1

ESTUDIOS EMPÍRICOS RADICALES

EL SECRETARIADO BILINGÜE

Por favor, distribuya, copie, reproduzca y comparta el contenido de este fanzine cuantas veces quiera, siempre y cuando no sea con fines lucrativos.

Este fanzine cuenta con la siguiente licencia:
Licencia CC BY NC ND

ISSN:
2389-749X
(En línea)

Videos de cada autor/a de 5 minutos de duración en formato HDV.

Publicación en PDF: Contiene el material textual y fotográfico de cada edición seriada.

se compone de publicaciones híbridas que se disponen en la página de Inernet

EL SECRETARIADO/BILINGÜE ~~Y COMPUTARIZADO~~

http://www.elsecretariadobilingue.interferencia-co.net/
GEER@interferencia-co.net
estudiosempiricosradicales@gmail.com

Memoria en video de las conferencias de socialización: Grabación en video de las conferencias.

Diseño Editorial y diagramación

Marco Moreno

Grupo de Estudios Empíricos Radicales - GEER: Camilo Sáenz, David Yanguas, Jimena Andrade

Vanessa Cardenas

edición No. 1:
Julio de 2014

Autor:
André Mesquita

Asistencia y transcripción

Titulo:
La conciencia colectiva en el siglo XX

Corrección de Estilo:
Victoria Argoty.

Edición y traducción

El contenido de las publicaciones es responsabilidad exclusiva de sus autores, no es responsabilidad del Ministerio de Cultura ni de la Universidad Javeriana, pero nosotraos(www.interferencia-co.net y Grupo de Estudios Empíricos Radicales) sí compartimos enteramente la responsabilidad de lo que está aquí expuesto

AGRADECIMIENTOS:

A quienes siempre creen en este proyecto y lo han apoyado en todo momento en sus múltiples fases: Carlos Mery, Carolina Calle, Diego Benavides en el Programa de Artes Visuales de la Universidad Javeriana; André Mesquita; Gregory Sholette; Pluto Press.

A Nobara Hayakawa, Adriana García Galán y Santiago Piñol Arévalo por la lectura atenta y precisa de la propuesta, gracias a su confianza pudo materializarse.

A Victoria Argoty por su paciencia infinita con nuestros tiempos de trabajo y por su compromiso, apoyo y disposición incondicionales.

A quienes han ayudado en la gestión de los eventos y en el proceso del proyecto:
Aracely Bastidas, Vanessa Cárdenas, Marcela Cely, Susana Lyons, Marco Moreno, Santiago Moreno, Nemías Pacheco, Fanny Poveda, Lukas Rodríguez, Samir Santana, Lorena Yanguas.

A los autores que aceptaron participar de las publicaciones y los eventos:
Daniel Bejarano, Patricia Corredor, Equipo Dinamizador de ANZORC, Clara Echevarría, Nando Ely, Laura Flórez, David Gutiérrez Castañeda, Guerthy Gutiérrez, Marco Moreno, Iván Perez Mojica, María José Olmos, Sebastián Porras, Lukas Rodríguez, Paulina Varas, Renán Vega Cantor.

COLABORACIÓN:
Supresión Alternativa
EPE - Escuela Pedagógica Esperimental
www.interferencia-co.net

APOYO:
Programa de Artes Visuales,
Pontificia Universidad Javeriana
Ministerio de Cultura de Colombia

¿Y POR QUÉ ESE NOMBRE?

En enero de 2011 varias cosas se reunieron para juntarnos semanalmente hasta hoy: las traducciones al español de los libros *Insurgencias poéticas: Arte Activista y acción colectiva* de André Mesquita y *Materia Oscura, arte y política en la era de la cultura empresarial* de Gregory Sholette, así como el deseo y las ganas de estudiar y entender cómo funcionan, en nuestro contexto y con nuestras problemáticas, las prácticas que desde el arte, quieren hacer cambios en el estado de las cosas, de dónde vienen, cómo operan y cuáles cosas tenemos en común. Así que, *sin ser traductores profesionales*, comenzamos a trabajar como el Grupo de Estudios Empíricos Radicales, y desde allí formulamos este proyecto, *El Secretariado/Bilingüe*, que se propone como una estrategia de documentación, investigación y discusión de maneras de resistir a las desigualdades y exclusiones que existen en nuestro contexto, como

una posibilidad para enfrentar homogenización histórica y mediática en la que vivimos, mediante las diferentes maneras de documentación, la escritura, el trabajo con las comunidades, el apoyo a redes entre grupos afines, etc.

El nombre de este proyecto hace referencia y confirma tres cosas puntuales:

1. Las prácticas que aborda tienen un sesgo importante: todas encarnan diferentes formas de defenderse de las diferentes asimetrías que a diario vivimos en el mundo, ya sea en lo más inmediato de nuestras vidas o en escalas mayores que comprometen instituciones, gobiernos, etc. La idea de *El secretariado* hace referencia, en forma de metáfora, a la estructura de diferentes organizaciones rebeldes.

2. Un conflicto latente que el trabajador y la trabajadora cultural lleva en su propio cuerpo todo el tiempo es la dificultad para salir del círculo de explotación laboral, muchas veces establecido por sí mismo. De acuerdo con Lorey[1], "la precarización «elegida para sí» contribuye a producir las condiciones que [le] permiten [al trabajador] convertirse en parte activa de las relaciones políticas y económicas neoliberales", lo cual no se aleja de ciertas relaciones humanas que se dan por interés, sumisión, etc. Así, se busca dejar visible este conflicto al darle a *El secretariado* el apellido de *bilingüe*, de la misma forma como las personas trabajadoras en diferentes técnicas, en su mayoría mujeres, personifican la imagen del trabajador explotado.

3. Este proyecto se basa en diferentes formas de traducción, lenguaje, cultura, subjetividad, prácticas, contextos, etc. Algo como ser bilingüe, que en una época pareció ser una cualidad para "salir de pobre", hoy es simplemente un beneficio más a explotar, sobre todo en la esfera cultural (pues allí las traducciones frecuentemente se hacen sin retribución ya sea por voluntad propia o por petición), en donde "en nombre del arte" se reproducen situaciones que siembran dudas inmensas sobre lo que se hace, ya sea por que algunas disimulan un interés por ganar prestigio, imagen o

1. LOREY, Isabell, *Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y las productoras culturales, 2006.* Disponible en: <http://eipcp.net/transversal/1106/lorey/es>. Consultado por última vez el 8 de febrero de 2014.

inclusión en el circuito (que comparte los modos de actuación de la economía actual), o porque otras terminan por contribuir con el modelo al que se quiere oponer, aunque sea de forma voluntaria y con buenas intenciones. Se tiene el "prestigio" de ser bilingüe, pero se sigue siendo explotado. Somos conscientes de que al trabajar de la forma que trabajamos y por las razones que defendemos, tenemos que reinventar a cada instante nuestras formas de entendernos como "trabajadores y trabajadoras", de manera que podamos plantear alternativas para salir del asfixiante círculo económico de desamparo.

En Valparaíso el colectivo interferencia-co.net le preguntó a Álvaro Neira[2] *por qué él hace lo que hace* y contestó, sin pensarlo dos veces: "porque tengo una responsabilidad histórica". Esta respuesta también es la nuestra. Llamarnos *El Secretariado/Bilingüe* quiere dejar de manifiesto que hacemos lo que hacemos porque por el camino nos hacemos otras y otros; porque si no se aceptan las condiciones que están dispuestas para la vida, es obligatorio hacer algo, y por lo tanto se puede decir que *no tenemos otra opción*; esta es una apuesta *práctica*, es nuestra forma de contribuir al conflicto que vivimos, pero con la conciencia de que al hacerlo no estamos exentos de reproducir todo aquello que impugnamos.

El Secretariado/Bilingüe
Julio de 2014.

2. Entrevista realizada por interferencia-co.net en diciembre de 2013. Álvaro Neira es integrante del colectivo Espacio Santa Ana, una iniciativa autogestionada en la Iglesia Santa Ana, recuperada por este grupo en el Cerro Cordillera en Valparaíso - Chile, y que trabaja por la construcción y el fortalecimiento de colectividades y formas de vida otras que permitan y protejan la vida y la economía a escala humana.

LA CONCIENCIA COLECTIVA EN EL SIGLO XX

ANDRÉ MESQUITA

http://www.elsecretariadobilingue.interferencia-co.net/

ANDRÉ MESQUITA

Investigador de las relaciones entre arte, política y activismo. Su doctorado *Mapas Dissidentes: proposições sobre um mundo em crise (1960-2010)*, realizado en el marco del programa de posgrado en Historia Social de la Universidad de São Paulo, investiga obras de los artistas Öyvind Fahlström, Mark Lombardi y colectivos de activismo artístico que han producido diferentes cartografías del capitalismo contemporáneo. Es autor del libro *Insurgências Poéticas: Arte Ativista e Ação Coletiva* (São Paulo: Annablume/FAPESP, 2011). Miembro de la Red Conceptualismos del Sur, fue uno de los curadores de la exposición P*erder la forma humana: Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (Museo Reina Sofía, 2012). Fue co-curador de la exposición *Politicization of friendship* (Museo de Arte Contemporáneo de Metelkova, Ljubljana, 2014). Reside y trabaja en São Paulo.

CONTENIDO

LA CONCIENCIA COLECTIVA EN EL SIGLO XX

REVOLUCIÓN AL INTERIOR DE LA ACTIVIDAD ARTÍSTICA.....13

LA CONSTRUCCIÓN DE LOS MOMENTOS DE LA VIDA.....22

EN LAS CALLES, EL TEATRO DE LUCHAS.....36

EL CONCEPTO INSURGENTE.....44

SOBRE COMUNIDAD Y MOVILIZACIÓN.....69

BIBLIOGRAFÍA.....99

LA CONCIENCIA COLECTIVA EN EL SIGLO XX*

* Este texto hace parte del libro *Insurgencias Poéticas, Arte Activista y Acción Colectiva*, André Mesquita, edición en español traducida por www.interferencia-co.net, 2014. A petición del autor, este número está protegido para impresión y copia del texto e imágenes.

REVOLUCIÓN AL INTERIOR DE LA ACTIVIDAD ARTÍSTICA

EL LARGO HISTORIAL sobre las prácticas de arte activista que conciernen a la actuación del artista comprometido con las luchas, los conflictos y las transformaciones sociales de su época, se inicia en la segunda mitad del siglo XIX, cuando la colectivización de su producción entra en conflicto con los nuevos cambios sociales y económicos ocasionados por la Revolución Industrial. En Europa, la riqueza industrial condujo al advenimiento de la clase burguesa, y una de las manifestaciones de su poder económico se encontraba en la creación de un mercado del arte. Un sistema internacional de casas de subastas y negociantes comenzó a considerar que las obras de arte debían ser adquiridas no solo por su poder espiritual o belleza, sino como inversiones estimadas como valores.

En la Inglaterra victoriana (1837-1901), el movimiento *Arts & Crafts*,[1] con el escritor y artista William Morris como principal exponente, articuló formas de trabajo artesanal y cooperativo como reacción a las transformaciones socio-económicas, y a la

1 Al igual que el *Art Nouveau*, que proponía un arte decorativo inspirado en la naturaleza y en el trabajo artesanal, el movimiento *Arts & Crafts* fue una de las principales referencias para la escuela Bauhaus, fundada en Alemania en 1919.

Stop the War, ilustración de Walter Crane publicada en 1889 en periódico The War Against War, [La guerra contra la guerra] editado por el comité en oposición a la Segunda Guerra de los Bóeres. Imagen cortesía de Working Class Movement Library.

desestabilización de la vida comunitaria, formando una práctica artística que se rehusó a aceptar los dominios de la mecanización de la producción industrial en masa y de las nuevas leyes de mercado. Influenciado por las teorías del crítico de arte John Ruskin y por ideas utópicas y antiautoritarias,[2] Morris contribuyó a la invención de un "arte para todos". Montó centenas de cursos y lugares de exhibición al interior del terreno inglés, y defendió la idea de erradicar la diferencia entre artesano y artista, socializando el objeto de arte para la decoración del interior de las casas de las personas.

Los escritos de Morris mencionan las luchas de la Comuna de Paris (1871) y aluden a la noción de arte como ideal socialista. El primer presidente de la Arts and Crafts Exhibition Society, Walter Crane, fue cofundador en 1884 de la Liga Socialista, junto con Morris, Eleanor Marx y otros, y contribuía gráficamente para el periódico del grupo, *The Commonweal*. Crane publicaba ilustraciones dedicadas a la memoria de la Comuna de Paris y diseñaba pancartas para los desfiles de los trabajadores ingleses. Otro artista de este período, Félix Vallotton, colaboraba con ilustraciones políticas para publicaciones anarquistas francesas, con imágenes que mostraban las luchas y la sociedad de aquél período, satirizando la policía y el poder autoritario que se confrontaba con los anarquistas.

2 Morris es el autor del romance utópico *Noticias de ninguna parte* (1890), en el que describe una sociedad inglesa formada por hombres y mujeres libres de la producción industrial y que trabajaban simplemente por placer.

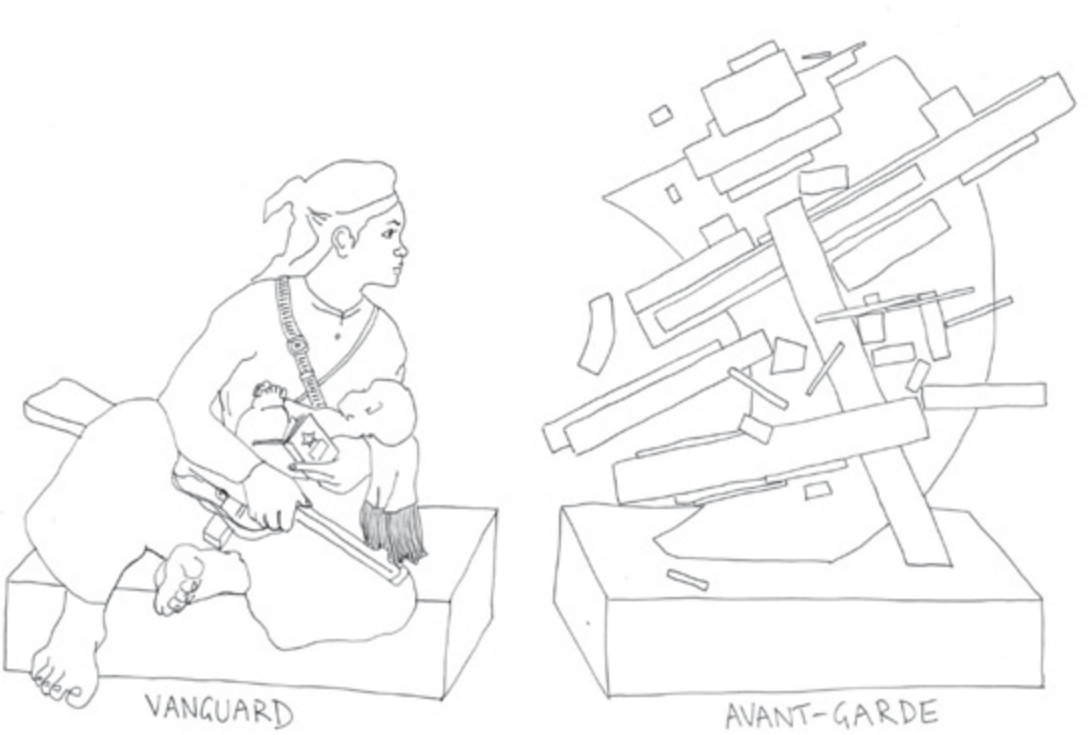
Al igual que Morris, Crane y Vallotton, pintores neo-impresionistas como Camille Pissarro, Georges-Pierre Seurat y Paul Signac también se sintieron atraídos por las ideas utópicas de la realización de una nueva sociedad. Se unieron al anarquismo y desarrollaron sus pinturas a partir de la teoría del puntillismo y de acuerdo a sus creencias políticas, conscientemente colectivas, "de que decenas o millares de puntos de color (o individuos) juntos o separados podrían existir autónoma y armoniosamente en un único lienzo (o en una única sociedad)" (MacPhee y Reuland, 2007: 4). El artista político moderno no sólo representa visualmente la lucha de su época, sino que también participa activamente de ella. La actuación del pintor realista Gustave Courbet en la Comuna de Paris es un ejemplo significativo de este compromiso. Al alternar los papeles de pintor y de político revolucionario durante la comuna, Courbet intentó modificar la estructura de las instituciones francesas a través de una federación de artistas dirigida de forma democrática y autoadministrativa, con la colaboración de Camille Corot, Honoré Daumier, Jean-François Millet y Édouard Manet. Cuando fue nombrado "Ministro del Arte", sugirió que las academias, galerías y museos fueran controlados por artistas y que las medallas y premios fueran abolidos, Courbet fue acusado y condenado a seis meses de prisión al ser uno de los responsables de la destrucción de la columna de la Plaza Vendôme, monumento en homenaje a las victorias militares de Napoleón en Austerlitz. La Comuna de Paris fue descrita en los años sesenta por la Internacional Situacionista como "el mayor festival del siglo XIX" (Debord, Kotányi y Vaneigem en Knabb, 1995: 314) y trajo a sus insurgentes la reconquista colectiva de una ciudad transformada por la urbanización excluyente y por el embellecimiento estratégico construido por el alcalde de la época, el Barón Haussmann.

El historiador y artista norteamericano Alan W. Moore (2002) afirma que la emergencia del proletariado como sujeto revolucionario, así como sus ideales colectivos, fueron incorporados a la memoria histórica desde el ascenso y la caída de la Comuna de Paris. Moore nota que, en la Edad Contemporánea, otros modelos de práctica colectiva comenzaron a surgir casi un siglo antes de la comuna, como aquél que fue creado por los estudiantes de Jacques-Louis David (pintor oficial de la corte francesa en el siglo XVIII), los Barbu. Después de la Revolución Francesa (1789), *los Barbu* iniciaron una comunidad imaginaria llamada "Bohemia", que se diferenciaba de la academia de arte oficial.

La organización acabó generando el estilo de vida bohemio, con grupos de "comunidades marginales viviendo en una pobreza más o menos voluntaria [...], dedicándose a la búsqueda de experiencias creativas y no alienadas, unidas por un odio profundo a la vida burguesa" (Graeber en MacPhee y Reuland, 2007: 252).

Blake Stimson y Gregory Sholette observan que el colectivismo artístico en el Modernismo buscó trazar un programa diversificado de expresión de las promesas, los peligros y las consecuencias de los progresos sociales, políticos y tecnológicos (2007: 5). Después, a principios del siglo XX, el "Manifiesto Futurista", escrito en 1909 por el poeta Filippo Tommaso Marinetti y publicado en el periódico francés *Le Figaro*, apareció glorificando la velocidad, la energía mecánica, la guerra y la violencia, exaltando un nuevo arte capaz de demoler el pasado y de liberarlo de los museos. El Futurismo italiano inauguró la tradición moderna de manifiestos artísticos, tan importantes como sus obras. El manifiesto, afirma Arthur Danto, "define cierto tipo de movimiento, y cierto tipo de estilo, y más o menos los proclama como el único tipo de arte digno de consideración" (2006: 32), al justificar posicionamientos, programas y ampliar un debate político.

Con un énfasis en los movimientos y una negación de la individualidad de la creación artística y de la recepción por el público, las vanguardias históricas antiartísticas —Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo y Constructivismo— intentaron revigorizar la relación entre compromiso político e innovación estética, entraron a rechazar la producción cultural de su tiempo en su totalidad, y organizaron una nueva praxis vital a partir del arte (Bürger, 1993: 67). El proyecto utópico de las vanguardias se apoyó en la crítica de la autonomía de campo, para ir en contra del aparato de sumisión a las convenciones del arte burgués, de la práctica artística y de su independencia en relación al contexto social y a los sistemas económicos y políticos (Ibidem: 54). Con programas diferenciados, las formas de trabajo colectivo de las vanguardias crearon modelos políticos alternativos para el arte y la sociedad (en Block y Nollert, 2005: 25), pero sus manifestaciones fueron fácilmente cooptadas institucionalmente y rotuladas como "Arte".



Zanny Begg.
Vanguard/Avant-Garde
(ilustración), 2007.
Imagen cortesía de Zanny Begg.

Vinculadas a un ideal de transformación radical, las vanguardias artísticas se organizaban como "partidos políticos, publicando sus manifiestos, comunicados [...] o volviéndose (a veces intencionalmente) parodias de sectas revolucionarias" (Graeber en MacPhee y Reuland, 2007: 253). El Dadaísmo inventó un estado colectivo, común a los individuos que se unieron a él; aunque haya abandonado la idea de movimiento y no se haya constituido como un grupo organizado con un programa estético definido, se sublevó durante la Primera Guerra Mundial (1914-1918) en contra del orden burgués

y usó todos los medios disponibles (pancartas, manifiestos, poemas, música, películas, esculturas y fotografías) para expresar una repulsión a la "barbarie civilizada europea". El Cabaret Voltaire, club fundado por Hugo Ball en 1916, situado en Zurich, en el centro de la no-guerra, ciudad-refugio de una comunidad de artistas expatriados, se volvió un punto de encuentro de los dadaístas que se reunían en las presentaciones del club y compartían sus lenguajes.

La actitud militante de los dadaístas berlineses en contra del arte se integró a un movimiento por una lucha revolucionaria que rechazaba las ideologías utópicas y la situación social y política instaurada por la República de Weimar después de la Primera Guerra. Los dadaístas berlineses alternaron un programa de acción de resistencia cultural cotidiana con la protesta estética del fotomontaje crítico y con las tácticas performáticas. Sus reivindicaciones irónicas y destructivas aparecen en manifiestos, como el escrito por el Comité Central Dadaísta Revolucionario (de Raoul Hausmann y Richard Huelsenbeck) en 1917, que tenía como uno de sus tópicos "la unificación revolucionaria internacional de todos los hombres creativos e intelectuales del mundo entero en el terreno del comunismo radical" (en Bradley y Esche, 2007: 63), en las pancartas de Hannah Höch, producidas como "una respuesta artística a la información sobrecargada y a los cambios sociales desgobernados[3]", y en los fotomontajes antifascistas de John Heartfield. Los fotomontajes activistas y antiestéticos de Heartfield satirizaban el régimen nazi y eran creados alternando pedazos de fotografías para construir críticas políticas y sociales. Las pancartas políticas de Martha Rosler en los años setenta, que yuxtaponen imágenes de la Guerra de Vietnam con publicidad norteamericana, campañas activistas sobre la problemática del SIDA, creadas por ACT UP y Gran Fury en los años ochenta y noventa, y el "terrorismo semiótico" de los *culture jammers* tienen la obra de Heartfield como referencia directa.

En París, el Dadaísmo se transformó en Surrealismo en las manos de André Breton, quien enfatizó en el acto de creación espontánea, pero abolió la negación dadaísta del arte, afirmando una subversión del sentido común y el colapso de las categorías

3 Entrevista realizada con Mark Dery el 11 de septiembre de 2006.

lógicas de la vida y de sus oposiciones (sueño/realidad, trabajo/placer). En la expansión de un vocabulario visual colectivo, los surrealistas creaban juegos de libre asociación, como los *cadavre exquis* (cadáveres exquisitos)[4], criticando las nociones convencionales de identidad. Algunos de estos trabajos fueron publicados en *La Révolution Surréaliste* (1924-1929), un periódico que funcionaba como un laboratorio de experimentaciones con manifiestos de corte comunista, firmados colectivamente, además de textos que aclamaban "revuelta del espíritu".

La Oficina de Investigaciones Surrealistas, dirigida por Antonin Artaud, atrajo poetas y artistas interesados en investigar el inconsciente y el lado oscuro de la vida. Expulsado del movimiento, Artaud creó en los años treinta un modelo de teatro más participativo que pudiera eliminar la individualidad y sustituir la violencia política por el terrorismo cultural. El Teatro de la Crueldad proporciona al espectador un momento de relación con el sueño y todo aquello que es inherente a sus fantasías, pero también a los sentimientos de locura, agresión y obsesión. El Teatro de la Crueldad busca eliminar la distancia entre actores y público con la supresión del palco y el uso de recursos técnicos para la creación de un espectáculo, buscando "en la agitación de las masas [...], lanzadas unas contra las otras y convulsionadas, un poco de esta poesía que se encuentra en las fiestas y en las multitudes [...], en que el pueblo sale a las calles" (1984: 109).

El deseo de "soñar con los ojos abiertos" difundía un proyecto artístico colectivo para rediseñar una nueva sociedad con base en la experiencia socialista. En la Rusia post-revolucionaria de 1917, con la llegada de la lucha de clases y de la "dictadura del proletariado", los bolcheviques destruyeron colecciones particulares de arte y delegaron en los artistas la misión de producir un arte público y político. El proyecto constructivista contribuyó a vincular al artista, inventor revolucionario de la nueva vida, con el proletario, suprimiendo el arte concebido como actividad separada de la organización del trabajo en las fábricas. El Constructivismo, según Varvara Stepanova en 1921, fue "el producto de la búsqueda revolucionaria por una nueva conciencia en el arte" (en Bradley y Esche, 2007: 69), pues movilizaba un esfuerzo formal y estético para una colectivización de los medios

4 En los cadáveres exquisitos, los surrealistas escribían palabras o hacían dibujos infantiles, y después doblaban la mitad de la hoja, de tal forma que el siguiente participante no pudiera ver el dibujo anterior.

de producción y una nueva y radical expresión del objeto artístico. Esto sucede en el proyecto de Vladimir Tatlin para el *Monumento a la Tercera Internacional* (1919), ejemplo consagrado de obra política constructivista que trae una estructura que rompe "con el espacio virtual del lienzo para crear un objeto virtual: el contrarrelieve" (Gullar, 1999: 146).

Stepanova integraba junto a Wassily Kandinsky, Aleksandr Rodchenko, Liubov Popova, Alexander Vesnin y otros, un importante frente de debate sobre la modernización del arte soviético, el INKhUK (Instituto de Cultura Artística, fundado en 1920), del cual Boris Arvatov fue uno de sus principales teóricos. En el año 1922, el INKhUK estableció la plataforma "productivista" del Constructivismo, que propuso situar el arte dentro de las relaciones de producción como una fuerza técnica y científica. La ambición del Productivismo fue transformar la fábrica en un centro de investigación local de creatividad colectiva (Roberts, 2009). El artista puede asumir en la fábrica el papel de facilitador de técnicas y procesos, puede perfeccionar productos o transformar la propia conciencia del uso técnico y cognitivo de experimentos dentro de la producción, en el sentido de contribuir con la emancipación del trabajo (Idem). Los artistas y arquitectos rusos trabajaron con teatro, cine, moda y vestuario, crearon soportes para propaganda y comunicación (como los kioscos de Gustav Klucis), proyectos para los clubes de trabajadores, artes gráficas y diseño[5].

Con los efectos de la Revolución Mexicana (1910-1920) y el fortalecimiento de las luchas nacionales de obreros y campesinos, la Secretaría de Educación Pública de México, apoyada por el entonces ministro de cultura José Vasconcelos, desarrolló un programa de renovación cultural y combate al analfabetismo. El Muralismo de José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros se muestra como un arma educacional y militante de este período post-revolucionario. A estos artistas se encomendaban murales colectivos (así en estos prevalecieran sus firmas individuales), y sus pinturas realistas exaltaban los ideales comunistas y narraban las historias revolucionarias de la nación mexicana y de sus mitos indígenas, instruyendo y educando políticamente a las masas.

5 Después de la década de 1930, las creaciones de los artistas constructivistas/productivistas fueron absorbidas por las formas ortodoxas de diseño industrial y oprimidas por la estética stalinista oficial, burocrática y contrarrevolucionaria del Realismo Socialista.

El Muralismo tuvo gran influencia no solo en los trabajos figurativos de Di Cavalcanti y Candido Portinari, que en los años treinta y cuarenta pintaron murales basados en temas sociales brasileros, pero también sobre artistas y colectivos de otros países en los años siguientes.

Al inicio de la década de los setenta en Chile, los murales colectivos de la Brigada Ramona Parra, formada por jóvenes militantes vinculados al Partido Comunista, eran pintados en las calles con consignas, imágenes y símbolos que comunicaban en colores vivos y brillantes la lucha popular en el país durante el gobierno socialista de Salvador Allende (1970-1973). Anónimos, estos murales eran ejecutados rápidamente, con funciones determinadas para cada brigadista, antes de la llegada de la policía. Muchos murales fueron destruidos durante el régimen militar en Chile (1973-1990). En Estados Unidos, *The Great Wall of Los Angeles*, fue un proyecto iniciado en 1976 y coordinado por la artista Judith Baca y realizado en cooperación con profesores, integrantes de pandillas y jóvenes de la comunidad *chicana*. *The Great Wall of Los Angeles* es un trabajo que cuenta una historia alternativa de California bajo la perspectiva de la vida de los inmigrantes mexicanos en los Estados Unidos, de la resistencia de las mujeres y las minorías étnicas. Es considerado por muchos el mural colectivo más grande del mundo, con más de 530 metros de largo.

La participación y la acción colectiva en las vanguardias artísticas de la primera mitad del siglo XX fueron determinadas por programas políticos específicos y reivindicaciones distintas que pueden ser categorizadas, de acuerdo con Christian Kravagna (1998), como "participación revolucionaria" (disolución del arte en la vida), "reformista" (democratización del arte) o "didáctica" (educación y alteración de las percepciones del público). Otras manifestaciones artísticas y culturales fueron igualmente importantes en este período, como el periódico libertario del anarquista francés André Colomer, *L'Action d'art,* el Frente de Izquierda de las Artes (LEF), revista y grupo creados por Maiakovski que reunían la vanguardia constructivista rusa; los periódicos de la organización internacional Industrial Workers of the World (IWW), que publicaban ilustraciones, poesías y textos de la clase trabajadora; los grabados de la artista alemana Käthe Kollwitz y sus imágenes que retrataban la situación social de las mujeres y de las

víctimas de la guerra en las décadas de los veinte y treinta; el documental participativo del cineasta Dziga Vertov; el cine político de Sergei Eisenstein; el teatro de Bertolt Brecht, que abandonó enredos complejos a favor de situaciones que interrumpían la narrativa con un elemento de quiebre, instigando al público a asumir una posición por la acción. Después de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) y el fascismo internacional, la colectividad en el arte resurge a finales de la década de los cuarenta. Pero es en los años sesenta y setenta cuando las prácticas artísticas colectivas comienzan a ganar terreno no sólo en Europa, sino también en los Estados Unidos, en Asia y en América Latina, cada vez más próximas de los movimientos sociales.

LA CONSTRUCCIÓN DE LOS MOMENTOS DE LA VIDA

El paso del arte moderno al contemporáneo trajo el experimentalismo y la internacionalización de nuevos grupos y actores sociales en los campos de las artes visuales, la música, la sociología, la filosofía y la literatura. Las colaboraciones multidisciplinares se vuelven más frecuentes y los movimientos políticos contemporáneos pasan a incorporar, simultáneamente, las dimensiones estéticas de las vanguardias artísticas en sus tentativas prácticas de transformar la vida cotidiana (Katsiaficas, 2004)

Con los acuerdos de Bretton Woods por los países industrializados en 1944, la creación de instituciones económicas transnacionales (Fondo Monetario Internacional y Banco Mundial) y la implementación del Plan Marshall en 1948[6], nuevas rearticulaciones sociales y políticas comienzan a influenciar las nociones de colectivo y la internacionalización de los movimientos artísticos en Europa. Jelena Stojanovi recuerda que "la globalización comienza a crear raíces y en ese entonces es cuando el término 'internacional' aparece prominentemente en los nombres de los colectivos de arte" (en Stimson y Sholette, 2007: 17), que ironizan la especialización y la reificación de la cultura de la Guerra Fría. El combate psicológico entre capitalismo y comunismo es diseminado por los medios

6 Iniciativa norteamericana para la reconstrucción de los países aliados europeos después de la Segunda Guerra Mundial.

de comunicación de masa, que colonizan cada aspecto de la experiencia de la vida cotidiana. En las ciudades europeas, las máquinas de consumo desenfrenado y la arquitectura se adhieren a la doctrina funcionalista (la forma sigue una función), determinada por Le Corbusier en la "Carta de Atenas" para la construcción de conjuntos de vivienda, mientras la práctica artística queda condicionada a un proceso individual dominado por la pintura y el nuevo academicismo.

La cultura, incorporada a un proceso de instrumentalización del potencial creativo y de manipulación del conocimiento por las estrategias de desinformación y de gerencia de percepción, se funde al entretenimiento y a la publicidad bajo lo que Adorno y Horkheimer denominaron como "industria cultural", impidiendo "la formación de individuos autónomos, independientes, capaces de juzgar y de decidir conscientemente" (Adorno en Cohn, 1971: 295). La mercancía ocupa toda la vida social y el espectáculo es lo no vivido, es pura representación, afirma Guy Debord (1967), "una relación social entre personas, mediada por imágenes" (2005: 14). En la sociedad occidental, el espectáculo marca la transición en la cual los individuos pasan a identificarse menos como *trabajadores* y cada vez más como *consumidores*, observando la vida en lugar de participar de ella.

En esta dinámica de juego, aparece una voluntad de producir un arte radical y de diseminarlo en los antagonismos de la estética de la vida cotidiana y del control intensivo de las fuerzas del capital, con pequeños lugares entre la imaginación y la realidad. El juego, tal como es definido por Johan Huizinga, es libre, es una evasión de la vida real hacia una esfera temporal de actividad, introduciendo en la imperfección del mundo una perfección temporal y limitada (2001: 11 y 13). De acuerdo con lo anterior, Hélio Oiticica propone el concepto "crelazer" (una unión entre las palabras crear+lazer[7]), a finales de los años sesenta, como un modo de vivenciar el juego cotidiano, no a partir de un ocio [lazer] represivo, sino de un vivir-crear para abolir la "des-sublimación programada" de las relaciones cotidianas a través de un nuevo comportamiento perceptivo (Dwek, 2003: 60).

7 La palabra "lazer" viene del portugués "ocio", "esparcimiento". N de la T.

La salida encontrada por los colectivos de arte constituidos a partir de la posguerra fue la negación del discurso dominante por medio de tácticas que transformaron el experimentalismo y la intervención artística en un espectro activista, que politiza el espacio urbano y modifica la pasividad existencial por la construcción de los momentos de la vida. Opuesto a la obra de arte, tenemos lo que los letristas (1954) y los situacionistas llamaron "construcción de situaciones": una realización continua de un gran juego escogido deliberadamente. Una crítica del comportamiento, un urbanismo influenciable y una técnica de ambientes unidos a una síntesis de reinvención permanente. Bajo los procesos coercitivos de la industria de la consciencia y de la institucionalización del arte, algunos grupos militantes y artistas organizaron informalmente sus redes de producción y distribución, crearon medios de expresión directa y participativa contra los desdoblamientos de la cultura de consumo, la guerra, el imperialismo norteamericano y la economía global.

Entre 1948 y 1951, el grupo CoBrA (nombre formado por las iniciales de Copenhague, Bruselas y Ámsterdam, y fundado además por artistas residentes en estas ciudades)[8] mostró una preocupación por un arte colaborativo que cuestionara las nociones estéticas y culturales tradicionales siguiendo un recorrido poético y educativo. Las pinturas espontáneas y gestuales de Christian Dotremont, Asger Jorn, Pierre Alechinsky, Karel Appel, Constant Nieuweñuys y Corneille Guillaume Beverloo eran basadas en los mitos, en la relación del hombre con la naturaleza y en los imaginarios infantiles y de los locos, sin delimitar fronteras entre artistas y no artistas. El grupo CoBrA encontró un modo de volver a trabajar críticamente los legados dejados por el Surrealismo y el marxismo, actuando como una tercera fuerza en la confrontación entre el Expresionismo Abstracto norteamericano (que marcaba la posición de los Estados Unidos como la potencia artística más importante del mundo) y el Realismo Socialista[9].

8 El grupo también contó con artistas en Estados Unidos (como Shinkichi Tajiri), Escocia (Stephen Gilbert) y Alemania (Karl Otto Goetz), llegando a reunir 50 integrantes.

9 Esta confrontación se hace evidente en el momento en que la Agencia Central de Inteligencia de los Estados Unidos (CIA) lanza, después de la Segunda Guerra Mundial, una política de financiamiento de organizaciones culturales y de fundaciones, como Ford y Rockefeller, patrocinando muestras de arte, de danza y de música, creando bolsas de estudio y salarios para artistas e intelectuales. Para combatir el comunismo, la CIA y el Museo de Arte moderno de Nueva York (MoMA) deciden promover el Expresionismo Abstracto por el mundo como una estrategia de ataque al Realismo Socialista. Nelson Rockefeller llega a referirse sobre el Expresionismo Abstracto como "la pintura de la libre-empresa". Sobre este asunto, ver Saunders, Frances Stonor. *The Cultural Cold War: The CIA and the World of Arts and Letters*. [La guerra fría cultural: La CIA y el mundo de artes y letras] nueva York: New Press, 2000.

Después de CoBrA, en 1953, Asger Jorn fundó en Italia el Movimiento Internacional por una Bauhaus Imaginista (MIBI), con la participación de Dotremont y Constant, Enrico Baj, Guy Debord y Gil J. Wolman (estos dos últimos fueron también integrantes de la Internacional Letrista). Entre las propuestas del movimiento en sus cuatro años de actividad, el MIBI pretendía rescatar las experiencias de la primera Bauhaus con su actitud anti-funcionalista, criticando el racionalismo de Max Bill y su intento de fundar una "Nueva Bauhaus" en la ciudad alemana de Ulm. Un año antes de la creación del MIBI, Debord, Michele Bernstein, Wolman, Serge Berna y Jean-L Brau crearon la Internacional Letrista (IL), un grupo disidente del movimiento letrista fundado en Paris en la posguerra por el rumano Isidore Isou y por el francés Gabriel Pomerand.

En su inicio —del cual también participaron Jacques Fillon, Mustapha Khayati, Ivan Chtcheglov y André-Frank Conrod— la IL fue marcada por los escritos de Henri Lefebvre en la obra *Critique de la vie quotidienne* [Crítica a la vida cotidiana] (1947). En este libro, el cotidiano según Lefebvre constituyó "la única realidad delante de la cual se construye una irrealidad producida por la alienación" (Jappe, 1999: 103). Al romper con la concepción marxista que afirma que la base económica determina mecánicamente la superestructura, Lefebvre argumenta que las divisiones entre los "momentos superiores e inferiores" (racional e irracional, público y privado) deben ser superadas, transformando la vida en cada detalle y reconstruyendo el cotidiano y su banalización en provecho de la dimensión política de lo colectivo. Los jóvenes de la IL buscaron superar esas divisiones utilizando las creaciones artísticas para la construcción de situaciones y ambientes colectivos, vinculados a la necesidad de jugar con la arquitectura, con el tiempo y con el espacio.

La Internacional Situacionista (IS) fue fundada el 28 de julio de 1957, en un congreso realizado en la villa italiana de Cosio d' Arroscia. Por votación, los integrantes del MIBI, de la IL y Ralph Rumney (único miembro de la London Psychogeographical Association, una asociación que en realidad fue inventada en el mismo encuentro) decidieron unificar los tres grupos y formar la IS. Hasta su disolución en 1973, la IS contó con cerca de 70 integrantes (63 hombres y siete mujeres de 16 nacionalidades diferentes). La mayoría de los miembros originales fue expulsada a lo largo de los años debido a polémicas y divergencias. De esta forma, el grupo tuvo en promedio entre diez y veinte personas.

Para romper con las formas clásicas del arte, los situacionistas utilizaban como lenguaje estético la práctica del *détournement* (en francés, "desvío"). El juego sofisticado del desmontaje y de la reconstrucción del détournement era una forma de superar el culto burgués por la originalidad y la propiedad privada, retomando el collage dadaísta y los plagiarismos de Lautréamont. El détournement consiste en la apropiación de elementos estéticos preexistentes con el objetivo de crear nuevos significados. El texto "Métodos de *détournement*" (1956), escrito por Guy Debord y Gil J. Wolman en la época de la IL, afirma que la táctica del desvío "puede ser un arma cultural poderosa al servicio de una verdadera lucha de clases, [...] un verdadero medio de educación artística proletaria, el primer paso para un *comunismo literario*" (en Knabb, 1995: 11). Aunque hacían una crítica a la representación y a la estetización del mundo, los situacionistas creían que la mejor forma de contrariar la sociedad del espectáculo sería usar su propia lógica interna para lograr una mayor concientización del problema. Los situacionistas encontraron el material visual —para la desvalorización de sus significados y su posterior revalorización con fines críticos y subversivos— en las imágenes y en los textos de la cultura de masa, como lo son la publicidad y el cómic. Desviaban los diálogos de los globos de las secuencias de las viñetas, substituyéndolos por mensajes políticos, escribían frases en las calles o se apropiaban de los anuncios y de los textos de los periódicos. En la producción teórica de la IS, notamos que el propio libro La Sociedad del Espectáculo, publicado en 1967 por Debord, contiene citas alteradas de textos de Marx, Hegel y Thomas de Quincey. Las figuras modificadas de Jorn son también una forma de *détournement,* cuando el artista repinta cuadros kitsch con figuras de niños, monstruos y consignas. En estas obras queda claro que el objetivo no es producir una nueva forma de arte, sino una nueva forma de vida por el arte.

La IS no se consideraba un movimiento político, pero se posicionaba en sus textos y manifiestos publicados en el periódico *Internationale Situationniste*, como "la más alta expresión de la conciencia revolucionaria internacional, esforzándose en elucidar y coordinar los gestos de negación y las señales de creatividad que definen los nuevos contornos del proletariado" (en Knabb, 1995: 139). Consideraba a los movimientos

Cartel con el détournement de un cómic anunciando el lanzamiento de la edición del número 11 del periódico Internationale Situationniste, 1967. Texto de Raoul Vaneigem.

artísticos de vanguardia como "ecos imaginarios de una explosión que nunca ocurrió, que amenazó y aún amenaza las estructuras de la sociedad", aunque se definieran como "el único movimiento que puede responder al proyecto del artista auténtico, englobando la sobrevivencia del arte, en el arte de vivir" (Idem). Buscaron desafiar la división entre artista y espectador por medio de la superación del arte (actitud inseparable de su supresión y realización)[10] y de un posicionamiento crítico sobre la política especializada. Mientras el marxismo tradicional enfatizaba el espacio de la fábrica, los situacionistas concentraron sus teorías en la ciudad y en las relaciones sociales concretas, sumándole una revolución cultural permanente y cotidiana a la lucha de clases. En el espacio urbano, los situacionistas experimentaron, además del *détournement*, prácticas, teorías y métodos como *deriva, psicogeografía y urbanismo unitario*.

El urbanismo unitario, conjunto de artes y técnicas como medio de acción, fue la propuesta experimental de la IS para la producción de comportamientos efímeros en la ciudad, donde prevalece el tedio y las exigencias del trabajo y del consumo. Una libre expresión de los deseos era necesaria, era preciso que el individuo observara el entorno urbano, su complejidad arquitectónica y la reunión de todos los factores que lo condicionan para después desestructurarlos y reorganizarlos y así alterar la vida a través de una movilidad permanente. La crítica de los integrantes de la IS a la arquitectura moderna europea y a su funcionalismo impulsó a Constant a la creación de una ciudad utópica que concretara las ideas del *urbanismo unitario*. Fue así como el arquitecto holandés creó dibujos y maquetas sobre lo que él llamó *Nueva Babilonia* (New Babylon), una proliferación dinámica e infinita de construcciones experimentales inacabadas, ofrecidas para que sus habitantes se apropiaran de ellas. *Nueva Babilonia* sería erguida "con la ayuda de elementos móviles, una casa colectiva; una habitación temporal, constantemente remodelada; un campo de nómadas en escala planetaria" (Constant ápud Jacques, 2003: 28).

10 En una de las tesis del libro La Sociedad del Espectáculo, Guy Debord afirma que el Dadaísmo y el Surrealismo marcaron el fin del arte moderno, siendo, al mismo tiempo, históricamente relacionados y opuestos uno del otro. "El Dadaísmo quiso *suprimir el arte sin realizarlo*; el Surrealismo quiso *realizar el arte sin suprimirlo*. La posición crítica elaborada desde entonces por los situacionistas mostró que la supresión y la realización del arte son aspectos inseparables de una misma superación del arte." Debord, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005. p. 125.

La iniciativa generó contradicciones y peleas entre Debord y Constant, quien salió de la IS, pero sus ideas inspiraron la crítica ecológica y anti-automovilística del anarquismo creativo de los Provos, en especial el plan de esparcir bicicletas blancas comunitarias por la ciudad de Ámsterdam. Para solucionar los problemas de transporte de la población, las bicicletas podrían ser usadas por cualquier persona como una protesta colectiva en contra de la propiedad privada representada por el automóvil[11]. El "provotariado holandés", que nace en 1965, era constituido por "un conjunto inestable de individuos absolutamente heterogéneos el cual, en el ápice del propio éxito, no contaba con más de veinte agitados/agitadores" (Guarnaccia, 2002: 14). Los *happenings*[12] anti-tabaquistas de Robert Jasper Grootveld y los textos anarquistas de Roel Van Duyn y Rob Stolk, publicados en la revista Provo, estimulaban la acción directa y la rebelión, anticipando los ideales de Mayo del 68 y el teatro de guerrilla de grupos como los Yippies, los Diggers y Black Mask.

Para la IS, el mundo del *homo ludens* preconizado por la *Nueva Babilonia* de Constant no debería encajarse en un modelo preconcebido de una ciudad, sino en la percepción aleatoria y libre de una construcción subjetiva por parte de la psicogeografia. A partir de una investigación sobre las nuevas formas de habitar y de relacionarse con la ciudad, la psicogeografia propone el "estudio de los efectos específicos del medio geográfico, conscientemente ordenado o no, y sus influencias sobre el comportamiento afectivo de los individuos" (en Knabb, 1995: 45). La experiencia de apropiación lúdica del territorio urbano se realiza por las acciones de deriva, una práctica de tránsito rápido por ambientes variados que busca producir nuevos comportamientos. La deriva radicaliza la poética del gesto, heredada por el grupo CoBrA y la potencializa en

11 La propuesta de las bicicletas blancas y el texto "La ideología social del automóvil", escrito en 1973 por André Gorz, influenciaron en los años noventa al movimiento de acción directa Critical Mass [Masa Crítica] (el cual fue representado en Brasil por la Bicicletada), y que tiene como propósito reivindicar el espacio urbano con bicicletas y vehículos movidos por la propulsión humana, sustituyendo al automóvil.

12 El término *happening* (en inglés, "acontecimiento") fue creado por Alan Kaprow en 1959 para una serie de acciones titulada *18 Happenings in 6 parts* en la Galeria Reuben, en Nueva York. Diferente del performance individual de un artista, el happening crea una situación en la cual el público es incorporado a la acción, transgrediendo la línea que separa el arte de la vida y proponiendo la integración entre las personas, entre el ambiente donde la acción es desarrollada, los materiales utilizados y el tempo.

la circulación urbana, retomando la figura del *flâneur*[13], así como las experiencias dadaístas con sus excursiones a lugares banales y las deambulaciones surrealistas[14]. Es esencial notar que los vínculos del individuo que practica la deriva no son sólo de interés arquitectónico, sino principalmente de carácter social y afectivo, en tanto sean una experiencia ontológica por la ciudad. Aquél que deriva, afirma Cristina Freire, "entiende que las cuadras por donde anda son construcciones sociales, por lo tanto, él es capaz de 'reconstruirlas', rompiéndolas, fragmentándolas con su caminar" (1997: 68).

Michel de Certeau demuestra una gran sintonía con los situacionistas al llamar *wandersmänner* [hombres migratorios] a los "practicantes ordinarios" que caminan y exploran la ciudad, cuando el cuerpo "obedece a los llenos y vacíos de un 'texto' urbano que escriben sin poderlo leer [...], componiendo una historia múltiple, sin autor ni espectador, formada en fragmentos de trayectorias y en alteraciones de espacios" (1994: 41). La deriva y la descripción sobre el *wandersmänner* suena familiar a algunos artistas brasileños que en los años setenta generaron diversas "situaciones de la vida". Artur Barrio deambuló por las calles de Rio de Janeiro en un trabajo-proceso titulado *4 dias 4 noites* [4 días 4 noches] (mayo de 1970), mezclando sensaciones de excitación y de delirio del cuerpo condicionado por la mente, hasta llegar al total agotamiento. En el evento experimental *Mitos Vadios* [Mitos Vagabundos] en San Pablo (5 de noviembre de 1978), propuesto por Ivald Granato en un estacionamiento de la Calle Augusta, a manera de crítica a la Bienal Latinoamericana y su tema "Mitos y Magia", Hélio Oiticica junto con Luis Fernando Guimarães crearon la acción *Delirium ambulatorium*, para "poetizar lo urbano": traer "fragmentos-tokens" (asfalto de la Avenida Presidente Vargas, tierra del morro Mangueira, agua de la playa de Ipanema) y caminar por una área baldía demarcada.

13 Sin embargo, la deriva emprende una actitud más crítica que la figura del *flâneur*, aquel observador desinteresado y embriagado por la multitud de las grandes ciudades.

14 La inauguración de los "Infiernos Artificiales", como denominó André Breton la *Temporada Dadá* en 1921, antecedió a las experiencias de las derivas situacionistas y también a un arte comprometido socialmente. El inicio de los paseos irreverentes y espontáneos de los dadaístas sucedió con una excursión hasta la iglesia de Saint-Julien-le-Pauvre, arrastrando un poco más de cien personas a pesar de la lluvia torrencial. La temporada se desdobló con las deambulaciones aleatorias de algunos dadaístas y las experiencias surrealistas lideradas por André Breton, a través de la "experiencia física de errar por el espacio real urbano, lo cual fue la base de los manifiestos surrealistas", de acuerdo con Paola Berenstein Jacques en el libro *Apologia da Deriva: Escritos Situacionistas Sobre a ciudad.* Rio de Janeiro: Casa de la Palabra, 2003.

Las derivas y las psicogeografias también se transformaron en tácticas activistas de investigación y mapeo del espacio urbano, por ejemplo las acciones realizadas por Surveillance Camera Players, quienes en Nueva York protestan en contra del control abusivo de las cámaras de vigilancia instaladas en la ciudad y del creciente (y paranoico) dominio autoritario sobre los derechos individuales después de los atentados del 11 de septiembre. Performances teatrales y espectaculares, paseos y carteles con las frases "Big Brother lo está observando" o "¿Quién vigila a los vigilantes?" son vistos por los ojos de aquellos que están monitoreando la ciudad. Bill Brown, principal integrante del grupo, dice que "las acciones surgen a partir de la idea de que no sabemos que estamos siendo vigilados y que los observadores pueden ser coaccionados. Incentivamos la desobediencia mental y social usando el humor como una herramienta para lidiar con el absurdo"[15].

Cuando pensamos en los performances de Hélio Oiticica y de Artur Barrio diluidos en la vida cotidiana o nos referimos a la configuración de una red internacional de artistas no podemos olvidarnos tampoco de la influyente contribución del grupo Fluxus (1962-1978). Simultáneo al espíritu crítico de la IS, Fluxus creó un movimiento transnacional y multidisciplinar que rechazó el formalismo y el comercio del mundo del arte después del fin de la Segunda Guerra. El lituano George Maciunas, creador de Fluxus, instigado por las vanguardias históricas y por los escritos y seminarios del artista y compositor norteamericano John Cage, ideó festivales y publicaciones que consiguieron sumar adhesiones flexibles de una brillante generación de artistas[16]. Los eventos, las obras en pequeñas cajas (*Fluxkits*)[17], los performances, las redes de *Mail Art*, los conciertos y las películas de Fluxus, anticiparon muchas de las estrategias artísticas emprendidas por

15 Entrevista realizada el 16 de febrero de 2006.

16 Pasaron por el grupo Nam June Paik, Allan Kaprow, Daniel Spoerri, George Brecht, Dick Higgns, el colectivo japonés Hi-Red Center, Shigeko Kubota, Yoko Ono, Gustav Metzger, Alison Knowles, Ben Vautier, Robert Watts, Henry Flynt, Robert Filliou, Wolf Vostell, John Cale, Diane Wakoski, Joseph Beuys y otros.

17 También llamada *Fluxbox*, El *Fluxkit* era una caja vendida en la Fluxshop, una tienda creada por Maciunas y localizada en la principal área de actividad de muchos artistas y colectivos de Nueva York, el SoHo. El *Fluxkit* contenía una variedad de objetos producidos por los artistas de Fluxus, ediciones de la revista del grupo, tarjetas, películas, juegos y periódicos. Una caja costaba entre US$ 1 y US$5. De cierta manera, el *Fluxkit* se refería a la *Boîte-en-Valise* de Marcel Duchamp, un museo portátil con miniaturas de sus obras transportadas en una maleta.

el Arte Conceptual y las "obras de arte hágalo-usted-mismo"[18], como denomina Anna Dezeuze los textos de instrucción para un performance Fluxus[19], las proposiciones de Hélio Oiticica para hacer un parangolé y las instrucciones de Lygia Clark para los *Objetos Relacionales*, tal como lo hizo también Cildo Meireles, para crear sus *Inserciones en Circuitos Ideológicos*.

Al revés de la simple contemplación, estos trabajos de "arte desmaterializado" incentivaron la participación activa del espectador, la manipulación táctil de objetos y el énfasis en procesos y acciones. La producción de Fluxus debería ser no comercial, antiprofesional y anónima. En detrimento del ego, los artistas favorecieron la colectividad, mientras que el arte erudito y su sistema serían los blancos para el ataque. Maciunas creía que los trabajos de Fluxus tenían una función pedagógica temporal, pero que también podían no servir para nada. Cualquier persona puede ejecutar un performance Fluxus teniendo como referencia las tareas sin pretensión y banales de la vida cotidiana, como vestirse, preparar una ensalada (Alison Knowles en Proposition, 1962) o prender y apagar la luz de una lámpara (como una presentación de George Brecht junto al público).

Sean o no fruto del espíritu del tiempo de los años sesenta, las situaciones construidas por la IS y la informalidad de los trabajos de Fluxus inspiraron un *détournement* de las formas artísticas, negando los modelos pre-establecidos de una producción cultural segregada de la existencia humana. Pero es en el *milieu* histórico de Mayo de 1968 cuando el no artista, aquel que desafía la especialización capitalista, va a buscar la construcción de la propia vida en la interacción, en la creatividad y en lo colectivo. En Francia, una reacción que parecía adormecida por el dominio del individualismo es deflagrada con huelgas de diez millones de trabajadores ocupando las fábricas. Los universitarios de la Sorbonne, los anti-estudiantes de la Nanterre y su grupo inspirado por las ideas de la IS, los Enragés, interrumpen conferencias y clases, y después ocupan

18 Sobre este concepto, ver Dezeuze, Anna. *The "Do-it-yourself Artwork": Spectator Participation and the "Dematerialisation" of the Art Object,* New York and Rio de Janeiro, 1958-1967, tesis de doctorado. Londres: Courtauld Institute of Art, 2003.

19 Como o conjunto de tarjetas creado por George Brecht en 1964, titulado *Water Yam.* Una de las instrucciones escritas por Brecht dice: "Prenda un radio. A la Primera señal, apáguelo."

con los trabajadores las barricadas del *Quartier Latin* - tomadas por carros volcados e incendiados - arrojando cocteles *molotov* a los militares del general Charles de Gaulle. El arte se vuelve herramienta de comunicación gráfica y revolucionaria en las pancartas del colectivo Atelier Populaire[20] y en frases grafiteadas anónimamente por los Enragés como: "no trabaje nunca", "el tedio es siempre contrarrevolucionario" y "sean realistas; exijan lo imposible". Estas intervenciones conducen los muros hacia una movilidad salvaje, "hacia una instantaneidad de la inscripción, que equivaldría a abolirlos" (Matos, 1998: 64). Michel de Certeau señala que Mayo de 68 fue una "revolución simbólica" por el discurso que afecta un movimiento en la teoría y en la práctica, "contestando relaciones históricas y sociales dadas en el sentido de crear otras más auténticas" (1998: 5).

Pancartas producidas por el Atelier Populaire, 1968.

20 El Atelier Populaire produjo cerca de 300 mil carteles en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Paris y en la Escuela de Artes Decorativas de la Sorbonne. En el transcurso de mayo de 1968, estudiantes, trabajadores y artistas crearon colectivamente más de 350 carteles con imágenes y consignas que referían a una iconografía proveniente de las fábricas, de las manifestaciones y de la personificación de la violencia ejercida por la policía y por el gobierno de De Gaulle. Fue una de las más importantes e influyentes iniciativas de las artes gráficas políticas del siglo XX

En lugar del cambio radical concreto gracias a la revolución, las manifestaciones francesas apenas conquistaron una reforma laboral que satisfizo las demandas del operariado y concedió ciertas libertades para las universidades. Cuatro años después, la IS entró en crisis. Las expulsiones constantes de sus integrantes y la incapacidad de articulación de sus nuevos miembros condujeron a la disolución del grupo en 1972. Debord justificó el fin de la IS argumentando que ahora las ideas situacionistas están presentes en todas las luchas, y que Mayo del 68 fue el esbozo de una revolución y de una conciencia situacionista de la historia[21].

1968 fue un año marcado por una atmósfera de manifestaciones en el mundo entero. En el centro de Rio de Janeiro, la Marcha de los Cien Mil (26 de junio de 1968) reunió a artistas, trabajadores, estudiantes y sus familiares, para protestar contra los abusos de la dictadura militar, la privatización de la educación y para exigir el restablecimiento de las libertades democráticas. Las condiciones de educación y la brutalidad policial también fueron cuestionadas radicalmente por las manifestaciones estudiantiles en España e Inglaterra. En Japón, la organización estudiantil japonesa Zengakuren, influenciada por los situacionistas, realizó manifestaciones violentas en contra de la presencia militar norteamericana en Vietnam. En Italia, los teóricos militantes del *Operaísmo* crearon un movimiento de cuño marxista, la *Autonomía*, que apoyó diversas iniciativas culturales independientes, como radios libres y asociaciones barriales. En Estados Unidos, el Movimiento de los Derechos Civiles ganó fuerza en su libertad de expresión y buscó ir más allá de las marchas convencionales. Con los *sit-ins*, los manifestantes usaban el cuerpo como táctica de acción directa no violenta.

21 No obstante, Anselm Jappe argumentó que el fracaso de la IS se sustentó en el hecho de que sus teorías se limitaron apenas al medio estudiantil e intelectual de la época. Tales divergencias venían sucediendo también a lo largo la historia de la IS sobre sus secciones internacionales, como el grupo alemán Spur (cuyo integrante Dieter Kunzelmann formó en 1967 el grupo Kommune 1, y que introdujo la cultura *hippie* en Alemania), y la llamada Segunda Internacional Situacionista, centrada en Escandinavia y liderada por Jorgen Nash (hermano de Asger Jorn) y Jacqueline de Jong. El legado de la IS influenció una serie de grupos esparcidos por Inglaterra, como el King Mob, y en los Estados Unidos, como el Black Mask y colectivos situacionistas en la San Francisco de los años setenta, como Negation, Council for the Eruption of the Marvelous, 1044, Point Blank, Contradiction y Bureau of Public Secrets (este formado por el teórico y principal traductor de los textos situacionistas al inglés, Ken Knabb).

Mientras la nueva Izquierda norteamericana enfatizaba en el activismo político del movimiento estudiantil, el feminismo, las organizaciones sindicales y los grupos militantes, la contracultura buscaba una transformación personal mediante la autoliberación, el rescate de la utopía y la realización de una revolución con base en un nuevo estilo de vida: una subversión genuina en contra del *statu quo* a través del placer (Frank, 1997: 15). Se volvieron opositores del sistema capitalista y del dominio que ejerce una sociedad unidimensional y que a su vez intenta reducir la oposición absorbiendo las luchas sociales, estandarizando comportamientos mediante el adoctrinamiento a un único estilo de vida e imponiendo falsas necesidades. El pesimismo de Herbert Marcuse, al no creer en la posibilidad de revolución en una sociedad de consumidores felices y manipulados, mostraba que las ideas y objetivos que trascienden la palabra y la acción terminan por ser rechazados o reducidos por fuerzas disciplinares (1982: 32).

La afirmación de la subjetividad, la identidad, la sexualidad, la diversidad racial y una actitud crítica hacia la tecnocracia[22] no fue comprendida por los padres de la generación bautizada como *baby boomers* (que se refiere a los individuos nacidos entre 1946 y 1964). El poeta Kenneth Rexroth (1967) escribe que las críticas que estos adolescentes hacen sólo parecen surtir efecto cuando son rotuladas por las generaciones más viejas como "delincuencia", al ser estos últimos "incapaces de ver que una nueva cultura con un nuevo sistema de valores había surgido a su alrededor." El "existencialista americano" se vuelve entonces la antítesis del conservadurismo en Estados Unidos a través de la figura del *hipster*[23], el individuo que oye *Jazz*, se interesa por la cultura negra y por la literatura beat de Jack Kerouac, William Burroughs y Allen Ginsberg, buscando medios de liberación y desprendimiento. El viaje sin rumbo explorado por los jóvenes a finales de los años cincuenta llegó a las comunidades alternativas de los *hippies* (palabra derivada de *hipster*) y a la cultura de la droga, que absorbió las substancias alucinógenas y los

22 Las actividades tecnocráticas de la sociedad industrial se caracterizan por una búsqueda hacia el progreso y por trascender la competitividad del ciudadano amateur, inclinándose hacia los peritos especialmente preparados. Al interior de este sistema, en la producción y en la industria cultural se crea una forma de coerción suave, casi subliminal, cargada de conformismo y alienación en lo que se refiere a su capacidad de ofrecer satisfacción, debilitando la justificación de cualquier protesta. Ver Roszak, Theodore. *Para uma contracultura.* Lisboa: Dom Quixote, 1971.

23 Norman Mailer describe la imagen del *hipster* en el influyente ensayo "The White Negro" (1957). El texto se encuentra disponible en el siguiente link: <http://www.dhs.fjanosco.net/Documents/TheWhiteNegro.pdf>.

rituales colectivos vinculados con los pueblos indígenas. Además, el arte Pop llevó los símbolos masificados de la industria cultural al interior de las galerías y los museos, con pinturas en serie, esculturas, ropas y objetos *kitsch*.

El formato colectivo de lo pop imitaba la producción en masa del modelo fordista y tenía como su mayor exponente la Factory, de Andy Warhol. En el nuevo polo de la contracultura de nueva York, fotografías, películas, serigrafías, música (como el grupo Velvet Underground) y fiestas dionisíacas, capturaban el exotismo del jet set de una nueva experimentación colectiva que transformaba figuras marginales en estrellas. Rodeado por un equipo de asistentes y celebridades ocasionales, la Factory parodiaba el *glamour hollywoodense*, exploraba un nuevo modelo de producción subcultural y una estética urbana regida por las leyes del mercado. El estudio invertía en un "arte de los negocios" y en movilidad social. El nombre Warhol era una obra, un signo y una marca que ocupaba todas las posiciones posibles dentro de una cadena de trabajadores reunidos en las líneas de montaje de la Factory.

EN LAS CALLES, EL TEATRO DE LUCHAS

A partir de las iniciativas del teatro callejero puede contarse otra historia de la contracultura, la militancia radical y la actitud *prankster* de grupos que basaron sus vivencias en relaciones de igualdad, formando "partidos" y comunidades a manera de células de resistencia a la seriedad y al conformismo capitalista. El auge del imperialismo norteamericano de los años sesenta, las movilizaciones colectivas influenciadas por la Revolución Cubana (1959) y la Revolución Cultural China (1966-1976), al igual que el auge del Movimiento de los Derechos Civiles, dejaron a la luz asuntos como los derechos humanos y constitucionales, las relaciones de poder, de raza y de cultura. Artistas visuales decidieron ocupar los museos para protestar contra la Guerra de Vietnam (1959-1975) y el sistema del arte, y colaboraron también con la representación simbólica de las protestas. Organizaciones feministas y grupos de liberación racial instituyeron programas políticos, centros comunitarios y utilizaron el espectáculo

de los medios para dar a conocer sus reivindicaciones. Acciones dramáticas son registradas y presenciadas por una gran audiencia en los televisores, expandiendo las discusiones sobre cambios sociales e influenciando la opinión pública.

Victor Turner analiza que *el drama* contribuyó con un performance social que no sólo significa la expresión de una cultura, sino además, una labor activa de cambio (1988: 25). A su vez, el antropólogo Georges Balandier escribe que el drama tiene un doble sentido: "el de actuar y el de representar lo que está en movimiento, para descubrir las verdades escondidas en todos los asuntos humanos" (1980: 5). El espacio urbano se volvió el palco para la puesta en escena de un verdadero teatro de luchas, lugar donde se desafía el poder, y su impacto en los medios de comunicación es casi instantáneo. En el limite entre lo real y lo simulado, la creación anarquista y colectiva de la compañía de teatro *off-Broadway* Living Theater, fundada por Julian Beck y Judith Malina, llevó un nuevo estilo de representación a las comunidades, universidades, fábricas y asilos. "El teatro está en la calle. El teatro pertenece al pueblo. Libere al teatro. Libere la calle". Con esta frase, el grupo cerraba una de sus principales piezas, *Paradise Now* (1968-1970), animando una revolución no violenta y conquistando un público que poco frecuentaba los espacios escénicos convencionales.

El grupo Bread & Puppet Theater, dirigido por Peter Schumann, inventaba máscaras, carteles, marionetas y muñecos gigantes hechos con materiales de bajo, costo para llevar a las manifestaciones anti-Vietnam, creando un arte activista asequible que denunciaba y respondía a los horrores de la guerra, del racismo y de la pobreza. El Teatro Campesino, que nace en una comunidad rural de California, escribía piezas sobre las luchas de los trabajadores rurales mexicanos y los conflictos de clase. Hay mucho del lenguaje y de las técnicas adoptadas por El Teatro Campesino que proviene de las piezas didácticas de Bertolt Brecht, pero principalmente, del Teatro del Oprimido de Augusto Boal. El Teatro del Oprimido, a manera de medio de transformación subjetiva y de acceso a las clases menos favorecidas, excluyó el palco, la estructura de tres actos y la platea convencional, construyendo un espacio colectivo donde las personas son protagonistas de una acción política que discute formas de cambiar la sociedad. El Teatro del Oprimido llegó a ser la técnica del Teatro Invisible, que consiste en la presentación

de una escena en un ambiente que no sea el del teatro (como un restaurante, un tren, un andén o un mercado), simulando una situación real para que el público llegue a participar de la actuación.

El resultado de la combinación entre teatro popular, contracultura y el legado de las vanguardias artísticas ayudó a crear lo que el colectivo Mime Troupe llamaba como "teatro de guerrilla". El teatro de guerrilla fue la forma que este grupo encontró para escenificar sus sátiras políticas en los parques de San Francisco y para motivar emocionalmente al público a participar de las manifestaciones sociales. Sus referencias eran las ideas de Brecht, la *commedia dell'arte italiana*, la carnavalización teorizada por Bakhtin y los escritos del Che Guevara sobre la guerrilla. Al apropiarse de las palabras de Guevara, Mime Troupe afirmaba que el guerrillero debía ayudar al pueblo a destruir los modelos y las normas injustas, substituyendo lo antiguo por lo nuevo e inventando un lenguaje artístico que mostrara la realidad de una sociedad norteamericana racista, militarista y moralmente fallida. Según Abbie Hoffman, el teatro de guerrilla era una situación construida y una transición para un teatro en tiempo real, sin *scripts*, que utiliza además todos los recursos disponibles.

De cierta manera, la contracultura que se mostraba en los medios se reducía a la paz y el amor de los *hippies*, que nada se parecía al estilo *freak* de agitación activista y a veces violenta de colectivos extremistas e individuos creativos que deseaban destruir la propiedad privada y constituir nuevas organizaciones sociales, con base en la distribución libre de bienes, servicios y cultura. "La gratuidad es la cosa más revolucionaria de la América de hoy" (1989: 18), dice Abbie Hoffman en un texto de 1968. En Europa, el Accionismo Vienés se transformó en un arma ofensiva para el Estado postindustrial, para la sociedad y de igual manera para otros grupos revolucionarios. Sus relaciones con la izquierda y los estudiantes austríacos fueron marcadas por la confrontación y una concatenación negativa del arte para la colectividad política (Raunig, 2007: 199). Los accionistas usaban sus cuerpos como una máquina de guerra; sangre, fluidos y excrementos como bombas, para un ataque artístico desordenado. Uno de los puntos altos del grupo fue la acción *Arte y Revolución*, realizada en junio de 1968 en la Universidad de Viena. Otto Muehl, principal integrante del Accionismo Vienés, fue detenido y condenado a dos meses de prisión por el controvertido performance.

Algunos jóvenes norteamericanos vinculados a Estudiantes por una Sociedad Democrática (Students for a Democratic Society, SDS) crearon células clandestinas, como Weathermen (después Weather Underground), quienes no dudaron en coordinar la fuga de Timothy Leary de la cárcel[24], en septiembre de 1970 y llevarlo para Argelia, ni en hacer explotar una bomba en el baño del Pentágono en 1972. Menos violentos, pero aún adeptos a una estrategia simbólica de terrorismo cultural, otros individuos en contacto con el SDS de la región neoyorquina de Lower East Side, lanzaron una publicación en 1966 llamada *Black Mask*. Así, dieron nombre a un colectivo influenciado por el Dadaísmo, el anarquismo, la Internacional Situacionista y el Living Theater. Formado por Ben Morea, Dan Georgakas y otros integrantes, el grupo interrumpía conferencias, inauguraciones de exposiciones de arte[25] y realizaba protestas antiguerra y antirracismo.

El grupo lanzó su programa de "revolución total" en el primer número del periódico *Black Mask*. El manifiesto reivindicaba la destrucción de los museos, pues ellos no correspondían con la urgencia creativa de la vida, y con el fin de la opresión de la cultura capitalista (McIntyre en MacPhee y Reuland, 2007: 162). El colectivo inglés King Mob, fundado por integrantes de una sección situacionista "no oficial" en Londres, mantenía cierta afinidad con las propuestas del grupo neoyorquino, y llegó a repetir una de sus acciones. Durante la navidad de 1967, integrantes del colectivo King Mob entraron en una tienda de departamentos vestidos de Papá Noel y distribuyeron regalos para los niños y los transeúntes. El espectacular performance de desapropiación causó confusión y problemas con la policía, quienes obligaron a los niños a devolver los juguetes. En los años setenta, algunos integrantes de King Mob participaron en la conformación del movimiento Punk en el Reino Unido[26].

24 Timothy Leary, el "gurú del LSD", estuvo preso en esa época por porte de drogas.

25 En octubre de 1966, el grupo mandó comunicados a la prensa avisando que Black Mask cerraría las puertas del MoMA a la hora del almuerzo, como "acción simbólica mientras América está por el camino de una total destrucción." Las calles al rededor del museo se llenaron de carros de policía, y Ben Morea apenas pegó un adhesivo que tenía escrita la palabra "cerrado" en una de las puertas de entrada del MoMA.

26 Se sabe que Malcolm McLaren, empresario de la banda Sex Pistols y "creador del Punk", colaboró con King Mob. Tanto McLaren como Jamie Reid, artista plástico inglés y autor de la carátula del disco *Never Mind the Bollocks* (1977) y de los sencillos de Sex Pistols, se apropiaron de la estética y de los *slogans* situacionistas para la construcción del Punk. Así no mencione las relaciones del Punk con Black Mask y King Mob, el periodista norteamericano Greil Marcus propone en el libro *Lipstick*

Black Mask en el performance en Wall Street, febrero de 1967. Imagen cortesía de Ben Morea.

Black Mask fue uno de los primeros colectivos norteamericanos que crearon grupos de afinidad, y al igual que The Family, fueron conocidos también como Up Against The Wall Motherfucker (o simplemente Motherfuckers)[27]. Su teatro de guerrilla era ejecutado con acciones simples e irónicas. En una protesta realizada en febrero de 1967, el grupo usó máscaras de esquiar y llevó un cajón al centro de la ciudad para exigir el cambio del nombre de la famosa calle de la Bolsa de Valores de Nueva York, Wall Street, por "War Street" (Calle de Guerra). Seis meses después, la bolsa fue palco del teatro de Youth International Party [Partido Internacional de la Juventud], cuyos integrantes Abbie Hoffman, Paul Krassner y Jerry Rubin representaban la versión radical de la juventud *Flower Power*: los Yippies. El 24 de agosto de aquél año, Hoffman fue con algunas personas al edificio de la bolsa, y desde lo alto de una terraza arrojaron $200 dólares en billetes de $1 dólar. Alocados, los operadores largaron el trabajo para competir frenéticamente por el dinero que caía desde el aire, afectando las cotizaciones del mercado. Mientras tanto, la prensa reportaba el caso como el gran acontecimiento del día.

La Guerra de Vietnam y el imperialismo estadounidense eran el blanco preferido del humor activista y espontáneo de los Yippies y de sus *pranks* (burlas, travesuras). Las *Pranks* trabajan "el imaginario poético, lo inesperado y un nivel profundo de ironía o crítica social [...]. Las

Traces (1990) una "historia secreta del siglo XX", que pasa por los vínculos del Punk con los movimientos heréticos de la Edad Media (como la Hermandad del Espíritu Libre), Dadaísmo, Internacional Letrista y Internacional Situacionista. Ver Marcus, Greil. *Lipstick Traces: A Secret History of the Twentieth Century.* Cambridge: Harvard University Press, 2003.

27 Up Against The Wall Motherfucker, al igual que Black Mask, firmaba sus panfletos y carteles. La frase fue extraída de un poema de Amiri Baraka.

mejores pranks crean experiencias cenestésicas que son inconfundiblemente excitantes, originales y reverberantes, así como creativas, metafóricas, poéticas y artísticas" (Juno y Vale, 1987: 4). Llamados por Hoffman como media-freaking, las *pranks* de los Yippies consistían en crear actos absurdos que usaban los medios del espectáculo para bombardearlo. Para desordenar la política oficial y obtener el máximo de atención de los medios, los Yippies invadieron la Convención del Partido Demócrata de 1968 en Chicago, y propusieron la candidatura a la presidencia de la república de un cerdo llamado Pigasus. También difundieron por la prensa que los reservorios de agua de la misma ciudad serían abastecidos con cantidades excesivas de LSD. Un año antes, llegaron a juntar más de setenta mil personas en una manifestación en Washington en contra de la Guerra del Vietnam para entonar mantras y mentalizar para que el edificio del Pentágono levitara.

El Pentágono no voló por los aires, pero la familia norteamericana pudo acompañar en sus televisores el happening que desmitificó la autoridad militar de los Estados Unidos. El mundo de los Yippies —una amalgama entre el socialismo cubano, el Teatro de la Crueldad, el humor de la MAD *magazine* y las películas de los Hermanos Marx— penetraba en el planeta fantasioso de la clase media y en la unidimensionalidad de la vida capitalista, inyectando creatividad en las manifestaciones políticas. Las *Pranks* funcionan como una guerrilla simbólica y los Yippies supieron interferir en las noticias y manipulaciones de los medios para así, poner en práctica el análisis del "filósofo de la era electrónica": Marshall McLuhan. Responder a los medios de comunicación, según McLuhan, significaba conocer sus usos, aunque los efectos tecnológicos no sucedieran en el nivel de las opiniones, sino en las relaciones entre los sentidos y las estructuras de percepción. El "artista serio" seria el único capaz de "enfrentar, impune, la tecnología, justamente porque él es un experto en los cambios de percepción" (1995: 33 y 34). Intervenir en los medios con acciones hilarantes denota aquello que Michel de Certeau considera el poder de la táctica que, al ser introducida intempestivamente, "da un golpe", combina elementos audaces para insinuar el *insight* de otra cosa y así alcanzar al destinatario (1994: 101), accediendo a lo real a través del estatuto de lo imaginario.

La convivencia de Hoffman con los Diggers, un colectivo anarquista formado en San Francisco por ex-actores de Mime Trupe, fue oportuna como inspiración para el arte de guerrilla de los Yippies. El nombre *Diggers* hacía referencia al movimiento utópico de los milenarios agricultores ingleses del siglo XVII que, después de la guerra civil inglesa, crearon comunidades libres para resistir al cercamiento de sus tierras. En 1966, la ciudad de San Francisco enfrentaba una crisis de desempleo y un gran número de familias vivía en las calles. Los *Diggers* iniciaron una transformación social, económica y colectiva en el barrio Haight-Ashbury (uno de los principales epicentros de la contra-cultura norteamericana), donde los bienes eran gratuitos y los servicios ofrecidos por el grupo (clínicas de salud, tiendas para donación de ropas y objetos, trabajo voluntario y meriendas) mantenían un espíritu de cooperación y donación. Los periódicos editados por los *Diggers*, anunciaban por la ciudad la creación de viviendas en comunas y la repartición de platos de sopa en las calles, hecha con alimentos recogidos en supermercados y restaurantes[28]. La distribución de comida se volvió un encuentro social con música, danza y marihuana compartida por todos. Paralelo a esto, el teatro de guerrilla del grupo representaba este nuevo modo de habitar la ciudad. *Intersection Game* era uno de sus *happenings,* hecho con un grupo de personas que tomaban el cruce de una determinada calle para impedir la circulación del tránsito y valorizar los derechos de los transeúntes

Para mostrar la muerte de la economía capitalista dentro de la comunidad, los *Diggers* hicieron un funeral (Death of Money Parade [Desfile de la muerte del dinero], el 17 de diciembre de 1966) con la participación de centenas de personas, en un performance sobre la existencia de una nueva sociedad. Su mayor desfile se realizó el 6 de octubre del año siguiente, cuando comenzó a difundirse por San Francisco una invitación para celebrar la muerte del movimiento hippie. *Death of Hippie/Birth of Free* [Muerte del movimiento Hippie/Nacimiento de la Libertad] fue un entierro simbólico del "Hippie, hijo de los medios", con un cajón que fue llevado por una multitud y después quemado en la calle como un ritual de liberación. Muchos *Diggers* andaban con camisetas que tenían estampada la marca "1%", esto significaba el porcentaje de personas que no querían hacer parte de los otros 99% de la población viviendo en el mundo corporativo y de la propiedad

28 El trabajo de servir comida gratuita en las calles se volvió una importante forma de manifestación activista a partir de los años de 1980 con el colectivo Food Not Bombs.

privada, transformando así Haight-Ashbury en una "ciudad libre". Un manifiesto digger de 1968 proclamó ciudades libres que deberían ser compuestas y coordinadas por "familias libres" (como los Provos, los Black Panthers, pandillas y comunas), y que además necesitan establecer y mantener servicios que proporcionaran una base social para la libertad. Pandillas de artistas, grupos de pintores, escultores y diseñadores, construyeron en una ciudad libre nuevos ambientes para la comunidad (en Bradley y Esche, 2007: 152 y 155).

Durante este período, colectivos militantes que luchaban por la liberación racial en los Estados Unidos desarrollaron también acciones culturales y artísticas para mejorar concretamente la calidad de vida de sus comunidades. Los Young Lords, grupo formado por descendientes de puertorriqueños perjudicados por la gentrificación y la violencia policial, promovieron actividades educativas y murales colectivos que llevaron al gran público los aspectos positivos de la cultura del gueto y la exigencia por una mejor calidad de los servicios de salud prestados a la población de bajos ingresos de Nueva York[29].

La organización fue fundada en 1966 por Huey P. Newton y Bobby Seale; el Black Panther Party, mantenía en su programa político un lenguaje artístico de medios radicales, que procuraba informar sus intenciones y rescatar los valores y la dignidad de la comunidad negra. El estilo influenciado por los constructivistas rusos, el uso de fotomontajes y la iconografía creada por el entonces "Ministro de Cultura" de los Black Panthers, Emory Douglas, eran mostrados en carteles, panfletos y periódicos del partido. El trabajo de Douglas cultivaba el imaginario revolucionario de los militantes, pero también ilustraba la discriminación sufrida por los negros, la represión policial y las realidades omitidas. Douglas llama a su trabajo como "Arte Revolucionario" y escoge el gueto, como la galería del artista revolucionario. Sus carteles son pegados en muros, ventanas, rejas y tiendas, estableciendo una comunicación directa entre el activismo político y la rutina diaria de muchas personas.

29 En la mañana del 14 de julio de 1970, los Young Lords y un grupo de trabajadores y de pacientes, tomaron las instalaciones del Hospital Lincoln (localizado en el Bronx) para protestar en contra de la privatización y las pésimas condiciones de atención, permaneciendo en el lugar por 24 horas. Durante este tiempo, el grupo pudo poner en práctica sus programas de salud en un edificio que el hospital no utilizaba. Más tarde, la policía llegó al lugar y los Young Lords salieron pacíficamente.

Quien hace Arte Revolucionario, cita el manifiesto escrito por Douglas y publicado en 1970, debe "sentir lo que las personas sienten cuando tiran piedras y botellas sobre los opresores y además dibujan sobre esto [...]. El Arte Revolucionario permite confrontarse físicamente con los tiranos y también instruye al pueblo a continuar su ataque vigoroso, educando a las personas a la participación y la observación" (en Bradley y Esche, 2007: 166). El arte es definido por el pueblo y está subordinado a la política que no nace en el escenario político, sino que comienza directamente en la comunidad. "La política está basada en la acción, comienza con un estómago vacío, con una casa deteriorada" (Ibidem: 172).

EL CONCEPTO INSURGENTE

La crisis de autoridad marcada por las manifestaciones de 1968, la verdad sobre la Guerra de Vietnam y las dictaduras en América Latina, todo sumado a las reacciones de los grupos militantes, las tácticas performáticas del teatro de guerrilla y las acciones contestatarias, movieron e influenciaron la creación artística colectiva y sus formas de organización como un campo expandido para el cambio social. El Arte Conceptual y el conceptualismo tuvieron una importancia vital en el proceso de compromiso y producción radical de nuevos lenguajes visuales, comunicativos y políticos. Algunas de sus propuestas, como la de interrogar la naturaleza intrínseca de la obra de arte y el sistema galería-curador-crítico-museo, instigar la participación corporal y semántica del espectador, optar por la transitoriedad, la fragilidad y la reproductibilidad del trabajo artístico, además de la apropiación subversiva de las estructuras de los medios, crearon estrategias que hoy se están reinventando en muchas de las prácticas y movilizaciones colectivas.

Al proponer la idea como acción y como máquina que hace el arte (Lewitt en Ferreira y Cotrim, 2006: 126), determinadas obras conceptuales acabaron con las distinciones que separan el arte de la teoría y de la filosofía, como ocurre con el caso de *One and*

Three Chairs [Una y tres sillas] (1965)[30], de Joseph Kosuth, y el análisis del colectivo inglés *Art & Language*, que entre 1968 y 1976 organizó una red fluida, aunque tensa, de casi treinta colaboradores. Formando una autoinstituición, el colectivo Art & Language orientaba los textos y la tendencia marxista de sus publicaciones (*Art-Language*, en Inglaterra, y *The Fox*, en Estados Unidos) a constituirse como un medio de realizar un trabajo artístico en el contexto de la investigación y de la interrogación (Millet en Alberro y Stimson, 1999: 264).

Una característica importante en los trabajos conceptuales y minimalistas es la reducción de la materialidad de la obra, volviéndola secundaria, efímera, sin pretensiones, o, redefiniéndola en otros soportes. Lucy Lippard llamó a esta tendencia como "desmaterialización del objeto de arte" (1973), y aunque los artistas utilizaron el poder de la imaginación y medios más accesibles de producción, y optaron por trabajos de dimensiones variadas, en oposición a las enormes telas y esculturas disputadas por los coleccionistas, sus "intentos de escapada" del confinamiento de las paredes que los museos yerguen no fueron suficientes para liberarlos de ese mundo ni del mercado. Las rúbricas siguieron valorizándose y los trabajos hechos con materiales baratos costaban lo mismo que cualquier obra de arte, en un negocio altamente especulativo. Además, muchas obras conceptuales quedaron limitadas al *mainstream* artístico, explorando asuntos estéticos a través de enfoques elitistas, reduciendo sus actos subversivos al espacio de la galería y del museo y volviéndose parte de la cultura que buscaban desafiar.

Blake Stimson señala que el Arte Conceptual de los años sesenta, cuya producción (principalmente norteamericana) se inicia simultáneamente en la era del Movimiento de los Derechos Civiles y del feminismo, no se adaptó rápidamente al momento histórico de la época, marcado por una "nueva vanguardia artística" incorporada al mercado transnacional, la Nueva Izquierda que ocupaba las calles y realizaba protestas en contra de la guerra, también influye en esto (en Alberro y Stimson, 1999: XIV). Rosalyn Deutsche muestra que la investigación producida por algunos artistas conceptuales más

30 *One and Three Chairs*, de Joseph Kosuth, es una de las principales obras conceptuales de los años sesenta. El trabajo interroga la representación del arte por medio de una tautología: presenta una silla, una fotografía de ésta y una definición de la palabra silla extraída del diccionario, impresa en un papel.

politizados constató que el arte no está fuera de las situaciones sociales, que su cerco y público no es universal ni autónomo, al contrario, es formado por sujetos privilegiados de clase y de raza. Además de lo anterior, los museos no son espacios que preservan ninguna "verdad estética", pues abrigan privilegios y conflictos políticos (en Wallis, 1991: 53).

Estas constataciones se volvieron más claras con las intervenciones de Daniel Buren, que niegan los intereses formales y simbólicos de la obra de arte; con las instalaciones de Martha Rosler, enfocadas en un análisis sobre la economía y el consumo; con el *Museo de Arte Moderno, Departamento de las Águilas* (1968-1972), de Marcel Broodthaers, que parodia el espacio expositivo con la creación de un museo ficticio en su apartamento; con el uso del cuerpo por VALIE EXPORT, en la toma de los contornos de las calles de Viena para la producción subjetiva de un nuevo espacio urbano (*Körperkonfiguration*, 1972-1982); con *Maintenance Art* [Arte de Mantenimiento], de Mierle Laderman Ukeles, quien realiza tareas domésticas desvalorizadas por relaciones jerárquicas de trabajo y divisiones sociales y de género (como lavar el piso y las escaleras de un museo para dejar clara la fuerza de trabajo oscura que mantiene limpias todas las exposiciones de la institución); con "sistema social en tiempo real" organizado por Hans Haacke en el trabajo *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings* (1971), que expone el monopolio corrupto sobre la propiedad inmobiliaria de Nueva York. Como crítica institucional, tales obras enfatizaron en el trabajo artístico como proyecto político, reacio a delegar al sistema de arte la competencia de un espacio privilegiado y exclusivo de la creatividad y del conocimiento. Estos artistas demostraron que el significado de una obra no reside en sí misma, sino que es formado por su relación con el exterior, contribuyendo a agenciar discusiones y polémicas de orden social, cultural y de poder que inicialmente parecen tener poco o nada que ver con las preocupaciones estéticas o con el debate artístico.

En contraste, las formaciones colectivas y las propuestas participativas realizadas por artistas de fuera del circuito europeo y norteamericano, a finales de los años sesenta e inicio de los setenta, son ejemplos de cómo la intersección entre concepto, crítica institucional, performance y política, pueden crear momentos en los cuales la práctica artística contemporánea "aterriza en lo cotidiano", para comenzar a usar la tesis de la

crítica Miyakawa Atsushi, quien describe la subversión de la noción institucionalmente fabricada de arte, por anti-arte, con elementos de la vida (Tomii en Stimson y Sholette, 2007: 51 y 52). En Japón, grupos como Hi Red Center (1963-1964) realizaban performances entusiasmados, inspirados por el anarquismo de Shusui Kotoku. En *Cleaning Event* (1964), el Hi Red Center limpió minuciosamente los andenes de las calles de Tokio, inventando una forma alternativa de acción directa y crítica social. Otro colectivo llamado The Play (fundado en 1967) construyó una balsa de icopor en forma de flecha (*Current of Contemporary Art*, 1969) para que doce personas, durante doce horas, atravesaran las aguas de los ríos que conectan Kyoto con Osaka, un día después del aterrizaje de la nave Apolo 11 en la luna. Embarcarse en una balsa precaria era como hacer un comentario irónico al racionalismo científico en un nuevo momento de ocio (Ibidem: 67).

The Play. Current of Contemporary Art, 1969.
Imagen cortesía de Keiichi Ikemizu

El grupo Proceso Pentágono simulaba accidentes y secuestros en las calles (*El hombre atropellado* y *El secuestro*, ambos de 1973) para discutir y exponer la vida alienante, violenta y caótica en la capital de México. Los performances del grupo Collective Actions (Kollektivnye Deystviya), formado en Rusia en los años setenta, se transformaron en importantes eventos de encuentro de artistas e individuos que actuaban en espacios no regulados por los aparatos represivos de censura y control del Estado Soviético (Hänsgen, s/d). Sus "excursiones fuera de la ciudad" llevaban un grupo de personas en tren a la zona rural de Moscú, donde los participantes experimentaban acciones mínimas que ponían el arte en la esfera dispersa e indistinta de lo cotidiano, en un campo de nieve totalmente vacío fuera de una metrópoli saturada. Sabine Hänsgen añade que este minimalismo emprendido por los performances de Collective Actions, en su concepto y práctica consideraba la valorización de simples procesos físicos (caminar, ver, escuchar), así como patrones elementales de percepción y categorías abstractas (aproximación/distanciamiento, sonido/silencio, presencia/ausencia). Para estos colectivos, todo puede ser arte fuera del espacio enrarecido de su sistema convencional.

Joseph Beuys demostró mediante la noción de "escultura social" que la práctica artística era una continuidad del activismo y que todas las personas son artistas, pues las ideas son como esculturas, "materiales invisibles" que deben ser usadas por todos (Bishop, 2005: 105). Beuys expandió la definición de arte a través de la actividad política, fundando núcleos colectivos como el Partido Estudiantil Alemán (1967), seguido de la Organización para la Democracia Directa a través del Referendo (1971), la Universidad Libre Internacional (1974), y como miembro del Partido Verde alemán. Durante los 100 días de la Documenta 5 (1972), el artista creó la *Oficina para la Democracia Directa,* una instalación viva para conversaciones y debates con el público sobre el concepto de democracia directa en oposición a la representación electoral. Diez años después, en la *Documenta 7*, Beuys resolvió no ocupar el espacio interno del Museo Fridericianum, lugar donde se realiza desde 1955 la muestra, y en vez de eso decidió salir a las calles de Kassel con los estudiantes de la Universidad Libre Internacional y plantar árboles. El proyecto *7.000 Robles* continuó en los años posteriores y esta forma de escultura social mostró la urgencia de una renovación ecológica del espacio urbano para un nuevo futuro. La visión de Gordon Matta-Clark sobre su práctica artística como "un acto humano generoso" también debe

considerarse. La iniciativa de fundar un restaurante en el SoHo (*Food*, 1971), donde artistas se reunían para cocinar y conversar sus "cortes" en las fachadas y en la parte interna de casas y edificios abandonados (*Splitting,* 1973), la construcción de abrigos temporales hechos con basura y el uso de un contenedor como vivienda y local de performances (*Open House,* 1972) son proyectos que no sólo reinterpretan los papeles de la arquitectura y de la escultura, sino que recuperan memoria y comparten un proceso artístico continuo y mutable de ocupación colectiva de espacios y relaciones de trabajo, interesándose por los lugares marginales de la creación estética y social de la vida.

En la medida en la que el artista fue sumando a sus proposiciones[31] la necesidad de la participación directa y el redescubrimiento de lenguajes, medios y soportes, se llevaron al extremo los programas artísticos y políticos. Al asumir una actitud crítica frente a las instituciones, al comprometerse con grupos de trabajadores, movimientos sociales o comunidades locales, la colectivización de la producción artística de este periodo en adelante inició un momento creativo, marcado por una experiencia de ruptura del aislamiento existencial con el público que enfatizaba un interés creciente del arte activista por un proceso de interacción colaborativa. La desmaterialización del objeto contribuyó, en diversos casos, con la dilución de la autoría individual, con el arte como protesta y arma educacional[32], un tipo de *conceptualismo insurgente* que se expandió hasta los movimientos anticapitalistas de finales del siglo XX, cuando las frases fueron capaces de impulsar manifestaciones, y las ideas de resistencia se compartieron libremente.

31 La proposición, de acuerdo con Hélio Oiticica, "corresponde a la puesta en práctica de un concepto [...]. Es el artista, pero ya no como creador de objetos, sino como proponente de prácticas: descubrimientos apenas sugeridos." Dwek, Zizette Lagnado. *Glossário do Programa Ambiental de Hélio Oiticica*, [Glosario del programa ambiental de Hélio Oiticica] tesis de doctorado, volumen 2. São Paulo: Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas, Universidad de São Paulo, 2003. p. 139.

32 Sobre la desmaterialización del objeto y el conceptualismo, Luis Camnitzer propone una diferencia entre la desmaterialización del arte ocurrida en Estados Unidos y las acciones desarrolladas en América Latina. Para Camnitzer, la desmaterialización en el contexto latino-americano se convirtió en un vehículo para la expresión política a causa de su eficiencia, accesibilidad y bajo costo. Camnitzer aproxima las estrategias conceptualistas latinoamericanas a la guerrilla urbana, referenciando el movimiento de los Tupamaros en Uruguay durante los años sesenta y setenta. Así no tuvieran preocupaciones estéticas o ambiciones artísticas, los Tupamaros buscaron establecer un eficiente sistema de comunicación en sus acciones. Ver Camnitzer, Luis. *Conceptualism in Latin America Art: Didactics of Liberatio*n. Austin: University of Texas Press, 2007. Versión en español: Didáctica de la Liberación: Arte Conceptualista Latinoamericano, CENDEAC, 2009, [N. de la T.]

En Estados Unidos, en un contexto de acontecimientos históricos marcados por conflictos, parecía inevitable el dilema entre salvar una producción artística de intereses sociales, o de reconocerla de una vez por todas como "política" (Lippard, 1984: 7 y 10). Algunos artistas y críticos comenzaron a identificarse como "trabajadores del arte" y esa identidad trajo a cuento la frustración con la Guerra de Vietnam y las tácticas represivas del gobierno norteamericano. Además, la investigadora norteamericana Julia Bryan-Wilson (2009: 2 y 10) defiende que si bien los trabajadores del arte organizaron acciones políticas colectivas para intervenir en aquel momento turbulento, no enfatizaron en la producción artística colectiva ni adoptaron un único programa estético. A pesar de que muchos trabajadores no cuestionaron la autoría individual, el énfasis en el trabajo artístico y en sus condiciones de producción y circulación fortaleció las protestas antiguerra y dejaron ver otras políticas en el mundo del arte (como la exclusión racista y sexista), y esta situación hizo que muchos artistas se organizaran en coaliciones temporales. Uno de los grupos de mayor expresión en este período, que además marcó el inicio de las conexiones entre varios colectivos de arte, organizaciones políticas y espacios alternativos de exposición, fue Art Workers Coalition [Coalición de artistas trabajadores] (AWC), formado en 1969 en Nueva York. Su corta trayectoria (la coalición se disolvió en 1971) se entrelaza con las acciones de los movimientos estudiantiles y de derechos civiles, con el grupo feminista Women's International Terrorists Corps from Hell, con Black Panthers, con los Yippies y con el proletariado marxista.

Es significativo notar que muchos de los integrantes de AWC eran críticos de arte y artistas conceptuales o minimalistas (como Carl Andre, Robert Morris, Hans Haacke, Tom Lloyd, Seth Siegelaub y Lucy Lippard), conscientes de la importancia de la democratización de la producción cultural y de que la vida es el verdadero vínculo entre el arte y la política. La coalición fue formada justamente después de un conflicto con el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), cuando el escultor griego Takis intentó retirar una de sus obras del museo al no estar de acuerdo con su exhibición en una muestra en aquél espacio; en esa ocasión, exigió que los artistas tuvieran el derecho de controlar los usos de sus trabajos. La acción fue divulgada por la prensa y se comenzaron a organizar encuentros sobre los derechos y las condiciones de producción para las artes visuales.

En abril de 1969 y con cerca de 300 personas, AWC realizó su famosa audiencia abierta en la Escuela de Artes Visuales (después de que el MoMA se rehusó a ceder su espacio para el evento), para discutir una plataforma de trece puntos que fue lanzada y después debatida y revisada durante los años siguientes. La plataforma incluía reivindicaciones como el acceso gratuito para todas las personas a los museos norteamericanos, la división del poder curatorial de las instituciones entre funcionarios y artistas, la descentralización de las actividades de los museos y su apoyo a las comunidades negras y latinas, la organización de muestras con artistas no representados por galerías comerciales, el pago a los artistas de tasas sobre sus obras exhibidas en museos o cuando fueran vendidas a coleccionistas, y la inclusión de un mayor número de artistas mujeres en exposiciones, estas exigencias se adelantaron a manos de dos colectivos feministas creados por integrantes de AWC, Women Artists in Revolution [Artistas Mujeres en Revolución] (WAR, el primer grupo de artistas feministas) y Ad Hoc Women Artists' Committee [Comité Ad Hoc de Mujeres Artistas][33]. Los medios efímeros de producción conceptual animaron a muchas mujeres a participar en acciones y a introducir nuevos temas y enfoques al trabajo artístico contemporáneo: narrativa, papeles sociales, cuerpo y belleza, interrelaciones, autobiografía, performance y vida cotidiana (Lippard, 1973: XI).

La crítica de AWC no era sólo institucional, sino también política afrente a la administración Nixon. Sus integrantes realizaron protestas, marchas y vigilias en las calles y escribieron panfletos y cartas sobre la masacre norteamericana en Vietnam. Los museos se transformaron en el blanco estratégico para que los trabajadores del arte ofrecieran métodos más efectivos de protesta, dejando más claras las relaciones de quienes administraban los museos, con la guerra. Como dijo Jean Toche, "luchar por el control del museo también es estar en contra de la guerra" (ápud Bryan-Wilson, 2009: 18). En octubre

33 Las acciones de WAR, como publicar textos, producir afiches y encontrarse con representantes de los museos, pretendían llamar la atención respecto al prejuicio de las instituciones hacia las artistas mujeres, mientras que Ad Hoc Women Artists' Committee fue creado para denunciar el bajo número de mujeres exponentes en la muestra anual del Whitney Museum of American Art. En 1970, el grupo comenzó a producir un mapeo registrando trabajos artísticos creados por mujeres norteamericanas, con el objetivo de evidenciar el prejuicio curatorial y su ignorancia sobre esta producción; los registros circularon en espacios alternativos en la ciudad de nueva York, como 55 Mercer Street y A.I.R. Para más informaciones sobre estos grupos, ver Ault, Julie (ed.). *Alternative Art New York, 1965-1985*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

de 1969, Toche y Jon Hendricks, los principales miembros de Guerrilla Art Action Group [Grupo de Acción Artística de Guerrilla] (GAAG), colectivo que también participó de AWC y mantenía vínculos con Fluxus y Destruction Art Movement [Movimiento de Arte de Destrucción], entraron en el MoMA y retiraron cuidadosamente el cuadro *Blanco sobre Blanco*, de Kasimir Malevich, y lo sustituyeron por un manifiesto que, entre sus tres demandas, exigía que el museo permaneciera cerrado hasta que finalizara la Guerra en Vietnam. "No hay justificación para el placer del arte mientras estemos envueltos en el asesinato en masa de personas" (en Ault, 2002: 108), decía una de sus líneas.

Al mes siguiente, GAAG volvió al museo para realizar el performance que se conoce como *Blood Bath* (Baño de Sangre). Hendricks, Toche, Poppy Johnson y Silvianna entraron en el lobby del MoMA llevando sacos plásticos con sangre de origen animal, escondidos debajo de sus ropas y trajes. Arrojaron al piso del museo copias de sus exigencias y en seguida comenzaron a gritar y a atacarse violentamente unos a otros, rasgando sus ropas y esparciendo la sangre en sus cuerpos, por el piso y sobre los papeles que habían tirado. Un grupo de personas se aproximó para presenciar la acción. La intervención exploró la visibilidad de las redes y de la estructura institucional del museo, haciendo público el comunicado del grupo, que exigía la renuncia inmediata de los Rockefeller del consejo administrativo del MoMA. El texto detallaba el vínculo financiero de los Rockefeller con corporaciones que fabricaban napalm y otras municiones de guerra[34]. Para GAAG, estas personas usaban el arte como disfraz, "como fachada para su brutal participación en todas las esferas de la máquina de guerra."

La militancia teatral de GAAG era inspirada por los movimientos de guerrilla del Tercer Mundo, y sus comunicados eran cercanos a los textos conceptualistas (Moore en Stimson y Sholette, 2007: 198). La opción de GAAG por el performance como acción política colectiva es un síntoma que mostraba la necesidad real de los artistas visuales por reciclar sus prácticas para reflexionar sobre los límites del potencial comunicativo

34 En la versión en portugués, el libro cuenta con las imágenes de los comunicados *A Call for the Immediate Resignation of All the Rockefellers from the Board of Trustees of the Museum of Modern Art y Communique de GAAG*. Para esta versión en español no se cuenta con el permiso de publicación de estas imágenes, pero se tradujo al español el texto presente en cada comunicado. Ver las traducciones de los comunicados en las páginas 54 y 55 N de la T.

Art Workers' Coalition.
Q. And babies? A. And babies.
(afiche), 1970.

de la pintura y de la escultura. GAAG y AWC se unieron en una de las protestas más famosas de ambos colectivos, en contra de invasión norteamericana en Vietnam. En 1970, un subcomité de AWC creó un afiche utilizando la fotografía de la masacre ocurrida en la aldea vietnamita de My Lai[35] y la imprimió con la frase "Pregunta ¿Y bebés? Respuesta Y bebés." (*Q. And babies? A. And babies.*). El afiche fue impreso de forma independiente con una edición de 50 mil ejemplares, (el Museo de Arte Moderno de Nueva York se reusó a patrocinarlo) y fue distribuido informalmente por una red de artistas y grupos políticos de izquierda. Posteriormente, la coalición AWC/GAAG exhibió la imagen dentro del MoMA con el objetivo de re-contextualizar en aquel momento, una de las principales obras políticas del siglo XX que estaba en la época a cuidado del museo: *el Guernica* (1937) de Pablo Picasso.

35 El 16 de Marzo de 1968, soldados del ejército norteamericano ejecutaron a centenas de civiles en la aldea de My Lai, la mayoría de ellos mujeres y niños. Esta ejecución es considerada como la mayor masacre de civiles ocurrida en la Guerra de Vietnam. La foto usada por AWC fue sacada por el fotógrafo militar Ronald L. Haeberle.

SOLICITUD DE LA RENUNCIA INMEDIATA DE TODOS LOS ROCKEFELLER DE LA JUNTA DIRECTIVA DEL MUSEO DE ARTE MODERNO

Hay un grupo de personas extremadamente ricas que están usando el arte como medio de auto-glorificación y como forma de aceptación social. Usan el arte como disfraz, como fachada para su brutal participación en todas las esferas de la máquina de guerra.

Estas personas tratan de apaciguar su culpa con donaciones de dinero ensangrentado y trabajos de arte al Museo de Arte Moderno. Nosotros/as como artistas sentimos que no existe ninguna justificación moral posible para que el Museo de Arte Moderno exista si únicamente se sostiene por la aceptación continua de ese dinero sucio. Aceptando las donaciones manchadas de esas personas ricas, el museo está destruyendo la integridad del arte.

Estas personas detentan el verdadero control de las políticas del museo desde su fundación. Con este poder han sido capaces de manipular las ideas de los artistas, esterilizar el arte de cualquier forma de protesta social y señalamiento de las fuerzas opresivas de la sociedad y por lo tanto, hacen que el arte sea completamente irrelevante para la crisis social existente.

1. De acuerdo con Ferdinand Lundberg en su libro *Los Ricos y los Súper-Ricos*, los Rockefeller son propietarios del 65% de la Standard Oil Corporations. En 1966, de acuerdo con Seymour M. Hersh en su libro *Chemical and Biological Warfare* [Guerra Química y Biológica], la Standard Oil Corporation de California – que es uno de los intereses especiales de David Rockefeller (Director del Consejo Administrativo del Museo de Arte Moderno) - arrendó una de sus fábricas para la United Technology Center (UTC) con el objetivo específico de fabricar **napalm**.

2. De acuerdo con Lundberg, los hermanos Rockefeller poseen el 20% de la empresa de aeronaves McDonnell Aircraft Corporation (fabricantes de los cazas Phantom y Banshee, los cuales fueron usados en la Guerra de Corea). De acuerdo con Hersh, la firma McDonnell Corporation está profundamente involucrada con el desarrollo de investigaciones para **guerra química y biológica**.

3. De acuerdo con George Thayer en su libro El Negocio de las Armas, el banco Chase Manhattan (donde David Rockefeller funge como presidente de la junta directiva) - así como la McDonnell Aircraft Corporation y la North American Airlines (otro de los intereses de Rockefeller) - son representados en el comité del Consejo Consultor de la Industria de Defensa (DIAC), que sirve como grupo de conexión entre los **fabricantes nacionales de armas**, y el ILN (Negociaciones Internacionales de Logística), que rinde cuentas directamente a la División de Asuntos de Seguridad Internacional en el Pentágono.

Por lo tanto, exigimos la renuncia inmediata de todos los Rockefeller de la Junta Directiva del Museo de Arte Moderno.

Nueva York, 10 de noviembre de 1969
GUERRILLA ART ACTION GROUP
Jon Hendricks
Jean Toche

Traducción al español de la imagen del comunicado de Guerrilla Art Action Group. A Call for the Immediate Resignation of All the Rockefellers from the Board of Trustees of the Museum of Modern Art [Solicitud de la renuncia inmediata de todos los Rockefeller al consejo administrativo del Museo de Arte Moderno] ,10 de noviembre de 1969.

COMUNICADO

Silvianna, Poppy Johnson, Jean Toche y Jon Hendricks entraron en el Museo de Arte Moderno de Nueva York a las 15:10 el Martes 18 de Noviembre de 1969. Las mujeres vestían ropas comunes y los hombres vestían traje y corbata. Bajo sus trajes estaban escondidos ocho litros de sangre de buey, distribuidos en varias bolsas plásticas fijadas al cuerpo con cinta adhesiva. Los artistas caminaban casualmente en dirección al centro del zaguán hasta reunirse, y repentinamente arrojaron en el piso cien copias con las exigencias de Guerrilla Art Action Group de 10 de noviembre de 1969.

Inmediatamente comenzaron a rasgarse la ropa unos a otros, gritando y chillando incomprensiblemente, con ocasionales gritos que decían "violación". Mientras tanto, los artistas arrancaban las bolsas escondidas bajo la ropa creando explosiones de sangre que salían de sus cuerpos hacia otros y hacia el piso, manchando las exigencias esparcidas por ahí.

Una multitud, incluyendo tres o cuatro guardias de seguridad, se reunían en círculo alrededor de la acción, presenciándola silenciosa y atentamente.

Después de algunos minutos, todas las piezas de ropa estaban prácticamente rasgadas y la sangre se esparcía por todo el piso.

Cuando aún estaban rasgándose la ropa unos a otros, los artistas caían lentamente al piso. La gritería se transformó en quejidos y gemidos, transformándose la acción, que inició como una hostilidad agresiva exterior, a una angustia individual. Los artistas se retorcían en la piscina de sangre, quitándose lentamente sus propias ropas y emitiendo gemidos de dolor y jadeos por su respiración agitada que se fueron disminuyendo lentamente, hasta llegar al silencio.

Los artistas se levantaron todos al mismo tiempo y permanecieron de pie, y la multitud aplaudió espontáneamente como si fuera una pieza de teatro. Los artistas hicieron una pausa por un segundo, sin mirar a nadie, y fueron juntos hasta la puerta de entrada, donde se comenzaron poner sus abrigos encima de los restos de ropa ensangrentada.

En este punto, surgió un hombre alto y bien vestido, y preguntó de forma fría: "¿Hay algún portavoz en este grupo?" Jon Hendricks preguntó: "¿Tiene la copia de nuestras exigencias?" El hombre respondió: "Sí, pero no las he leído aún." Los artistas siguieron vistiéndose ignorando al hombre y salieron del museo.

NB: - De acuerdo con uno de los testigos, cerca de dos minutos después de iniciado el performance se oyó decir a uno de los guardias de seguridad: "¡Voy a llamar a la policía!"

-

De acuerdo con otro testigo, dos policías llegaron al lugar después de que los artistas ya se habían ido.

Nueva York, 18 de noviembre de 1969
GUERRILLA ART ACTION GROUP
Jon Hendricks
Poppy Johnson
Silvianna
Jean Toche

Traducción al español de la imagen del comunicado de Guerrilla Art Action Group. Communique, 18 de noviembre de 1969.

La imagen del grupo de artistas cargando el afiche en frente al cuadro logró que la prensa se fijara en la protesta, haciendo paralelos entre los crímenes de los soldados norteamericanos en My Lai y el bombardeo a inocentes durante la Guerra Civil Española. Además, los artistas escribieron una carta a Picasso exigiendo que el *Guernica* fuera retirado del MoMA. La guerra cambió la postura del artista frente al sistema de arte, y trajo la necesidad urgente de ocupar políticamente todos los espacios disponibles (calles, museos y medios). No obstante, a comienzos de la década de los setenta, la división de los grupos y las discusiones internas perjudicaron a AWC, lo que llevó a este movimiento a su fin.

Si los colectivos norteamericanos reconocieron la importancia de una práctica artística menos elitista y más comprometida, en América Latina un arte activista que propuso diferentes acciones comunicativas, conceptuales y colectivas, se manifestó en un momento inestable marcado por un ambiente social y político extremamente autoritario y opresor. Los golpes de Estado que derrocaron los gobiernos de João Goulart en Brasil (en 1964) y de Arturo Illia en Argentina (en 1966, encabezado por la dictadura del general Juan Carlos Onganía), confirmaron que la era de las democracias estaba llegando a su fin en estos países. El ejército era visto como un instrumento político y modernizador y los regímenes militares fueron la herramienta más eficaz de contención del avance del comunismo en el continente (Giunta, 2004: 334).

El llamado "Itinerario de 68" (Longoni y Mestman, 2008) fue marcado por una serie de experiencias formuladas por los artistas argentinos que posteriormente vincularon su producción a la acción política, constituyendo una nueva vanguardia artística que rompe con la supuesta "vanguardia" legitimada y sustentada por la élite intelectual de su principal centro cultural, el Instituto Di Tella. La nueva vanguardia argentina dirigió su militancia creativa al servicio del pueblo y del proceso revolucionario, recurriendo al uso de nuevos materiales y a la reivindicación de acciones violentas, actuando directamente en la transformación de la realidad.

Desde mayo de 1968, los artistas de Rosario autodenominados como Grupo de Artistas de Vanguardia organizaron el *Ciclo de Arte Experimental* en una pequeña sala en la ciudad, en el que predominaron las ambientaciones y acciones, el alejamiento del espacio de la galería y la ruptura con lo institucional (Longoni y Mestman, 2008: 144). Estas experimentaciones se basaron en el público, como material social y estético. El cierre del ciclo quedó a cargo de Graciela Carnevale, quien invitó a las personas a una nueva inauguración de la muestra. En un momento de la inauguración, Carnevale salió de la galería y cerró la única puerta de entrada al lugar. Con los visitantes confinados, sus reacciones serían imprevisibles. Pasado algún tiempo, el público participante comenzó a reaccionar. Algunas personas retiraron los carteles clavados que cubrían el vidrio del lugar, y comenzaron a buscar una salida. En un relato Carnevale dijo que la tensión entre el adentro y el afuera fue tan grande, que la patada de la persona que quebró el vidrio vino del lado de afuera de la galería, como una acción de rescate de aquel grupo prisionero (Ibidem: 153y154); una foto muestra a una mujer saliendo agachada debajo del vidrio roto. El ciclo se cerró con la llegada de la policía en la noche del 7 de Octubre de 1968, año del primer aniversario de captura y prisión del Che Guevara. Carnevale escribe que, mediante un acto de agresión, la obra intentó provocar en el espectador una toma de conciencia sobre el poder que se ejerce diariamente mediante la violencia. Para la artista, la violencia es ejercida tanto como una forma sutil de coerción del pensamiento donde somos sometidos todos los días a manipulaciones o mentiras publicadas por la prensa, como la propia existencia de la violencia física o impuesta por un gobierno autoritario (Ibidem: 152).

Después del ciclo, la realización de otras acciones y encuentros entre los artistas de Rosario y Buenos Aires evidenciaron la radicalización estética y política que culminó en una obra colectiva de varias etapas. Los artistas crearon un canal alternativo de comunicación para desenmascarar la imagen de una realidad reforzada por los medios de masas, presentando las causas y los resultados políticos, sociales y económicos reales de un proyecto inviable de modernización del capitalismo argentino. El lugar escogido para la investigación de esta crisis fue la provincia de Tucumán; pobre y densamente poblada, era una región con altas tasas de desnutrición y de mortalidad infantil. La “Operación Tucumán”, organizada por el gobierno militar, se limitó apenas

a la modernización de la industria azucarera local, beneficiando los intereses del capital norteamericano, favoreciendo a los grandes monopolios y en detrimento de los pequeños productores, se cerraron la mayoría de las refinerías —principal fuente de renta de la región— y aumentaron las tasas de desempleo.

El objetivo de los artistas, trabajadores, estudiantes y teóricos rosarinos y porteños fue el de denunciar la disparidad entre la realidad de Tucumán y la propaganda militar de la operación a través de la siguiente estrategia: producir un circuito de contra-información sobre la falsedad de la campaña de industrialización que circulaba en los medios. Inicialmente, la experiencia de una intervención mediática realizada por los artistas argentinos ya había ocurrido con el manifiesto "Un arte de los medios de comunicación", escrito en 1966 por Eduardo Costa, Raúl Escari y Roberto Jacoby, quienes divulgaron por la prensa un *happening* que nunca sucedió, pero que existió solo en los medios como idea y en la conciencia de las personas. El manifiesto afirmó el poder de un evento construido solamente como una imagen en oposición a la experiencia real, sometida a las falsas representaciones del espectáculo teorizadas en este mismo período por Debord (Slater, 2000). La sugerencia de confrontar la naturaleza mítica de la prensa oficial y de sus manipulaciones retoma las ideas de Roland Barthes, quien en 1957 escribe que

> para decir verdad, la mejor arma contra el mito es tal vez, mitificarlo, es producir un mito artificial: así, este mito reconstituido será una verdadera mitología. Teniendo claro que el mito roba al lenguaje, ¿por qué no robar al mito también? Bastará para esto, colocarlo como punto de partida de una tercera cadena semiológica, considerar su significación como primer termino de un segundo mito (1982: 156).

La obra colectiva *Tucumán Arde*[36] antecedió las potencialidades de las acciones contemporáneas de medios tácticos al robar el lenguaje corporativo oficial de los medios y transformarlo en herramienta de comunicación política. Con la ayuda de sociólogos, economistas, fotógrafos y cineastas, los artistas viajaron a la provincia y allí

36 Participaron de Tucumán Arde, entre otros, Graciela Carnevale, Eduardo Favario, Juan Pablo Renzi, León Ferrari, María Teresa Gramuglio, Nicolás Rosa, Roberto Jacoby y Rubén Naranjo.

realizaron investigaciones, entrevistas con los trabajadores de los ingenios, reunieron textos, estadísticas y produjeron una documentación visual sobre las condiciones de la región. Inmediatamente después, los artistas montaron la obra fuera de los dispositivos del circuito artístico y de su público elitista. Afiliados a la Central General de los Trabajadores Argentinos (CGT), instalaron en la sede de la organización sindical en Rosario, el 3 de noviembre de 1968, una exposición que funcionó como prueba de la investigación colectiva y de la recolección de datos e informaciones que corrigieron las manipulaciones de la prensa y comprobaron el ocultamiento de la miseria de la provincia. Titulada irónicamente como Primera Bienal de Arte de Vanguardia, la muestra fue visitada por trabajadores y militantes y exhibió fotografías, carteles, estadísticas, películas, grabaciones y mapas (puestos en el piso). Se sirvieron al público tazas de café amargo, en alusión al cierre de las refinerías.

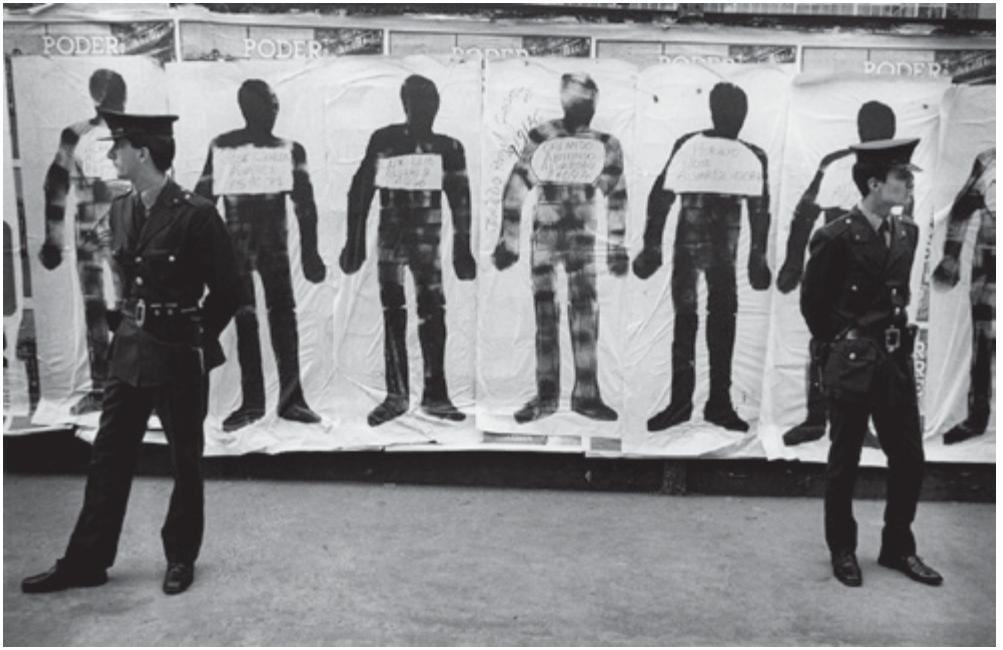
Para generar una expectativa sobre la muestra, los artistas argentinos lanzaron una campaña de divulgación fuera del circuito de arte, una de sus fases consistía en escribir en los muros de las calles de Rosario las palabras "Tucumán Arde". Imagen cortesía de Graciela Carnevale.

Fotografía de la inauguración de Tucumán Arde en la Central General de los trabajadores Argentinos en Rosario, 3 de noviembre de 1968. Imagen cortesía de Graciela Carnevale.

La intensidad del proyecto Tucumán Arde llevó a algunos de sus integrantes a abandonar las prácticas artísticas para dedicarse exclusivamente a la militancia política y a la educación. Con el golpe militar de Marzo de 1976, que puso en el poder al dictador Jorge Rafael Videla, la producción de muchos artistas se interrumpió totalmente. Pero a partir de los años ochenta, nuevos colectivos argentinos comenzaron a insertar sus acciones dentro de las luchas sociales que denunciaban los crímenes de un Estado genocida. Entre 1976 y 1983, el período de "Guerra Sucia" contra los opositores del régimen llevó a la desaparición de cerca de 30 mil personas y el robo de un estimado de 900 niños y niñas (muchas y muchos de ellos nacidos en las prisiones), quienes después de la desaparición de sus madres fueron entregados a las familias vinculadas con los torturadores.

Las intervenciones urbanas, performances, carteles y serigrafías del Colectivo de Arte Participativo Tarifa Común (CAPaTaCo) se vinculaban a las movilizaciones populares para revitalizar, fuera de las instituciones culturales, la memoria política aplastada por la dictadura argentina. En la *Tercera Marcha de la Resistencia*, realizada el 21 de septiembre

de 1983 por las Madres de la Plaza de Mayo y por organizaciones de derechos humanos, el incansable acto de las madres y abuelas de asegurar los retratos de sus familiares desaparecidos fue acompañado por la práctica de trazar la forma vacía de un cuerpo a escala natural sobre papeles, durante un inmenso taller al aire libre y con la participación de los manifestantes. Después, se clavaban las siluetas en muros, árboles y monumentos de la ciudad como forma de representar "la presencia de la ausencia" de los desaparecidos (Longoni y Bruzzone, 2008: 7). La intervención conocida como *Siluetazo*, propuesta de los artistas Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel, fue un proyecto extremadamente poderoso, que recibió el apoyo y la adhesión de las Madres de la Plaza de Mayo y de muchos activistas, quienes reiteraban la imposible petición de las familias por la "aparición con vida" de sus seres queridos, evitando que ellos fueran considerados



Siluetas y Canas.
Siluetazo en Buenos Aires, días 21 y 22 de septiembre de 1983.
Fotografía de Eduardo Gil.

oficialmente como muertos. Ana Longoni y Gustavo Bruzzone escriben que el *Siluetazo* "señala uno de esos momentos especiales de la historia en el que una iniciativa artística coincide con la demanda de un movimiento social y toma cuerpo por el impulso de una multitud" (Ibidem: 8).

En el mismo momento en que los artistas-activistas hacían el primer *Siluetazo*, Chile completaba diez años de régimen militar con la dictadura de Augusto Pinochet. El Colectivo Acciones de Arte (CADA, 1979-1985) diseminó la inscripción abierta "NO+" mediante graffitis que invadían ilegalmente los muros de las calles de Santiago, y las vallas colocadas en el Rio Mapocho, frase que después fue activada, completada y propagada transversalmente de acuerdo con las reivindicaciones de personas y varios movimientos que estaban protestando en las calles ("NO+ miedo", "NO+ dictadura", "NO+ tortura", "NO+ hambre" etc). Al igual que la práctica del *Siluetazo*, NO+ alcanzó "un poder de irradiación que escapa del control de los miembros del grupo CADA" (Navarro en Longoni y Bruzzone, 2008: 355). Como parte de la denominada escena de avanzada[37], CADA buscó trabajar fuera de las instituciones de arte y sus intervenciones se sumaron a las críticas al régimen militar que comenzaron a surgir con los levantamientos populares y las protestas que ocurrían en las periferias de la ciudad.

En una carta con fecha del 26 de Octubre de 1968, dirigida a Hélio Oiticica, Lygia Clark escribe que "nosotros, los privilegiados, tenemos que proponer en la acción, porque el momento, el ahora, es la única realidad tangible que aún comunica algo" (Figueiredo, 1998: 59). El arte en tiempo real, que en un periodo de adversidades sociales y políticas activa al espectador, fue lo que movió el inicio de una práctica de activismo artístico (o aún no tan asumida como activista) en Brasil, y será abordada en el recorrido de este capítulo a través de los trabajos de Lygia Clark, Hélio Oiticica,

37 La escena de avanzada es teorizada por Nelly Richard como el período en el que el arte, la literatura, la poesía y las escrituras críticas chilenas comenzaron a ganar voz en un periodo consolidado por el golpe militar del 11 de septiembre de 1973. La escena de avanzada buscó apostarle a la imaginación crítica como fuerza disruptiva del orden administrado por la censura, y reformular el nexo entre arte y política fuera de la dependencia ilustrativa del repertorio ideológico de la izquierda, y al mismo tiempo, sin dejar de oponerse a lo estético como esfera desvinculada de lo social y exenta de responsabilidad crítica en la denuncia de los poderes establecidos. Richard, Nelly. *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973*. Santiago: Metales Pesados, 2007. pp. 15-16.

CADA. NO+, 1983. Registro fotográfico de Jorge Brantmayer. Imagen cortesía de Lotty Rosenfeld.

Artur Barrio y Cildo Meireles. Sus propuestas sólo pudieron ser realizadas con base en el vínculo entre la expresión individual de un artista y la experiencia de participación colectiva, volviéndose parte de una contribución táctica y propia del arte contemporáneo en Brasil, cuyas resonancias, sin embargo, circulan sobre los grupos brasileros más recientes, en un momento histórico diferenciado.

La nueva vanguardia artística brasileña, marcada por el golpe de 1964 y el recrudecimiento del régimen con el Acto Institucional No. 5[38], asumió una dirección revolucionaria y marginal. La vanguardia exigió un posicionamiento crítico de artistas, escritores,

38 Promulgado el 13 de Diciembre de 1968, el Acto Institucional Número 5 (AI-5) concedió poderes extraordinarios al Presidente Mariscal Artur da Costa y Silva, quien decretó el cierre del Congreso y la intervención federal en los estados brasileños, la suspensión de garantías constitucionales, la institucionalización de la censura y la suspensión de la garantía de *habeas corpus* en los casos de acciones subversivas consideradas como crímenes políticos.

músicos, periodistas e intelectuales afectados por persecuciones, prisiones, torturas y censura[39]. Exposiciones como *Opinião* 65, [Opinión 65] *Propostas 65, Nova Objetividade Brasileira* (1967) y *Do Corpo à Terra* [Del cuerpo a la Tierra] (1970) generaron importantes espacios de discusión y debate político frente a la dictadura, en el marco de los cuales se lanzaron textos y catálogos sobre un arte experimental y comprometido. En la "Declaração de Princípios Básicos da Vanguarda", manifiesto escrito por un grupo de artistas en 1967[40], se sustenta una idea de vanguardia que no se vincula solamente a un único país (lo que rechaza la idea de nacionalismo), sino a su existencia en "cualquier lugar, mediante los medios disponibles y con la intención de alterar o de contribuir para que se alteren las condiciones de pasividad o estancamiento" (en Ferreira, 2006: 149).

Al negar el soporte para mezclarse con el día a día, el arte brasileño se confundió "con los movimientos contestatarios, ya fuera una marcha estudiantil, o una rebelión en un gueto negro de Estados Unidos, o un asalto a un banco" (Morais en Basbaum, 2001: 175). El discurso revolucionario latinoamericano de vanguardia abordó el imaginario de la época que encontró afinidad en la voluntad de "revolución permanente" de la Internacional Situacionista, en la "revolución total" de Black Mask, en el "Arte Revolucionario" de Black Panthers, en la revolución del teatro callejero y de las protestas de Art Workers' Coalition y Guerrilla Art Action Group. Como anota Ana Longoni (2007) en su reflexión sobre las ideas de vanguardia y revolución en los años sesenta y setenta, teniendo como referencia el contexto del arte argentino, "la intersección entre vanguardia y revolución nos lleva a investigar la forma como los artistas inscribieron (o desearon inscribir) sus producciones artísticas e ideas en la imaginación utópica de una nueva sociedad, y en los programas políticos concretos que le apostaban a una transformación radical de las condiciones de existencia."

39 Por ejemplo, en 1968 fue prohibida la exposición en el Museo de Arte Contemporáneo en Rio de Janeiro con los participantes de la VI Bienal de París, lo cual llevó a una ferviente protesta de artistas y críticos. Como respuesta a la dictadura militar en Brasil, artistas de Brasil y de todo el mundo organizaron un boicot a la *Bienal Internacional de São Paulo*, el cual continuó hasta 1983.

40 Este manifiesto fue firmado por Antonio Dias, Carlos Augusto Vergara, Rubens Gerchman, Lygia Clark, Lygia Pape, Glauco Rodrigues, Sami Mattar, Solange Escosteguy, Pedro Geraldo Escosteguy, Raimundo Colares, Zílio, Mauricio Nogueira Lima, Hélio Oiticica, Ana Maria Maiolino, Renato Landin, Frederico Morais y Mario Barata.

El concepto de "participación" (corporal, táctil, visual, semántica, etc.) en las obras de Lygia Clark y Hélio Oiticica es un factor importante dentro de la propuesta de un arte político y colectivo, en un programa que se inició anteriormente con la reinterpretación de las propuestas constructivas en Brasil por el arte Neoconcreto[41]. *Camiñando* [Caminando] (1963), de Lygia Clark, fue un trabajo emblemático que abrió la probabilidad del descubrimiento del cuerpo y de la desmaterialización del objeto, para volverse sólo una experiencia en la cual hasta la presencia del artista pierde la importancia. Al cortar una tira de papel (semejante a la cinta de Moebius), el participante elimina cualquier transcendencia de la obra. Ésta deja de existir, sólo resta el acto, su acción. Con los ejercicios de sensibilización realizados en los museos, en las universidades o en los espacios urbanos durante los años setenta, Clark inventó arquitecturas vivas a partir de un cuerpo colectivo de jóvenes participantes (como *Baba Antropofágica*, 1973), quienes exploraban en sus vivencias los interrogantes de la propia identidad, los limites psicológicos y las sensaciones del cuerpo, tan reprimidos por la sociedad. En esta serie de trabajos de carácter participativo, se incluyen también propuestas como *Cabeça Coletiva* (1975), en la que la artista crea una gran "cabeza" hecha de alambres, tejidos y madera, con compartimentos alimentados con otros materiales (papel, frutas, cartas, trapos etc). Esta obra se lleva a la calle, en donde es vestida por quienes comparten los objetos que la rellenan.

El interés de Hélio Oiticica por un "arte colectivo total" (1967) se origina en el uso expresivo del cuerpo y en el "descubrimiento de manifestaciones populares organizadas (escuelas de samba, ranchos, frevos[42], fiestas de todo tipo, fútbol, ferias) y las espontaneidades o las 'casualidades' ('arte de las calles' o antiarte que surge de improvisto)" (en Ferreira y Cotrim, 2006: 166). Su programa se compone de conceptos y proposiciones (núcleos, penetrables, bólides [bólidos], parangolés) que renuncian al museo para llevar el "antiarte ambiental" hacia la experiencia cotidiana de los espacios urbanos. Enamorado de la colectividad anónima y dionisíaca de la samba, de la arquitectura de las favelas y

41 El arte Neoconcreto abandona el soporte bidimensional de la obra para conquistar el espacio mediante el plano y la supresión gradual del objeto.

42 Baile brasileño de origen pernambucano y ritmo acelerado. N. de la T.

de la convivencia con la comunidad carioca de Mangueira[43], Oiticica creó el *Parangolé* (capas, tiendas y banderas), construido con fragmentos de tejidos y plásticos, materiales encontrados al interior de las barracas de las favelas (Jacques, 2001: 35), superó los soportes tradicionales, fundiendo en él la danza con la fotografía, el color y la palabra. Para existir, los parangolés deben ser vestidos por el participante, quien se vuelve coautor de una obra inacabada y abierta. Bailar con estas capas revela las franjas que la componen y las frases poéticas o de protesta que acompañan a algunas de ellas (como "estoy poseído" o "incorporo la revolución"), construyendo un espacio de juego y de ritual.

Eventos como *Parangolé Coletivo* (1967, en el parque do Aterro), con Oiticica en colaboración con Lygia Pape, Rubens Gerchman, Pedro Escosteguy, algunos sambistas y el público, y *Apocalipopótese* (1968, en el parque Aterro do Flamengo[44]) —con una diversidad de acciones ejecutadas por un grupo abierto[45], formado por artistas, bailarines de samba y público en general, quienes crearon y vistieron los *parangolés* de Oiticica, para rehacer el hecho de vivir con los *Ovos* [Huevos] de Lygia Pape (cubos de madera con trapos y plásticos que debían romperse), acompañando un show de un domador y sus perros amaestrados, traídos por Rogério Duarte y rompiendo las *Urnas Quentes* [Urnas Calientes] de Antonio Manuel, que cuando estallaban, mostraban noticias e imágenes de la violencia del régimen militar—, fueron manifestaciones ambientales y políticas que se proponían en confrontación y ruptura con las relaciones jerárquicas de clase. Oiticica consideraba que el trabajo artístico era una actuación política sin ser activismo[46], pero sus propuestas, al igual que las de Lygia Clark, compartían algunas características importantes con los movimientos del 68, especialmente las marchas y las formas de resistencia en las calles. El principal vínculo entre la obra

43 Mangueira es una de las escuelas de Samba más tradicionales de Rio de Janeiro. N. de la T

44 El lugar llamado popularmente "Aterro do Flamengo" o "Aterro" es un complejo de recreación en Rio de Janeiro, construido en terrazas sucesivas en la Bahía de Guanabara. Su nombre oficial es Parque Brigadeiro Eduardo Gomes.

45 En 1968, Hélio Oiticica definió "grupo abierto" como un grupo en el que participan personas "afines", considerando la "participación colectiva como sucede en las marchas de protesta." Oiticica afirma que la Marcha de los Cien Mil sería la introducción para *Apocalipopótese*. Ver la descripción del evento en: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseacti on=documentos&cod=369&tipo=2>.

46 Para Oiticica, "las personas que son activistas políticos tienen que dedicarse totalmente a esto." Ver la entrevista que Hélio Oiticica concedió a Carlos Alberto Messeder Pereira y Heloísa Buarque de Hollanda. Disponible en: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=76&tipo=2>.

de los artistas brasileños con el activismo es la *acción*, la experiencia de la protesta colectiva en el espacio urbano. Frederico Morais (1970) aproxima el antiarte de Clark, Oiticica y Artur Barrio con la guerrilla, por el hecho de proponer situaciones y servirse de la apropiación de materiales precarios como un nuevo concepto de existencia que va en contra de toda cristalización estática en la durabilidad, la cual se confunde con la fragilidad de la vida. "El artista, hoy, es una especie de guerrillero. El arte, una forma de emboscada [...]. Todo puede transformarse en arte, hasta el evento cotidiano más banal. Víctima constante de la guerrilla artística, el espectador se ve obligado a activar sus sentidos" (en Basbaum, 2001: 171).

Artur Barrio y Cildo Meireles instigan acciones rápidas y colectivas, tensas e imprevisibles. Muchas veces optaron por el anonimato para buscar un nuevo tipo de público y evitar la mediación institucional. Las *situaciones* de Barrio son momentáneas y están encaminadas hacia un compromiso político. La precariedad en su trabajo es potente y el uso de materiales perecederos contesta a una elite artística abastecida con materiales caros, lo que además reafirma la realidad económica brasileña y su violencia social. Incluso, a partir del AI-5, decreto que obligó a los artistas brasileiros a atenuar cualquier referencia directa a lo social, Barrio no dejó de realizar su crítica des-estetizando y desestructurando lo real y racional del arte (Cabo en Basbaum, 2001: 99). Con *Situação...ORHHHH....ou 5.000...T.E..em... .N.Y... City....*(1969), transformó el museo en depósito de basura. Durante el *Salão de la Bússola* [Salón de la Brújula] en el MAM de Rio de Janeiro, esparció *trouxas ensangentadas* [fardos ensangrentados] dentro de la institución, los cuales contenían carne, madera, espuma, trapos, huesos y otros desechos, para después llevar estos materiales al jardín del MAM (lo que causó sospechas de la policía).

En una fase posterior de este trabajo, con *SITUAÇÃO T/T,1... ...(2a parte)... ..*(1970), Barrio depositó anónimamente 14 *trouxas ensanguentadas* en un caño de la ciudad de Belo Horizonte. Posteriormente, la prensa y los habitantes comenzaron a manifestar sus opiniones sobre el material arrojado en el sumidero, lo que causó la intervención de la policía y después de los bomberos. Se murmuraba que esto era causado por un crimen del Escuadrón de la Muerte o por la tortura política de la dictadura militar (esta hipótesis

fue censurada en los medios), dejando a la vista un hecho social que ocurría, literalmente, en la marginalidad (Reis, 2006: 68). Las *trouxas ensanguentadas* [fardos ensangrentados] crearon manifestaciones de inconformidad en las personas, quienes arrojaban más desechos sobre las *trouxas* en el espacio interno del MAM, o con un público que formó un cuerpo colectivo que acompañaba y discutía el evento sucedido en la ciudad.

El trabajo de Cildo Meireles es un vector de oposición en el campo de las contradicciones del capitalismo. Sus *Inserciones en Circuitos Ideológicos* (1970-1975), una fusión entre conceptualismo insurgente y activismo político, sobrepasaron los límites del objeto de arte al sugerir una acción que interfiere de modo táctico en las esferas que vehiculan la ideología dominante (en Peccinini, 1985: 292). Para Meireles, al igual que para los artistas argentinos participantes del manifiesto "Un arte de los medios de comunicación" y del proyecto *Tucumán Arde*, existía la necesidad de que se creara un sistema descentralizado de trueque y de intercambio de informaciones, que además no estuviera mediado por los canales de comunicación monitoreados por el régimen.

La circulación de mercancía era un canal para introducir contra-información, lo cual operaba como una especie de "micro-medios" para llegar a un número indefinido de personas (el público era sustituido por el consumidor). En botellas de coca-cola (*Proyecto Coca-Cola*), se grabaron opiniones críticas sobre el imperialismo en América Latina, y una "receta" para preparar un coctel *molotov*. Por otro lado, en el *Projeto Cédula* [Proyecto Billete], el artista propagó sobre billetes la pregunta "¿QUIEN MATÓ A HERZOG?", los cuales eran devueltos en seguida a su sistema de circulación original y uso social, a manera de denuncia por los crímenes cometidos por la dictadura militar. En lugar de simplemente dislocar el objeto hacia el espacio estético de la galería, Meireles creó un proyecto mediático sin autoría, horizontal y no controlado, abierto a la participación de un mayor número posible de personas que pudieran utilizar la misma estrategia cuando fuera necesario. Situaciones, circuitos y la promesa de un "programa para la vida" se constituyen como alicientes para la formación de nuevas comunidades y eventos participativos ofrecidos por las experiencias artísticas propositivas.

SOBRE COMUNIDAD Y MOVILIZACIÓN

En la última parte de este historial me interesa discutir las contribuciones de un diverso conjunto de prácticas de arte activista, que surgieron a partir de los años setenta en adelante, las cuales acompañan los movimientos sociales mediante sus desdoblamientos a través de intervenciones micro-políticas en el espacio urbano, con relaciones entre artistas y comunidades[47], en la gestión de espacios autónomos y en la militancia.

El activismo artístico que se proyectó a partir de la década de los setenta emergió al lado de la segunda ola del movimiento feminista, que procuró reformar el canon histórico del arte exclusivamente masculino, heterosexual y su construcción convencional de feminidad, buscando volver real el espacio donde la creación estética producida por mujeres pudiera denunciar las desigualdades sociales y el poder patriarcal y sexista. El arte feminista introdujo un elemento de emoción real sobre la condición humana, revelada por la autobiografía y la narrativa, combinando las técnicas de grupos de reflexión (o *consciousness-raising groups*) con los *happenings*, performances y los trabajos conceptuales que cruzaron las dimensiones de la cultura posmoderna mediante la manipulación de signos y la interpelación a las representaciones sociales (presente en los trabajos de Judy Chicago, Adrian Piper, Martha Rosler, Yvonne Rainer, Mierle Laderman Ukeles, VALIE EXPORT, Marina Abramovic, Suzanne Lacy, Mary Kelly, Barbara Kruger y Jenny Holzer).

47 Considero importante enfatizar la complejidad del término "comunidad", el cual comprende las diversas estrategias empleadas por activistas culturales en colaboración con grupos "desfavorecidos" e identidades específicas (de orden racial, nacional, étnico, de género o de clase). En sus extremos, la noción de comunidad incluye tanto a grupos excluidos de los procesos sociales y políticos, como a identidades de fuerzas sociales, políticas, económicas y culturales, dominantes y conservadoras, como la "comunidad de los negocios", la "comunidad del arte" (coleccionistas, negociantes, curadores y directores de museos), las "comunidades nacionales e internacionales" y el "sentido de comunidad" proporcionado por la experiencia de consumo. La noción de "comunidad", no es una entidad coherente, fija y autónoma, sino un proceso continuo e inestable. Filósofos como Jean-Luc Nancy (1986) sustentan que la comunidad se hace a partir de un equilibrio de fuerzas y de autoridades, a partir de la fragmentación e interrupción de singularidades dispersas. Para Nancy, en la historia occidental existe un deseo nostálgico constante de relación inmanente entre sujetos que buscan una comunión imposible. "La comunidad no se da apenas por la comunicación íntima de sus miembros entre sí, sino también por la comunión orgánica de ella misma con su propia esencia [...]. Esta se constituye por compartir una identidad." Ver Nancy, Jean-Luc. "The inoperative community", en Bishop, Claire (ed.). *Participation*. Cambridge: MIT Press, 2006. p. 60.

En las últimas décadas, colectivos feministas como Women's Action Coalition (WAC) y subRosa, las activistas anarquistas integrantes del grupo Radical Cheerleaders, Women In Black y CODEPINK, los performances-protesta del colectivo coreano Ip-Gim y las acciones de la red formada por la Marcha Mundial de las Mujeres, ampliaron el alcance de los objetivos de lucha y de las tácticas artísticas creativas no violentas (como movilizaciones, teatro de guerrilla, vigilias, danza, música, instalaciones, medios tácticos y *Culture Jamming*), protestando en contra del modo degradante y estereotipado en que las mujeres son representadas en los medios, la publicidad y dentro de los papeles de género establecidos. Algunas preocupaciones de estos grupos también transitan por el activismo virtual y asuntos como los crímenes de guerra cometidos en el Medio Oriente, la reivindicación política de espacios públicos en contra de la opresión machista, la limpieza étnica y los derechos humanos.

Para la práctica artística colectiva, el arte feminista trajo una propuesta de "colaboración, diálogo e interpelación constante a la estética y a las hipótesis sociales, además de un nuevo respeto por parte del público" (Lippard, 1984: 151), con lo cual comenzaron crear diferentes tácticas performáticas y visuales para enfrentar tabúes relacionados con la violación sexual, la violencia, el incesto y la prostitución. Un proyecto como *In Mourning and in Rage* [De luto y de rabia] (1977), de Ariadne (Suzanne Lacy y Leslie Labowitz), logró obtener un considerable impacto estético y social en este sentido. El performance fue realizado con la colaboración de un grupo de artistas y activistas vestidas de luto de pies a cabeza, quienes protestando en las escaleras del edificio de la alcaldía de Los Angeles, crearon un evento mediático en respuesta a la cobertura sensacionalista de la prensa sobre el caso de violación y asesinato en serie de diez mujeres, en el suburbio de la ciudad[48]. Con la protesta, las artistas consiguieron un efecto político inmediato al "proyectar en los medios una imagen fuerte de mujeres empleando una acción positiva en defensa de sí mismas" (Kelley en Felshin, 1996: 241). Este resultado llevó a esta pareja de artistas a crear un colectivo llamado Ariadne: A Social Network, una red con el apoyo de periodistas y activistas para la realización de manifestaciones sobre asuntos sociales

48 La prensa insistía en buscar historias personales de las víctimas retratándolas en un primer momento como prostitutas, reforzando al mismo tiempo mitos distorsionados sobre violencia sexual, para producir además un "clima" de miedo y pánico nacional sobre los asesinos.

específicos. En los años ochenta, otros colectivos feministas radicados en Estados Unidos, como Carnival Knowledge, trabajaron con performances para incentivar debates con la comunidad sobre temas como el derecho al aborto y la libertad sexual. La feria en la calle *Bazaar Conceptions* (1981) presentaba al grupo con sus *happenings* educativos y divertidos, en los que se discutía públicamente sobre estos asuntos.

El humor en los performances de Carnival Knowledge y en las acciones del colectivo Guerrilla Girls, compone un elemento provocador que desestabiliza los poderes para luego examinarlos, facilitando la transmisión de informaciones de interés general y mostrando que el activismo también puede ser divertido. Desde 1985, cuando el movimiento feminista en Estados Unidos parecía estar pasado de moda y el mercado de arte facturaba millones con colecciones, pinturas individuales (léase pinturas de artistas hombres y blancos) y mientras los grupos de *yuppies* de Wall Street invertían en los prestigiosos lofts en el SoHo, el colectivo Guerrilla Girls reinventó las tácticas y las estrategias de este movimiento presentándose como un grupo anónimo de artistas-activistas. Las integrantes del colectivo aparecen públicamente vestidas con máscaras de gorila y usan pseudónimos de artistas famosas, como Käthe Kollwitz, Frida Kahlo y Eva Hesse, tanto para proteger sus identidades como para despersonalizar sus reivindicaciones, las cuales buscan concientizar a las personas sobre un proyecto político que cuestione las estructuras contradictorias de la producción cultural.

En las calles, en protestas, dentro de los museos y en las bienales y galerías, los medios y soportes de comunicación de masa usados por Guerrilla Girls, como vallas publicitarias, afiches, libros[49] y comunicados publicados en periódicos y revistas, exponen el racismo y el sexismo que existe en la política, en el arte contemporáneo y en el cine. Dibujado con imágenes y lemas cercanos a los de las campañas publicitarias, el lenguaje creativo y satírico de sus afiche le muestra a una gran audiencia datos estadísticos sobre el pequeño número de artistas mujeres y de personas de color que están en el mundo del

49 Por ejemplo, el libro *The Guerrilla Girls' Bedside Companion to the History of Western Art* (Nueva York: Penguin, 1998) muestra una revisión de la historia del arte occidental contada por el grupo. En vez de presentar una historiografía que privilegia la ascensión de artistas hombres y blancos, Guerrilla Girls cuenta en este libro la historia del arte a partir del trabajo de artistas mujeres, sin dejar de lado sus bromas sobre los "grandes maestros de la pintura".

arte. Un trabajo memorable de este grupo es el afiche *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?* (¿Las mujeres necesitan estar desnudas para entrar en el Museo Metropolitano?, de 1989), el cual subvierte la imagen de *La Grande Odalisque* (1814), de Jean-Auguste Dominique Ingres, vistiendo la musa con una máscara de gorila. El trabajo informa que en el Museo Metropolitano de Nueva York menos del 5% de las obras que están en el área de arte moderno son de artistas mujeres, pero el 85% de los desnudos que están en las pinturas expuestas, son femeninos. Para Käthe Kollwitz (seudónimo), los carteles se diferencian de la mayoría del arte político que acostumbra apuntar algún problema y decir "esto es malo", la *guerrilla girl* afirma que al contrario de lo anteriormente anotado, las campañas del grupo "traen imágenes provocadoras y frases que apoyan una información que posibilite pensar sobre un asunto y llegar a una conclusión, con la esperanza de que el público se quede del lado del feminismo y del cambio social[50]."

Do women have to be naked... fue presentado nuevamente al público de una exposición en la Bienal de Venecia de 2005, cuando el grupo conmemoró veinte años de actividad, con una nueva serie de carteles que examinaban la discriminación dentro de la propia bienal. ¿Qué habría cambiado entonces de 1989 a 2005 en el Museo Metropolitano? ¿El número de artistas discriminados por el sistema de arte disminuyó? De acuerdo con Kollwitz,

> así las cosas estén un poco mejor para las mujeres y artistas de color, hay aún un largo camino por ser recorrido. Cuando contamos el número de mujeres artistas en exhibición en el Museo Metropolitano de Nueva York, en 2004, 15 años después de haber hecho nuestro cartel, vimos que no todo había cambiado. De hecho, ¡había un número menor de artistas mujeres en exhibición que en 1989! Pienso que aún no podemos quitarnos nuestras máscaras de gorila.

El grupo Guerrilla Girls es parte de varios colectivos norteamericanos que se institucionalizaron gradualmente en los años ochenta (Group Material y Gran Fury son dos ejemplos importantes). No obstante, es válido recordar que estos grupos comenzaron sus recorridos trabajando con organizaciones sociales, con redes de artistas y en los "espacios alternativos" que proliferaron a partir de finales de los años sesenta. Para la

50 Entrevista realizada el 27 de octubre de 2005. Las declaraciones posteriores están en la misma entrevista

investigadora taiwanesa Chin-Tao Wu, el movimiento de los espacios alternativos en Estados Unidos fue una respuesta directa al sistema de museos y galerías comerciales, cuyo acceso muchas veces se consideraba limitado, por no ajustarse a la diversidad de las nuevas obras experimentales, como performance y Arte Conceptual (2006: 63).

Do women have to be naked to get into the Met. Museum? (cartel), 1989.
Imagen cortesía © Guerrilla Girls, Inc.

La investigadora afirma que este movimiento se revela como un deseo de asumir el control sobre la producción y la distribución de sus obras, muchas veces invendibles, por parte de los trabajadores del arte. No obstante, tal proyecto se presenta como algo bastante ambiguo en términos de autonomía financiera, pues los primeros espacios como P.S.1, The Kitchen y Artists Space, fueron creados en el período de crecimiento de la inversión pública que el National Endowment of Arts (NEA)[51] otorgaba a estas organizaciones. Un análisis más cuidadoso sobre el apoyo de NEA a los espacios alternativos muestra en menor medida su voluntad "filantrópica" de ayudar a los artistas, y en mayor instancia la intención de obtener a través de estas iniciativas un impacto económico significativo para la ciudad

51 Órgano federal de apoyo para las artes en Estados Unidos.

de Nueva York. Impacto este, proporcionado por el turismo y la expansión del mercado inmobiliario, por intercambios comerciales y por un crecimiento activo en el interés sobre el arte contemporáneo y posmoderno (Goldbard en Ault, 2002: 197).

Por otro lado, diferentes espacios en la ciudad sustentaron su autonomía artística y política resistiendo a las fuerzas del mercado. En el barrio Neoyorquino de Lower East Side, destacado por una conformación heterogénea de sus habitantes (trabajadores e inmigrantes puertorriqueños, italianos, chinos, judíos y poloneses, afro descendientes, *hippies*, *punks* e izquierdistas radicales), la proliferación informal de espacios de arte alternativos fue consecuencia de varios factores, tales como el legado del activismo de los años sesenta (por los derechos civiles y el movimiento antiguerra), la crítica feminista y la agenda política de grupos como o Art Workers' Coalition y Artists Meeting for Cultural Change, además de la situación socioeconómica de Nueva York (Ault, 2002: 5). Varios factores fueron determinantes para la colectivización y el interés de grupos de artistas en organizar sus espacios en Lower East Side, como el gran número de artistas en la ciudad, la disponibilidad de inmuebles residenciales y comerciales para alquiler con precios bajos y el estatus de Big Apple[52] como un poderoso centro de arte. La función inicial de los espacios alternativos, según Brian Wallis (Ibidem: 170), fue la de enfatizar una lucha colectiva de los artistas para actuar en contra de la alienación del productor individual sobre la economía del arte, proporcionar un arte espontáneo e improvisado y establecer contactos más cercanos entre los artistas (en su mayoría blancos y de clase media) con una población urbana, cultural y étnicamente diversa.

Muchos de estos espacios fueron fundados en casas, *lofts* y edificios abandonados, y estuvieron vinculados en gran parte con los movimientos sub-culturales. En el Bronx, la galería alternativa Fashion Moda (1978-1993), creada por Stefan Eins, unió la cultura del graffiti y el movimiento Hip-Hop del barrio con escritores y artistas. El grupo Collaborative Projects (o Colab, 1977-1989), organización que contaba con cerca de cincuenta artistas-activistas comprometidos con el escenario Punk de Nueva York, producía películas, pintura, escultura, vídeo, performance, danza y programas para televisión.

52 "La Gran Manzana", es la forma como se apoda a la ciudad de Nueva York. N. de la T.

La innovación de este grupo se encontraba en el modelo colectivo y comunitario de producción y en un método de organización de exposiciones que privilegiaron el concepto de "curaduría como trabajo de arte", objetivo que posteriormente fue seguido por el colectivo Group Material. La exposición *Times Square Show* (1980), organizada por Colab, que reunió artistas residentes de la galería Fashion Moda, fue considerada por el crítico Richard Goldstein como "Arte Punk", "la primera exposición radical de los años ochenta; un arte de tres acordes que cualquiera puede tocar" (Lippard, 1984: 188).

Un ciclo de fuerzas económicas asociadas a la gentrificación llegó a la región de East Village/Lower East Side en la primera mitad de los años ochenta con el *glamour* de las galerías comerciales, los cafés, las tiendas y los bares. Rosalyn Deutsche observa que un síntoma de que existieran relaciones no igualitarias en lo que respecta a la revitalización urbana, fue el hecho de que, en este periodo, se hallara un significativo número de habitantes de la calle en la ciudad de Nueva York; este tipo de revitalización no buscó satisfacer las necesidades sociales como un todo, por el contrario, buscó facilitar la reestructuración del capitalismo global. "Como forma específica del urbanismo en el capitalismo avanzado, la revitalización urbanística destruyó las condiciones de vida de las personas residentes que ya no eran necesarias en la nueva economía de la ciudad" (en Blanco, Carrillo, Claramonte y Expósito, 2001: 302). Menos conscientes o, hasta indiferentes, diversos artistas y propietarios de galerías simplemente se callaron frente al hecho de que su arte se había vuelto una carnada valiosa para la revitalización y las políticas empresariales que transformaron barrios de trabajadores e inmigrantes en distritos residenciales para la población de clase media. El mercado de arte comenzó también a notar el resurgimiento de la escultura y la explosión de la pintura individual y masculina neo-expresionista. Los medios inclinaron su apetito hacia el exotismo del área multicultural de Manhattan, y buscaron incansablemente promover su versión de la "auténtica voz de la cultura de calle" (con Keith Haring y Jean Michel Basquiat). Como recuerda Chin-Tao Wu, el movimiento de espacios alternativos ayudó a redefinir y a elevar la condición social de los guetos urbanos donde estos espacios se localizaban, sin cuestionar su propia práctica en lo que se refiere a la relación que estos espacios tienen con el poder, tanto en el mundo del arte, como en la sociedad en general (2006: 67).

Volante dibujado por Rebecca Howland para la exposición Real Estate Show,1979. Imagen cortesía de Rebecca Howland.

Algunos colectivos artísticos comenzaron a tomar en cuenta las polarizaciones entre sus compromisos políticos y las definiciones convencionales del éxito de sus proyectos. Convencidos de su papel controversial y de una complicidad con la aceleración de los procesos sociales y económicos en zonas menos favorecidas de la ciudad, muchos artistas tomaron una posición pública sobre el hecho de que sus actividades también traen gentrificación. Los integrantes de Colab intentaron responder críticamente a esta situación ocupando un edificio abandonado para instalar una exposición que discurriera sobre las políticas de vivienda de la ciudad. La muestra *Real Estate Show* (1980) presentó trabajos de artistas sobre propiedad y vivienda[53].

53 En el manifiesto hecho para *Real Estate Show,* los artistas declararon que la intención de la exposición fue mostrar que los artistas visuales pueden trabajar honestamente en un contexto que demuestre su solidaridad con los pueblos oprimidos, reconociendo que las estructuras institucionales distorsionan y dificultan la práctica artística y que los artistas que viven y trabajan con comunidades debilitadas son intermediarios en la revalorización de la propiedad y en el "blanqueamiento" del vecindario. Ver el manifiesto en: <http://www.abcnorio.org/about/history/res_manifesto.html>.

Rápidamente, las autoridades locales cerraron el espacio y confiscaron el material de la exposición. Después de negociaciones con el poder público, el grupo de artistas consiguió permiso para el uso de un nuevo edificio, bautizado con el nombre de ABC No Rio[54].

Reconocido mundialmente en los círculos activistas y *underground* como una importante *squat* (ocupación) cultural, ABC No Rio es un centro comunitario anarquista que promueve fiestas y exposiciones. Dentro del espacio, sus proyectos incluyen una biblioteca de fanzines, organización de muestras de Punk-Hardcore, galería de arte, cocina comunitaria, laboratorio de medios, estudios de serigrafía y de fotografía[55]. Aquí es importante notar que es gracias a la iniciativa autónoma de ABC No Rio que existe toda una trayectoria subcultural de un Squat Art (graffiti, música, instalaciones, jardinería de guerrilla, grabados, pasacalles y performances) creado sobre y dentro de las ocupaciones (MooreyCornwell en Ault, 2002: 349). Una producción visual colectiva que está fuera del mercado y abarca tanto un arte informal (pinturas y esculturas), hecho por habitantes de calle y *squats*, como un arte de protesta y agitación (plantillas, carteles y cómics), producido por ilustradores y afinados caricaturistas con estilo figurativo neo-expresionista (como la revista *World War 3 Illustrated*, fundada por Seth Tobocman y Peter Kuper, y que reunió colaboraciones de Eric Drooker, Paula Hewitt, Josh Whalen y otros artistas gráficos comprometidos con la lucha *squatter* y activista en Lower East Side).

Dispersos por las calles a manera de fanzines y en el interior de las ocupaciones, estos trabajos apoyaban las acciones de lucha por la vivienda y la movilización popular, creando una imagen coherente sobre estas ocupaciones, frecuentemente distorsionada por los medios y la policía. *Squats* dispersos por Estados Unidos, Europa (Alemania, España, Dinamarca, Holanda, Italia e Inglaterra), Brasil (en donde se destaca la importancia de

54 El nombre ABC No Rio fue extraído de una placa próxima al lugar del espacio, en la que se leían las palabras Abogado Notario (en español), pero partes de las letras de dicha placa se perdieron, quedando apenas las letras Ab [c] No rio

55 El excelente libro/catálogo editado por Alan Moore y Marc Miller, ABC No Rio Dinero: The Story of a Lower East Side Art Gallery (Nueva York: ABC No Rio y Collaborative Projects, 1985), reconstruye toda la historia sobre los orígenes de este espacio y su contexto vinculado a un escenario artístico diverso. Este libro reúne textos y manifiestos de exposiciones y colectivos que actuaron en este período, como Colab, Group Material y PAD/D. Recientemente, el contenido del libro fue publicado en su totalidad en internet por Marc Miller y está disponible en: <http://www.98bowery.com/returntothebowery/abcnorio-the-book.php>.

las ocupaciones en el campo y el movimiento de lucha por la vivienda en la ciudad de São Paulo) y Argentina (con las fábricas ocupadas por trabajadores en 2001), forman una historia del activismo que aún está por ser investigada. Esta historia pasa también por movimientos políticos y subculturas hágalo-usted-mismo, como el colectivo Punk inglés Class War y su polémico tabloide libertario; las coaliciones de Food Not Bombs, que distribuyen gratuitamente alimentos vegetarianos para las comunidades a manera de manifiesto en contra de la destrucción de la tierra, la pobreza y por la finalización de las ocupaciones militares norteamericanas en el Oriente Medio; el eco-anarquismo de Earth First!, con sus tácticas de defensa de la preservación de la vida salvaje y de los derechos de los animales; y la escena de música electrónica, con el placer transgresivo de la cultura de calle de las fiestas rave, su apoyo a la ecología radical y al movimiento británico anticarreteras, al lado de Reclaim The Streets! y de la lucha anticapitalista.

Durante los años ochenta, el conservadurismo de la administración de Ronald Reagan y de la primera ministra de Inglaterra, Margaret Thatcher, substituyó el gobierno por el mercado neoliberal como institución política y social. De acuerdo con Chin-Tao Wu, las políticas de privatización de los gobiernos norteamericano e inglés, disminuyeron el apoyo de organismos públicos para el arte y facilitaron considerablemente la intervención corporativa de grandes multinacionales en el patrocinio de grandes exposiciones y museos, además de incrementar las colecciones de arte en oficinas de abogados y consultorías, industrias manufactureras y desarrolladores de bienes raíces (2006: 259-269). Para las corporaciones, el arte contemporáneo es símbolo de *status* y representa un objeto dotado de valor de mercado, que sirve como moneda de valor simbólico y material. Como inversión, las obras de vanguardia realzan la imagen de una empresa e individualizan su marca entre las otras, con el objetivo también de impresionar al público consumidor y cultivar una percepción de que la corporación ofrece su patrocinio a la cultura. "En un mercado global de fuerte competencia, en el que los productos y servicios se vuelven cada día menos distinguibles, la única manera de que una compañía se diferencie de su competencia es tener una imagen corporativa "refinada". Y el arte, o las artes en general, son extremamente adecuadas para la promoción" (Ibidem: 277).

La era conocida como *Reaganomics* también fue tomada por los movimientos antinuclear, *antiapartheid* y por el activismo que denunciaba la creciente crisis y la negligencia del gobierno Reagan frente al SIDA. La izquierda se puso a la defensiva frente a los núcleos conservadores y diferentes colectivos de activistas culturales se movilizaron creando vínculos entre artistas y grupos militantes. El Political Art Documentation/ Distribution (PAD/D, 1980-1988) fue un colectivo de este período que unió teoría crítica y marxismo con la efectividad de la producción de imágenes políticas (carteles, placas y *stencils*). Además de la organización de una red de artistas y de un archivo con documentos sobre arte activista, el grupo también participó de protestas masivas en contra de la intervención norteamericana en El Salvador, colaborando simbólicamente con placas e imágenes que expresaron sus reivindicaciones, además de proyectos que incorporaron un público más amplio en los debates sobre la crisis inmobiliaria en Nueva York.

Political Art Documentation/Distribution.
Not For Sale, 1984.
Imagen cortesía de Gregory Sholette.

En el proyecto *Not For Sale* [No está en venta] (1984), el grupo PAD/D montó una exposición anti-institucional llamada *Out of Place: Art for the Evicted* [Fuera de lugar: arte para los desalojados], en la que 37 artistas presentaron trabajos sobre gentrificación y sobre la condición de los habitantes de calle, carteles que parodiaban el lenguaje de la industria inmobiliaria y denunciaban la economía de libre mercado de la alcaldía de Nueva York. Los trabajos fueron diseminados por las paredes de edificios no ocupados en cuatro calles de East Village, imitando "galerías de arte" apodadas como "The Discount Salon" [El salón del descuento], "The Leona Helmsly Gallery", "Another Gallery" [Otra galería] y "Guggenheim Downtown" [Centro Guggenheim]. En 1989, los integrantes de PAD/D fundaron el colectivo multidisciplinar REPOhistory (activo hasta el año 2000), con la participación de escritores, historiadores y activistas. En este grupo, los artistas instalaban placas de metal con imágenes y textos que recuperaban y reconstituían las historias perdidas y ausentes sobre la ciudad de Nueva York. Las tácticas comunicativas de REPOhistory se basaron en dar cuenta de narrativas que hasta entonces estaban abandonadas, interrogando los límites de representación de la historia oficial, a través de una relectura de su construcción, abordando acontecimientos vinculados con temas como raza, género, clase y sexualidad[56].

Las intervenciones de PAD/D y REPOhistory facilitaron alianzas y diálogos más plurales entre artistas y no artistas. A finales de los años setenta, un grupo de jóvenes estudiantes de arte y otros de diversas formaciones, iniciaron un colectivo norteamericano post-conceptualista, de importancia fundamental para la historia del arte activista en las décadas posteriores, el cual estableció en su programa político y estético una reinvención del pensamiento dialéctico (unir artistas y clase trabajadora, alta cultura y cultura de masa, esfuerzo colaborativo y producción individual). Entre 1979 y 1996, Group Material tuvo una participación variada, que alternó desde 13 personas hasta llegar a tres integrantes, quienes se dedicaron a una serie de proyectos públicos e instalaciones que revitalizaron las relaciones entre experiencia artística y activismo. La euforia de sus integrantes recordaba, con efecto, la utopía de las vanguardias históricas del siglo XX, "conduciendo nuevamente el arte hacia la vida, y trayendo una nueva vida para el arte" (Avgikos en Felshin, 1996: 89).

56 Las leyendas de las placas pasaban por la recuperación de informaciones sobre el lugar del primer mercado de esclavos de la ciudad, la caída de la bolsa en 1929 e incidentes que vinculan a la comunidad gay y lésbica.

En 1980, el grupo alquiló un espacio para una tienda situado en East 13th Street, 244, en el barrio Lower East Side, donde montó una sede para sus encuentros: un espacio híbrido entre galería no comercial y centro social, que organizaba exposiciones, clases de educación artística para los niños y las niñas de la cuadra, conferencias y exhibición de películas. Abrir una galería no ortodoxa en Nueva York, financiada con el dinero de sus integrantes, fue una estrategia usada para aproximar el método curatorial del grupo, descrito posteriormente como "dolorosamente democrático" (en Wallis, 1990: 2), con una vecindad de trabajadores, inmigrantes, no artistas, estudiantes y personas que pasaban diariamente por el lugar. El texto "Caution! Alternative Space!", escrito por el grupo en septiembre de 1981 sobre sus actividades y la galería, y distribuido posteriormente en un folleto, declara que "sin estas cuatro paredes justificándonos, nuestro trabajo probablemente no hubiera sido considerado como arte" (en Ault, 2010: 56).

En la exposición *The People's Choice* (bautizada después con el nombre de Arroz con Mango, 1981), el grupo solicitó a los habitantes próximos a la galería, en su mayoría de descendencia hispánica, objetos que difícilmente encontraran lugar en un museo o en un espacio convencional de arte, pero que fueran importantes para ellos, para sus familias y sus amigos. Colecciones de dibujos infantiles, fotografías, estatuas religiosas, muñecas, piezas de artesanía, pinturas amateur y reproducciones de cuadros son ejemplos de lo que se reunió en el espacio mantenido por Group Material. Estos objetos expuestos informalmente en la galería, presentaron la historia visual y material de la vida cotidiana de un grupo diverso de participantes.

Después de una serie de exposiciones realizadas entre 1980 y 1981 que abordaron asuntos variados como política electoral, consumo, género, construcción social de gusto y medios, el colectivo dejó el espacio situado en East 13th Street argumentando cansancio, acumulación de tareas y desgaste entre sus integrantes. El anhelo de Group Material por un arte que fuera sinónimo de activismo cultural encontró dificultades al intentar vincularse con un público más amplio. Los artistas consideraban que era imposible "crear un arte innovador y radical si este trabajo está unido al espacio de una galería en particular" (Avgikos en Felshin, 1996: 99). La experiencia en una galería obtuvo pocas respuestas sobre la transformación social del barrio. No obstante, como observa Jan

Group Material.
The People's Choice (Arroz con Mango),
en el espacio 244 de East 13th Street, 1981.
Imagen cortesía de Julie Ault.

Avgikos, el colectivo tuvo la oportunidad de compartir objetivos políticos comunes y la confianza de que el arte podría unir *intelligentsia* y clase trabajadora relacionada con la comunidad de aquella cuadra; por otro lado, queda el interrogante de si los eventos promovidos por Group Material no consiguieron ir más allá del simple entretenimiento.

Julie Ault, cofundadora de Group Material, cree que la noción de comunidad para el grupo estaba más relacionada con asuntos y temas particulares, y no sólo con una determinada localización geográfica. "Para ser más eficaz, el grupo creyó que podría ser más actuante fluyendo en otros espacios y con otros métodos[57]." El colectivo reconoció las dificultades de lidiar con una comunidad inmediata y decidió ampliar sus nociones de exposición en la arena pública, trabajando en otros lugares como universidades, museos, en paneles publicitarios de los metros y en las calles[58]. Group Material se fue institucionalizando gradualmente al ir en dirección contraria a su programa inicial. No obstante, el grupo logró mantener su originalidad y su crítica cultural, al discutir asuntos que hasta entonces eran poco evidentes en las grandes muestras contemporáneas. Group Material llevó sus instalaciones al circuito de las bienales (como la del museo Whitney, en 1985) y a muestras internacionales (en la *Documenta 8*, en 1987), a manera de museos itinerantes o "fórums sociales" que alternaban varios medios, estilos y palabras (fotografía, artefactos populares, artesanía, pintura y publicidad).

En la *Bienal de Whitney*, la primera exposición institucional del grupo, la instalación Americana acogió un espacio "antibienal". Decorado con imágenes comerciales, papeles de pared y videos, *Americana* ironizaba la idea del museo Whitney como referencia auténtica del arte norte-americano y del estilo de vida de la era Reagan, proponiendo una remoción simbólica de las fronteras entre alta cultura y cultura vernácula. Como proyecto específico para una exposición, *Americana* sólo podría existir a partir de un diálogo crítico entre el grupo y el arte del *mainstream* [corriente principal]. Group Material también se dedicó a trabajar en proyectos en los que su

57 Fragmento de la conferencia de Julie Ault en São Paulo. Realizada el 25 de abril de2008.

58 Como ejemplo de esto, está el "mural democrático", un proyecto conceptual (De Zi Baos, 1982), pensado como plataforma para debatir asuntos públicos con reflexiones políticas, opiniones y declaraciones de diferentes personas sobre aborto, arte, crimen, sindicatos, intervención militar norteamericana en El Salvador y el uso de drogas.

estética social se dirigió a los temas de la democracia (como el proyecto *Democracy*, de 1988) y el SIDA. En la instalación *AIDS Timeline* [Línea de tiempo del SIDA] (1989), el colectivo estructuró un análisis en tiempo real sobre el SIDA, organizado mediante una línea cronológica entre 1979 y 1989 a lo largo de las paredes del museo. La presentación informal, comunicativa y didáctica, preocupada con la extensión temporal de la crisis de la enfermedad en Estados Unidos, su número de diagnósticos y muertes, reunió innumerables capas de historias sociales, personales y médicas al lado de objetos, pinturas, publicidad, declaraciones del gobierno, artículos de revista, estadísticas, videos, carteles y artefactos activistas.

Group Material.
AIDS Timeline.
Instalación en el Museo de Arte de la Universidad de Berkeley, 1989.
Imagen cortesía de Julie Ault.

El concepto de "exposición dentro de una exposición como actividad comunitaria" formalizado por Group Material, hizo posible la inserción procesal de trabajos de artistas excluidos del mundo oficial del arte y de sectores multiculturales (minorías étnicas, subculturas, homosexuales y comunidades locales), quienes frecuentemente eran reprimidos y atacados por la agenda política de Estados Unidos. Con una guerra cultural declarada, el exceso de democracia radical originario de los años sesenta amenazaba con ser suprimido. El arte no escapó del ataque proveniente de la derecha y de los fundamentalistas religiosos. Una exposición con la fotografía *Piss Christ* [Chichí de Cristo], de Andres Serrano, desencadenó una reacción hostil del ala conservadora, que alcanzó también una retrospectiva de Robert Mapplethorpe en 1989, ambas con apoyo del NEA y consideradas por los dirigentes de la administración Bush y el senador ultraconservador Jesse Helms como "obras pornográficas y blasfemas". Helms llegó a imponer al Congreso que se adoptara una ley que prohibiera al NEA apoyar trabajos considerados "obscenos" y que tuvieran representaciones de sadomasoquismo, homosexualidad, abuso sexual de niños y actos sexuales, asegurando así los "patrones de decencia y respeto por los valores del público norteamericano".

Además, en la administración Reagan se lanzaron campañas en contra de los derechos de las mujeres al aborto; informaciones más amplias sobre cómo se transmite el virus del VIH, las cifras estimadas de muertos y de individuos infectados y las medidas para la contención de la epidemia en Estados Unidos fueron prácticamente ignoradas y silenciadas por el gobierno, o tratadas con prejuicio por los medios y la opinión pública. La crisis del SIDA trajo también una crisis de representación de las minorías y de los procesos democráticos, en una época en donde los medios de comunicación y las personas apenas podían pronunciar el nombre de la enfermedad. El miedo público y el discurso tendencioso o velado sobre el SIDA movilizó a organizaciones comunitarias de los derechos de los homosexuales y a portadores del VIH a una lucha por el cambio político en contra de la homofobia y la intolerancia. Formado en marzo de 1987, ACT UP (AIDS Coalition to Unleash Power [Coalición SIDA para desencadenar el poder]), grupo activista de acción directa y no partidario, comenzó a utilizar todos los medios y soportes posibles (manifestaciones, teatro de calle, carteles, campañas, camisetas, pendones, adhesivos, placas, vídeos, volantes, historia oral y vallas) para volver pública la negligente posición

del gobierno norteamericano frente al SIDA. Las principales acciones realizadas por ACT UP, ocurridas a finales de la década de los ochenta, incluyeron la producción masiva de carteles, adhesivos y camisetas con lemas e imágenes, como el famoso triangulo rosa nazi invertido e impreso en un fondo negro con la frase "SILENCIO = MUERTE" (1987), transformado ahora en un llamamiento público a convertir el miedo en acción política. En septiembre de 1989, en la Bolsa de Valores de Nueva York, miembros del grupo del teatro de guerrilla ACT UP, arrojaron billetes falsos de $100 dólares con la frase "A LA MIERDA SU ESPECULACIÓN. PERSONAS MUEREN MIENTRAS USTED JUEGA A LOS NEGOCIOS", esta acción mostró que la crisis del SIDA es también una gran inversión para las grandes empresas y los laboratorios fabricantes de AZT. Según Andrea Lindsay, integrante de ACT UP de San Francisco, desde ese momento, el clima social y político sobre las acciones de concientización sobre el SIDA cambió, principalmente con la administración de George W. Bush.

> El hecho de que anteriormente el SIDA fuera un asunto del cual a nadie le gustaba hablar, se transformó en un tema en el que investigadores, compañías farmacéuticas y políticos usan para ganar dinero. En los años ochenta, los activistas del SIDA podían hacer cualquier protesta seria que resultaba en poca o ninguna repercusión. Pero en los últimos cinco u ocho años, bajo la actual administración Bush, tuvimos activistas de ACT UP de San Francisco que fueron acusados de crimen, procesados, penalizados y encerrados en la cárcel a causa de protestas[59].

Entre las diversas células activistas que salieron de ACT UP, se destacó el colectivo de arte Gran Fury (1988-1994), uno de los más activos en la producción de imágenes y de propaganda de agitación que acompañaron las protestas de ACT UP. Los integrantes de este grupo se rechasaban a ser fotografiados, decían que el activismo colectivo era más importante que sus apariencias y se describían como "un bando de individuos unidos por la rabia y dedicados a explotar el poder del arte para el fin de la crisis del SIDA" (Meyer en Felshin, 1996: 51).

59 Entrevista realizada el cuatro de mayo de 2006.

En su trabajo artístico, Gran Fury fijó la raíz de esta crisis no en la enfermedad, sino en las fuerzas sociales y en sus componentes más amplios (gobierno, cultura corporativa y público *mainstream*). Como decía el texto de uno de sus carteles, con 42 mil personas muertas, el "arte no es suficiente; sólo la acción directa colectiva puede combatir la crisis del SIDA". El grupo se servía de la fusión de texto e imágenes y de la manipulación del lenguaje espectacular de los medios y de la publicidad, acompañado de tácticas que remiten al *détournement* [desvío] situacionista y a la obra de John Heartfield, para dar visibilidad a una serie de reivindicaciones y poner en circulación informaciones y símbolos. Una valla publicitaria producida por Gran Fury en 1989 muestra una foto con tres parejas inter-raciales besándose, dos de ellas del mismo sexo. Con un estilo visual que simula el multiculturalismo corporativo de las conocidas campañas publicitarias de la empresa italiana de ropa Benetton, el trabajo *Kissing Doesn't Kill: Greed and Indifference Do* [Besar no mata: la codicia y la indiferencia sí lo hacen] subvierte los códigos de la propaganda popular y de su seducción visual para capturar la atención del observador sobre un tema de interés social, utilizando una forma de comunicación accesible que facilita el diálogo democrático y educativo.

Impresa como cartel para manifestaciones o instalada en la parte externa de los buses, la valla recorría la ciudad para llamar la atención de diversos públicos. En Chicago, el trabajo fue instalado en las plataformas de metro, pero en menos de 24 horas fue atacado por vándalos que lo desfiguraron, arrojando tinta negra sobre las fotos de las parejas. La acción recibió una amplia cobertura de la prensa. Kissing Doesn't Kill desafía la interpretación equivocada de la época que incluía el beso como comportamiento de riesgo y la saliva como fluido de transmisión del VIH. Se trata de un arte que reflexiona sobre la muerte y la pérdida, pero que se presenta de forma agradable, en lugar de apelar a la representación dominante y a un imaginario social que ve a los portadores del virus como "individuos alienados, monstruos o asesinos" (Ibidem: 54).

La iconografía activista de Gran Fury llegó al mundo del arte en el año siguiente con el proyecto *Kissing Doesn't Kill*. Invitado a exponer en la *Bienal de Venecia*, el grupo no dudó en cuestionar la posición de la iglesia católica sobre el SIDA en una exposición internacional. La instalación *The Pope and The Penis* (El papa y el pene) constaba de dos vallas, la

primera con la imagen de un pene erecto, con un texto en el que se le ordenaba a los hombres el uso del condón y en letras más grandes la frase "EL SIDA MATA LAS MUJERES", mientras que la otra valla con la figura del papa Juan Pablo II, criticaba la posición de la iglesia sobre el uso de preservativos y la educación sobre la enfermedad. El director de la bienal, Giovanni Carandente, amenazó con pedir dimisión si se exhibían las vallas, pues consideró que la contribución del grupo no era un trabajo de arte.

La valla *Kissing Doesn't Kill: Greed and Indifference Do*, de Gran Fury, circulando en un bus. En algunas imágenes, el lema "Besar No Mata: Codicia e Indiferencia sí lo hacen" se acompañaba también de la leyenda "La codicia corporativa, la inercia gubernamental y la indiferencia pública vuelven el SIDA una crisis política". Imagen cortesía Gran Fury.

El "Escándalo en la Bienal" llegó a los periódicos italianos con reproducciones de la valla con la imagen del Papa, así como textos que relataban casos de SIDA en Italia y la falta de posicionamiento del gobierno de aquel país sobre el problema. Días después, las vallas fueron instaladas en la exposición y el director no dimitió. La misma censura potencializó el trabajo del grupo. La visualidad experimentada por Gran Fury, las campañas de Guerrilla Girls y las exposiciones y murales democráticos de Group Material crearon memes virtuosos que se infiltraron en el debate de los medios corporativos y en la constitución de nuevas esferas públicas de oposición dentro del sistema de arte para la discusión de asuntos específicos. La inserción de estos tres colectivos en el mundo del arte sacó del gueto al arte activista y mostró algunas posibilidades de trabajar con las instituciones de modo más crítico. Entre finales de los años ochenta y el inicio de la década siguiente, la historia occidental fue testigo de las victorias estructurales del neoliberalismo y el fin de la Unión Soviética. La producción industrial en zonas periféricas del planeta, el desarrollo de instituciones más allá del Estado-Nación, el multiculturalismo, los cambios espaciales en la organización de las grandes ciudades, el consumo y la estilización de la vida por la acumulación de capital cultural se vuelven tópicos que son ampliamente discutidos en las teorizaciones posmodernas. El interés ampliado por las iniciativas de un "arte con base en la comunidad" (*community-based art*), que busca reflexionar sobre situaciones locales, aparece en Estados Unidos en este contexto[60]. De acuerdo con Jan Cohen-Cruz (2002), el arte con base en la comunidad busca un proceso para involucrar a las personas en la realización de un proyecto artístico, en el que se dispone de un público mayor y de lugares más accesibles y resonantes, para producir una audiencia y un tiempo específicos. A inicios de la década de los noventa, Suzanne Lacy popularizó el término "nuevo género de arte público" para afirmar de esta forma, una historia alternativa del arte urbano y de interés público (1995: 25). Para Lacy,

60 El interés por un arte basado en la comunidad fue estimulado en Estados Unidos por los debates que incluyen la noción institucional de "arte público", la cual consiste en el financiamiento de esculturas abstractas instaladas en espacios no museológicos (parques, plazas, edificios federales, aeropuertos u oficinas de bancos y empresas). Las controversias sobre los caminos del arte público en Estados Unidos, llegaron a su cúspide con los debates que implicaron el caso de la obra *Tilted Arc* [El arco inclinado] (1981-1989), de Richard Serra. Encomendada por la Administración de Servicios Generales de Estados Unidos (GSA) para la Federal Plaza de Nueva York y creada para un contexto y un lugar específicos, la escultura de Serra, hecha de acero, agresiva, no utilitaria, y antagónica a un modelo de arte público que atiende a las exigencias de una armonía social y se integra como parte de una arquitectura, fue el blanco de una batalla que involucró audiencias públicas, acciones judiciales, cobertura de los medios y protestas que reivindicaron la remoción del "objeto intruso".

nuevo género de arte público propone un modelo democrático de comunicación basado en la participación y en la colaboración de una comunidad en la producción de un trabajo de artes visuales. A través de una intervención social que experimenta situaciones transitorias y amplía sus efectos discursivos, los artistas-activistas utilizaron medios tradicionales y no tradicionales de producción visual (pintura y escultura, arte urbano, teatro de guerrilla, instalaciones, vallas, carteles, protestas y acciones) para interactuar con un público diverso, abordando asuntos relevantes para sus vidas, como lo son las políticas de vivienda, la violencia, el racismo, la pobreza, el desempleo etc[61].

Los proyectos de Lacy y la curadora Mary Jane Jacob, en el caso específico de la exposición *Culture in Action: New Public Art in Chicago* (1993), buscaron el contacto directo y la participación activa de la comunidad para crear intervenciones artísticas; los dos proyectos recibieron apoyo financiero e institucional[62], lo cual no invalida estas iniciativas, pero crea un campo sinuoso y divergente de dilemas y conflictos éticos. Hace algunos años se vienen generando debates críticos acerca de los efectos de iniciativas tales como procesos colaborativos de arte activista en comunidades, intervenciones que buscan empoderar estéticamente a los individuos, re-humanizar las relaciones fragmentadas por el capitalismo o integrarse a grupos excluidos de procesos culturales y políticos. Grant H. Kester, quien se ha destacado como un importante teórico del arte colaborativo, tiene sus reservas sobre las acciones de artistas que trabajan con comunidades no privilegiadas, por citar algún ejemplo de proyectos artísticos realizados con pandillas de adolescentes y habitantes de calle, como es el caso del colectivo neoyorquino Artist and Homeless Collaborative. Para Kester, comparado con los trabajadores sociales y reformistas de la era victoriana, el peligro de la actitud del artista como

61 El libro editado por Lacy sobre la noción de nuevo género de arte público, *Mapping the Terrain. New Genre Public Art* (Seattle: Bay Press, 1995), cita como ejemplo los trabajos de artistas y colectivos producidos en épocas y contextos distintos, muchos de estos reconocidos por el *mainstream* artístico, tales como Judith Baca, John Ahearn y Rigoberto Torres, Judy Chicago, Adrian Piper, Martha Rosler, Mierle Laderman Ukeles, Tim Rollins y Kids of Survival, Ant Farm, Group Material, Guerrilla Girls, Paper Tiger Television, entre otros.

62 La muestra *Culture in Action* contó con trabajos diversos como *Flood*, del colectivo Haha, que creó un jardín hidropónico con la ayuda de seropositivos (quienes después usaron las hojas de las plantas en sus tratamientos), y el proyecto de los artistas Simon Grennan y Christopher Sperandio quienes cocinaron un dulce en barra, con la colaboración de los trabajadores de la sección local 552 de Bakery, Confectionery, Tobacco Workers' International Union of American. Sobre la muestra, ver JACOB, Mary Jane (ed.). *Culture in Action: A Public Art Program of Sculpture Chicago.* Seattle: Bay Press, 1995.

"proveedor de servicios" está en el uso de la experiencia estética del arte como un modo de trascender la especificidad de su propia posición cultural y social, sancionando su intervención en una determinada comunidad (2004: 137). En este sentido, la existencia de intereses no siempre comunes entre artistas, comunidades y movimientos puede ahogar las necesidades concretas de un grupo social, valorizando apenas la propia agenda de propuestas, éxitos y méritos del artista y de sus modelos de intervención.

No es coincidencia pensar que, a comienzos de los años noventa, la proliferación de las prácticas artísticas con base en la comunidad, como la muestra *Culture in Action,* estuvo vinculada al momento en que los papeles del artista como activista y proveedor de servicios fueron institucionalmente acomodados a los intereses de curadores, museos y programas de financiación de exposiciones. Sobre este interrogante, George Yúdice agrega que, cuando el neoliberalismo afirmó sus raíces, y la responsabilidad de la asistencia social de la población se dislocó progresivamente hacia la "sociedad civil", el sector encargado de administrar las artes visuales vio la oportunidad de recurrir a las prácticas de activismo cultural dentro de las comunidades para mediar las contradicciones y resolver los problemas sociales vinculados a la educación, racismo, revitalización urbana y violencia (2006: 410). De esta forma, el arte comunitario corre el riesgo de "transformarse en un estilo susceptible a ser absorbido por la institución y, por consiguiente, subordinar la capacidad de acción de los individuos al progreso del arte como institución" (Ibidem: 447).

Hal Foster, en el ensayo "El artista como etnógrafo" (1996b), También discutió los mecanismos metodológicos y discursivos usados en el mundo del arte para legitimar y patrocinar acciones "marginales" en las cuales el artista asume el papel de un activista itinerante que encuentra al interior de la comunidad, o de un grupo local, una zona a ser investigada, trabajada y documentada. Al proponer un modelo estructuralmente cercano al teorizado por Walter Benjamin sobre la idea del "autor como productor" (1934), que solidario con el proletariado, debe hacer que su producción "oriente otros productores [...], poniendo a disposición un aparato más perfecto" (1987: 132), Foster cuestiona los gestos bienintencionados de los artistas inclinados hacia lo "real". Como un *outsider* que es insertado institucionalmente en esta esfera colaborativa con una

comunidad o un grupo local, el artista tiene su práctica etnográfica validada y su imagen valorizada; así, en este proceso de interacción con un "otro social", su autoridad es cuestionada poco o casi nunca. Foster escribe sobre esto que la institución también termina por eclipsar el trabajo del artista, espetacularizándolo, coleccionándolo como su capital cultural y transformando al curador en una estrella (1996b: 198). Esta estrategia se ha vuelto una tendencia administrada por algunos modelos curatoriales fácilmente digeridos en muestras cargadas de un estilo "social chic" y con poca reflexión política, como parece ser el caso del paradigma de la "estética relacional", promovido por el curador Nicolas Bourriaud.

En este territorio conflictivo de acciones artísticas con otros grupos sociales, las interacciones entre artistas, colectivos y comunidades se basan en una red de demandas, motivaciones, proyecciones y expectativas, a través de un proceso continuo de definición de singularidades (Kwon, 2004: 141). La alteridad y el conflicto son aspectos que las comunidades incluyen en su esencia. Muchas prácticas colectivas recientes han lidiado con las negociaciones entre diversos actores, movimientos y realidades locales. Una nueva generación de artistas-activistas han venido reinventando formas de trabajo colaborativo y compromiso social autónomo para introducir su "urbanismo afectivo" dentro de las relaciones capitalistas y de los escenarios de revitalización urbana de las ciudades, experimentando otras sociabilidades, reciprocidades comunitarias, reflexiones y diálogos creativos. Esta preocupación aparece en acciones como las del grupo norteamericano Temporary Services con los habitantes de Los Angeles. Las intervenciones e instalaciones creadas por este colectivo durante el proyecto *Construction Site* (2005) pretendían transformar un espacio abandonado de la ciudad en un lugar provisional para presentaciones de performance, comidas y encuentros.

En Hamburgo, el colectivo alemán Park Fiction logró desarrollar una planificación urbana participativa con los habitantes del barrio de St. Pauli, localizado en el muelle y con una población necesitada, a punto de pasar por un proceso de gentrificación. Este proceso de trabajo conceptual y de "producción de deseos colectivos" fue financiado en 1997 con fondos del departamento municipal de cultura; se unieron a una práctica de activismo comunitario auto-organizado, creando plataformas de intercambio y

de servicios entre los habitantes y ejercieron una suficiente presión sobre las autoridades locales para transformar un lugar altamente valorizado por el poder corporativo, en un parque público, incluyendo palmeras falsas y céspedes en forma de alfombras voladoras (Kester en Hara, 2006: 11).

Hay colaboraciones transversales en el contexto de las luchas comunitarias y los movimientos sociales específicos, que están presentes en iniciativas como las del colectivo de arte activista Le Groupe Amos, formado en 1989 en Kinshasa, ciudad de la República Democrática del Congo. El grupo realizó acciones no violentas con organizaciones populares y asociaciones barriales, durante la crisis política y económica en la dictadura de Mobutu Sese Seko en Zaire (1967-1995), lidiando principalmente con la situación enfrentada por millares de congoleses silenciados por el régimen y las relaciones entre Estado e instituciones. Las intervenciones públicas y proyectos pedagógicos de Le Groupe Amos, como el uso del teatro de guerrilla, producción de documentales en vídeo, de textos y dibujos animados publicados en periódicos y panfletos, se preocupaban por disminuir las divisiones de clase empleando en su discurso tanto el uso del lenguaje oficial (el francés), como el vernáculo, lingala, hablado cotidianamente en Kinshasa (Enwezor en Stimson y Sholette, 2007: 241).

En esta perspectiva de producción de otros lenguajes para la protesta, el colectivo Contrafilé trabajó en 2005 y 2006 en el proyecto *A Rebelião das Crianças* [La rebelión de los niños], junto con el movimiento de madres de internos de la FEBEM[63] (actualmente Fundación CASA), la Associación de Mães y Amigos da Criança Adolescente em Risco [Asociación de Madres y Amigos del Niño Adolescente en Riesgo] (AMAR). El colectivo interrogó la criminalización y la manutención de jóvenes en estado de confinamiento y su exterminio social, buscando entender el significado de una rebelión, al discutir críticamente sobre "cómo los medios construyen la imagen de esta juventud, como criminal y marginal, y sobre la naturaleza de estos espacios de cárcel juvenil[64]." Como productores simbólicos, integrantes el colectivo Contrafilé participaron en asambleas y conversaciones

63 FEBEM es la sigla en portugués para "Fundación Estatal para el Bienestar del Menor" una red de reclusorios de menores infractores esparcidos en 142 centros por el estado de São Paulo. N. de la T.

64 Entrevista realizada el 19 de enero de 2007.

con la asociación y colaboraron en la realización de manifestaciones no convencionales en frente de la Secretaria de Justicia de la ciudad. En lugar de hacer un acto tradicional, el colectivo y la asociación organizaron una fiesta infantil en la protesta de Octubre de 2006, donde presentaron imágenes, performances y carteles con datos concretos sobre tortura y muerte de jóvenes en la FEBEM y sobre el desvío de dinero de la institución. Niñas y niños, habitantes de la calle y organizadores "conmemoraron" con una mesa de gaseosas, café y torta la pérdida de la infancia anulada por la reclusión, buscando concientizar al público sobre la violencia física, social y psicológica sufrida por estos adolescentes en un sistema coercitivo.

Los usos del performance para la comprensión del trauma y de la memoria social, un cierto humor negro y una subversión creativa sobre las estructuras del poder político han sido empleados desde hace algún tiempo por los colectivos artísticos argentinos que actúan al lado de movimientos autónomos. Estos grupos desempeñaron un papel militante de ejecución de dispositivos de producción visual en situaciones de inestabilidad política y económica neoliberal. Más que simples colaboradores teóricos y estéticos, los grupos argentinos constituyeron sus prácticas en un momento en el que la resistencia popular se volvió un asunto de supervivencia. Dos coyunturas fueron cruciales para la aparición y la multiplicación de estos colectivos, la primera, a mediados de los años noventa, el surgimiento de H.I.J.O.S[65], grupo de derechos humanos formado por hijos de desaparecidos y exiliados durante la "Guerra Sucia" del terrorismo de Estado del régimen militar (1976-1983). La segunda coyuntura se encuentra en la revuelta popular argentina, ocurrida en los días 19 y 20 de diciembre de 2001, la cual posibilitó que artistas plásticos, cineastas, escritores, periodistas y activistas inventaran nuevas formas de intervención vinculadas con los acontecimientos relacionados con movimientos de asambleas populares, huelgas, fábricas recuperadas y ocupaciones (Longoni y Mestman, 2008: 454 y 455).

La segunda generación de activistas de derechos humanos impulsada por H.I.J.O.S. inventó el *escrache* como un modo de denunciar la impunidad de la justicia institucional sobre los colaboradores del régimen militar. El *escrache* es un procedimiento práctico de

65 La sigla del colectivo significa Hijos por la Identidad y la Justicia, contra el Olvido y el Silencio

producción de justicia y una modalidad de protesta que afirma una nueva subjetividad de lucha social. con el uso del espectáculo público y del cuerpo, realizado en compañía de centenas de personas, el *escrache* se hace para estimular la condena social y la restricción pública de los genocidas que no fueron presos ni acusados por sus crímenes durante la dictadura. La protesta expone la identidad, el rostro, la dirección y el pasado del torturador a sus vecinos y colegas de trabajo, que no saben sobre sus antecedentes criminales. En las protestas en Buenos Aires, el Grupo de Arte Callejero (GAC), formado en 1997, se encarga de promover la información visual de los *escraches* subvirtiendo el soporte y el lenguaje de los códigos de las placas urbanas. Estas "herramientas cartográficas", como el grupo denomina sus placas, son instaladas en las calles y señalizan a los habitantes de un barrio el nombre y la dirección de un torturador, o los espacios de la ciudad que funcionaron como centros clandestinos de detención. Una de sus otras intervenciones consiste en imprimir un dibujo de una placa en grandes dimensiones, pegarla en el piso y protegerlo después con resina plástica, mostrando la ilustración de un quepis militar con la frase "JUICIO Y CASTIGO".

Desde 1998 el grupo Etcétera usa el humor, la metáfora y el absurdo surrealista para crear sus intervenciones políticas. En los escraches, Etcétera realiza performances teatrales en donde muñecos, máscaras y personas disfrazadas representan escenas de tortura y asesinato en frente de la casa de los genocidas. En noviembre de 2005 se organizaron diversas protestas, con ocasión de la visita de George W. Bush a la *Cuarta Reunión de la Cumbre de las Américas en Mar del Plata*. Etcétera planeó la acción Internacional Errorista, en la que usó la figura estereotipada del "enemigo" de la "guerra contra el terror" proclamada por Bush. El grupo decidió debatir sobre una situación de censura implícita sobre el tema, y por no poder usar la palabra "terrorista" – por el peso simbólico y el "peligro" que ésta representa - optó por la metáfora del "(t)errorista", el "error" como una respuesta directa al discurso construido por los medios. Para engendrar una "revolución a través del afecto", los integrantes de Etcétera ejecutaron acciones teatrales cómicas vestidos como los enemigos de la nación norteamericana, portando armas hechas de cartulina y filmando parodias exageradas de las declaraciones de terroristas árabes exhibidas por la televisión.

Etcétera.
Internacional Errorista,
noviembre de 2005.
Fotografía de Pietro Botte.
Imagen cortesía de Internacional Errorista.

En la larga trayectoria trazada a lo largo de este capítulo, observamos la construcción compleja de una diversidad de formas organizacionales colectivas, iniciadas con el compromiso del artista moderno, pasando después por movimientos artísticos y sociales, células, grupos de afinidad y comunidades. Recorrimos los diferentes ciclos y contornos que estas situaciones dibujaron en momentos de crisis y ruptura, encarando la propia repetición de las relaciones históricas entre el arte y el activismo "como algo potencialmente radical y desestabilizador, algo que, contradictoriamente, abre espacio para el cambio[66]". Son imprevisibles y múltiples los movimientos que integran la práctica artística con el activismo. Construyen redes temporales, operan en esferas conflictivas y espacios de encuentro de diferentes subjetividades y oposiciones. El arte activista encuentra su material de trabajo en la realidad y sus prácticas traen una contra-historia creativa que desafía proyectos políticos y narrativas tradicionales.

66 Entrevista realizada con Gregory Sholette el nueve de febrero de 2006.

El activismo cultural empleado por los colectivos abordados en este capítulo, comparte en sus propuestas determinadas estrategias, tales como la producción de manifiestos y declaraciones revolucionarias; un cierto posicionamiento crítico frente al sistema de arte; informalidad estética y el interés por la vida cotidiana; el uso de materiales más accesibles y trabajos artísticos fácilmente multiplicables; la realización de intervenciones y acciones espectaculares en el espacio urbano a través de performances, teatro de guerrilla y la subversión de los medios y soportes mediáticos; además del interés por activar la colaboración del espectador o participante. También existe la voluntad de experimentar nuevos procesos de trabajo y otros sistemas de circulación pública, mucho más allá de centrar las energías creativas solamente en la actividad artística de producción de objetos. Las conexiones espontáneas, las derivas de los *hackers*, *mediactivistas*, teóricos y artistas por *internet*, recientemente vienen reflexionando sobre la creación de estructuras descentralizadas de poder, de discusión, de publicación y de cooperación. Como apunta Mark Dery, estos fenómenos de auto-organización y de resistencia celular son producto de nuestra época, "en un tiempo en el que la atmosfera está densa, con las conversaciones sobre 'resistencia sin líderes'[67]."

El rescate de estas expresiones por parte del historiador que trabaja con lo contemporáneo, permite revelar y revaluar sus vínculos con el presente, con la memoria y sus vestigios. En necesario tener en cuenta también que no se trata de afirmar que la actual retoma de muchas de las prácticas de arte activista está desprovista de poder político o es categóricamente ineficaz. Antes que nada, el arte activista es contextual y sus tácticas recorren espacios y tempos específicos. Las relaciones entre intervención simbólica y acción directa deben ser evaluadas, examinadas y discutidas siempre, de acuerdo a las necesidades de un plan que está dentro de un territorio cultural en constante cambio. Una simple protesta, como pegar afiches en la calle o promover la desobediencia civil en contra de determinada ley, puede ser efectiva, al igual que las intervenciones más elaboradas de un teatro de guerrilla y la organización de jardinería comunitaria en lugares abandonados de la ciudad. Todo depende de los objetivos que se pretenden alcanzar.

67 Entrevista realizada el 11 de septiembre de 2006

Para Andrea Lindsay, activista de ACT UP, acciones hábiles, cómicas, dramáticas y gráficamente agradables que buscan pasar una propuesta política reciben más atención que los "tediosos y viejos signos de protesta". Cuando las manifestaciones locales captan el interés de los medios, logran promover un debate ampliado sobre un asunto.

> Si usted. actúa correctamente, una acción local pode atraer la atención de un reportaje, que a su vez puede ser capturado por los titulares internacionales, logrando que todo el mundo preste atención. Al mismo tiempo, si una protesta llama la atención sobre algo que pueda afectar a todo el mundo, como es el caso del SIDA, internet puede ayudar a difundir la información y muchas veces puede desembocar en una ayuda política global[68].

Actualizar gestos, como forma de inspiración para acciones, puede ayudar a repensar modos de colaboración y protesta; además, problematiza el actual campo discursivo del arte contemporáneo. Es en este camino, donde la propia idea de práctica artística comienza a ser impugnada y expandida, que el esfuerzo colectivo destituye las antiguas especializaciones, pues, como dice Raoul Vaneigem, "Ya no existen artistas, en el momento en que todos lo son".

68 Entrevista realizada el 04 de mayo de 2006

BIBLIOGRAFÍA

El lector encontrará una bibliografía detallada con libros, artículos, manifiestos, películas y vídeos usados en esta investigación. También encontrará una lista de algunas páginas web consultadas durante el trabajo y que además se relacionan con las acciones que se discuten en este capítulo. Las páginas, artículos y libros disponibles en Internet y citados a lo largo del capítulo fueron consultados entre 2005 y 2008, y luego se actualizaron en la edición de la versión en portugués de este libro en 2010.

ARTE ACTIVISTA, COLECTIVOS, CULTURE JAMMING, MEDIOS TÁCTICOS

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo.* São Paulo: Max Limonad, 1984.

AULT, Julie (ed.). *Show and Tell: A Chronicle of Group Material*. Londres: Four Corners Books, 2010.

BLANCO, Paloma, CARRILLO, Jesús, CLARAMONTE, Jordi e EXPÓSITO, Marcelo (orgs.). *Modos de Hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.

BRADLEY, Will e ESCHE, Charles (eds.). *Art and Social Change*. A Critical Reader. Londres: Tate, 2007.

COHEN-CRUZ, Jan. "*An Introduction to Community Art and Activism*", 2002. Disponible en: http://ed621.weebly.com/uploads/3/2/6/7/3267407/an_introduction_to_community_art_and_activism_cohen_cruz.doc.

FELSHIN, Nina (ed.). *But it is Art? The Spirit of Art as Activism*. Seattle: Bay Press, 1996.

JUNO, Andrea e VALE, V. *Re/Search: pranks!* San Francisco: Re/Search Publications, 1987.

MACPHEE, Josh e REULAND, Erik (eds.). *Realizing the Impossible: Art Against Authority*. Oakland: AK Press, 2007.

MOORE, Alan W. *"General Introduction to Collectivity in Modern Art",* 2002. Disponible en: <http:// www.journalofaestheticsandprotest.org/3/moore.htm>.

RAUNIG, Gerald, *Art and Revolution. Transversal Activism in the Long Twentieth Century*. Los Angeles: Semiotext(e), 2007.

STIMSON, Blake e SHOLETTE, Gregory (eds.). *Collectivism after Modernism. The Art of Social Imagination after 1945*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.

WALLIS, Brian (ed.). *Art After Modernism: Rethinking Representation.* Boston: New Museum of Contemporary Art, 1984.

_____ (ed.). *Democracy: A Project by Group Material*. Seattle: Bay Press, 1990.

ARTE BRASILEÑO Y LATINOAMERICANO, COLECTIVOS, INTERVENCIONES URBANAS

BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte Contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias.* Rio de Janeiro: Contra Capa, 2001.

DWEK, Zizette Lagnado. *Glossário do Programa Ambiental de Hélio Oiticica*, tese de doutorado, volume 2. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2003.

FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecilia (orgs.). *Escritos de Artistas*. Anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

FIGUEIREDO, Luciano (org.). *Lygia Clark-Hélio Oiticica*. Cartas, 1964-1974. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

FREIRE, *Cristina. Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo: SESC, Annablume, 1997.

GULLAR, Ferreira. *Etapas da Arte Contemporânea: do Cubismo à Arte Neoconcreta.* Rio de Janeiro: Revan, 1999.

HARA, Helio (ed.). *Caderno Videobrasil 02. Arte, Mobilidade, Sustentabilidade*. São Paulo: Associação Cultural Videobrasil, 2006.

JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da Ginga. A arquitetura das favelas através a obra de Hélio Oiticica.* Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

LONGONI, Ana e BRUZZONE, Gustavo. *El Siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.

PECCININI, Daisy. *Arte Novos Meios/Multimeios - Brasil 70/80*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1985.

REIS, Paulo. *Arte de Vanguarda no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

ARTE CONTEMPORÁNEO, CONTRACULTURA, VANGUARDIAS

ALBERRO, Alexander e STIMSON, Blake (eds.). *Conceptual Art: A Critical Anthology.* Cambridge: MIT Press, 1999.

AULT, Julie (ed.). *Alternative Art New York, 1965-1985*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

BRYAN-WILSON, Julia. *Art Workers: Radical Practice in the Vietnam War Era*. Berkeley: University of California Press, 2009.

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Lisboa: Vega/Universidade, 1993.

BISHOP, Claire. *Installation Art: A Critical History*. Londres: Tate Publishing, 2005.

DANTO, Arthur C. *Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História*. São Paulo: Edusp, 2006.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005.

FOSTER, Hal. *The Return of the Real*. Cambridge: MIT Press, 1996b.

GIUNTA, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política: Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós, 2004.

GUARNACCIA, Matteo. *Provos: Amsterdam e o Nascimento da Contracultura*. São Paulo: Conrad, 2002.

HOFFMAN, Abbie. *The Best of Abbie Hoffman*. Nueva York: Four Walls Eight Windows, 1989. HOME, Stewart. Neoism, Plagiarism & Práxis. São Francisco: AK Press, 1995.

JACQUES, Paola Berenstein (org.). *Apologia da Deriva: Escritos Situacionistas Sobre a Cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JAPPE, Anselm. *Guy Debord*. Petrópolis: Vozes, 1999.

KESTER, Grant H. *Conversation Pieces. Community and Communication in Modern Art*. Berkeley: University of California Press, 2004.

KNABB, Ken (ed.). *Situationist International Anthology*. Berkeley: Bureau of Public Secrets, 1995.

KWON, Miwon. *One Place After Another: site-specific art and locational identity*. Cambridge: MIT Press, 2004.

LACY, Suzanne (ed.). *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press, 1995.

LIPPARD, Lucy R. *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972; a cross-reference book of information on some esthetic boundaries.* Londres: Studio Vista, 1973.

_____ *Get the Message? A Decade of Art for Social Change.* Nova York: E. P. Dutton, 1984.

LONGONI, Ana y MESTMAN, Mariano. *Del Di Tella a Tucumán Arde*. Buenos Aires: Eudeba, 2008.

REXROTH, Kenneth. *"The Making of the Counterculture"*, 1967. Disponible en: < http://www.bopsecrets.org/rexroth/essays/counterculture.htm >.

ROBERTS, John. *"Productivism and Its Contradictions. A Short History of Productivism". In: Chto Delat?, "What is the use of art?",* no 1-25. São Petersburgo, março de 2009. pp. 10-11.

SLATER, Howard. "*The Spoiled Ideals of Lost Situations. Some Notes on Political Conceptual Art*", 2000. Disponible en: <http://infopool.antipool.org/hs.htm>.

WU, Chin-Tao. *Privatização da cultura. A intervenção corporativa nas artes desde os anos 80.* São Paulo: Boitempo Editorial, 2006.

CIENCIAS SOCIALES, FILOSOFIA, HISTORIA

BALANDIER, Georges. *Poder em Cena*. Brasília: Universidade de Brasília, 1980.

BENJAMIN, Walter. "*O autor como produtor*". In: _____. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987. pp. 121-136.

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.
COHN, Gabriel (org.). *Comunicação e Indústria Cultural*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971.

FRANK, Thomas. *The Conquest of Cool*. Chicago: The University of Chicago Press, 1997.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

MARCUSE, Herbert. *A Ideologia da sociedade industrial.* Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

MATOS, Olgária C. F. Paris 1968. *As barricadas do desejo*. São Paulo: Brasiliense, 1998.

TURNER, Victor. *The Anthropology of Performance*. Nova York: PAJ Publications, 1988.

YÚDICE, George. *A Conveniência da Cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

COMUNICACIÓN/MEDIOS, POSMODERNISMO, PUBLICIDAD, SEMIÓTICA

BARTHES, Roland. *Mitologias*, São Paulo: Difel, 1982.

MCLUHAN, Marshall. *Os Meios de Comunicação Como Extensões do Homem*. São Paulo: Cultrix, 1995.

CATÁLOGOS

BLOCK, René e NOLLERT, Angelika (orgs.). *Collective Creativity/Kollektive Kreativität*. Catálogo de la exposición en el museo Kunsthalle Fridericianum, Kassel, 2005.

http://www.elsecretariadobilingue.interferencia-co.net/