que “no se puede exigir del público la aceptación tácita de obras en las que de por sí, no den una clara explicación técnica y conceptual a la medida de una realización total”.⁸⁰ Estos últimos comentarios parecen reflejar un rechazo a la propuesta del arte conceptual en general.

Octaedro elaboró y conservó bastante material escrito en el que decían que sus intenciones eran cambiar las convenciones existentes porque ya dentro de ellas no podían realizar obras que reflejaran su presente. De manera que intentaron trabajar con un tipo de lenguaje que fuera más útil. Sobre esto, en uno de los catálogos señalan que:

las nuevas corrientes provienen en su mayoría de los centros de irradiación cultural de los cuales Montevideo no forma parte. Ello no impide que por una razón de contemporaneidad surjan casi al mismo tiempo y sin tener conocimiento, corrientes paralelas en las zonas subdesarrolladas. (...) Nuestra intención no es ser originales sino lograr una reactivación del hecho artístico en nuestro medio mediante la aplicación de nuevas convenciones (aunque sean poco originales), pero que nos mantienen a salvo de la decadencia en que cayó el arte sujeto a antiguas convenciones.⁸¹

Otros textos con posiciones similares y acompañados de dibujos y citas de frases, fueron enviados a personas conocidas, a modo de arte-correo, en sobres especialmente diseñados donde aparece la inscripción “Octaedro Informa”.

⁷⁹ De Espada, R., Jóvenes en Cinemateca. *El Día*: Montevideo, 13 de junio de 1981. (En sección: suplemento La Semana).

⁸⁰ Vernazza, E., Octaedro: la investigación en arte. *El Día*: Montevideo, 20 de junio de 1981.

⁸¹ Octaedro, catálogo de exposición “Octaedro expone”, Montevideo, 4 de junio de 1981, en la galería de Cinemateca Uruguay.

No hubo un motivo puntual por el cual el grupo se disolvió. Por lo dicho por los artistas, el motivo fue que se cumplió un proceso, es decir, el ciclo vital de un grupo.

4.2.2. Grupo Los Otros

Entre los años 1977 y 1978 Carlos Musso (1954), Carlos Seveso (1954) y Eduardo Miranda (1956) se reúnen en un taller de serigrafía llamado “El Adoquín”. Este sitio se transformó en un lugar de encuentro cotidiano para experimentar en sus primeras creaciones y donde conformar el grupo humano. Según ellos recuerdan fue un espacio de “nucleamiento”, donde podían hablar de los temas que los unía, el arte, exposiciones, libros, etc. Los tres se sentían atraídos por lo matérico y por el *arte povera*⁸² y desarrollaron lo que llamaron “un arte impuro”, el cual para ellos se encontraba más allá del cuadro o de la escultura. Como una forma de ruptura con el arte academicista e iniciando una búsqueda personal, trabajaron con la técnica del collage y muchas veces recorrían la ciudad juntando desechos que luego se transformaban en objetos y en pequeñas esculturas con nuevos soportes. Constantemente buscaban cosas para reciclar, lo que posteriormente dio lugar a las instalaciones. Aunque no tenían mucho acceso a la obra del alemán Joseph Beuys reconocen alguna influencia en sus creaciones. Seveso señala la necesidad que tuvieron de “encontrar en cierto instalacionismo austero algo que pudiera ser comparable o pudiera ser comido para digerirlo y producir algo en respuesta a la situación cultural y artística del país”⁸³. Según recuerdan, se expresaban sin pretender éxito alguno en el ámbito artístico y lo hacían buscando una empatía. Para ellos la gente entendía y comentan al respecto que el vínculo se daba porque había una necesidad de oportunidad y de encuentro

⁸² El arte “povera” tuvo origen en Italia hacia fines de los sesenta y comienzos de los setenta. El término “povera” se refiere al uso frecuente de materiales humildes y pobres, los cuales son los protagonistas de las obras y pueden ser de diversas procedencias: tierra, troncos, cuerdas, lona, papeles de desperdicio, cera, etc. (Marchán Fiz, 2001, p. 211)

⁸³ Seveso, C., Op cit.

en esa red que comenzó a armarse paulatinamente de modo alternativo en la cultura.

Los integrantes del grupo relatan que el nombre surgió de la situación de sentirse “los otros” ya que no estaban identificados con ninguna bandera política ni con un estilo particular en arte, según ellos se encontraban fuera de todo sistema. En cuanto a las ideas del grupo con relación a generar un quiebre posible con lo establecido, en uno de los catálogos se puede leer lo siguiente:

No somos de una sola forma, ya que las posibilidades de ver son varias, no hay una estética ni un método que haga posible plasmar en un espacio todo lo que se quiere. Todos somos individuos y como tales las cosas, si bien tienen su cariz propio, nosotros lo percibimos de distintas maneras. No pretendemos con esto elaborar una teoría, sólo queremos mostrar que más allá de perseguir ideales de vanguardia plástica estamos convencidos que el arte tiene que interesar al cerebro, que estamos cansados de ver las cosas siempre de la misma manera con sus ya lógicos resultados. (...) Que lo gestual y espontáneo encontrará por ahí la mejor forma de aflorar y construir de a poco un lenguaje propio y coherente es algo de lo que estamos plenamente convencidos y como tal nos une como grupo. (...) El realismo actual en sus más variados matices se torna cada vez más, en una absurda subestimación hacia el público y paralelamente, síntoma de profundas limitaciones en lo que concierne al realizador específicamente.⁸⁴

Invitados por la Alianza Francesa, el 28 de agosto de 1979 inauguraron la primera exposición en la sala de la calle Soriano 1180. Si bien se presentaron como el grupo Los Otros, realizaron obras individualmente. La muestra se conformó en el espacio de la sala con la instalación de esculturas de pequeño formato realizadas con chatarra, hierro y alambre. Además había pinturas matéricas y collages en los que utilizaron materiales como cartones, piolas, suelas de zapatos y botellas. El montaje vinculaba las obras en un soporte con maderas corroídas y despintadas. En esto había una relación visual con muros. Según recuerda Musso “estaba el espíritu de Tàpies presente con la pintura de los muros y una historia que de alguna manera trataba de recrear los muros de Barcelona y de la guerra civil, eran los vínculos que había entre la época y las historias de

⁸⁴ Los Otros, catálogo de exposición “Los Otros 2”, Montevideo, 7 de octubre de 1980, en el taller de Zina Fernández.

Uruguay y España”⁸⁵. Una de las obras, realizada por Seveso, consistió en una pequeña escultura de un rostro en madera en la que utilizó un trozo de alambre de púa incrustado en la frente, y según él recuerda esto fue a modo de línea de horizonte que se vinculaba a la imagen de país encarcelado. Los artistas manifestaron a la prensa de la época que el uso del material fue el fruto de una búsqueda para salir de los cánones. La crítica Elisa Roubaud presentó al grupo de la siguiente manera: “son los distintos, los rebeldes, los que se atreven” y agrega en su artículo sobre la primera exposición que “la utilización de materiales anticonvencionales es el denominador común de los tres artistas”.⁸⁶ Para el crítico Carlos Caffera esta primera muestra del grupo se trató de una exposición dentro del llamado “arte otro” del informalismo. Este escribe que “lo presentado desborda la clásica exhibición de las galerías de arte, rebosa los tradicionales límites del cuadro enmarcado y sin caer en inadecuado despropósito incide y sacude a este tranquilo observador acostumbrado a las convencionales muestras de arte”⁸⁷. Para él, con esta propuesta el grupo retomaba lo realizado por Antonio Tàpies, Karl Appel y Alberto Burri y por los uruguayos Juan Ventayol, Américo Spósito y Washington Barcarla. En otra de las críticas se puede leer a Eduardo Vernazza sosteniendo que “en esta muestra no trascienden valores significativos”⁸⁸, resaltando que luego de superado el “género” o “tendencia” de utilizar cosas “inservibles” para convertirlos en arte, esto se convirtió en “pop art”. El sentido que subyace a esta última apreciación es un ejemplo del modo de entender el arte como un camino progresivo que supera etapas o estilos, mientras que los demás críticos conectaban la parte formal de las obras con otros artistas reconocidos.

Luego de esta exposición surge la idea de hacer una instalación colectiva, es decir, una sola obra realizada por el grupo, la cual se concreta el 7 de octubre

⁸⁵ Musso, C., [entrevista]. Entrevista realizada por: May Puchet. 17 de diciembre de 2012. Comunicación personal.

⁸⁶ Roubaud, E., Materiales olvidados. *Mundocolor*: Montevideo, 10 de setiembre de 1979.

⁸⁷ Caffera, C., El informalismo, *Noticias*: Montevideo, 5 de setiembre de 1979.

⁸⁸ Vernazza, E., Una exposición de Deshecho. *El Día*: Montevideo, setiembre de 1979.

de 1980 en el taller de Ruben Zina Fernández. Esta obra se llamó “Ambientación con zapatos” y se desarrolló en distintos momentos con varias ambientaciones efímeras en diferentes espacios, por ejemplo en el balcón de una casa vieja de la esquina de Nueva York y Yaguarón y en un salón para exposiciones del taller de Zina en la calle Julio Herrera y Obes 1208. Se trató de una ambientación en una pequeña habitación donde los artistas pintaron el piso de blanco y colocaron cuatro velas delimitando una zona rectangular. Se podía transitar por el espacio reducido sobre los bordes en donde el espectador se encontraba con una serie de zapatos viejos amontonados en el centro del rectángulo. Según afirma Musso “con poquitos zapatos se logró la idea de una gigantesca montaña de zapatos”⁸⁹. Se trataba de varios zapatos usados, quemados y pintados con una mezcla de cal, arena y yeso.

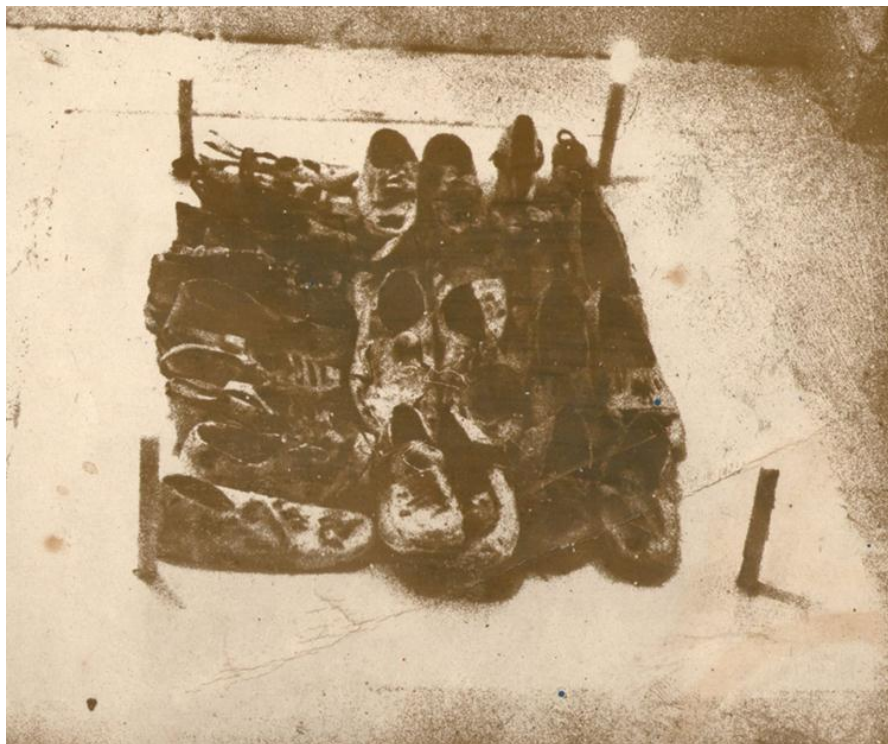


Fig. 6. Los Otros, Instalación “Ambientación con zapatos”, octubre de 1980. Taller de Zina Fernández. Foto cedida por los artistas.

⁸⁹ Musso, C., Op cit.

Con esta obra se aludía a las imágenes de los campos de concentración nazis y también había una referencia a las ausencias y a los desaparecidos en relación a la situación política que se vivía en Uruguay. Al decir de Seveso: “lo que queda son los zapatos, las valijas, el pelo de la gente como evidencias de un campo de concentración”⁹⁰. Por su parte Miranda vincula la obra con el sentimiento que se vivía en la dictadura uruguaya afirmando que “se trató más que nada de sacarse algo de adentro más que de denunciarlo”, y recuerda que en esta obra había “un simbolismo afinado y feroz muy impactante”⁹¹. Los zapatos remiten a la evidencia de los cuerpos ausentes, los restos sugieren la presencia de cuerpos que no están. La metáfora surge a través de la sensación de vacío que crea la acumulación de los zapatos y la sugerencia de la existencia de muchos cuerpos a los que pertenecían esos zapatos, ahora abandonados y hasta ordenados minuciosamente.

La última obra que realizó el grupo fue en diciembre del año 1982, también en el taller de Zina Fernández y consistió en una ambientación en la que utilizaron frazadas ordinarias y otros materiales precarios. En el piso se extendieron unas frazadas y por arriba había otras dispuestas de manera que se asemejaban a una persona durmiendo. Por encima de eso colocaron capas de gasas, cortinas y mosquiteros viejos, generando un efecto de neblina que no permitía la visualización clara de lo instalado. Todo estaba atravesado por un tubo de nylon de más de diez metros de largo en cuyo extremo había un turbocirculador de aire que se prendía y se apagaba. El uso de este material – frazadas ordinarias- fue propuesto por Seveso, se trató de frazadas similares a las que se usaban en los cuarteles de reclusión de presos políticos y las que utilizaban las personas que comenzaban a verse durmiendo en la calle. Musso recuerda que en ocasiones se sacaban los zapatos y se metían adentro de la instalación, creando

⁹⁰ Seveso, C., Op. cit.

⁹¹ Miranda, E., [entrevista]. Entrevista realizada por: May Puchet. 5 de diciembre de 2012. Comunicación personal.

así ciertas acciones performáticas. En el catálogo dejaron establecido que para ellos:

los medios expresivos ‘alternativos’ (para este medio), como la performance y las ambientaciones, surgen con posibilidades mayores de propuesta para el particular momento plástico, que por ejemplo un grabado o un dibujo. Esta creencia, paralela a la obra individual, nos reúne como grupo y nos permite otra forma de incidencia y de resolución del hecho plástico. (...) La independencia sensible del espectador es la finalidad de este trabajo: es hacia allí que va dirigido el posible mensaje de cualquier obra de arte. En el instante de la percepción, nada interesa la personalidad del artista, sólo el espectador cuenta: él es el creador. Es hora de dar al público la libertad de verse a sí mismo en el arte.⁹²

Es notoria la importancia que el grupo le da a la destrucción del concepto de obra de arte tradicional proponiendo un giro hacia lo conceptual y al modo en que la obra es completada e interpretada por el espectador. Sugieren además la disolución de la noción de autoría y la elección de un lenguaje adecuado a la situación actual.

En la prensa del momento se puede detectar cierta expectativa que había para con el grupo y su trabajo, si bien la crítica no cubrió con la misma intensidad todas las exposiciones realizadas. Roberto de Espada comentó en relación a la exposición “Ambientación con frazada” que la reunión de Musso y Seveso “ya es garantía de creatividad que no se expide por los senderos de la conformidad” y agrega que “el afiche que presenta la exposición mostraba en sus textos un saludable intento de sacudir la rutina y el conformismo que puede ahogar buena parte del ambiente artístico. Sus rasgos de humor, aunque algo ingenuos, por lo menos se lanzaban a cuestionar lo institucionalizado con cierto ingenio y con alguna dosis de acidez que nunca está de más”.⁹³ Este crítico agrega en la misma nota que “la presente ambientación defraudó la esperanza de encontrar algo realmente provocador”. Cabe destacar que la mayoría de las críticas de la prensa

⁹² Los Otros, catálogo de exposición “Ambientación con frazadas”, Montevideo, 17 de diciembre de 1982, en el taller de Zina Fernández.

⁹³ De Espada, R., Las mejores intenciones. *El Día*: Montevideo, 24 de diciembre de 1982. (En sección: suplemento La Semana).

se dedicaban a desarrollar una descripción formal de las obras preocupándose, por ejemplo, por definir si lo que hacía el grupo era una ambientación o una escultura con resonancias del minimalismo y en ningún momento se profundiza sobre lo que las mismas enunciaban o proponían conceptualmente, también se reprochaba que la idea no se entendía claramente. Para Mercedes Sayagués “cuando se trata de implantar un trabajo de arte contemporáneo en un medio reactivo hay que ser ultra-cuidadoso, no se puede descuidar ningún aspecto. Cualquier fisura aporta argumentos para la reacción e incide negativamente sobre futuros trabajos”, señala además que “con más tiempo de preparación esta ambientación podría haber alcanzado otra complejidad material, otro vuelo plástico, otra resonancia conceptual”, aunque “la idea funciona, la orgánica pulsación es eficaz y fundamental, los materiales sugerentes, los juegos con la transparencia, el reflejo, la luz y la exquisita gasa torturada interesantes”. Y agrega: “Consideración aparte merece el catálogo: evita el formato y el texto tradicional, problematiza la idea misma de catálogo y se inserta agresivamente en el conjunto de catálogos nacionales”.⁹⁴

Casi no hay registros fotográficos de las obras del grupo. Los artistas manifiestan que “no había costumbre de guardar ni de registrar, la idea era siempre despojarse de todo, ya que se cargaba con un sentido clandestino que no dejara rastros”⁹⁵. Lo que puede apreciarse en los documentos que se recuperaron es la importancia que le otorgaron a la realización gráfica de los afiches, invitaciones y catálogos que, según ellos también cumplían la función de obra en sí mismos.

A continuación se analizará la fotografía que este grupo incluye en el catálogo de la exposición “Ambientación con frazadas”, realizada en diciembre de 1982. La foto forma parte del catálogo como una obra más y no tiene relación

⁹⁴ Sayagués, M., Ambientación con una frazada. *Opinar*: Montevideo, 23 de diciembre de 1982.

⁹⁵ Musso, C., Op. cit.

directa con lo que se expuso en la sala, ya que se trató de una instalación que, como se mencionó anteriormente, producía la percepción de cuerpos tapados con frazadas.

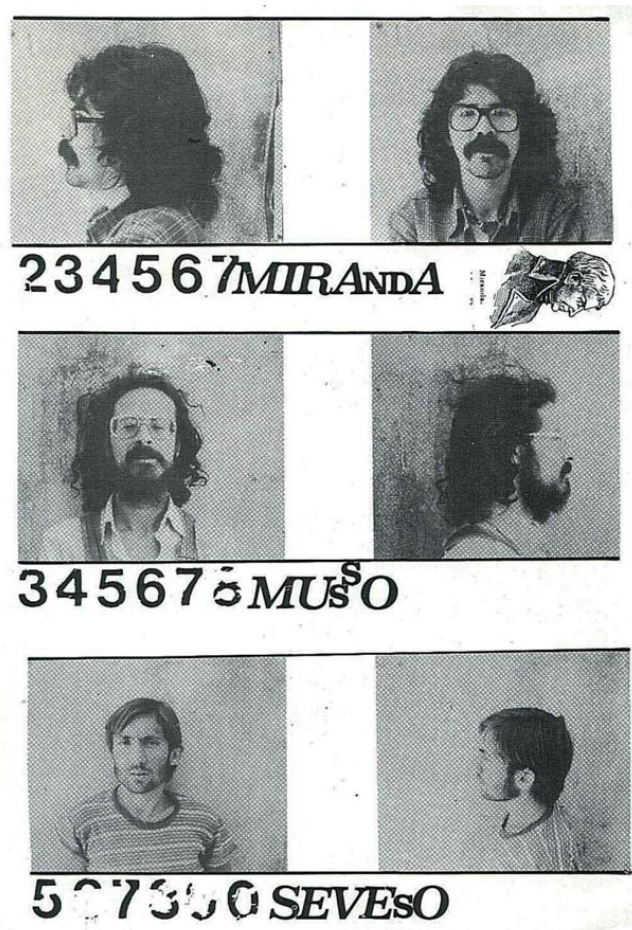


Fig. 7. Los Otros, Catálogo exposición “Ambientación con frazadas”, diciembre de 1982. Foto cedida por de los artistas.

Las imágenes del catálogo mencionado remiten al documento fotográfico de la cédula de identidad y también al registro de las personas presas, estas son dos maneras de disciplinamiento que el Estado impone a los cuerpos. La fotografía como control es aquella que se toma para identificar al que comete un delito cuando es apresado por la policía y así pasa a formar parte de un archivo policial. Durante la dictadura al fotografiar de esa manera al detenido por razones

de persecución política, este se convierte en un preso común, es decir, un delincuente.

Esta imagen que los artistas presentan en el catálogo puede ser considerada como una *foto-performance* y su contenido permite ser analizado como una evidencia.

El colectivo artístico para tomar esta serie de fotos debió realizar un tipo de acción y registrarla. La acción fue la de colocarse en situación física de detenido (frente y perfil) y fotografiarse, luego, en el diseño gráfico del catálogo se agrega una serie de números que aparentemente no significan nada, junto al apellido de cada artista. Este tipo de registros es propio del arte conceptual donde la obra muchas veces es efímera y necesita de un documento para que el público la conozca y perdure en el tiempo. Pero en este caso tiene un doble sentido, el registro de la *performance* se convierte en imagen que circula a través de un catálogo y tiene un significado como fotografía en sí misma. Su contenido nos muestra al artista que se pone en el lugar del preso y la imagen se transforma en denuncia que puede ser comprendida sin que aparezca ningún texto, es decir, no hay ninguna otra referencia más que lo visual.

El lugar del espectador-receptor es muy importante. Existe una complicidad con el público que le da sentido a la imagen. Es un público que se encuentra en un lugar silenciado debido a la censura de la época. El tema de los presos políticos y los desaparecidos fue una cuestión muy difícil de denunciar y hasta de mencionar en ámbitos públicos. Por ejemplo, cuando se recupera la democracia en el año 1985, algunos ciudadanos ignoraban que muchos uruguayos habían pasado años en la cárcel y que otros habían muerto como consecuencia de las torturas.

Para finalizar, se destaca en la imagen citada algo peculiar en las posiciones en que se encuentra cada cuerpo; la plantilla no es homogénea ya que

hay ciertos quiebres en la unidad de la imagen, en relación a como se presenta el frente y el perfil de los rostros; no todos miran hacia el mismo sentido, ni todos los frentes están en el mismo lateral de la imagen. Esto puede relacionarse con la posibilidad de libertad que encontraban esos artistas en la creación y a la propuesta del arte conceptual, que no estaba adoptado por la cultura oficial, por lo tanto menos asimilado por las autoridades y con menos posibilidades de ser censurado. Además los artistas proponen una mirada distinta a lo que acostumbramos a relacionar con las imágenes más conocidas del archivo policial, se trata en este caso de una invitación a detenernos, a mirar y a pensar.

Los artistas dicen en las entrevistas que existía una empatía con el público que concurría a sus exposiciones, las obras se comprendían porque se compartía un lenguaje, lo no-dicho se proyectaba a través del arte y el espectador se identificaba porque los temas abordados formaban parte de su realidad. Según los integrantes del grupo la gente entendía y el vínculo se daba porque había una necesidad de comunicación. Esto fue muy importante en el momento de considerar lo metafórico en las obras, ya que estas contaban con características del arte conceptual y requieren del espectador para ser culminadas, es decir, se apela a la capacidad del espectador para comprender una obra que es polisémica.

4.2.3. Grupo Axioma

El grupo Axioma se fundó el 18 de julio de 1980 y estaba integrado por Álvaro Cármenes (1954), Gerardo Farber (1958), Ángel Fernández (1942), Alfredo Torres (1941) y José Onir da Rosa (1955). La mayoría de ellos frecuentaba el Club de Grabado de Montevideo y comenzaron a reunirse con la intención de cuestionar varias situaciones del arte local, proponiéndose romper con el predominio de los géneros tradicionales y buscar modos expresivos colectivos que les permitieran referirse a temas propios y actuales. Axioma se establece con una estructura clara de funcionamiento, según aparece en las notas de trabajo del grupo, tenían un estatuto, registro de reuniones, sistema de votos,

etc. Se reunían para leer, comentar exposiciones y proponer intercambios con otros artistas y críticos de arte. Este colectivo se preocupó por definirse a sí mismo buscando diferenciarse de otras propuestas conceptualistas que, según afirman, estaban fundamentadas por los caminos artísticos surgidos en la década del setenta, marcados por Estados Unidos y Europa y correspondían a una cultura distinta. No se dedicaron a repetir ese tipo de conceptualismo internacional, si bien influyó en el grupo, sino que pretendían retomararlo de manera crítica “transformándolo como mecanismo expresivo para adaptarlo a nuestra realidad. En especial, en una de sus vertientes, que procura un enfoque de tipo social”.⁹⁶ Como latinoamericanos se sentían más atentos a su entorno, por lo tanto no se consideraban “conceptualistas puros”, pues para ellos había que hablar de y desde Uruguay. Hasta se plantearon una discusión sobre las posibilidades de una “estética del subdesarrollo”.

Estos artistas intentaron hacer algo diferente, alejándose del arte tradicional identificado con la pintura y la escultura de herencia renacentista, utilizaron diferentes herramientas y según declara Cármenes “buscando a través del grupo mecanismos expresivos que reflejen una realidad socio-cultural que nos rodea (...) han comenzado a delinearse los presupuestos para un modo de expresión propio del grupo”.⁹⁷ Fernández agrega al respecto que “nuestro camino sería entonces la búsqueda que nos permita encontrar un lenguaje que nos identifique –no importa qué debamos a quien- pero sí importa que corresponda con nuestro tiempo, sin encuadrarnos en escuelas o normas que congelan por sus mismas definiciones, buscando, finalmente ser testigos y reflejo de nuestra situación y nuestro momento histórico”.⁹⁸ Entendían que en lo que hacían se reflejaría el medio social, cultural e histórico que les era propio, tanto del artista como del espectador, acercándolos a ambos. Además, según ellos recuerdan, Axioma no fue solo un grupo artístico, sino también humano, en el cual se

⁹⁶ Rodríguez Maglio, Y., Grupo Axioma: la revisión constante de los recursos creativos. *Cuadernos de Graneldea* (Año II, N° 5), 39-43: Montevideo, julio de 1982.

⁹⁷ *Ibíd.*

⁹⁸ *Ibíd.*

discutía bastante de política y de cultura. En uno de los apuntes que se conserva en el cuaderno de registros, dejaron establecido que:

detestamos las torres de cristal, los títulos de ‘maestro’ y el individualismo exacerbado y confiamos sobre todo en el trabajo colectivo para resolver todos los problemas humanos, creemos que la obra de un artista debe ser la resultante de un trabajador consciente, responsable, comprometido, informado y con una gran dosis de humor que ayuda a bajar del caballo, pisar tierra y llegar a la feria del barrio a comprobar como subió la papa.⁹⁹

Para llegar a ese discurso el grupo tuvo un largo proceso, durante más de un año estuvieron en reuniones de investigación, discusión e intercambio de ideas. Inicialmente proponían obras individuales que se conversaban en grupo, se generaba una discusión colectiva de la temática y de la elaboración o de los elementos formales, ya que les preocupaba el “qué decir” y el “cómo decirlo”. Según recuerda Cármes: “era un momento muy particular, en el cual todavía no se podía hablar de muchas cosas, donde estaba la autocensura en primer lugar, después la censura, y a veces la autocensura era más fuerte que la censura”¹⁰⁰.

El 24 de abril de 1981 inauguran la primera exposición titulada “Situaciones I” en la Galería del Notariado, la cual constó de varias instalaciones con dibujos, volúmenes y objetos. Este espacio sito en el Edificio del Notariado (18 de Julio 1730 y entrada por Guayabo 1723) era gestionado por Nancy Baceo, asesora cultural de la Caja Notarial y directora de la Galería desde 1975. Para los integrantes del grupo esta galería era considerada como uno de los “lugares de protección” ya que podían recurrir ahí con sus propuestas artísticas sintiéndose amparados por su directora.

En esta primera exposición presentaron obras individuales previa discusión colectiva sobre la temática que abordaron. Los temas que aludían las obras tenían que ver con el exilio, la espera, las ausencias, lo cotidiano, el entorno urbano y la

⁹⁹ Axioma, Cuaderno de Notas, registro conservado por los artistas.

¹⁰⁰ Cármes, Á., [entrevista]. Entrevista realizada por: May Puchet. 2 de mayo de 2011 y 19 de diciembre de 2012. Comunicación personal.

identidad social. Los integrantes de Axioma afirman que era un momento en el que no se podía hablar de muchas cosas a causa de la censura y la autocensura y recuerdan que “lo que queríamos era utilizar metáforas que nos permitieran hablar de aquellas cosas que no se podía hablar. La cuestión es que nosotros tocamos sin tocar cinco temas que era imposible tocar; el exilio, que según los militares no había exilio, la especulación inmobiliaria, la indefensión de los niños en la calle, la desaparición de las clases sociales y los muertos en los accidentes de trabajo”¹⁰¹. Según los artistas en sus obras había una referencia importante a los desaparecidos: “no directamente sino indirectamente, por más que a veces nos sorprendíamos que no nos cerraran la exposición, el tema de los desaparecidos, ese estaba presente en la primera exposición”¹⁰². Para ellos existió una “coherencia ideológica” en el planteo de los temas, así como también un determinado “clima poético”, que le dio unidad a la muestra. Según registraron en su cuaderno de notas la opinión de otros artistas fue “negativa y de rechazo, algunas opiniones resaltaron falta de rigor formal y otras un descuido en el planteo” (Axioma, n.d.), a su vez resaltan que la crítica los ignoró, aunque sí hubo gran receptividad del público, lo que los llevó a dirigir sus intereses precisamente hacia el espectador sin tener en cuenta la crítica especializada para futuras realizaciones.

En el catálogo de la exposición se pueden leer las siguientes reflexiones:

Sentimos la necesidad de desmitificar la tradición romántica sobre el valor individual de la creación. Esto no implica la aspiración sistemática por la obra colectiva y nada más. Como resulta evidente en esta exhibición, creemos igualmente válida la obra individual; pero procesada por mecanismos distintos de los habituales, donde todo, idea, elaboración y resultado final, son responsabilidad única y exclusiva del autor. Nos importa aclarar que estos dos criterios que son la esencia fermental para el accionar del grupo, excluyen toda voluntad vanguardizante; porque la antojadiza paradoja que implica el pretender hacer vanguardia excluye, llegado el caso, la continua renovación, la empecinada experimentación que implica el pretender hacer a secas. También excluye toda voluntad revulsionante, alteradora; porque si algo tenemos claro es que en

¹⁰¹ Torres, A., [entrevista]. Entrevista realizada por: May Puchet. 22 de octubre de 2012. Comunicación personal.

¹⁰² Cármenes, Á., Op. cit.

procesos culturales como el nuestro, el arte se desarrolla en dos niveles tan diferenciados como indiferentes entre sí. Un arte aceptado, seguro, que responde en la mayoría de los casos a un mercado reducido, pero mercado al fin; y un arte polémico, inconformista, que responde a la necesidad instintiva de todo creador que solo es tal, cuando jamás se siente definitivamente satisfecho consigo mismo.¹⁰³

En un espacio de la exposición el espectador se encontraba con una silla vacía y al lado un mate y un termo -típicos objetos uruguayo de uso cotidiano. Dice Torres que con esos elementos se intentó sugerir una espera de alguien que se había ido. El artista recuerda que un día se encuentra a una mujer sentada en la silla, tenía los ojos llorosos y él le comenta amablemente que está sentada en la obra, le preguntó si entendió lo que se quiso decir y ella respondió: “cualquier madre que tenga un hijo en el exilio lo entiende”.¹⁰⁴



Fig. 8. Axioma, Vista de la instalación “Situaciones I”, abril de 1981. Galería del Notariado. Fotos cedidas por los artistas.

¹⁰³ Axioma, catálogo de exposición “Situaciones I”, Montevideo, 24 de abril de 1981, en Galería del Notariado.

¹⁰⁴ Torres, A., Op. cit.



Fig. 9. Axioma, Vista de la instalación “Situaciones I”, abril de 1981. Galería del Notariado. Fotos cedidas por los artistas.

Otra de las instalaciones que formó parte de esta exposición, consistía en tres fotografías colocadas en la pared con la inscripción: “individuo I, individuo II e individuo III”. Las fotografías tenían espejos en lugar de caras y el espectador reflejaba su rostro al pararse enfrente. Las figuras eran de torsos que, por su vestimenta, remitían a un ejecutivo, a un obrero y a una persona común y corriente. Con esta obra, los artistas proponen una relación con la imagen y el cuerpo del espectador que lo coloca en un nuevo lugar donde el reflejo de su propio rostro lo interpela.

La idea de interactuar con la obra se apoya en un público que comprendía las claves y “el hecho de tocar temas que andaban rondando, sin caer en lo obvio”¹⁰⁵, afirma Torres.

¹⁰⁵ Torres, A., Op. cit.



Fig. 10 y 11. Axioma, Vista de la instalación “Situaciones I”, abril de 1981. Galería del Notariado.
Fotos cedidas por los artistas.

Cármenes recuerda que para esta exposición él realizó una de las instalaciones que consistía en un armazón rectangular de gran tamaño forrado de papel de embalaje, hacia abajo se extendía una tela formando los pantalones y terminaba con un par de zapatos apoyados en el piso. La forma sugería la idea de un cuerpo amarrado con piolas, como si estuviera empaquetado. El artista

menciona que él “trabajaba mucho con los paquetes, con las cosas atadas, que tenía que ver con la situación”¹⁰⁶. En un extremo del “paquete” se podían apreciar varias fotos de fachadas de casas vacías de Montevideo. El cuerpo sujetado y la casa vacía, son metáforas de imágenes de la censura y de los que estaban ausentes. Esto se relacionaba con las sensaciones que en ese momento la mayoría de los uruguayos vivía.



Fig. 12. Axioma, Vista y detalle de la instalación “Situaciones I”, abril de 1981. Galería del Notariado. Foto cedida por los artistas.

¹⁰⁶ Cármenes, Á., Op. cit.



Fig. 13. Axioma, Vista y detalle de la instalación “Situaciones I”, abril de 1981. Galería del Notariado. Foto cedida por los artistas.

En la misma sala y con el nombre “Situaciones II” se inaugura el 1º de diciembre de 1982 la segunda exposición con otra serie de instalaciones, en las que se abordaron temas del Uruguay, el problema del subdesarrollo, la pérdida de valores y la decadencia social. En esta exposición les interesó reafirmar la condición de ser latinoamericanos, investigando la posibilidad de la existencia de un arte latinoamericano que se alejara de los ideales típicos europeos pero sin que esto signifique un aislamiento, sino que se trataba de asumir una conciencia a través de redescubrir lo propio y participar activamente en la cultura. Para la crítica de arte María Luisa Torrens “Axioma incurre en el error de insistir en borrar el aporte personal. (...) Al buscar la despersonalización se transforman, paradójicamente en un apéndice del sistema de enajenación del que pretenden excluirse”.¹⁰⁷ Este juicio parece desconocer el modo colectivo de hacer del grupo como una elección consciente de suprimir las autorías y trabajar en los procesos. Además agrega que el intento de hablar de una problemática latinoamericana queda “a medio camino por la complejidad de lenguajes empleados, conceptualismo (cartelitos), Pop (Segal) en la figura tirada en el piso, y Oldenburg”.¹⁰⁸ Para Roberto de Espada “poner a nivel humano y cotidiano la

¹⁰⁷ Torrens, M.L., Asumir nuestra propia humanidad. *El País*: Montevideo, 12 de diciembre de 1982.

¹⁰⁸ *Ibíd.*

figura y el papel del artista contamina el resto de la exposición con un tono excesivamente coloquial y circunstancial que desmerece la seriedad e impacto del resto de las obras”¹⁰⁹, mientras que Mercedes Sayagués comenta que “Es un trabajo politizado que se ubica decididamente en la coyuntura social y económica del medio”, aunque sostiene que “el lugar óptimo para un arte politizado es el mural, el poster, el mail-art y el graffiti”. También dice Sayagués que “pese a todos los reparos merece apoyo la propuesta de Axioma por intentar un trabajo distinto, por alejarse de la habitual pintura decorativa, por lanzarse a experimentar y por cuestionar ciertas realidades desde dentro del arte y con el arte”.¹¹⁰ Si bien estos comentarios se deben leer en su contexto, estas apreciaciones responden a miradas muy críticas, especialmente en relación a lo que se entendía por arte contemporáneo.

En abril de 1983 varios de estos trabajos que conformaron la segunda muestra, fueron exhibidos en el complejo habitacional “20 de febrero” en el barrio La Unión de Montevideo. Una nueva obra se expuso a partir del 10 de agosto de 1983 con el título “Fe de erratas”. Se trató de una gran ambientación en la Galería Cinemateca para la cual invitaron a participar a los poetas Alicia Migdal y Victor Cunha, al fotógrafo Esteban Schroeder y a Walter Reyno como iluminador. En esta exposición integraron palabra, imagen y objetos como alegoría a la problemática de la identidad nacional y la nostalgia. Telas, cajones, sogas y otros elementos como trompos, bolitas, carpetas, tinteros, postales antiguas, carné escolar, etc., se instalaron en el espacio junto a una pantalla donde se proyectaban diapositivas con imágenes que Schroeder había tomado del proceso del trabajo. El grupo se refirió a la obra como una “metáfora sobre un país que se creía tener y el que realmente se terminó por tener” (Axioma, n.d.), cuestionando el pasado a partir de hacer una referencia a las cosas del país que se habían perdido a causa de la dictadura. Para Roberto de Espada con esta exposición “el grupo Axioma

¹⁰⁹ De Espada, R., Las mejores intenciones. *El Día*: Montevideo, 11 de diciembre de 1982. (En sección: suplemento La Semana).

¹¹⁰ Sayagués, M., Las buenas intenciones. *Opinar*: Montevideo, 23 de diciembre de 1982.

presenta la muestra más coherente de su trayectoria”¹¹¹, en cuanto a la adecuación entre intenciones y logros, aunque insiste en referirse a esta obra como una escenografía en lugar de una ambientación. En palabras de Alicia Haber:

su método de trabajo responde a una mecánica grupal y a medida que la integración de sus miembros se acrecienta, las obras son el resultado de un verdadero trabajo de equipo. (...) La obra tiene indudables aciertos: parte de una idea interesante, cuenta con la colaboración de diversos lenguajes artísticos, su construcción es muy esmerada revelando un cuidado formal destacable y sus vetas metafóricas son sugestivas. (...) Hay que valorar la postura de este grupo que integra las diversas artes, trabaja en equipo, se aparta de un arte convencional y determina un camino experimental que puede tener singulares proyecciones.¹¹²

El mismo año Axioma participa en el encuentro de Arte Correo con el tema “Día de los trabajadores” organizado por Clemente Padín en la Asociación de Empleados Bancarios del Uruguay. En 1984 también invitados por Padín, envían una obra a la exposición de arte postal titulada “América Latina hoy” en la Daad Galerie de Berlín que se realizó con más de cincuenta artistas latinoamericanos entre los que se encontraban Paulo Bruscky, Jorge Glusberg y Edgardo Antonio Vigo. De esta manera la producción del grupo también se incluye a través de una forma de comunicación diferente con el espectador y con el circuito establecido para el arte, aspectos que, junto con un carácter de denuncia, caracterizaron al arte correo en Latinoamérica desde sus inicios en la década del setenta.

La última actividad del grupo fue en la Feria Nacional de Libros y Grabados en enero de 1984 con una acción llamada “Volanteada poética”. Se trató de lo que ellos denominaron como “poesía ilustrada”, que consistía en reproducciones impresas de collages realizados por el grupo con seis poemas de autores uruguayos (Circe Maia, Washington Benavides, Nancy Bacelo, Salvador Puig, Víctor Cunha y Elder Silva). Un grupo de actores repartía las obras a los

¹¹¹ De Espada, R., Inanidad de los viejos mitos. *El Día*: Montevideo, 3 de diciembre de 1983. (En sección: suplemento La Semana).

¹¹² Haber, A., Una ambientación sugestiva, *El País*: Montevideo, 7 de setiembre de 1983.

visitantes mientras recitaban los poemas. Según aparece en los registros de esos impresos los actores fueron: Leonor Álvarez, Miriam Gleijer, Isabel Legarra, Walter Speranza, Walter Berruti y Jorge Esmoris.

Los integrantes de Axioma recuerdan que se separaron por no tener tiempo suficiente para hacer otras cosas que ambicionaban para el grupo y porque algunos se dedicaron a otras profesiones y compromisos luego de la reapertura democrática, como por ejemplo a la actividad gremial. El ciclo se dio de esa manera sin ningún tipo de discrepancia que los haya dividido.

4.3. Argentina sale a la calle. El Siluetazo

Durante la dictadura en Argentina¹¹³ se produjeron treinta mil casos de detenidos desaparecidos. Las organizaciones de Derechos Humanos y los grupos conformados por familiares de los desaparecidos, entre los que se encuentra la Asociación de Madres de Plaza de Mayo, fueron paulatinamente informando a la sociedad y denunciando la desaparición forzada de las personas exigiendo su aparición con vida. La Asociación de Madres de Plaza de Mayo organizó a partir de 1981 las Marchas de la Resistencia, ocupando el espacio público de la plaza situada frente a la Casa de Gobierno en el centro de Buenos Aires. La Plaza de Mayo es un escenario simbólico donde se encuentra el monumento conmemorativo de la revolución de 1810; la Pirámide de Mayo. Este espacio ubicado en el microcentro de la capital y rodeado de edificios importantes, es el lugar elegido para diversas manifestaciones políticas. Durante el régimen militar las manifestaciones antidictatoriales se consideraron ilegales, por lo tanto fueron brutalmente reprimidas. A pesar de esto, las Madres de Plaza de Mayo se apropiaron de la plaza realizando su marcha ritual durante 24 horas un día al año.

¹¹³ El golpe de Estado en Argentina se realizó el 24 de marzo de 1976 por el régimen militar que duró hasta el 10 de diciembre de 1983, día en que asume el gobierno de Raúl Alfonsín elegido mediante elecciones presidenciales.

En el marco de la tercera Marcha de la Resistencia convocada por las Madres y otras organizaciones, el 21 de setiembre de 1983 se realizó una acción callejera llamada “el Siluetazo”. En reclamo por el paradero de personas ausentes víctimas de la dictadura, se creó un gesto colectivo que provocó un gran impacto visual y fue considerado un hito replicado en manifestaciones posteriores con algunas variantes. La acción consistió en dejar marcas estampadas en el espacio público con el recorte de figuras de cuerpos humanos dibujadas en papel y realizadas por quienes participaron de la convocatoria. Con la intención de representar la desaparición y denunciar la ausencia a través del vacío que evoca un cuerpo, se empapeló parte de la ciudad colocando una silueta al lado de la otra sobre muros, edificios, columnas y árboles de los alrededores de la plaza.

La iniciativa surge de tres artistas visuales, Rodolfo Aguerreberry (1942-1997), Julio Flores (1950) y Guillermo Kexel (1953), quienes en el proyecto original se propusieron expresar una manera de hacer presente la ausencia, cuantificando la dimensión de las personas desaparecidas. A partir de preguntarse como sería el espacio físico ocupado por la suma de treinta mil cuerpos, comenzaron a idear una obra artística. Al principio estos artistas presentarían una obra colectiva en respuesta a una invitación para exponer en el Salón de la Fundación Esso, pero según ellos el proyecto no tendría cabida en un espacio de exposición habitual, por lo que decidieron salir del marco institucional de las artes y pensaron que para concretar su idea y llevarla a cabo como una actividad artístico-política en la cual participaran artistas y personas interesadas en el tema de los desaparecidos, era necesario sugerirla a la organización de Madres.

En cuanto a la situación artística, en esos momentos existía un arte que se alejaba cada vez más del sentir de la gente mientras que persistía la censura y en las calles se imponía el orden público. Dice Flores al respecto: “las artes visuales en Buenos Aires vivieron en los primeros años de la Dictadura con un discurso de siesta cuyo desvío mayor era el erotismo (...) y la alteración formal no se alejaba

de las cajas y las instalaciones.”¹¹⁴ Muchos artistas referentes se habían exiliado y la represión transformó al país en un lugar sin capacidad de innovación cultural. Según Flores se necesitaba “volver a la problemática que se permitía dudar de las validaciones que otorgaban los Museos” y para ellos pensar en grupo fue el comienzo de la modificación y la sacudida. La motivación estaba latente y así lo expresa este artista:

Queríamos alterar con nuestra obra el espacio de exposición, considerar el cambio de los soportes, el modo de realización y también el contexto (...) transformando nuestra conducta de creadores solitarios propia de un período en que el aislamiento fue un método generalizado de supervivencia.¹¹⁵

Así pues estos tres artistas proponen a las Madres de Plaza de Mayo realizar un “hecho gráfico” donde se recortarían siluetas humanas a escala natural realizadas en papel y se pegarían en los muros con la colaboración de los participantes de la convocatoria. Después de ser presentada la idea tuvo algunas modificaciones y la actividad se concretó con resultados impensables.

Lo que sigue es el texto de la propuesta presentada por los artistas Aguerreberry, Flores y Kexel a las Madres de Plaza de Mayo¹¹⁶:

“Propuesta: realizar 30.000 imágenes de figuras humanas a tamaño natural realizadas por todas las entidades y militantes de distintos sectores que coincidan en reclamar por los derechos humanos.

Objetivos: 1) Reclamar por la aparición con vida de los detenidos por causas políticas y todas las otras exigencias que se hicieron cuando la marcha de repudio al “informe militar”.

¹¹⁴ Longoni, A. y Bruzzone, G., (comps.), *El Siluetazo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008, p.86

¹¹⁵ *Ibíd*, p. 90

¹¹⁶ Carta extraída de: Longoni, A. y Bruzzone, G., (comps.), *Op. cit.*, pp. 63-66

- 2) Darle a una movilización otra posibilidad de expresión y perdurabilidad temporal.
- 3) Crear un hecho gráfico que golpee al gobierno a través de su magnitud física y desarrollo formal y por lo inusual renueve la atención de los medios de difusión.
- 4) Provocar una actividad aglutinante, que movilice desde muchos días antes de salir a la calle.

Desarrollo de los objetivos:

Punto uno: su desarrollo quedará a cargo de cada entidad o sector político.

Punto dos: una movilización en la que cada manifestante se presente con una imagen “duplica” su presencia, agregando al reclamo verbal y de su presencia física, la presencia de un “ausente”. Más breve: el que “está” dibujado, “no está”.

La perdurabilidad temporal se daría en el hecho de que la manifestación al desconcentrarse deja (en lo posible pegados en el piso, paredes, árboles, envolviendo monumentos, y en todo lugar posible) las imágenes realizadas, con lo que volveríamos al esquema anterior: el que “está”, “no está”. En este caso, lo que no estaría sería la movilización y los desaparecidos reclamarían por sí mismos y por un período de tiempo tan prolongado como el que le llevaría a la dictadura hacerlos desaparecer nuevamente.

Punto tres: la magnitud es un hecho matemático y meramente cuantitativo pero no desprovisto de carga emocional y política cuando excede ciertos límites. No es lo mismo 2 que 1.000.000 de cualquier cosa y en este caso se suma a la multiplicidad de imágenes el espacio que pueden llegar a ocupar. Una simple cuenta nos mostraría que una silueta con las piernas y brazos medianamente abiertos se resuelve en un espacio de 2 m por 1 m; si multiplicamos 2 m² por 30.000 tenemos 60.000 m² de superficie. En otras palabras, seis manzanas. Se puede llegar a “forrar” un buen pedazo de Buenos Aires.

Las técnicas: las técnicas a las que hacemos referencia permiten resolver una imagen y reproducirla una cierta cantidad de veces sin que sean necesarios conocimientos especiales de dibujo.

Variante: 1) Se unen los trozos de papel necesarios (en caso de que no se disponga de una bobina o rollo) para que se pueda acostar una persona encima y entrar de cuerpo completo. 2) Se marca la silueta con un marcador grueso u otro material indeleble. (Poner los pies como Chaplin). 3) Se levanta al compañero y se completa la imagen incorporándole los detalles con que se quiera completar.

Variante: 1) Idem anterior. 2) Idem anterior. 3) Se recorta la silueta del compañero y se retira la parte interior. Apoyamos el “agujero” sobre otro papel y lo utilizamos de plantilla pintando su interior con rodillo semiseco o sopleteando con aerosol. Es conveniente en este caso reforzar los bordes con cinta de pintor o papel engomado.

La acción: La distribución de la tarea y su promoción se hará a través de todas las organizaciones de los derechos humanos y de todos los partidos políticos que las apoyen. Las imágenes se realizarán en las distintas Unidades Básicas y comités políticos, para lo que se realizará una convocatoria barrial.

Cada manifestante concurrirá a la movilización con su imagen enrollada y la transportará desplegada durante el transcurso de la misma. Durante la desconcentración cada manifestante deberá pegar su imagen (para lo que deberá tener su propio pegamento). Es necesario sumar a esta convocatoria (preferiblemente a través de las organizaciones no políticas) a todos los artistas plásticos y a todas las instituciones vinculadas al quehacer plástico para contar con su participación. Completaría esta idea la documentación audiovisual de este hecho. Ejemplo: cuadrillas de MANLIBA limpiando a los desaparecidos, daría lugar a una campaña posterior en los medios que se prendieran, con un costo político muy alto para el poder.”



Fig. 14. Manifestantes dibujando una silueta, Plaza de Mayo, 21 de setiembre de 1983. Foto: Eduardo Gil. Recuperado de: Longoni y Bruzzone, 2008

El proyecto presentado por los artistas, como se mencionó anteriormente, tuvo algunas modificaciones y aportes. Las Madres sugerían que las siluetas no tuvieran la inscripción de nombres propios ya que no se contaba con la lista completa de las víctimas, pero luego de la apropiación de la idea por parte de los manifestantes, se realizaron inscripciones espontáneamente y se marcaron las siluetas con nombres de desaparecidos y las fechas de las desapariciones. Otro cambio fue que originalmente los artistas proponían colocar las siluetas en el pavimento o las veredas además de pegarlas en las paredes, pero finalmente las Madres propusieron que se dispusieran las siluetas solamente de manera vertical para evitar la asociación con la imagen de un cadáver en el piso, ya que esto representaba un símbolo de muerte que no se quería evocar.

El día de la marcha se llevaron materiales como: papel, pinturas, rodillos, aerosoles y algunas siluetas ya recortadas invitando a la participación. A medida que la gente fue apropiándose y resignificando la propuesta surgieron más siluetas, por ejemplo de niños y de embarazadas, que también formaban parte de las personas desaparecidas. Durante la larga jornada la participación fue masiva y la gente ofreció su propio cuerpo para ser usado como molde y así realizar rápidamente las figuras. También aparecieron otras variantes plásticas como pintar el fondo y dejar la figura en blanco.

De este modo la creación colectiva resultó un hecho artístico-político en el cual “miles de personas afectadas, ocasionales transeúntes, jóvenes independientes y activistas políticos participan solidariamente cortando papel, u ofreciendo su cuerpo para dibujar las figuras, mientras otros pintan y pegan sobre paredes y monumentos.”¹¹⁷

En la plaza se creó un espacio de taller donde se socializó la idea y la técnica, la cual según Flores se incorporó rápidamente ya que “cualquiera podía llevarla a cabo, independientemente de sus conocimientos plásticos, en dos pasos plásticos (contorneo y fondeado) y otro de intervención fundamental: la pegativa en el medio de la manifestación”¹¹⁸. El empapelado en los muros se fue haciendo a medida que se producían las siluetas con el soporte efímero de papel.

¹¹⁷ Op. cit., p. 158

¹¹⁸ Op. cit., p. 97



Fig. 15. Manifestantes realizando siluetas en Plaza de Mayo, 21 de setiembre de 1983.
Foto: Eduardo Gil. Recuperado de: Longoni y Bruzzone, 2008

Durante la intervención urbana los artistas se mezclaron con los participantes y además en el acto de poner el cuerpo la acción colectiva se transformó en una práctica estética y política, como se mencionó antes. Lo estético y lo político fueron una misma cosa, ya que no se tenía plena conciencia de estar realizando una obra artística y donde lo importante fue la toma del espacio que culmina con la pegativa de las siluetas. La acción en su conjunto también significó la creación de un lazo de solidaridad que se había fracturado con la dictadura. José Luis Meirás comenta lo siguiente:

Si bien es cierto que el primer objetivo era generar impacto público y visibilidad social acerca de la desaparición de personas, entre los activistas visuales también se buscaba lograr una práctica en la que los participantes eventuales se involucraran en la experiencia estética. Obras/acciones en donde la toma de conciencia, más que por el mensaje o su lectura, se produjera mediante la experiencia vivencial y corporal, por la participación en el proceso creativo.¹¹⁹

¹¹⁹ Op. cit, p. 457



Fig. 16. Siluetas sobre la Catedral, Plaza de Mayo, 22 de setiembre de 1983. Foto: Alfredo Alonso. Recuperado de: Longoni y Bruzzone, 2008

La idea de estar produciendo “la presencia de la ausencia” fue un concepto que se comprendió inmediatamente por los participantes. Los manifestantes con el gesto de poner el cuerpo para contornear su figura y dar visibilidad a las siluetas, completaron el carácter performativo que tenía toda la propuesta.

El artista Flores señala:

La idea adquiriría en ese marco la cualidad de instrumento de lucha. La *figura humana vacía y de tamaño natural* fue el signo que iba a representar a cada uno y a todos los que fueron víctimas de la desaparición. En el conjunto, cada figura debía verse *única, múltiple e irrepitable*, pero su procedimiento de realización debía ser *socializado* rápidamente para que todos pudieran participar dibujando, pintando o pegando, en esta movilización y en cualquier otra.¹²⁰

En el dibujo de los cuerpos hay un gesto que también recuerda la acción de la policía al marcar con tiza el contorno de un cadáver en la escena de un crimen. En esa relación de la presencia y la ausencia, no sólo se trata de dejar la marca de siluetas humanas, también hay una idea que existe un cuerpo que allí no está pero

¹²⁰ Op. cit, p. 95

nos hace pensar que algo le sucedió. Se trata de la huella del cuerpo ausente que, en esta práctica visual se sugiere como un nuevo código conceptual.

Luego de empapelar la zona se produjo un gran impacto visual donde los transeúntes se encontraron interpelados por esas figuras recortadas que aparecían sobre las paredes de los muros entre la cotidianidad urbana. También en la prensa aparecieron algunas reseñas.



Fig. 17. Vista del Siluetazo, 22 de setiembre de 1983. Foto: Foto: Alfredo Alonso.
Recuperado de: Longoni y Bruzzone, 2008

Más tarde, las siluetas, como imágenes visuales se convirtieron en un signo que se retoma en toda movilización que se manifiesta en reclamo y memoria por los desaparecidos de la dictadura y de otras nuevas formas de desaparición de personas.

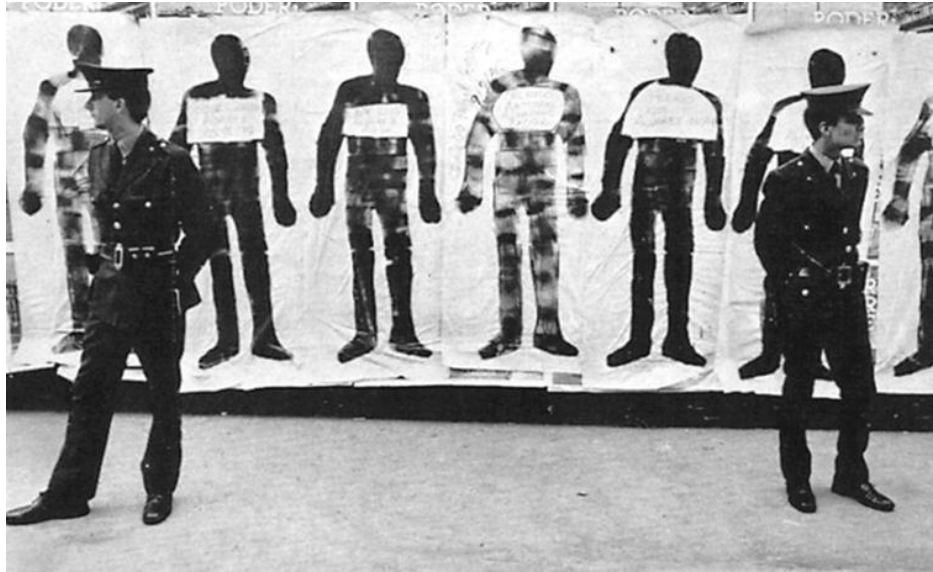


Fig. 18. Vista del Siluetazo con vigilancia policial, 22 de setiembre de 1983. Foto: Eduardo Gil. Recuperado de: Longoni y Bruzzone, 2008

La experiencia del Siluetazo problematizó la función de los artistas como productores de obras y esto llevó a considerar que podían ser creadores de proyectos. Estas prácticas, características del arte contemporáneo, son del tipo de propuestas no-objetuales que algunos artistas llevaron a cabo buscando nuevas formas expresivas. Con esto intentaron correrse de la creación de objetos únicos que contienen mensajes destinados a un espectador pasivo y permanecen bajo el control de canales tradicionales de distribución. En este tipo de acciones no solo se produce la apropiación del espacio público y de la idea misma por parte de la gente, sino que toda la propuesta forma parte de un hecho artístico-político y el arte se transforma en una práctica crítica y vital de lo cotidiano.

En esta intervención callejera donde los artistas se dispersaron en la acción colectiva y por lo tanto la autoría individual se diluye, los espectadores se transforman en autores al apropiarse de la idea y llevarla a cabo, aun sin tener ninguna intención artística. Además, el sentido debe ser reconstruido por otro espectador eventual: el transeúnte. La categoría de obra de arte como objeto desaparece en la práctica de producción y reproducción de la imagen. La obra de arte moderna considerada un objeto o imagen para ser contemplado, separado de

la vida, que se inscribe en un sistema institucional y funciona dentro de esa lógica, se puso en cuestión a través de este acontecimiento estético-político. Asimismo dicha acción no se la identifica exclusivamente como una práctica artística en el sentido de tratarla como parte de esa lógica donde el arte permanece autónomo. Como dicen Longoni y Bruzzone: “El Siluetazo pone en cuestión la condición moderna de arte al socializar la producción, al buscar una inserción distinta a los restringidos circuitos artísticos, al replantearse sus alcances en el intento de recomponer una *territorialidad social*.”¹²¹ La tensión está planteada en el terreno estético si se le da objetivación artística y en lo político, al considerarlo aisladamente como un acto de resistencia y protesta social. Se puede decir entonces que el Siluetazo se inscribe en el conceptualismo y “dentro de cierta genealogía de prácticas artísticas contra hegemónicas que cuestionan la carencia de función social del arte moderno”¹²², que fueron parte de movimientos sociales y culturales refundados durante regímenes dictatoriales.

A través de un cuestionamiento y la reelaboración de conceptos como: arte, política y representación, el Siluetazo exigió un esfuerzo por parte del espectador que tuvo la tarea de realizar su propia lectura, ya que no se buscó expresar una idea cerrada. Además se extendieron los límites de los espacios convenidos del arte; el lugar de la realización y la exposición, si se puede nombrar así, fue la calle. Otro tema destacable es la utilización de un nuevo lenguaje estético en la búsqueda por representar lo irrepresentable. Este tiene que ver con la elección de materiales y la forma de realizar la obra con la importancia dada al proceso. Para finalizar, se puede identificar la metáfora a través de la sugerencia de la ausencia con la presencia de los cuerpos de los manifestantes que dejaron dibujadas las siluetas de otros cuerpos que no están.

¹²¹ Op. cit., p. 43

¹²² Op. cit., p. 41

4.4. Chile y la Escena de Avanzada

A fines de los años setenta como forma de resistencia cultural al régimen militar chileno¹²³, se desarrollaron distintas prácticas artísticas, críticas y literarias que la teórica Nelly Richard designó con el nombre de Escena de Avanzada. Esta escena forma parte de la neovanguardia artística chilena y se define como un campo de la producción artística que produjo una ruptura con las tradiciones dominantes, en el cual surgieron prácticas experimentales que reconceptualizaron el vínculo entre arte y política, es decir, se trató de un tipo de estrategia artística y política. En ese contexto se produjo una politización de lo estético desde la crisis y las fracturas que enfrentaba el país. Impulsados por la lucha contra la dictadura y la necesidad de superar la censura, los artistas recurrieron a nuevos lenguajes y metáforas revolucionando el campo de las artes visuales. Según Richard describe: “La Escena de Avanzada –inscrita en el contexto de miseria y terror de un país bajo régimen militar- experimentó con los recursos de la crítica postmodernista sin nunca dejar de lado la intención de repolitizar el arte.”¹²⁴ Y agrega: “se enfrentó al desafío de imaginar, desde el arte, una respuesta a la condena dictatorial, abriendo resquicios de sentido en las entrelíneas del poder represivo por donde hacer circular ciertas partículas disidentes.” (Richard, 2011: 26)

Una de estas reformulaciones consistió en oponerse a la vinculación ilustrativa del arte y la política, y al mismo tiempo rechazar el fenómeno artístico como una esfera desvinculada de lo social y desprovista de crítica. La preocupación por lo estético-formal de las obras se volcó hacia la complejidad de actividades artístico-políticas que intentaron transgredir lo establecido y apostar a la creatividad. Con esto se buscó ampliar los límites del arte y sus significados intentando borrar las fronteras entre aquello que es arte y lo que no es, fusionando el arte y la vida.

¹²³ El régimen militar en Chile se instauró el 11 de setiembre de 1973 con el derrocamiento del gobierno de Salvador Allende y se extendió hasta el 11 de marzo de 1990.

¹²⁴ Richard, N., *Fracturas de la memoria*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2007, p. 22

De acuerdo a lo planteado por Richard, la Escena de Avanzada, autodenominada como fuerza artística de oposición y de resistencia a la dictadura, logró:

desestructurar los marcos de compartimentación de los géneros y las disciplinas con que el orden excluyente de la tradición canónica intenta recluir el trabajo creativo en el interior de estrechas fronteras de especialización artística y académica que lo desvinculan del campo de fuerzas y conflictos de exterioridad social. (Richard, 2007: 16)

Al generar un desborde de las disciplinas se transgredieron las reglas y los límites mezclando los géneros de la poesía, las artes visuales, el video y la narrativa, produciendo un tipo de obra anti-academicistas que los artistas llamaban “acciones de arte”, en las cuales se le proponía a los espectadores que intervengan la obra y completen su significado. Estas prácticas resultaron experiencias artísticas llevadas a cabo en nuevos formatos y códigos que no contenían un mensaje cerrado y que, como principio se proponían atacar el orden establecido. El cuerpo y la ciudad se constituyeron en la nueva materialidad de las obras, las que se diferenciaron por tener un carácter efímero y procesual alejadas de las formas tradicionales. Para Richard: “A ese arte de Avanzada podríamos llamarlo un arte político-crítico: un arte que desafía las tramas de poder y dominancia ideológica-sociales y culturales, generando alternativas de sentido en las brechas e intervalos del sistema hegemónico” (Richard, 2011: 38). Tal es el ejemplo del grupo CADA.

4.4.1. CADA

El Colectivo Acciones de Arte (CADA) surge en Santiago de Chile en 1979 y se formó con los artistas visuales Lotty Rosenfeld (1943) y Juan Castillo (1952), la escritora Diamela Eltit (1949), el poeta Raúl Zurita (1950) y el sociólogo Fernando Balcells (1950). Este grupo desarrolló diversos lenguajes y prácticas artísticas entre las que se encuentran: las intervenciones en espacios

públicos, *performances* y ocupación de medios de comunicación, siempre con la idea de borrar las fronteras de delimitación de lo artístico y lo no-artístico actuando en la esfera social. Según lo dicho en el Archivo del CADA:

El CADA realizó en Santiago de Chile entre 1979 y 1985 arriesgadas acciones e intervenciones en las calles y lanzó convocatorias de gran alcance que pugnaban por fisurar el bloqueo de la memoria histórica producida por el golpe de Estado. Sus modos de actuar, públicos y a la vez clandestinos, callejeros al tiempo que inscriptos en instituciones oficiales y alternativas, evidenciaron la idea de cuerpo social como organismo en conflicto y perturbaron la “normalidad” disciplinada de la vida cotidiana bajo represión.¹²⁵

Entre las acciones y *performances*¹²⁶ realizadas por este colectivo de artistas, se destacan las siguientes:

- Para no morir de hambre en el arte, 1979
- Inversión de escena, 1979
- El fulgor de la huelga, 1981
- ¡Ay, Sudamérica!, 1981
- A la hora señalada, 1982
- No +, 1983
- Viuda, 1985

En el presente trabajo se analizará la última acción del CADA, que fue la obra titulada “Viuda” realizada en 1985. Esta obra consistió en una fotografía de un rostro anónimo¹²⁷ que se publicó en medios impresos de oposición a la dictadura. Insertando una imagen reproducida que no corresponde a una noticia de prensa se pone en cuestión todas las otras informaciones y noticias publicadas en

¹²⁵ Texto referencia del Archivo CADA. Fuente: www.archivosenuso.org [fecha de consulta: 9 de setiembre de 2016]

¹²⁶ Las obras incluían: poesías, intervenciones, videos, audios, instalaciones y publicaciones.

¹²⁷ En una entrevista realizada a una de las integrantes del grupo, Diamela Eltit posteriormente a la intervención gráfica, se dice que el rostro pertenece a una viuda de un poblador muerto que fue alcanzado por una bala durante una de las protestas en 1983 en Chile. Fuente: Revista *Cauce*, Año 2, nº 45, 22 al 28 de octubre de 1985.

los medios cuyo fin no es transmitir una obra de arte, y enfrentan al lector a una experiencia de extrañeza y ambigüedad. La obra “prensa-acción sobre arte y política”, como la identificaron sus autores, propone el retrato de una mujer con la inscripción “VIUDA” y un texto que acompaña la imagen.



Fig. 19. CADA, Viuda, 1985. Imagen insertada en las revistas Cauce, Hoy y Análisis. Foto: propiedad de los artistas. Recuperado de: Archivo CADA.

Texto que acompaña la foto: *Mujeres por la vida. Mirar su gesto extremo y popular. Prestar atención a su viudez y sobrevivencia. Entender a un pueblo.*

Según aparece en el libro de Robert Neustadt¹²⁸, esta acción del CADA trató de transformar las convenciones de recordar y protestar, y buscó estimular la reflexión rechazando un arte de mensaje inmediato. Como explica Eltit: “Quisimos invertir los parámetros funerarios que ha habido en los trabajos de arte

¹²⁸ Neustadt, R., *CADA DÍA: La creación de un arte social*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2001.

(rostros de muertos, de desaparecidos) al llevar el rostro de una mujer viva. Citar la muerte, pero a través de la vida”.¹²⁹

La falta de identificación de la mujer remite a una representación generalizada de personas anónimas y a la vez es una manera de ponerle rostro al pueblo. Como afirmaron los artistas “se trata de un rostro popular que nos representa”. En palabra de los autores, esta ausencia de identificación de la mujer trató de generar “un análisis de nuestro propio rostro. Y es también ‘dar la cara’, y esa es la cara que le dimos al público: su propia cara. Un poco hacerlo partícipe del mismo drama”¹³⁰. La imagen también propone una mirada crítica hacia la mujer que, según los artistas, muchas veces se encuentra ausente de los relatos y en este caso se trata del retrato de una viuda como protagonista de la historia.

Como dice Andrea Giunta, los retratos adquirieron un nuevo lugar en el arte contemporáneo con el tema de la representación de la ausencia. Esta autora afirma que: “En la situación de violencias en la que se sumió la vida humana durante las dictaduras latinoamericanas, los retratos remiten al referente de una búsqueda. Una existencia y una evanescencia” (Giunta, 2014: 42). En la obra “Viuda” se reutiliza una imagen para armar nuevas narrativas de las ausencias y se amplían las posibilidades expresivas de un retrato. En este caso la ausencia no solo refiere a un cuerpo, sino que a través de ese cuerpo/rostro se dicen otras ausencias. Se puede agregar que este rostro, como sobreviviente de la violencia, es una huella del marido ausente que resurge en la idea de viudez. Por lo tanto el sobreviviente en duelo aparece como una consecuencia más de la represión que es representada de una manera no literal. La referencia a la muerte se da a través de los que la sobrevivieron. Esta se trata de una metáfora compleja en la que se sugiere la muerte a través de la vida.

¹²⁹ *Ibíd.*, p.38

¹³⁰ Entrevista a Diamela Eltit en Revista *Cauce*, Año 2, n° 45, 22 al 28 de octubre de 1985, pp. 30-31

Con el CADA se produjo una nueva forma de arte crítico que se dio en ese país como alternativa de apertura cultural y política en medio de las condiciones de represión y control que impuso el régimen militar chileno durante diecisiete años. Se puede decir que junto a otros grupos artísticos de la época, el CADA forma parte del imaginario colectivo latinoamericano.

Reflexiones finales

La intención de este trabajo fue revisitar la historia desde un punto de vista crítico, provocar otros enfoques, cuestionar y re-conceptualizar la relación entre arte y política en un contexto regional. Al finalizar este recorrido propuesto se puede decir que no se encontró una historia lineal ni un discurso único sobre el vínculo arte/política, ya que esta relación es dinámica, está en permanente construcción y tensión, además, a través de lo estudiado se concluye que este nexo remite a una cuestión de contextualidad. Cuando se habla de arte político es necesario hablar de la trama de relaciones en las cuales se produce y qué se entiende por político, sin embargo esto no quiere decir que el arte se encuentre encerrado en sus márgenes institucionales o fronteras geográficas, por el contrario, como se vio en la investigación, esos límites pueden ser permeables, permitiendo mezclas, apropiaciones y encuentros inesperados desde las posibles grietas. De acuerdo a esto, me acerco a algunas conclusiones que presento a continuación.

La mayoría de las prácticas artísticas que se llevaron a cabo en los años setenta y ochenta en América Latina, particularmente las que se reseñaron en este trabajo, no tuvieron una fluida difusión interna en el continente y contaron con escasas oportunidades para intercambiar experiencias debido a la situación de aislamiento y control producida por la realidad política. Asimismo, es posible señalar que los casos estudiados tuvieron en común la necesidad de buscar nuevas formas de expresión y la tendencia a poner en cuestión el sistema de referencias de representación tradicional, utilizando recursos y estrategias que se inscriben dentro del arte contemporáneo y el conceptualismo. Esto responde a un movimiento internacional que venía de la década del sesenta, también en Latinoamérica, de gran repercusión y tuvo su propio desarrollo regional en esos años, lo que permitió además identificar ciertos localismos.

La fractura social y cultural producida por los regímenes autoritarios en Uruguay, Argentina y Chile, tuvo desde el arte respuestas de resistencia crítica. Se trató de una resistencia entendida como interferencia, en el sentido de oponerse a la cultura oficial provocando otras miradas de la realidad. Es decir que las condiciones políticas similares de la región causaron una reacción que resultó ser un momento importante en la producción artística contemporánea latinoamericana y que con algunas particularidades se encuentran relacionadas. Por ejemplo, la problematización de los modos de representación se instauró a partir del interés por interpretar la realidad desde el propio contexto, ya que se trató sobre la experiencia vivida por los artistas durante las dictaduras, quienes estaban preocupados por los temas de la violación de los derechos humanos, las desapariciones forzadas, los exilios, las censuras, el silencio y la pérdida de las libertades. Esto estuvo marcado por las consecuencias reales de la represión, que afectó la producción cultural y a la vez se fueron creando algunos márgenes para la expresión.

Entonces, sin intenciones de uniformizar, se puede decir que el arte en el contexto de las dictaduras latinoamericanas de los años setenta se manifestó a través de ciertas prácticas alternativas. En esas condiciones de represión los artistas visuales tuvieron que enfrentar la censura y manifestar lo no-dicho, lo silenciado, lo irrepresentable, recurriendo a nuevos lenguajes y códigos donde se utilizó la metáfora en un entramado diferente a las formas de representación de la cultura hegemónica y oficial. Esas metáforas fueron presentadas en este trabajo como un recurso, ya que permitieron crear un modo de referirse a la realidad sin que fuera algo literal y las obras se convirtieron en formas poéticas-políticas con un importante contenido que fue interpretado por los espectadores.

La utilización de medios del arte conceptual; instalaciones, *performances*, intervenciones urbanas, acciones y resignificación de imágenes, fueron los caminos elegidos como estrategias para lograr los efectos buscados en cuanto al

interés por representar lo irrepresentable. Se abandonó el referente del cuerpo humano como figuración y la representación se dio a través de imágenes e interpretaciones complejas donde se aludió a las ausencias, la represión, la censura y las desapariciones de los cuerpos. Esas imágenes sugeridas fueron las del vacío, la huella y la sobrevivencia, entre las más destacables. Es decir, al recurrir a metáforas, que en este trabajo fueron nombradas como: cuerpos presentes/cuerpos ausentes, se pudo superar la censura directa. De este modo se hizo visible lo que antes no lo era, como dice el filósofo Rancière.

Nuevas claves para representar lo real produjeron además diferentes encuentros y desencuentros entre el vínculo arte/política, ya que, como señalé antes, no existió una posición homogénea que pueda describir esta relación de manera uniforme. Los artistas lograron un ámbito contra-institucional creando un nuevo espacio político, aunque en algunos casos con la intención de modificar las reglas institucionales también lo hicieron por dentro del sistema institucional pero siempre con una actitud de resistencia.

De lo investigado se desprende además que otra característica de las prácticas artístico-políticas analizadas y reunidas en esta tesis, puede resumirse en la búsqueda por salirse de los espacios tradicionales del arte; los grupos uruguayos se autogestionan, exponen en salas alternativas y también utilizan el espacio de la calle; los artistas argentinos proponen la toma de la plaza pública; y el grupo CADA se inserta en los medios de comunicación en Chile. Todos ellos cuestionan el rol del artista a través de las autorías colectivas y enfatizan el lugar del espectador como productor de sentido con el fin de recomponer una relación de comunicación perdida.

Con esta investigación se procuró revisar los modos en que las condiciones de represión institucional que afectaron individual y colectivamente, motivaron a repensar el arte y la relación con lo político.

Finalmente, con este trabajo se ofrece una comprensión de la producción artística contemporánea en la región. En este sentido se encontró una manera de reflexionar sobre dicho tema a través del análisis del recurso de la metáfora sobre el cuerpo, que adoptaron algunas manifestaciones artísticas de Uruguay, Argentina y Chile durante los terrorismos de Estado.

Bibliografía

- ACHA, Juan. “Teoría y práctica no-objetualistas en América Latina”. En: *Memorias del primer coloquio latinoamericano sobre arte no-objetual y arte urbano*, Medellín: Fondo editorial Museo de Antioquia y Museo de Arte Moderno de Medellín, 2011, pp. 75-88
- ACHA, Juan; COLOMBRES, Adolfo y ESCOBAR, Ticio. *Hacia una teoría americana del arte*, Buenos Aires: Del Sol, 2004
- AGAMBEN, Giorgio. “¿Qué es ser contemporáneo?”, traducción de Cristina Sardoy. En: AGAMBEN, G., *Desnudez*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011
- ALONSO, Rodrigo. *Catálogo Sistemas, Acciones y Procesos, 1965-1975*. Buenos Aires: Fundación Proa, 2011
- ARGÁN, Giulio Carlo. *El arte moderno. Del iluminismo a los movimientos contemporáneos*, Madrid: Akal, 1998
- Archivos en uso [en línea]. [Fecha de consulta: 26 de julio de 2016]. Disponible en: <http://www.archivosensuo.org>
- AXIOMA. *Catálogo de exposición “Situaciones I”*, Montevideo, 24 de abril de 1981, en Galería del Notariado.
- AXIOMA, (n.d.). Cuaderno de Notas. [Manuscrito] Archivo Personal, Montevideo.
- BALIÑO, Norberto, comp. *Cuerpo marginal: ensayos sobre las prácticas estéticas contemporáneas*, Montevideo: Comisión Sectorial de Educación Permanente, UdelAR, 2007
- BAYER, Raymond. *Historia de la Estética*, México: Fondo de Cultura Económica, 2003
- BENJAMIN, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En: BENJAMIN, W., *Discursos interrumpidos*, Madrid: Taurus, 1973
- BENJAMIN, Walter. *El libro de los Pasajes*, Madrid: Akal, 2005
- BENJAMIN, Walter. *Estética y política*, con prefacio de Ralph Buchenhorst, Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009
- Biblioteca digital Sala de Historia [en línea]. [Fecha de consulta: 15 de octubre de 2016]. Disponible en: <http://www.saladehistoria.com>

- BORJA-VILLEL, Manuel, “La última Documenta del siglo XX”, *El Cultural* [en línea]. 30 de julio de 2010. [fecha de consulta: 30 de setiembre de 2016] Disponible en: <http://www.elcultural.com/revista/arte/La-ultima-Documenta-del-siglo-XX/27694>
- BOZAL, Valeriano, ed. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid: La Balsa de la Medusa, 1996, Vol. I y II
- BUCK-MORSS, Susan. *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, Buenos Aires: Interzona, 2005
- BUCHLOH, Benjamín, H.D. *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Madrid: Akal, 2004
- BÜRGER, Peter. *Teoría de la vanguardia*, Barcelona: Península, 1987
- BURKE, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona: Crítica, 2005
- CAFFERA, Carlos, “Nuevo grupo de arte”. *Noticias*: Montevideo, junio de 1979.
- CAFFERA, Carlos, “El informalismo”, *Noticias*: Montevideo, 5 de setiembre de 1979.
- CASULLO, Nicolás, comp. *El debate modernidad-posmodernidad*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 1993
- CAMNITZER, Luis. *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*, Montevideo: Casa Editorial HUM, CCE y CCEBA, 2008
- COROMINAS, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid: Gredos, 1987
- DANTO, Arthur. *Después del fin del arte*, Barcelona: Paidós, 1999
- DANTO, Arthur. *La transfiguración del lugar común*, Barcelona: Paidós, 2002
- DAVIS, Fernando. “Dispositivos tácticos. Notas para pensar los conceptualismos en Argentina en los 60, 70”. *Revista Territorio Teatral* [en línea]. Julio de 2009, nº 4. [fecha de consulta: 2 de setiembre de 2016]. Disponible en: http://territorioteatral.org.ar/html.2/dossier/n4_02.html
- DE ESPADA, Roberto, “Jóvenes en Cinemateca”. *El Día*: Montevideo, 13 de junio de 1981. (En sección: suplemento La Semana).
- DE ESPADA, Roberto, “Las mejores intenciones”. *El Día*: Montevideo, 11 de diciembre de 1982. (En sección: suplemento La Semana).
- DE ESPADA, Roberto, “Las mejores intenciones”. *El Día*: Montevideo, 24 de diciembre de 1982. (En sección: suplemento La Semana).

- DE ESAPADA, Roberto, "Inanidad de los viejos mitos". *El Día*: Montevideo, 3 de diciembre de 1983. (En sección: suplemento La Semana).
- DE MICHELI, Mario. *Las vanguardias artísticas del Siglo XX*, Madrid: Alianza, 1999
- DEMASI, Carlos, MARCHESI, Aldo [et al.]. *La dictadura cívico-militar Uruguay 1973-1985*, Montevideo: Banda Oriental, 2009
- DÍAZ, Esther. *Posmodernidad*, Buenos Aires: Biblos, 2005
- Documenta und Museum Fridericianum GmbH [en línea]. [Fecha de consulta: 27 de setiembre de 2016]. Disponible en: <http://www.documenta.de>
- EFLAND, Arthur, FREEDMAN, Kerry y STUHR, Patricia. *La educación en el arte posmoderno*. Barcelona: Paidós, 2003
- ESCOBAR, Ticio. "Arte latinoamericano en jaque". En: RAVERA, Rosa María comp., *Estética y Crítica*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes-EUDEBA, 1998
- ESCOBAR, Ticio. *El arte fuera de sí*, Asunción: Centro de Artes Visuales-Museo del Barro, Fondec, 2004
- FLO, Juan y PELUFFO LINARI, Gabriel. *Los sentidos encontrados*, Montevideo: Ediciones de Brecha, 2007
- FOSTER, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid: AKAL, 2001
- FOSTER, Hal. "Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo". En: BLANCO, Paloma [et al.], *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2003
- FOSTER, Hal [et al.]. *Arte desde 1900, Modernidad, Antimodernidad y Posmodernidad*, Madrid: Akal, 2006
- GABLIK, Suzi. *¿Ha muerto el arte moderno?*, Madrid: Hermann Blume, 1987
- GAMA, Luis Eduardo. "Arte y política como interpretación". *Revista de Estudios Sociales* [en línea]. Diciembre de 2009, n° 34. [fecha de consulta: 14 de julio de 2016]. Disponible en: <https://revestudsoc.uniandes.edu.co/index.php/es/revista-no-34> ISSN: 0123-885X
- GIUNTA, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires: Paidós, 2001
- GIUNTA, Andrea. *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?*, Buenos Aires: Fundación ArteBA, 2014

- GIUNTA, Andrea. “Arte, memoria y derechos humanos en Argentina”. *Artelogie. Horizons et dispositifs des arts plastiques des pays du Río de la Plata (XXe siècle)* [en línea]. Junio de 2014, n° 6. [fecha de consulta: 5 de agosto de 2016]. Disponible en: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article305>
- GIVONE, Sergio. *Historia de la estética*, Madrid: Tecnos, 2006
- GOLDBERG, Roselee. *Porformance Art*, Barcelona: Destino, 1996
- GRÜNER, Eduardo. *El sitio de la mirada*, Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2001
- GUASCH, Anna María. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid: Alianza, 2000
- HABER, Alicia, “Una ambientación sugestiva”, *El País*: Montevideo, 7 de setiembre de 1983.
- HERKENHOFF, Paulo; ALONSO, Rodrigo y AGUILAR, Gonzalo. *Catálogo Arte de contradicciones. Pop, realismo y política. Brasil-Argentina 1960*. Buenos Aires: Fundación Proa, 2012
- HOBSBAWN, Eric. *A la zaga: decadencia y fracaso de las vanguardias del S.XX*, Barcelona: Crítica, 1999
- HUYSEN, Andreas. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2002
- International Center for the Arts of the Americas (ICAA) at the Museum of Fine Arts Houston [en línea]. [Fecha de consulta: 20 de agosto de 2016]. Disponible en: <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/>
- JAMESON, Fredric. *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*, Buenos Aires: Manantial, 2002
- JELIN, Elizabeth y LONGONI, Ana, comps. *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*, Madrid: Siglo XXI, 2005
- JIMENEZ, Marc, *¿Qué es la estética?*, Barcelona: Idea Books, 1999
- JIMÉNEZ, José. *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*, Madrid: Tecnos, 1998
- JIMENEZ, José y CASTRO, Fernando, eds. *Horizontes del arte latinoamericano*, Madrid: Tecnos, 1999
- JIMENEZ, José. *Teoría del arte*. Madrid: Tecnos/Alianza, 2010
- LACASA, Jacqueline, comp. *Palimpsestos. Escritos sobre Arte Contemporáneo Uruguayo, 1960-2000*, Montevideo: CAC, 2006

- LARNAUDIE, Olga. “Las artes plásticas en el Uruguay de la segunda mitad del siglo XX”, *Revista Islas*, [en línea]. Santa Clara, Cuba, 2004, n° 141. [fecha de consulta: 8 de agosto de 2015]. Disponible en: <http://www.portondesanpedro.com/autor-notas-de-prensa.php?id=387>
- LIPPARD, Lucy. *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Madrid: Akal, 2004
- LONGONI, Ana y MESTMAN, Mariano. *Del Di Tella a “Tucumán Arde”, Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, Buenos Aires: Eudeba, 2008
- LONGONI, Ana y BRUZZONE, Gustavo, comps. *El Siluetazo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008
- LONGONI, Ana y FREIRE, Cristina, eds. *Conceptualismos del Sur*, São Paulo: Annablume, 2009
- LONGONI, Ana. “Arte y Política. Políticas visuales del movimiento de derechos humanos desde la última dictadura: fotos, siluetas y escraches”. *Revista Aletheia* [en línea]. Octubre de 2010, vol. I, n° 1. [fecha de consulta: 18 de junio de 2016]. Disponible en: <http://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-1/pdfs/Longoni-%20Aletheia%20vol%201.%20n1.pdf> ISSN: 1853-3701
- LÓPEZ ANAYA, Jorge. *El extravío de los límites. Claves para el arte contemporáneo*, Buenos Aires: Emecé, 2007
- LOS OTROS. *Catálogo de exposición “Los Otros 2”*, Montevideo, 7 de octubre de 1980, en el taller de Zina Fernández.
- LOS OTROS. *Catálogo de exposición “Ambientación con frazadas”*, Montevideo, 17 de diciembre de 1982, en el taller de Zina Fernández.
- LYOTARD, Jean-François. *La condición postmoderna*, Madrid: Cátedra, 1987
- LYOTARD, Jean-François. *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Barcelona: Gedisa, 1995
- MARCHÁN FIZ, Simón. *La Estética en la cultura moderna*, Madrid: Alianza, 1987
- MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid: Akal, 2001
- MASOTTA, Oscar. *Revolución en el arte*, Buenos Aires: Edhasa, 2004
- MAQUET, Jacques. “Las redes sociales y las formas estéticas”. En: MAQUET, J., *La experiencia estética*, Madrid: Celeste, 1999. pp. 261-275

- MESQUITA, André. *Esperar não é saber: arte entre o silêncio e a evidencia*, São Paulo: Funarte, 2015
- MORENO, Inés. *La justificación del valor. Un punto ciego en las teorías del arte contemporáneo*, Montevideo: CSIC-UdelaR, 2013
- MORGAN, Robert C. *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual*, Madrid: Akal, 2003
- MOUFFE, Chantal. *Prácticas artísticas y democracia agonística*, Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, 2007
- NEUSTADT, Robert. *CADA DÍA: La creación de un arte social*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2001
- OCTAEDRO. *Catálogo de exposición "Expone grupo Octaedro"*, Montevideo, 15 de mayo de 1979, en la galería de Cinemateca Uruguaya.
- OCTAEDRO. *Catálogo de exposición "Octaedro expone"*, Montevideo, 5 de junio de 1980, en la Alianza Cultural Uruguay-Estados Unidos.
- OCTAEDRO. *Catálogo de exposición "Octaedro expone"*, Montevideo, 4 de junio de 1981, en la galería de Cinemateca Uruguaya.
- OLIVERAS, Elena. *Estética. La cuestión del arte*, Buenos Aires: Ariel, 2006
- OLIVERAS, Elena. *La metáfora en el arte. Retórica y filosofía de la imagen*, Buenos Aires: Emecé, 2006
- OLIVERAS, Elena. *Cuestiones de arte contemporáneo*, Buenos Aires: Emecé, 2008
- PADÍN, Clemente. *40 años de performances e intervenciones urbanas*, Montevideo: Yaugurú. 2009
- PELUFFO LINARI, Gabriel. "Uruguay posdictadura: poéticas y políticas en el arte contemporáneo". En: CAETANO, Gerardo, comp. *20 años de Democracia. Uruguay (1985-2005) Miradas múltiples*, Montevideo, Taurus, 2005
- PELUFFO LINARI, Gabriel. *Arte e instituciones. La construcción simbólica de lo contemporáneo: 1973-2013*, Montevideo: Nuestro Tiempo. Libro de los Bicentenarios, N° 7, 2013-2014
- PELUFFO LINARI, Gabriel. *Dislocaciones. Arte contemporáneo desde América Latina. Ensayos de coyuntura*, Montevideo: Yaugurú, 2015
- PERNIOLA, Mario. *La estética del siglo veinte*, Madrid: La balsa de la Medusa, 2001
- PICÓ, Josep, comp. *Modernidad y postmodernidad*, Madrid: Alianza, 1988

- PRADA, Juan Martín. *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*, Madrid: Fundamentos, 2001
- PUCHET, May. *Octaedro, Los Otros y Axioma. Relecturas del arte conceptual en el Uruguay durante la dictadura (1973-1985)*, Montevideo: Yaugurú, 2014
- RANCIÈRE, Jacques. *Sobre políticas estéticas*, Barcelona: MACBA, 2005
- RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*, Buenos Aires: Manantial, 2010
- RAMÍREZ, Mari Carmen. “Tácticas para vivir de sentido: carácter precursor del conceptualismo en América Latina”. En: *Catálogo Heterotropías. Medio siglo sin lugar: 1918-1968*. Madrid: Museo de Arte Contemporáneo Reina Sofía, 2001
- Red Conceptualismos del Sur [en línea]. [Fecha de consulta: 15 de octubre de 2016]. Disponible en: <http://redcsur.net>
- Red Conceptualismos del Sur y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. *Catálogo de exposición: “Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina”*. Madrid: MNCARS, 2012
- RICHARD, Nelly. “Culturas latinoamericanas: ¿culturas de la repetición o culturas de la diferencia?” En: *arte & textos* [en línea]. Diciembre de 1983, nº11: 1-5. [fecha de consulta: 10 de diciembre de 2015]. Disponible en: <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/732082/language/es-MX/Default.aspx>
- RICHARD, Nelly. *La insubordinación de los signos*, Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1994
- RICHARD, Nelly, ed. *Políticas y estéticas de la memoria*, Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2006
- RICHARD, Nelly. *Fracturas de la memoria*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2007
- RICHARD, Nelly. *Lo político y lo crítico en el arte*, Valencia: IVAM, 2011
- ROUBAUD, Elisa, “Materiales olvidados”. *Mundocolor*: Montevideo, 10 de setiembre de 1979.
- RODRÍGUEZ MAGLIO, Yaro, “Grupo Axioma: la revisión constante de los recursos creativos”. *Cuadernos de Granaldea* (Año II, Nº 5), 39-43: Montevideo, julio de 1982.
- SAYAGUÉS, Mercedes, “Las buenas intenciones”. *Opinar*: Montevideo, 23 de diciembre de 1982.

- SAYAGUÉS, Mercedes, “Ambientación con una frazada”. *Opinar*: Montevideo, 23 de diciembre de 1982.
- SAUL, Ernesto, “Balance de una acción de arte. Reconocer su propia cara”. *Revista Cauce*: Santiago de Chile, Año 2, n° 45, 22 al 28 de octubre de 1985.
- STANGOS, Nikos. *Conceptos de arte moderno*, Madrid: Alianza, 1991
- SUBIRATS, Eduardo. *El final de las vanguardias*, Barcelona: Anthropos, 1989
- TORRENS, María Luisa, Octaedro. “El surgimiento de la vanguardia”. *El País*: Montevideo, 30 de mayo de 1979.
- TORRENS, María Luisa, “Vanguardia, su impulso y su freno”. *El País*: Montevideo, 20 de junio de 1981.
- TORRENS, María Luisa, “Asumir nuestra propia humanidad”. *El País*: Montevideo, 12 de diciembre de 1982.
- TRABA, Marta. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2005
- VATTIMO, Gianni. *La sociedad transparente*, Barcelona: Paidós, 1990
- VATTIMO, Gianni. *El fin de la modernidad*, Barcelona: Paidós, 2007
- VERNAZZA, Eduardo, “Una exposición de Deshecho”. *El Día*: Montevideo, setiembre de 1979.
- VERNAZZA, Eduardo, “Octaedro: la investigación en arte”. *El Día*: Montevideo, 20 de junio de 1981.
- VINDEL, Jaime. *Arte y política: genealogía crítica de las estrategias conceptuales en el arte argentino entre 1965 y 2001*, (Tesis doctoral inédita), León, España, Universidad de León, Departamento de Patrimonio artístico y documental, Facultad de Filosofía y Letras, 2010
- VINDEL, Jaime y LONGONI, Ana. “Fuera de categoría: la política del arte en los márgenes de su historia”. *Revista El río sin orillas* [en línea]. Octubre de 2010, n° 4. [fecha de consulta: 18 de mayo de 2015]. Disponible en: <http://www.elriosinorillas.com.ar/pdf/revista4/estudios.pdf>

Anexo

Lista de entrevistados

Álvarez Cozzi, Fernando, integrante del grupo Octaedro. Montevideo: 5 de mayo de 2011 y 4 de diciembre de 2012.

Aramburu, Carlos, integrante del grupo Octaedro. Montevideo: 14 de noviembre de 2012.

Barea, Carlos, integrante del grupo Octaedro. Montevideo: 16 de mayo de 2012.

Cármenes, Álvaro, integrante del grupo Axioma. Montevideo: 2 de mayo de 2011 y 19 de diciembre de 2012.

Farber, Gerardo, integrante del grupo Axioma. Montevideo: 11 de junio de 2012.

Fernández, Ángel, integrante del grupo Axioma. Montevideo: 23 de agosto de 2011 y 28 de noviembre de 2012.

Galli, Gabriel, integrante del grupo Octaedro. Montevideo: 10 de octubre de 2012.

Iglesias, Juan Carlos, integrante del grupo Octaedro. Montevideo: 29 de noviembre de 2012.

Miranda, Eduardo, integrante del grupo Los Otros. Montevideo: 5 de diciembre de 2012.

Musso, Carlos, integrante del grupo Los Otros. Montevideo: 17 de diciembre de 2012.

Onir da Rosa, José, integrante del grupo Axioma. Montevideo: 8 de noviembre de 2012.

Rodríguez, Carlos, integrante del grupo Octaedro. Montevideo: 5 de noviembre de 2012.

Rezzano, Abel, integrante del grupo Octaedro. Montevideo: 26 de noviembre de 2012.

Seveso, Carlos, integrante del grupo Los Otros. Montevideo: 20 de julio de 2011 y 18 de diciembre de 2012.

Torres, Alfredo, integrante del grupo Axioma. Montevideo: 22 de octubre de 2012.