

Una genealogía del arte conceptual latinoamericano

Luis Camnitzer

Publicado en: Revista Sul Sur. Revista do Instituto Estadual do Livro. Portoalegre, No. 6. Noviembre de 1997.

Traducido del inglés por Pablo Deambrosis

Ciertos valores y metodologías de la historia del arte mainstream no son aplicables en relación con algunos eventos de las culturas periféricas. Esta inadecuación está, en último término, determinada por la relación que el arte tiene con la vida y la conciencia histórica que surge de esa relación.

En las dos primeras páginas de su introducción a *Postmodernism or The Cultural Logic of late capitalism* (El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo reciente), Frederic Jameson declara:

“Lo posmoderno busca rupturas, eventos más que nuevos mundos, busca el instante delator después del cual ya no es lo mismo [...] busca desplazamientos y cambios irrevocables en la representación de las cosas y la forma en que éstas cambian. Los modernos estaban interesados en los que pudiera surgir de tales cambios y su tendencia general: reflexionaban sobre la propia cosa, sustancialmente, de forma utópica o esencial [...] Posmoderno en lo que queda cuando el proceso de modernización ha concluido y la naturaleza ha desaparecido para siempre [...] El posmodernismo es el consumo de la mercantilización misma como proceso”.¹

Con esas afirmaciones, Jameson delinea algunas razones básicas que explican tal inadecuación. Jameson sostiene que en las sociedades posmodernas la cultura se ha transformado en una “segunda naturaleza”, tomando el lugar de la “naturaleza”. Uno puede concluir que la Utopía, una esperanza al final de un túnel histórico, ha perdido todo significado, junto con el propio túnel. La meta utópica de fundir arte y vida en una experiencia activa unificada que exprese bienestar social ha desaparecido con ella. En su lugar, la dicotomía arte/vida ha sido resuelta a través de los bienes de consumo y ya no es necesaria una conciencia de cómo ambos se relacionarán, ya que arte y vida son consumidos en una misma acción pasiva.

Esta resolución, sin embargo no ha tenido lugar en las culturas periféricas. Mientras los valores de los bienes de consumo que se encuentran en ellas han sido tomados prestados (a veces en un préstamo impuesto), el proceso de modernización no ha concluido y la noción de Utopía aún funciona. Así, hay un cambio tanto en el desarrollo histórico como en la internacionalización de valores que hace cuestionable el uso de una única historia del arte internacional y unificada. Esta historia del arte, usada por el mainstream y hegemónica en su enfoque, es incapaz de encarar la motivación o el sentido del tiempo que generaron en gran parte de los eventos periféricos.

¹ Fredric Jameson

El arte, desde el momento en que consiste en la producción de objetos e ideas consumibles, sirve tanto para crear cultura como para crear un mercado. En áreas económicamente insolventes, el efecto primario (por débil que sea), recae en la comunidad que rodea al artista y tiene, por lo tanto, una importancia regional. Sólo el arte-como-mercancía puede ser totalmente comprendido en su contexto internacional. Así, la historia convencional del arte deposita sobre las culturas periféricas categorías y especulaciones que no necesariamente se corresponden con esas realidades. En las tradiciones norteamericana y europea, el objeto del arte es el portador del valor artístico. En la tradición latinoamericana y otras tradiciones periféricas el objeto del arte desencadena situaciones.

Todas estas observaciones son particularmente relevantes para la comprensión del conceptualismo latinoamericano ya que fue un movimiento artístico con aspiraciones radicalmente diferentes de otros movimientos. El conceptualismo latinoamericano creía en la utopía, atacaba al proceso de mercantilización y, sobre todo, trataba de eliminar la barrera en la proposición arte/vida. Tanto en el posmodernismo hegemónico como en gran parte del conceptualismo latinoamericano hubo una gran erosión de la división entre alta y baja cultura. Sin embargo, en el primer caso es una forma de absorber cualidades de consumo de mercancías de más fácil acceso. En el segundo caso la erosión es parte de un plan modernista que lleva a evitar utópicamente el bien de consumo.

El propio término “conceptualismo” es un ejemplo de un referente mainstream que en sí mismo distorsiona la evaluación del proceso latinoamericano; es discutible si su uso es apropiado en el caso latinoamericano². El término lleva a descartar aquellas obras de arte que se relacionan más cercanamente con las obras conceptuales producidas en los centros culturales y a dejar de lado las que se desvían de ese modelo introduciendo elementos de interés o relevancia local. El término también oculta el hecho de que los mismos eventos y obras de arte pueden jugar diferentes roles y tener diferentes proyecciones en historias diferentes.

Sin embargo, esto no significa que los procesos que llevan al arte que se superpone con el concepto mainstream deban verse como propios de América Latina o en total aislamiento de los centros culturales. El concepto de vanguardia y la categorización del arte en esos términos es una importación europea y la mayor parte del arte poscolombino no puede ser discutido sin una conciencia de las influencias del mainstream. Lo que se vuelve más idiosincrático en América Latina es la visión desde la periferia de aquellos logros mainstream, cómo se los apropia para adecuarse a las condiciones socioeconómicas y culturales que ubican América Latina en la periferia y que los hace propios de su lugar. Una visión desde la periferia considera a estas mismas expresiones, correctamente apropiadas funcionales y transformaciones que están combinadas y sincretizadas con creaciones locales. El término “conceptualismo” ha sido tomado como otros ismos lo han sido, trayendo nuevos pensamientos y formas artísticas en algunos casos, validando pensamientos y formas ya existentes en otros.

Aunque desde un punto de vista formal gran parte del arte conceptual latinoamericano más temprano ha cumplido con los requerimientos mainstream, la mayoría de las exposiciones retrospectivas sobre la historia internacional del arte conceptual han ignorado o minimizado el rol de los artistas latinoamericanos. La exposición Information del Museo de Arte Moderno de Nueva York, 1970, fue una notable excepción, en su ambición de dar una visión más amplia de los que los organizadores percibían como un movimiento realmente internacional. En la mayoría del resto de las muestras, cuando se incluye a artistas latinoamericanos, lo que a menudo se recalca es el trabajo más reciente de estos artistas, distorsionando así la secuencia de los hechos. Sólo para tomar un ejemplo, la obra conceptual más antigua exhibida en la exposición “Latin American Art of the 20th Century”, MoMA, 1992-93, una mega exposición “en celebración” de los 500 años del viaje de Colón, data de 1969. Es una pieza de Antonio Díaz, cuyas restantes obras en la exposición son piezas no conceptuales de los últimos años ochenta. Una obra de 1958 de Hélio Oiticica, la única expuesta de este autor, es una pintura de su periodo constructivista a pesar de que la mayor importancia de su obra está en su conceptualismo. Reeditando un tema conocido, el mensaje es que el arte conceptual latinoamericano sólo ocurrió como una consecuencia de las versiones mainstream, una vez más un producto derivado del arte originado en los centros culturales.

No se debe culpar de esta distorsión de la historia a las instituciones de los centros culturales solamente. Algunas organizaciones latinoamericanas, por ejemplo y particularmente el CAYC (Centro de Arte y Comunicación) de Argentina, han tomado como misión desdibujar las diferencias entre conceptualismo periférico y central, reverenciar los estándares mainstream y así, dado su poder económico, efectivamente colonizar el arte latinoamericano. Después de, en una etapa inicial, poner énfasis en el conceptualismo formal, el CAYC ignoró la importancia del conceptualismo de contenido político (como “Tucumán Arde” de 1968, que discutiremos más adelante) y trató de dar una falsa sensación de “credibilidad” a los artistas locales a través de una vinculación con la escena internacional, desdibujando diferencias⁴.

Irónicamente, fue la crítica norteamericana Lucy Lippard quien llamó la atención sobre el tipo de conceptualismo político argentino representado por el grupo de Rosario (que concibió “Tucumán Arde”) en su prefacio a su exposición “2.972.453” en la galería del CAYC en 1970. Mientras tanto, en una segunda introducción a la misma muestra, el director del CAYC, Jorge Glusberg, declaraba que el conceptualismo “no centra su interés en el contenido de una obra de arte, sino en la naturaleza de la propia afirmación”³. Ambos autores enfatizan la calidad de desmaterializada de la nueva obra de arte; para Lippard, la desmaterialización es efectiva como un medio de exploración paralelo a otras formas de arte. Para Glusberg, “en el caso del arte conceptual, la mercancía es la información pura”. En los años siguientes el CAYC se ocupó de arte y tecnología, finalmente cambiando el centro de su interés al “transvanguardismo” internacional iniciado por el crítico italiano Achille Benito Oliva, que incluía el neoexpresionismo posmodernista estadounidense. Entre otras cosas, este camino contribuyó a asegurar la supervivencia del CAYC durante los años de represión política extrema en Argentina.

3

4

Los estereotipos acerca de América Latina favorecen una descripción de un arte cargado de emociones (cuando no sentimentalismo) y lleno de cualidades oscurantistas⁵. Mientras que estos estereotipos pueden no ser totalmente injustificados, debería reconocerse que un arte desmaterializado y politizado ha sido por lo menos igualmente importante para el desarrollo de la cultura latinoamericana. Este arte ha sido ignorado por el mainstream no solo porque no se ajusta a las normas del exotismo asignadas a las importaciones latinoamericanas, sino también porque la política adoptada por el conceptualismo latinoamericano ha desafiado invariablemente a la supremacía cultural del “centro”. Más aún, el conceptualismo latinoamericano parecía desfasado en su ubicación histórica con respecto a sus parientes mainstream. Generalmente, el conceptualismo mainstream es visto por los historiadores mainstream del arte como perteneciente al arte posmodernista. Jameson menciona la pérdida de historicidad y la celebración del marco institucional (en oposición al marco artístico) como nociones-guía para esta clasificación⁶, configurando una estructura en la cual el conceptualismo latinoamericano no encaja con facilidad. Con esto en mente, y dada la tendencia reciente de ubicar al conceptualismo mainstream en un contexto histórico, parece imperativo rever qué está clasificado como arte conceptual latinoamericano en sus propios términos.

Para filtrar a través de este complejo entramado y a la vez mantener la visión desde la periferia, he elegido el formato de una genealogía (a falta de una palabra mejor) más que el de una historia. Es una forma de enfoque diacrónica y no tiene nada que ver con evocaciones de genes y folclore, o de legados y tradiciones secuenciales. Prefiero la idea de genealogía a la de historia para evitar la sensación de una causalidad lineal, que expresaría una cadena directa de influencias, y para proponer un conjunto de hechos que, si bien a menudo no están relacionados, muestran sin embargo propósitos e intereses comunes, surgiendo como hongos aparentemente independientes pero que se alimentan del mismo sustrato.

Dada la dirección del flujo de información, una historia fuerza una conexión con eventos que ocurren en los centros culturales. Cualquier precedente en la periferia deviene “avant-la-lettre”, esto es, todavía referido al centro cultural para su definición. Sin esta definición los eventos locales no existirán más allá de la órbita del folclore local. Una genealogía evita esta lectura forzada y permite una percepción de una comunidad que genera su propio lenguaje.

La idea básica de trabajar en esta genealogía del arte conceptual latinoamericano no surgió de una forma de reflexionar propia de la historia del arte tradicional, sino de dos cosas aparentemente no relacionadas. Una de ellas es el conjunto de las operaciones llevadas a cabo por el movimiento uruguayo de guerrilla urbana “Tupamaros” durante la segunda mitad de la década de los sesenta y primeros años de la década de los setenta. La otra es la obra escrita por el autor venezolano del siglo XIX Simón Rodríguez. He sentido durante mucho tiempo que ambas están más íntimamente conectadas con lo que se conoce como conceptualismo latinoamericano que la corriente de arte

5

6

conceptual europeo y norteamericano. Tanto los Tupamaros como Rodríguez llevan a lo que yo considero un tema definitorio del arte conceptual latinoamericano: la incorporación de arte y política en una expresión integrada.

Mi percepción de las operaciones de los Tupamaros como eventos artísticos no es nada nueva. La discutí por primera vez en una asamblea de estudiantes y docentes de la escuela de Bellas Artes de Montevideo –mis antiguos pares– en 1969, sugiriendo que la presencia de esta particular forma de guerra de guerrillas era lo suficientemente importante como para exigir profundos cambios curriculares.⁷ Al año siguiente, un estudio presentado ante la reunión anual de la Asociación de Estudios Latinoamericanos en Washington D.C., me referí a las operaciones de guerrilla de los Tupamaros como la única contribución estética válida de América Latina a la historia del arte.⁸ En 1981, en La Habana, en la Primera Asamblea de Intelectuales, proseguí con la elaboración de esta idea declarando que los Tupamaros crearon la “única obra de arte que logró cambiar profundamente la conciencia política del pueblo y, probablemente, la única obra política que estableció parámetros para la percepción estética”. Concluí mi ponencia diciendo: “la historia del arte nunca registrará estos acontecimientos. Sin embargo en un Uruguay libre, en un futuro, la enseñanza del arte no debería ser posible sin esta información.”⁹ En cada uno de los tres casos tuve mis razones para llevar mi opinión hasta extremos esquemáticos. Pero aún hoy armado con una perspectiva histórica más sutil creo en la esencia de esos puntos.

Lo que los Tupamaros habían hecho más allá de su agenda política y sin la más mínima ambición desde el punto de vista de la historia del arte era llevar a un extremo el proceso de desmantelamiento de las fronteras que seguían aislando el arte de la vida. De pronto, su existencia arrojó luz sobre la artificialidad de dichas fronteras y clarificó la relación de los artistas con el arte y la política. No era esta una meta particular del movimiento de guerrillas, por lo menos no más que en el caso de cualquier otro movimiento que concibiera una revolución social. Pero fue una formalización natural y extrema de subcorrientes que habían sido típicas en el arte latinoamericano durante siglos. No es casual que sus acciones se desarrollaran en forma paralela a la de los artistas conceptuales latinoamericanos que conscientemente estaban tratando de romper los límites que apresaban al arte tradicional. Una vez rotas estas fronteras, la permeación mutua era inevitable, especialmente teniendo en cuenta que el arte latinoamericano siempre había estado fuertemente orientado hacia el contenido, y que el contenido era fácilmente politizable.

El otro referente en el cual me quiero centrar es Simón Rodríguez. Mi primer encuentro con los escritos de Simón Rodríguez ocurrió durante los primeros años ochenta, cuando empecé a encontrar citas de sus afirmaciones aforísticas, que parecían totalmente adecuadas hoy a pesar de su edad. Ya en 1828 había aconsejado –y aún no hemos seguido completamente su consejo–: “Hemos estado citando fastidiosamente hechos

7

8

9

de la misma especie, haciéndolo por imitación de lo que otros habían hecho por ignorancia, para probar que hemos estudiado bien la historia”¹⁰.

Y hablando de aquellos compatriotas suyos que copiaban fielmente las directivas europeas, “¡Que imiten la originalidad, ya que tratan de imitarlo todo!”¹¹.

Rodríguez (1771-1854) es reverenciado en Venezuela como tutor de Simón Bolívar. Poco después abandonó Venezuela, escapando de la persecución política, y nunca regresó. Su posición como héroe proviene más que nada de su vinculación con Bolívar, y su propio trabajo no es conocido en su país. En el resto de América Latina es prácticamente desconocido. Rodríguez, según supe más tarde, desarrolló su propia estructura visual para sus escritos, anticipando los desarrollos formales inventados por Mallarmé. El trabajo de Rodríguez no puede ser tomado como un eslabón causal en el proceso cultural que llevó al conceptualismo, pero sus métodos son ciertamente análogos a los de los conceptualistas latinoamericanos que vendrían después en su determinación analítica de las formas para representación de ideas, y los presagian.

Tanto las acciones de los Tupamaros como los escritos de Rodríguez me hicieron ver que el camino para entender el conceptualismo latinoamericano no eran los ejemplos conceptuales mainstream –y seguir sus apariencias formales y sus logros– sino una mejor comprensión de la política y la poesía. Estas actividades, como el conceptualismo, parecen estar menos compartimentadas en América Latina que en otras regiones y tener más probabilidades de influenciarse mutuamente y de manifestarse en hechos paralelos o concurrentes.

Plagadas por un siglo de ismismo, las perspectivas mainstream con respecto al arte conceptual han estado sistemáticamente caracterizadas por un enfoque excesivamente formalista. La identificación a través de la forma en vigor durante todo el modernismo y sus corrientes estéticas, ha sido útil a los artistas y al mercado. Ayudó a definir parámetros creativos diferentes a los de otras tendencias, haciendo más fácil empaquetar los productos. A menudo, sin embargo, esta categorización formalista también ha dado lugar a una unificación simplista de un conjunto de objetivos y contenidos ideológicos diversos. Cuando se la superpone a una actividad artística solo remotamente conectada a este proceso –como es el caso, entre otros, del arte latinoamericano clasificado como “conceptual”– muchos temas relevantes para la definición de la comunidad en la cual se produjo ese arte son ignorados. Algunos de estos temas finalmente desaparecen de los planes del artista porque no encajan en la estructura formalista impuesta. Algunos permanecen pero pierden claridad porque no pueden ser percibidos a través de ese velo formalista.

Los orígenes del arte conceptual latinoamericano han sido asociados tradicionalmente en la historia mainstream a dos movimientos: Arte Povera, en Europa y el conceptualismo norteamericano. Por lo tanto, el conceptualismo latinoamericano era considerado un descendiente de estos. Sin embargo los aspectos idiosincráticos de la

10

11

versión latinoamericana, particularmente en su interrelación con la realidad ética y política, hace frágil e incidental este parentesco. La importancia del arte clasificado como conceptualista en América Latina está basada en sus intentos de desinstitucionalización y de destrucción de esquemas restrictivos, particularmente de aquellos que separan el arte de la vida. Sin embargo, no debe olvidarse que las formas que tomó el arte durante este proceso son derivadas del propósito y que muchos de los objetivos típicos del conceptualismo no fueron generados por especulaciones artísticas. El enfoque conceptual proporcionó aperturas para focalizarse mejor en los temas sociales y políticos.

Las diferencias entre la versión mainstream del movimiento y la producción paralela en América Latina han sido detalladas por Mari Carmen Ramírez¹², quien prosigue la elaboración de una percepción de 1974 del historiador español Marchán Fiz de un “conceptualismo ideológico” en Argentina y España¹³. Ramírez no sólo trata de especificar los elementos identificadores del conceptualismo latinoamericano, sino que también encaja el movimiento en una historia del arte latinoamericano¹⁴.

Ramírez advierte sobre la necesidad de una nueva historia del conceptualismo en América Latina estableciendo una especie de continuidad entre el muralismo mexicano (en su opinión una forma crucial de vanguardismo latinoamericano) y el trabajo de Marcel Duchamp, particularmente en la forma en que los artistas latinoamericanos lo entendieron más adelante. Se puede considerar que el muralismo mexicano revistió a la pintura con un significado social en forma paralela a aquella en que artistas más contemporáneos revistieron más tarde a los “ready-mades”. Dice Ramírez:

“en este sentido se podría alegar que si las propuestas de Duchamp encontraron tierra fértil en América Latina, fue precisamente porque la negativa a abandonar la especificidad y el potencial comunicativo del objeto estético estaba fuertemente asentada en la tradición artística moderna iniciada por el muralismo mexicano y recogida por este grupo de artistas conceptuales políticos. La radical provocación y subversión del arte como institución de Duchamp, implícita en la creación del “ready-made”, aparece en el trabajo de estos artistas bajo la forma de una irónica táctica destinada a dejar en evidencia la precariedad de la práctica artística en las frecuentemente inoperantes condiciones de la periferia latinoamericana. La utilización del “ready-made” como un “paquete para comunicar ideas” indica, en último término la preocupación subyacente más por la “devaluación” o pérdida del valor natural o simbólico del objeto implícita en todo proceso (censurado) económico o ideológico de intercambio, que por el proceso de mercantilización en sí. Por lo tanto, los actos de “reinserción” o “reposicionamiento” llevado a cabo por estos artistas apuntan a reinvertir (o rehumanizar) a las cosas con un significado social. El “ready-made” deviene entonces un instrumento para la intervención crítica del artista en lo real, un estratagema para alterar patrones de comprensión o funcionamiento, o una parcela para la recodificación de la realidad. También se transforma en un vehículo para integrar la actividad estética con todos los sistemas de referencia usados en la vida diaria”¹⁵?

12

13

14

La unificación en un complejo que hace Ramírez de América Latina está basada en la calidad periférica de su cultura, ignorando para este análisis subagrupamiento nacionales. Finalmente, el tema es qué relación tiene el arte con la vida diaria bajo estas condiciones. Según la visión de Ramírez Duchamp trató de desafiar el modelo “arte-como-institución” introduciendo los “ready-mades” y de relativizar con ellos la autonomía del arte y dar cabida a otras conexiones. Los muralistas mexicanos, si bien brevemente, rompen esta autonomía priorizando la comunicación política. La mayoría de estos intentos por abolir el arte tal como lo conocemos han sido utópicos y de poca duración. Los intentos mismos han sido invariablemente neutralizados la ser clasificados como una forma de arte; de hecho, la inclusión de los Tupamaros en esta constelación puede perjudicar inadvertidamente a una causa mayor. Los peligros de la constante institucionalización del arte fueron advertidos por algunos de los muralistas y, como en el caso de Siqueiros, la respuesta fue abandonar el arte completamente, por lo menos por un tiempo, para dedicarse exclusivamente a la política.¹⁵ Es en este desafío institucional de fusionar la creatividad con la vida, o crear las condiciones para un ávida donde la creatividad pueda tener lugar, que los Tupamaros aparecen como el grupo que lleva el proceso a su mayor extremo, ejemplificando una alternativa radical a las artes tradicionales y colaborando con el retraso de su incorporación.

Desde este punto de vista, se podría decir que el trabajo de Duchamp está más cerca del conceptualismo latinoamericano que del conceptualismo mainstream, ya que el impacto que buscaba no era la estetización de la realidad ni formaba parte de la tendencia analítica de las vanguardias anteriores de este siglo¹⁶. Nada más lógico para Ramírez, entonces que diferenciar el arte conceptual en su compromiso con el cambio social de lo que ella llama la “postura reduccionista del modelo empírico-positivista entonces dominante, ejemplificado por el ‘arte-como-idea-como-idea’ de Joseph Kosuth”¹⁷. La desmaterialización del objeto de arte estaba presente también en América Latina, pero su consecución no era un fin en sí mismo. Estaba conectada con el deseo de afectar el contexto en el que la obra iba a funcionar. La desmaterialización, a diferencia de lo que pasaba en gran parte del arte mainstream, no era una búsqueda cuasi-mística de lo imponderable. Era una forma de economía aplicada con un deseo de lograr que el poder se compartiera tanto en la creación como en la política. Mientras la desmaterialización en el mainstream era un ejemplo extremo de reduccionismo formalista, en América Latina era solo un desafío a la definición tradicional de objeto de arte. El tema en cuestión era, por lo tanto, no tanto la desaparición del objeto sino la emergencia de la libertad que la existencia del objeto de arte –en su desempeño de función institucional– estaba inhibiendo y escondiendo. El proceso de resignificación era considerado más subversivo y urgente que la búsqueda metafísica de la invisibilidad. De hecho, durante 1966 y los años siguientes, algunos de nosotros más tarde absorbidos por la etiqueta del conceptualismo preferimos la palabra “contextualita” para describir lo que considerábamos actividades rupturistas¹⁸. Buscábamos un resultado máximo dirigido hacia el cambio de nuestro medio ambiente a través del uso de recursos

15

16

17

18

mínimos (que aún considerábamos “arte”), directamente condicionados por el contexto en que estábamos trabajando. En ese sentido probablemente debíamos mucho más al trabajo de Magritte que al de Duchamp o, se podría decir, teníamos una visión duchampiana del potencial de Magritte. El uso dado por Magritte a la nomenclatura para cambiar el espacio y los significados de una imagen en el espectador parecía un mecanismo aún más incisivo que la propia desmaterialización del objeto de arte. La economía de recursos –una palabra, un trozo de papel arrugado, una olla con agua– estaba relacionada más con una conexión (y un compromiso) con las economías subdesarrolladas de las que todos nosotros proveníamos que con un deseo de romper con las formas de arte establecido o de extender las experiencias del arte minimalista.

Los antecedentes e influencias estéticos inmediatos, sin embargo se extendían mucho más allá de la obra de Duchamp y Magritte y a más profundidad; sería inconcebible un perfil del arte conceptual latinoamericano sin un reconocimiento a los cuentos de Jorge Luis Borges y el bagaje proporcionado por la Revolución Cubana. Borges, particularmente para aquellos que proveníamos del sur de América Latina, fue quien mostró las laberínticas confluencias del conocimiento, las distorsiones y las nostalgias reales o inventadas, y las puso en un campo unificado. Este campo borgiano –más allá de la superioridad metropolitana que frecuentemente se le achaca– era lo que podríamos llamar, haciendo un juego de palabras, visión periférica. La visión periférica consistía en la triple carga de conocer la cultura del centro, nuestra propia realidad y cómo ambas se mezclaban o no. Esta triple conciencia –y si Borges hubiera sabido de esta conclusión se hubiera horrorizado– hacían del desafío a las instituciones una tarea aún más ineludible. La Revolución Cubana, con todas sus limitaciones, fue una señal de que esta ineludibilidad no era tan solo una construcción mental sino que el desafío del sistema en el cual vivíamos era posible. La Utopía tenía realmente un chance.

Además de influir en la formación de nuestras cosmovisiones, Borges también participó en la acentuación de las simetrías, las reflexiones, los círculos cerrados, el universo como una gran tautología o como una excepción de ella, y el poder y la inanidad de la nomenclatura. Estas fueron, en cierto sentido, contribuciones formales que fueron mejoradas por otras literaturas. El tema de la desmaterialización, otro importante ingrediente, había sido tocado en uno de los sarcásticos cuentos del escritor italiano Giovanni Papini, un autor popular en América Latina durante los últimos años de la década de los cincuenta. En dicho cuento, un personaje pide ser patrocinado para hacer esculturas de humo abanicado y un compositor que encuentra la fuerza de la música de Beethoven en el uso de los silencios propone escribir piezas prescindiendo de los sonidos.

Inesperadamente otra influencia, esta vez proveniente de las artes visuales, fue la neofiguración argentina. Este movimiento encabezado por Luis Felipe Noé, Rómulo Macció, Ernesto Deira y Jorge de la Vega, con referencias al grupo COBRA y a Francis Bacon, fue, entre 1960 y 1963, de gran ayuda en la ruptura de la visión latinoamericana tradicional de la pintura. Estos artistas introdujeron una visión fragmentada de la pintura “mala pintura” y un énfasis en el bastidor como elemento visual contrapuesto al lienzo. En particular en la obra de Noé, el caos se transformó en uno de los principales objetivos. Noé, el más preocupado por el pensamiento teórico de los integrantes del

grupo, resumió sus ideas en un libro, apropiadamente titulado “Antiestética” en 1964.¹⁹

Un análisis formal no mostraría conexión alguna entre el arte representacional de los neo figurativos y los conceptualistas que los siguieron. Sin embargo, ruptura formal, el proceso de desestatización iniciado por este grupo, adelantó y aclaró el uso del contenido en la obra de arte (algunas de las pinturas de estos artistas estaban dedicadas a asuntos históricos), y la neofiguración condujo al conceptualismo. Como veremos más adelante, el artista argentino Alberto Greco es un ejemplo de la confluencia de la neofiguración y (el conceptualismo en un solo artista.

En los Estados Unidos fueron los procesos especulativos y analíticos que subyacen en el minimalismo los que generaron muchas de las ideas usadas en la formulación del conceptualismo, y artistas como Sol Lewitt son considerados cruciales para esta transacción. Sin embargo, para muchos artistas latinoamericanos el conceptualismo fue una respuesta a, y un arma contra, el arte minimalista en lugar de su continuación. El minimalismo era considerado una forma que expresaba el poder y los intereses institucionales y, por lo tanto, políticamente reaccionaria. El producto immaculado, producido industrialmente y elegantemente logotípico era percibido como un objeto en busca de un poder económico al cual emblematar, si no ya fruto de un patrocinio. Era visto como un esfuerzo para deshumanizar al objeto de arte y alienarlo aún más del público; arte en su extremo más autónomo: la evolución desde decoración a monumento, con los correspondientes cambios de escala e Ideología.²⁰ El conceptualismo latinoamericano se transformó en una forma de atacar la perfección tecnológica y la dependencia requeridos por el minimalismo, al tiempo que ayudó a disolver la frontera que separaba al arte de la política. En este sentido es importante diferenciar entre reduccionismo y desmaterialización. El reduccionismo es el producto de una especulación formalista que por su propia naturaleza tiende a excluir toda posibilidad de pronunciamiento político. La desmaterialización, en el otro extremo, no sólo está menudó motivada por razonamientos políticos, sino que puede ser un vehículo para la expresión política.²¹

Hasta el comienzo de la década de los sesenta, la inclusión de los temas políticos en el arte estaba limitada a la esfera de contenidos. El objeto de arte podía “describir” a la política –una actividad usualmente despreciada por el mundo artístico– o podía ser un síntoma político como expresión inconsciente de intereses de clase. EL objeto de arte no podía ser acción política. EL proceso de desmaterialización dejó al arte libre de invadir potras disciplinas. La conciencia de su potencial efecto contextual dio al arte una agudeza cercana a la subversión, cualidad ésta que a su vez se tornó consciente y radicalizó aún más el proceso.

Hacia principios de 1968 el artista argentino Roberto Jacoby había declarado en un folleto: “La contemplación estética terminó en el momento en que se disolvió en la idea

19

20

21

social. La obra de arte está también acabada, desde que la vida y el planeta están comenzando a tomar su lugar”.²²

La desmaterialización de la obra de arte afectó su potencial posesión y también sus relaciones con las clases sociales. EL arte conceptual en América Latina planteó desde este punto de vista algunos de los temas discutidos mucho antes por los muralistas mexicanos en relación con el arte como un asunto del dominio público. Pero llegó mucho más lejos. Desmaterializada, la obra de arte supuestamente se volvió no coleccionable y –por decirlo de alguna manera– expropiado de la élite para la gente. EN 1922 Siqueiros había escrito para el manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores:

“Nuestra meta estética fundamental es socializar la expresión artística. (...) los creadores de belleza deberían aplicar sus mayores energías a obras de valor ideológico para la gente, de modo que el objetivo final del arte, que en este momento es una expresión de masturbación individualista, pueda ser un arte para todos, un arte de educación y de batalla.”

Desmaterializada a través de la conceptualización, la obra de arte ahora podía circular como cualquier idea y, lo que era más importante, crear situaciones para que las ideas pudieran circular.

Este aspecto se volvió particularmente importante bajo las condiciones de represión política que prevalecían en la mayor parte de América Latina en ese momento. La línea de separación entre liberación y crimen, siempre desdibujada por las definiciones de legalidad de los gobiernos, estaba aún menos definida bajo una dictadura. El arte, que para muchos se había transformado en una herramienta para la liberación, pasó a ser una actividad sospechosa. Este hecho, a su vez, tentó a muchos artistas a jugar con la subversión. Mientras que el mural mejicano, una vez institucionalizado, había representado ocasionalmente al gobierno, (o, al menos, había sido condonado por él), parte del trabajo producido por el conceptualismo no solo se volvió anti-gubernamental sino que además ingresó a la acción política.

Hay varias cuestiones estético-filosóficas usadas para describir al conceptualismo mainstream, especialmente “la eliminación de la visualidad” y “el mapeo del modelo lingüístico sobre el modelo perceptivo”.²³ Aún siendo de interés y, a veces, formalmente incluyentes, estos temas fueron generalmente secundarios en América Latina, donde se volcó más energía en hacer más eficiente la comunicación de ideas específicas. Una tercera característica del conceptualismo, la “especialización del lenguaje”, el uso de las palabras para crear los límites de la página (o, más tarde, de la pared), fue un recurso formal más típico del proceso latinoamericano pero – como veremos más adelante – puede ser rastreado hasta la pintura colonial del siglo XVIII.

En 1970 el artista argentino Eduardo Costa proponía:

“una pieza que sea esencialmente igual a una pieza hecha por cualquiera de los primeros artistas conceptuales, fechada dos años antes que el original y firmada por otro” 24

La pieza de Costa resume los peligros que acechan en la escritura de un relato partidario. Aquí no se trata de eliminar las influencias internacionales. La revisión debería, más bien, revelar y representar las necesidades que atiende el arte conceptual en América Latina en las realidades sociales en las que ha venido operando, o para las que estaba destinado. Obviamente, sostener que Simón Rodríguez tuvo intuiciones del aspecto que tendría el arte conceptual contemporáneo sería absurdo. Pero afirmar que algunas de las necesidades que atendía su manera de escribir aún se perciben en América Latina no lo es.

Desde una perspectiva no formalista, el continuo artístico latinoamericano es mucho más claro y consistente que lo que nos ha hecho creer. Un énfasis en el contenido –particularmente en lo ético y lo político– mostraría que expresiones formales diversas, como las propuestas por los muralistas mexicanos, por Torres-García y por muchos conceptualistas latinoamericanos contemporáneos, pertenecen a una matriz común en la cual las diferencias en la forma son secundarias. Esta matriz fue oscurecida en la propia América Latina por una controversia formalista e importada entre arte “abstracto” y arte “figurativo” que hizo furor durante los años cuarenta y cincuenta. La enemistad entre ambas facciones, aún más exagerada en la periferia que en los centros culturales, trascendía las convicciones políticas y obstruyó significativas acciones culturales agitando fantasmas. Creencias comunes sobre las funciones sociales del arte fueron ignoradas en favor de superficiales rivalidades estéticas y la lucidez de los propios artistas fue seriamente comprometida en lo que fue un triunfo del gusto sobre la mente. Aún tenemos dificultad en reconocer que el arte conceptual latinoamericano es una alternativa que se dirige al contexto inmediato y que busca una liberación de las restricciones categorizantes. Está por fuera de esta controversia y no encaja en el abstraccionismo.

Como sus contrapartidas norteamericana y europea, el conceptualismo latinoamericano se propuso una desmaterialización en sus productos –o al menos un cambio de los materiales artísticos tradicionales por otros– y una fuerte dependencia del lenguaje como portador de significado y como recurso formal. Pero la elección de estas herramientas tiene que ver no tanto con la cuestión de qué aspecto debería tener el arte (como ocurre con la controversia) sino cómo pueden ser desinstitucionalizados los elementos artísticos para influenciar efectivamente a la sociedad. Con una innegable vena populista, el conceptualismo latinoamericano se separa así claramente de las definiciones *mainstream*.

Kosuth, hablando de sí mismo y del conceptualismo norteamericano escribió: “En su extremo más estricto y radical, el arte que yo llamo conceptual lo es porque está basado en una investigación sobre la naturaleza del arte. Así, no es tan solo la actividad de construir propuesta artística, sino un resolver y elaborar todas las consecuencias, todos los aspectos del concepto “arte”. (...) El público del arte conceptual está compuesto primariamente por artistas –lo cual es decir que un público separado de los participantes no existe– (...) La comprensión de la naturaleza lingüística de todas las

propuestas artísticas, ya sean pasadas o presentes, y más allá de los elementos usados para su construcción, es fundamental para esa idea de arte”²⁵

Una perspectiva internacional del arte conceptual, aun estando más allá de la dualidad *mainstream*-periferia, muestra entonces más diferencias que cosas en común. Esto se ve en seguida en la comparación de los parentescos de los conceptualismos estadounidense y europeo, pero también cuando se compara con artistas dentro de la misma tradición. Una genealogía estadounidense derivada de la afirmación de Kosuth y después del trabajo de Marcel Duchamp, conduce sin escalas (en el sentido de que las contradicciones son absorbidas) a las obras de 1953 de Rauschenberg (por ejemplo, el borrado del dibujo de Kooning)²⁶, al Pop-art autorreferencial (una estetización de los ready-mades de Duchamp de la cual son emblema las latas de sopa Campbell auténticas firmadas por Warhol)²⁷ y al minimalismo y, particularmente, al movimiento Fluxus,²⁸ uno de cuyos miembros (Henry Flint) acuñó el término “concept art” en 1961.²⁹ Más sutilmente se podría incluir aun a Jackson Pollock en este linaje, si se considera que la fuerza de su trabajo está en su decisión de cuando interrumpir el proceso de goteado – la transferencia del proceso creativo de la acción constructiva a la acción crítica. Aunque la selección de objetos de Duchamp para sus ready-mades era anti fetichista y la de Pollock fetichista, es el énfasis en el proceso selectivo lo que los ubica en el mismo continuo. El movimiento estadounidense fue en su mayoría reduccionista (y fetichista), buscando alguna esencialidad en la obra de arte, ajustándose a la cita de Glusberg donde se dice que la información pura es mercancía y pasando por alto, consecuentemente, todo juicio de valor sobre la información.³⁰ Uno de los clímax en esta dirección fue proporcionado por los escasos ejemplos de “land-art”, formal y conceptualmente reductivos, pero ecológicamente totalitarios. ³¹ Una importante excepción, sin embargo, fue la de los artistas de Fluxus, muchos de los cuales trataron de oponerse a este encare*.

Si bien poco clara en sus escritos estéticos y no ortodoxa con respecto a los análisis de Kosuth, la gente de Fluxus era predominantemente interdisciplinaria, anti formalista y, a veces, políticamente consciente, y usó varios medios de expresión heredados por los conceptualistas que los sucedieron, incluyendo las performances, la poesía visual, el mail-art (arte por correo) y las actividades intermedia. ³² Fue sintomático el intento de Robert Walts en 1964 al patentar la palabra “Pop” para poder luego sacarla de circulación. (Fracasó). También lo fue el encadenamiento a las columnas del sótano del Carnegie Hall de los equipos de sonido necesarios para un concierto de Stockhausen. Se hizo circular un volante en esa ocasión. Acusando a Stockhausen de componer música eurocéntrica y racista. Y desde un punto de vista formalista, algunas de las partituras de 1960 de La Monte Young y las “Event Scores” (partituras de eventos) de 1961-62 de George Brecht prefiguran el arte conceptual por venir.

Una genealogía europea muestra un conjunto diferente de conexiones, mucho más proclive al escándalo y la política: la obra de Rene Magritte, los lettrists. La internacional Situacioncita, los artistas del Nouveau Realisme (particularmente el trabajo de Yves Klein). Piero Manzoni, las primeras obras de Giulio Paolini ³³, y las actividades europeas del grupo Fluxus. Desde un punto de vista formalista, es interesante que los lettrists, como Fluxus, hayan vinculado su trabajo con el pensamiento musical en su proceso de desmaterialización. La “Opus Aphonistique N.1”

de 1959 de Isidore Isou solicitaba a su audiencia “pensar en cualquier texto conocido y recitarlo de memoria, sin emitir sonido alguno, y gesticulando, sin el más mínimo sonido, en el más completo silencio”.³⁴

Un lettrist, Guy-Ernest Debord, quien luego de romper con Isou se transformó en una de las figuras conductoras del Situacionismo, produjo una importante película en 1952. La cinta de este largometraje consistía en película negra, sin imágenes, ocasionalmente interrumpida por flashes de luz, con una banda de sonido proporcionada por el ruido del proyector y algún diálogo aleatorio.

Los lettrists, Fluxus y los Situacionistas estaban divididos por cuestiones de militancia, no estéticas. Más aun, se divisaba en el pasado a los dadaístas con su intento de desinstitucionalizar el arte, no solo desafiando al formalismo sino asumiendo como misión el enfatizar temas como el desempleo progresivo para la creación de ocio y cosechar así los beneficios de las nuevas tecnologías.³⁵ Isou quiso que el trabajo “lograra la sociedad paradisiaca”, y que muchos conceptualistas estadounidenses trabajaron contra la posesión de las obras de arte. Al final, sin embargo, lo que queda en la historia del arte tradicional son objetos rociados con anécdotas curiosas.

En tanto que una historia del conceptualismo latinoamericano forzaría una conexión con estos acontecimientos de Estados Unidos y Europa, una genealogía nos evita vínculos forzados con el vanguardismo. También nos libera de tener que estar sujetos a las restricciones técnicas usuales en las discusiones tradicionales sobre arte, ya que la poesía y la literatura parecen haber alimentado esta historia desde un punto de vista formal tanto como las artes visuales. ³⁶

Uno de los hilos que corren a través del tejido de la alta cultura latinoamericana es una cierta predominancia de la literatura sobre las artes visuales. Esto se proyectó internacionalmente en el hecho de que el “boom literario” haya sido aceptado internacionalmente mucho antes que la pintura y escultura latinoamericanas. La literatura fue el medio en el cual América Latina demostró consistentemente ser más articulada, y las actividades de mayor ruptura en el arte provinieron de que estaban íntimamente relacionadas con los desarrollos en la poesía. Orozco se refería a la poesía como modelo estructural para su trabajo: “una pintura no es otra cosa que un poema. Un poema hecho de relaciones entre formas, así como otra clase de poemas están hechos de relaciones entre palabras, sonidos e ideas”³⁷

La mayoría de los manifiestos estaba promovida por revistas literarias y se refería mucho más a temas culturales y generales que a temas específicos de las artes visuales. ³⁸ Solo podemos especular sobre las razones para esta orientación hacia la literatura, pero es evidente que las palabras parecen haber sido mejores (y más portátiles) que las imágenes como medio para expresar conflictos y mantener tradiciones. O, como dicen Deleuze y Guattari:

“El campo político ha impregnado toda afirmación. Pero sobre todo, porque la conciencia nacional es “a menudo inactiva en la vida externa y siempre en el proceso de ruptura”, la literatura se encuentra positivamente cargada con el rol y la función de la enunciación colectiva, e incluso revolucionaria. Es la literatura la que produce una solidaridad activa a pesar del escepticismo; y si el escritor está en los márgenes o completamente fuera de su frágil comunidad, esta situación da al escritor una

posibilidad aún más grande de expresar otra posible comunidad y de forjar los medios para otra conciencia y otra sensibilidad” 39

A través de los siglos y tanto en palabras como en imágenes, las formas de expresión originales fueron sobrepasadas por las de los colonizadores, a través de las conquistas militares primero y con las subsiguientes invasiones vía información después. Como suele suceder, el arte con contenido literario y/o figurativo tuvo un atractivo popular mayor que el arte totalmente abstracto. Pero aun en las ocasiones en que se usó la abstracción total, las versiones latinoamericanas de los movimientos de los centros culturales incluían, sino un sentido del simbolismo, por lo menos una actitud hedonista –un populismo sensorial– que las separaba de sus contrapartidas hegemónicas, que habían tomado el partido de una estética completamente destilada.

En términos formalistas puede considerarse o bien que el conceptualismo latinoamericano evolucionó dentro de la matriz artística euro-norteamericana, o que fue un descendiente consistente de una tradición literaria regional. En ambos casos, el arte conceptual marca un cruce inicialmente heterodoxo de la frontera entre las artes visuales y textuales. En el primer caso, se puede decir que un análisis modernista del repertorio formal, una vez aplicado a la parte “idea” de la obra de arte, condujo al uso de palabras. En el segundo caso, que la discusión de las cosas relacionadas con las imágenes finalmente condujo a la incursión en el campo de lo visual.

La evolución formal del arte latinoamericano parece estar abierta a ambos procesos. Sin embargo, ninguno de los desarrollos es de una naturaleza puramente formal. Sin estar restringidos a un molde puramente narrativo, los temas éticos y políticos pueden permear la expresión cultural, aun cuando se intentan especulaciones formalistas.

Muchos de los elementos que caracterizan formalmente al conceptualismo latinoamericano, particularmente la “especialización del lenguaje”. Aparecieron en la poesía antes de abrirse paso en las artes visuales. Por lo tanto, un análisis del conceptualismo latinoamericano requiere tanto una comprensión de la visión periférica como de la tradición poética. El “contenido” es la bisagra que las vincula y a menudo define la frontera precisa en que la imagen cruza hacia el texto o el texto cruza hacia la imagen para justificarse mutuamente en la obra terminada. Uno estaría tentado de llamar al conceptualismo latinoamericano algo así como “contenidismo”, pero esto sería simplificar excesivamente las cosas. Aquí “contenido” debería ir más allá de mero argumento para integrar la conciencia de la *periferialidad* y el colonialismo y cómo ambos permear la totalidad del esfuerzo artístico, haciendo a la relación “forma versus contenido” frágil y no completamente funcional. Como dijimos en el caso de Borges, el artista visual latinoamericano usa la visión periférica para hacer arte. Esto no es decir que la tautología está ausente del conceptualismo latinoamericano. Sin embargo, su rol no es de buscar la verdad última del proceso artístico (como en la obra de Kosuth), sino el más modesto de servir como recurso jugueteón y humorístico. En un caso extremo, es una herramienta secundaria que asegura la posibilidad del artista de analizar el proceso artístico siendo, a la vez, parte de él. Es el equivalente de una pintura que hable de sí misma y, a la vez, exprese un tema.

Una reciente exhibición en Amberes⁴⁰ sobre arte latinoamericano recuperó dos pinturas de la escuela de Quito del Siglo XVIII que son premoniciones de lo que iba a venir en el arte latinoamericano. Una es “El dulce nombre de Jesús”, del Convento de

Santo Domingo, en la cual un batallón de colonizadores blancos dispara a un grupo de demonios de piel oscura. La pintura está ejecutada en la típica manera de Quito, pero lo relevante es que las armas, seis de las cuales son visibles al frente del grupo de soldados, no disparan balas sino la palabra “Jesús”, mezclando así imágenes con nomenclatura.

La otra pintura, también de Quito, aunque de apariencia más europea, es de Manuel Samaniego y Jaramillo. “Virtudes y vicios de los europeos: El Holandés”⁴¹ de alrededor de 1780, pertenece a una serie sobre los “avanzados” países europeos pintada como ejemplo didáctico para las colonias. La pintura representa un conjunto de personajes – personas y animales – que, según el pintor, representa los avances holandeses. La imagen está rodeada por un marco pintado en el propio lienzo y hecho de afirmaciones ejemplares como: “En ciencias, es elocuente y tecnológico”, “En lo que refiere a la guerra, es poderoso en el océano” o, más sorprendentemente, “el maestro reconoce la unión de las repúblicas libres”. Imagen y marco están, a su vez, dentro de un marco de madera elaboradamente esculpido y pintado. El marco real hace eco a la complejidad del marco pintado, en una tautología que parece proveniente de las décadas recientes. Sin embargo, es el marco pintado el que literalmente se transforma en el “marco de referencia” al cual la pieza debe su existencia.

Típicas del Siglo XVIII, estas dos piezas permitieron, como pasaba a menudo, ser guiadas por la ideología y no cometer ninguna infracción contra los códigos visuales de su tiempo. Lo que era entonces probablemente arte relativamente inocuo tenía insertados, sin embargo, elementos que hoy adquieren otro tipo de interés en nuestro contexto. Las pinturas contribuyeron al inicio de un proceso que marca una línea continua hacia Simón Rodríguez.

Después de servir como tutor de la infancia de Simón Bolívar, Rodríguez sufrió un exilio forzado debido a sus vinculaciones con conspiraciones independentistas. Se encontró con Bolívar en Europa y viajaron juntos; Rodríguez fue el único testigo y cronista del famoso juramento de Bolívar de liberar a Venezuela de España, proclamado al vacío desde lo alto del Monte Sacro, en Roma.

Desde temprana edad, Rodríguez estaba obsesionado con enseñar de acuerdo a sus propias teorías pedagógicas. Sus dos principales influencias fueron el *Emile* de J.J. Rousseau y el *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe. Fue basado en ellos que mejoró los sistemas pedagógicos de Lancaster y Pestalozzi.⁴² Desarrolló su propia versión de la ideología socialista, no influenciada por otros, ⁴³ y tenía talento para crear acres aforismos (por ejemplo, “Si no inventamos, fracasamos”.) Rodríguez escribió muchísimo, pero solo una pequeña parte de su obra ha sobrevivido. Sus textos tienen en común una diagramación fragmentada. Las oraciones raramente fluyen linealmente como en los textos comunes, sino que están subdivididas por grandes llaves para acomodar opciones de ideas o subcategorías. El tipo cambia frecuentemente para proporcionar énfasis, a veces dentro de la misma línea, y el texto puede seguir formas geométricas o estar organizado por un eje central formando algo similar a un caligrama. Sin embargo, las composiciones, que anticipan fuertemente el poema de Mallarmé “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard” (Un tiro de dados nunca abolirá el azar) de 1895, nunca son ejercicios formales. Son formas de esclarecer, diagramas de flujo mentales que aumentan la velocidad de comprensión. Son aforismos visuales. La belleza es un subproducto no intencional. Como Mallarmé, Rodríguez usaba sus recursos para dar énfasis, pero mientras que Mallarmé estaba interesado en una estructura para musical que facilitara el sonido del poema, a Rodríguez le preocupaba solo la claridad.

Rodríguez tenía conciencia de que su manera de escribir era poco ortodoxa, y expresó en el prefacio de su edición de 1828 de *Sociedades Americanas*:
“Este proyecto parecerá tan exótico, tan extraño como la ortografía en la que está escrito. En algunos lectores, tal vez, provocaría risa. En otros... desprecio. Esto será injusto, ya que no hay falsedad en las observaciones, ni sinsentido en las proposiciones. En cuanto a la risa, el autor puede declarar (mejor en francés que en latín) "Rira bien que Rira le denier.”

Esta nota, coherente con el resto del trabajo, está fragmentada en partes cortas, centradas, con cambios en la tipografía. Más tarde, en el tratado sobre las luces y las virtudes sociales de 1840 discutió mas intencionadamente su enfoque al discutir “la forma dada al discurso”.⁴⁴

“No es la importancia de la palabra, que es conocida por todo el mundo. La importancia de su pintura es bien conocida por unos pocos y muchos tal vez ni reflexionen sobre ello. Sin embargo se puede pintar sin hablar, pero no se puede hablar sin pintar. Los gestos son un croquis de lo que la mano no puede dibujar por falta de medios o de tiempo.
Gesticular es pintar en el aire”⁴⁵

“Sin pintura no hay memoria, sino ideas dispersas o amontonadas”⁴⁶ Después de discutir el orden requerido para una buena conferencia. Lo aplica a la escritura:

“El escritor debe organizar sus páginas para obtener el mismo resultado; por lo tanto, el arte de la escritura necesita al arte de la pintura”
“las ideas que se conectan para formar un pensamiento no tienen la misma importancia que los pensamientos reunidos en un cuadro. Cada uno de los componentes es una abstracción, y la composición una abstracción de abstracciones”.⁴⁷

Mallarmé, casi setenta años después y respondiendo a necesidades totalmente diferentes, introdujo su “Un coup de dés...” con un prefacio en prosa común sobre las razones para sus infracciones formales:

“No transgredo contra el sistema, simplemente lo disperso. El papel interviene cada vez que una imagen cesa o se retira de la página, aceptando la sucesión de las otras, y no es una cuestión, a diferencia del usual estado de las cosas, de efectos de sonido o versos regulares –más bien, de subdivisiones prismáticas de la idea del instante en que aparecen y durante el cual su cooperación dura, en algún exacto marco mental. El texto se impone en varios lugares, cerca o lejos de la latente amenaza directriz, de acuerdo con lo que parece ser el probable sentido. (...) Que el género se transforme en uno como la sinfonía, de a poco, junto a la declamación personal, dejando al antiguo verso intacto –lo venero y le atribuyo el imperio de la pasión y el sueño–. A la vez, sería el momento de tratar, preferentemente, como se sigue naturalmente, temas de una imaginación pura y compleja o del intelecto, no excluyéndolos de la Poesía –la única fuente–.” ⁴⁸

Es interesante observar como ambos implican una inevitabilidad en la elección formal. Rodríguez, no siendo un modernista, no se molesta en analizar las limitaciones

del formato tradicional. Prescinde de él, si bien anticipando una cierta irritación. Mallarmé, en cambio, edulcora su crítica razonando su apartamiento de la norma y reafirmando su continua fidelidad a la poesía. También es interesante ver la referencia de Mallarmé a la música (como los artistas de Fluxus más adelante) mientras que a Rodríguez solo le preocupaba la ausencia de falsedad y sinsentido.

Durante una larga vida de desafíos a los estereotipos y la autoridad, Rodríguez llegó al extremo de nombrar a su hijos (nacidos durante su estadía en Ecuador) Choclo, Zapallo y Zanahoria, para protestar contra la aspiración de la iglesia de que todos los niños fueran bautizados de acuerdo al Santoral.⁴⁹ Rodríguez vivió en la pobreza durante la mayor parte de su vida, rehusándose a negociar con sus ideales. Las escuelas que creó a lo largo de sus viajes por Chile, Perú, Bolivia y Ecuador nunca tuvieron los suficientes alumnos, de modo que tuvo que ganarse la vida con otras actividades. Más de una vez combinó la enseñanza con la manufactura de velas en el mismo local, esculpiendo apropiadamente sobre su puerta: luces y virtudes americanas, esto es, velas de grasa, paciencia, jabón, resignación, goma fuerte, amor al trabajo”.⁵⁰

Etiquetado de excéntrico por muchos, se rumoreó en Bolivia que Rodríguez había organizado una cena festiva para el General Sucre en la que sirvió comida en chatas de hospital. Cuando el rumor llegó a Rodríguez, a éste le gustó tanto la historia que la contaba como cierta (estableciendo así la primera entrada de los mingitorios del arte). Sin embargo, es la estrecha relación de la forma de su escritura con el contenido de su comunicación lo que nos importa más en este estudio. Su estructura de página era cercana al caligrama, pero carecía de sus estrictas cualidades formalistas y tautológicas, que pudieron haber comprometido la fuerza de sus mensajes. Su escritura estaba libre de todo impulso estético, puramente ajustándose al visionario como el cual el (correctamente) se percibía. Su urgencia no era la de un artista, sino la de un predicador.

Los caligramas se pueden rastrear hasta el siglo XVI ⁵¹ y fueron en su mayor parte un disfrutable alarde de habilidad caligráfica. Recién en el Siglo XX, se volvieron emblemáticos como forma de modernismo vanguardista. Se suele atribuir el *revival* a Guillaume Apollinaire, cuyos primeros ejemplos datan de 1914. ⁵² Apollinaire mismo fue precedido por el poeta chileno Vicente Huidobro, quien hizo su primer caligrama en 1911 y fue influyente tanto en América Latina como en Europa. ⁵³

Miembro de una familia de aristócratas españoles (era heredero de un título de Marqués), Huidobro fue tempranamente influenciado por ideólogos anarquistas. En 1931, se convirtió al comunismo. Esta mezcla ideológica se ve reflejada en su vida, sus teorías y parte de su obra. En 1916, durante una conferencia en Buenos Aires, proclamó el comienzo de un nuevo movimiento estético llamado “Creacionismo”, basado en ideas que había venido desarrollando durante los cinco años anteriores, que él resumía simplemente diciendo que lo más importante es crear, lo segundo más importante es crear y lo tercero más importante es crear. Sin embargo, en el mismo año fue más claro en otros temas con afirmaciones que se pueden leer como más cercanas al conceptualismo, como: “la idea debe crear el ritmo, no como en los poetas de la Antigüedad, donde el ritmo crea las ideas” ⁵⁴ Éste fue también el año en que viajó a París y se hizo amigo del grupo de intelectuales que componían la vanguardia francesa. En los años siguientes también viajó a España, y allí en una de sus conferencias sobre

poesía, declaró uno de sus más fuertes credos: “Hay una voz interior en todas las cosas, una voz latente que está por debajo de la palabra que las designa. Ésa es la palabra que el poeta debe descubrir”. 53

Los caligramas de Huidobro de 1911 eran concisos, y el texto se conformaba estrictamente a la rígida silueta del objeto descrito. En su trabajo posterior la estructura se abrió y en Paisaje, de 1917, las palabras trataban no solo de describir visualmente al objeto, sino también las evocaciones poéticas dadas por el lenguaje. La luna es descrita por la ubicación circular del texto “La luna donde te miras”, excepto por la palabra “donde”, que aparece como un diámetro horizontal, enfatizando el objetivo de la mirada del lector. El poema es parte de su libro Horizonte Cuadrado, que apareció por primera vez en francés. En 1925 Huidobro comentó que este título “explica la base de mi teoría poética”, diciendo a continuación que “Lo que es demasiado poético para ser creado es transformado en algo creado cuando cambia su valor visual ya que, si el horizonte ya era algo poético en sí mismo, si era poesía en la vida, al ser calificado como cuadrado terminaría siendo poesía en el arte. De poesía muerta pasó a ser poesía viva.” 56

En este estado mental, Huidobro volvió a Chile en 1925 y fue candidato presidencial por la Asamblea de la Juventud Chilena, una organización de miras socialistas. A pesar de la extrema visibilidad que le dio el ser objeto de dos intentos de asesinato, perdió la elección. Al año siguiente volvió a Francia, escapando de la ira de la familia de su amante, Ximena Amunátegui, que tenía quince años por ese entonces. 57 Regresando a Chile y a la política una vez más en 1933 (esta vez como miembro del Partido Comunista), 58 reivindicó la creación de la República de Andesia, consistente en Bolivia, Chile, Paraguay y Uruguay, como defensa contra la creciente influencia de los Estados Unidos. Se unió a los aliados en la guerra, fue herido, 59 y sufrió apoplejía en 1948. Complicada por sus heridas, ésta provocó su muerte a la edad de cincuenta y cinco años.

Durante todo este tiempo continuó escribiendo poesía y, aunque no hizo más caligramas aparecieron poemas como “La canción del huevo y el infinito” (publicado en 1941) que incluía partes como “A todas horas del día cae un huevo diferente/Cae un huevo de luz y una luz de huevo/ Un huevo blanco/ un huevo azul/ un huevo verde/ un huevo rojo/ un huevo feliz/ un huevo triste, un huevo negro/ un huevo huevo/ Caen uno por uno del arco iris tembloroso/ Del arco iris cocoricó a cada kiikiiriikíiii” Con éste y otros poemas, Huidobro sienta un precedente de la enumeración como recurso estético.

Su propio epitafio en su lápida, en una imagen a lo Magritte, dice: “Aquí yace el poeta Vicente Huidobro/ Abre la tumba/ Al fondo de esta tumba se ve el mar.”

Hay por lo menos otros dos ejemplos notables de poesía caligramática en América Latina. Uno es la serie de poemas publicada en 1920 en Caracas bajo el título *Li Po y otros poemas* por el poeta mexicano José Juan Tablada (1871). En este trabajo, escrito en su mayor parte en 1919, Tablada toma como referente a Mallarmé y dibuja tanto con su propia letra como con la tipografía. El otro es *Cinco metros de poemas* del poeta peruano Carlos Oquendo de Amat (1905-1936) 60, escrito en 1925, el más llamativo de los poemas es el *Intervalo de 10 minutos*, en el cual una parte de la frase

“intervalo de diez minutos”, escrita a lo largo de una diagonal, se cruza con el resto, colocado a lo largo de la otra diagonal.

El uso de Tablada y Oquendo de los caligramas (y el de Huidobro una vez confirmado por la *maisntream*) era en parte el producto de una moda europea. Aun así, en América Latina este trabajo representa una forma de romper con la tradición local, una liberación del pensamiento esquemático existente.

El poeta brasileiro Oswald de Andrade (1890-1954), que se había ido a Europa en 1912, volvió marcado por los movimientos vanguardistas y usó su experiencia de una forma más radical. Poco tiempo después se volvió ambivalente con respecto a sus experiencias. Considerando la influencia del arte africano y polinesio en Picasso y otros artistas europeos, Andrade decidió que “el barbarismo es nuestro” y propuso lo que Jorge Schwartz llama una “carnavalización de los valores”. 61 Andrade definió lo que hoy se llama “periferia” como un lugar para la acción positiva.

Andrade pasó a ser una figura crucial debido a que forzó claramente la confluencia de la vanguardia internacional con la política nacional. Las decisiones formales de Rodríguez habían sido (desde un punto de vista estético) ingenuas, su trabajo fue, en último término, político. El trabajo de Huidobro, en principio de importancia formal, estaba relativamente separado de su vida política. Andrade trató de llegar a una síntesis.

Crecientemente focalizado en Brasil y apartado de Europa, Andrade expuso sus ideas en dos manifiestos. El primero apareció en 1924 con el título Manifiesto de la Poesía Pau-Brasil. En él, reivindicaba un “lenguaje sin arcaísmos, sin erudición. Natural y neológico. La múltiple contribución de todos los errores. Como hablamos nosotros. Como somos nosotros. “Y más adelante” Dividamos las cosas: Poesía para importar. Y poesía Pau-Brasil para exportar.” 62

Cuatro años más tarde, en 1928, Andrade publicó su segundo manifiesto, titulado *Manifiesto Antropófago*. 63 En este manifiesto, que hoy es usado como herramienta fundamental para distinguir al eclecticismo latinoamericano del posmodernismo *maisntream* reciente, Andrade habla de apropiarse de todo. Dice en el punto V: “solo me interesa lo que no es mío”, de lo cual ya había dado un ejemplo en el punto III: “Tupi or nor Tupí, that is the question.” 66 Claramente, Andrade es más importante como paradigma de desinstitucionalización que como poeta. Todo se convierte en un ready-made, no solo los objetos. Todo se convierte en blanco de la apropiación –como ocurriría con los conceptualistas latinoamericanos– y esto sucede con una intención culturalmente subversiva.

Treinta años más tarde, los poetas Concretos brasileiros se refirieron a este poema: “amor/humor” como pieza seminal para su propio desarrollo y lo admiraron por ser el poema más corto de la lengua portuguesa. 63 Casi tan conciso, pero más agudo, es: “América do sul/América do sol/ América do sal” Pero aun antes, en los años veinte, los poemas de Andrade supieron tener una prístina claridad enumerativa: “Rascacielos/Fords/Viaductos/ un aroma a café/ En el silencio enmarcado”. 66

Considerando el barroquismo y el hermetismo del lenguaje de Andrade en sus afirmaciones teóricas, ésta fue una hazaña considerable.

Crecientemente involucrado en la política real, Andrade fundó la revista *O Homen do Povo* en 1931, junto con Patricia Thiers Galvão. La publicación aspiraba a ser “de la gente para la gente.”⁶⁷ Sobrevivió durante ocho ejemplares, atacando al fascismo, la explotación y la represión, y reivindicando el sindicalismo, los impuestos para los ricos y las causas feministas, sin adquirir mayor popularidad. Por el contrario, su último editorial provocó la ira de unos estudiantes de derecho que se amotinaron contra la redacción. Patricia Galvão persiguió a los estudiantes a mano armada (y fue a la cárcel como consecuencia), mientras Andrade procedía a patear en el trasero a todos los que podía.

La síntesis de arte y política de Andrade, inestable en su propio trabajo, lo fue aún más en el de otros. Ambos elementos, aunque generalmente presentes, variaron en sus proporciones relativas. Un grupo de poetas brasileiros que siguió a Andrade enfatizó una vez más relaciones espaciales de las palabras. Su trabajo, y la noción de “poesía visual” asociada a ellos, pasaron a ser el antecedente formal más inmediato de los artistas conceptuales visuales brasileiros desde mediados de los años setenta en adelante.

El grupo de los “Noigandres”⁶⁸ trabajó en lo que ellos llamaron “poesía Concreta”, El movimiento debía mucho a Andrade directamente, pero también al trabajo de figuras internacionales como Mallarmé, Apollinaire o Ezra Pound (y prescindió de juzgar las tendencias fascistas de este último). Huidobro parece haber sido ignorado; París estaba más cerca de Sao Paulo que Santiago de Chile. El movimiento comenzó en 1956, encabezado por Augusto y Haroldo de Campos y Decio Pignatari. Con numerosos descendientes y grupúsculos, se puede considerar que aún sigue vivo.

El movimiento comenzó con un manifiesto de Augusto de Campos titulado Poutos-Periferia-Poesía Concreta publicado en el suplemento dominical del *Jornal do Brasil*, el 11 de noviembre de 1956. Afirmaba:

“La verdad es que las “subdivisiones prismáticas de las ideas” de Mallarmé, el método ideogramático de Pound, la presentación verbal-boca-visual de Joyce y la imitación verbal de Cummings convergen en un nuevo concepto de composición, una nueva teoría de la forma –una organoforma– donde las nociones tradicionales como principio, mitad y final, silogismo y verbo, tienden a desaparecer para ser mejoradas por una estructura poético-gestáltica, poético-musical, poético-ideogramática: la Poesía Concreta”⁶⁹

Augusto de Campos, en otro artículo, “Poesía Concreta”, publicado poco después, invierte la máxima de Huidobro y declara: “El poeta concreto (...) va directo al centro (de las palabras) para vivir y avivar su factualidad”⁷⁰ La principal herramienta para hacer esto era el propio espacio ocupado por las palabras en su presencia gráfica, manipulándolo para romper la linealidad del discurso.⁷¹

A la vez que la poesía concreta pretendía focalizarse en la identidad nacional, la principal ambición parecía ser competir en la escena internacional. Era una búsqueda

no tanto de un movimiento con raíces nacionales, sino de un sistema formal identificable, un “ismo”, que pudiera estar allá arriba, con los de los centros culturales. Tuvieron éxito, hasta cierto punto, y la poesía del grupo finalmente se insertó en el movimiento poético internacional.

Los poetas concretos dieron pie a la aparición de algunos grupos más comprometidos políticamente, particularmente al os “neo concretos” (1959). Este movimiento fundado por el poeta y crítico de arte Ferreira Gullar criticó la fundación de la poesía concreta, excesivamente matemática y gráfica, y propuso en su lugar el no-objeto y la nacionalidad de la lengua. El no-objeto era una entidad mal definida que sería “pura apariencia” pero Transparente a la percepción”, y estaría “esperando un gesto humano que lo actualice” 73

Las revelaciones formales de estos movimientos poéticos tuvieron una fuerte influencia en los artistas visuales brasileños, quienes al poco tiempo integraron el uso del lenguaje a sus prácticas artísticas. Particularmente el neoconcretismo fue interpretado como generador de sucesos y entornos y proporcionó puentes hacia las artes visuales a Ligia Clark (1920-1988) y Helio Oiticica (1937-1980), ambos de los cuales, durante los años setenta, y luego de hacerse establecido en una estética basada en Malevich y Mondrian, introdujeron sus propios cuerpos y experiencias vitales en su trabajo artístico.

Mirando hacia atrás queda claro que, aun durante su periodo “neoconcreto”, cerca de 1960, Oiticica y Clark no fueron constructivistas ortodoxos. La serie de los “Bichos” de Clark, que a primera vista parece conectar con juegos geométricos inspirados en la Bauhaus o en Ulm, puede ser leída hoy día como una serie de seres orgánicos que, si bien encamados en un origami metálico, se mantiene sensualmente vivos. Los objetos de Oiticica, rigurosos en su geometría, cuelgan en posiciones que solo cobran sentido si se considera su relación con el espectador, más que ser una investigación sobre la racionalidad. Ambos parecen haber adoptado su imaginaria ultranacionalista (en la forma similar a la de los practicantes de la Santería cuando usan a los Santos católicos) para sincretizarlos con fuerzas consideradas por ellos más fundamentales, las cuales encuentran en el disfraz una cascara protectora.

Para mediados de los setenta, tanto Clark como Oiticica habían permitido que el cuerpo desplazara a la geometría. Oiticica se transformó en bailarín principal de una Escola do Samba, experiencia y actividad éstas que dieron forma a sus trabajos subsiguientes. Clark se desplazó hacia una forma estética de sicodrama y terapia y sus objetos (si se los puede seguir llamando así) se transformaron en utilería para la interacción. Una pieza que elaboraron en colaboración, “Dialogo de manos” (1966) resume sus evoluciones. Dos manos (una de cada uno) son mantenidas juntas en una danza congelada por una banda de Moebius. La forma había sido popularizada en Brasil a través del trabajo del escultor suizo Max Bill y fue, por lo tanto, un adecuado homenaje a su pasado. 73 Al mismo tiempo, estaban derrotando completamente los principios de Max Bill. 74

Oiticica, tal vez más que ningún otro, recogió el legado de Andrade en su búsqueda de una totalidad local. Hablando de su “Parangolés”, que fue para él lo que “Merz” para Schwitters –una palabra-matriz de significados muy privados– , Oiticica explicó:

“El Parangolé sería entonces, antes que nada, una exploración de la constitución estructural básica del mundo de los objetos (...) Hay una diferencia básica aquí, por ejemplo, con el descubrimiento de los cubistas del arte africano como rica fuente

expresiva, etc. Para los cubistas, era el descubrimiento de una totalidad cultural, de un sentido definido del espacio. (...) El "Parangolé" se ubica, digamos en el polo opuesto del cubismo: no toma el objeto entero, terminado, completo, sino que busca la estructura del objeto, el principio constructivo de esta estructura, la fundación objetiva, no la dinamización o el desmantelamiento del objeto" 73

La experiencia de Oiticica de bailar con capa – para él, una extensión del acto de usar vestimentas de samba-hibridado con sus experiencias espaciales neoconcretas lo llevo al a construcción de carpas y a la participación experimental del público. En todo modo, la propia poesía era una referencia para sus "Bolides" (bóolidos), cuya mejor descripción sería de pequeños entornos para la poesía basados en los ready-mades, incluyendo a menudo, pero no siempre, texto. Oiticica también llamo a los Bolides "trans-objetos". En 1963 escribió sobre ellos tratando de romper las limitaciones del ready-made meramente "lirico" –el objeto simplemente ubicado fuera de la experiencia cotidiana–. Al incorporar el ready-made "en una idea estética, haciéndolo parte de la génesis del trabajo, este asume un carácter transcendente, participando en una idea universal sin perder su estructura previa". 76

El proceso de desmaterialización, tanto en Clark como en Oiticica, tomo un giro diferente al de los movimientos conceptuales mainstream. Los objetos no eran reducidos y no desaparecían en el sentido físico. Era más bien una reversión del concepto tradicional según el cual el objeto de arte aloja permanentemente una esencia artística. Para ellos, el objeto era un recipiente provisional y transitorio, de modo que la esencia inmediatamente daría forma a las interrelaciones humanas, dejando detrás una cascara vacía.

Sicoterapia o samba, el proceso de desmaterialización estaba basado en la directa y positiva interacción con la audiencia. No alimentaban al público con un producto, sino que lo nutrían con interacción:

"Lo que emerja en el continuo contacto obra-espectador estará, por lo tanto, condicionado por el carácter de la obra, en sí mismo no condicionado. Hay por lo tanto una relación condicionada no condicionada en la continua aprehensión de la obra".

Y más adelante en el mismo ensayo:

"Hay, se podría decir, un "deseo de un nuevo mito", suministrado aquí por estos elementos del arte; ellos provocan una interferencia en la conducta de los espectadores: una interferencia continua y de largo alcance, que podría implicar a los campos de la psicología, la antropología, la sociología y la historia". 77

Poco después de estas afirmaciones, en 1966, Oiticica dio el último paso: "El anti-arte, en el cual el/la artista comprende su posición ya no como creador de contemplación, sino como instigador de creación (...) hay tal libertad de medios que el mismo acto de no crear, ya es una manifestación creativa. Aquí aparece una necesidad ética de otra naturaleza (...), ya que sus medios están realizados a través de la palabra, escrita o hablada (...): esta es la manifestación social, que incorpora una posición ética y una posición política que vienen juntas como manifestaciones de la conducta individual.

(Esta posición) está en contra de todo lo opresivo, social o individualmente – todas las formas fijas y decadentes de gobierno o las estructuras sociales reinantes – (...) es la reconquista de la confianza del individuo en sus intuiciones y más preciosas aspiraciones.”

Aunque estos principios utópicos básicos estaban difundidos en América Latina, el proceso brasilero de hibridación no conquistó inmediatamente el resto del contingente, y la poesía tradicional (así como las formas visuales tradicionales) siguieron produciéndose y desarrollando recursos que serían usados por el arte conceptual. La poesía del chileno Nicanor Parra (1914) da ejemplos de muchas soluciones lingüísticas que luego se volvieron populares entre los artistas visuales conceptuales.

Parra es, después de Huidobro y junto con Neruda, el poeta chileno más conocido. Para este estudio, el interés de su trabajo está en sus Artefactos, una serie de poemas de una sola línea, aunque fueron publicados en 1967, su origen se puede rastrear hasta 1957, cuando Parra incluyó en el poema “Versos sueltos” líneas como: “Crucifijo de oferta en venta”. Otros ejemplos son: “Estados Unidos/donde la libertad es una estatua”, “Ordeñar una vaca/y verter la leche sobre su cabeza”, “Mira, hasta en las cloacas hay un poco de mierda” y “El automóvil es una silla de ruedas”. Parra usó este último también como parte de muchos otros poemas, o más bien “antipoemas”, otra de sus formas poéticas que proviene de 1954. 79

Los Artefactos, según el propio Parra, son el producto de la explosión de sus antipoemas. Un artefacto “es una configuración lingüística autosuficiente (...) que posee sus propias leyes; que se sostiene a sí mismo, digamos (...) Tiene la misma eficacia que un aviso en un diario” 80 Así, Parra apoyó el formato de titular, con su capacidad de transformarse en memoria instantánea, más tarde adoptado por muchos artistas conceptuales. “De hecho, su Noticiero 1957 está vagamente construido alrededor de titulares encontrados, aunque en ese entonces esto era más una señal del espíritu que más tarde se volvería pop-art que un recurso conceptualista.

La relación general de Parra con la forma del texto es mucho menos intensa y poéticamente más tradicional que la de Rodríguez o Huidobro. Rodríguez representaba la forma de su pensamiento en papel y crea una forma didáctica para transmitir su contenido basada en una calibración del énfasis. Huidobro hacía un uso tanto lógico de la forma para ilustrar y subrayar visualmente su contenido. Tanto en la obra de Rodríguez como en la de Huidobro, el lector es el destinatario y el espejo del trabajo terminado. Parra, sin embargo, aun manteniendo la forma, se concentraba en el contexto dado por los significados y forzaba el proceso por el cual la forma del poema tomaba cuerpo en la mente del lector. Esta mente es el verdadero soporte de la poesía de Parra, logrando – si esto tiene sentido aplicado a la poesía – una desmaterialización de su trabajo, ya que no existe completamente en el papel.

El proceso de desmaterialización de Parra parece contradictorio desde el momento en que trata de destruir y crear poesía al mismo tiempo. El título “Antipoema” para un poema desea una aniquilación material, es una especie de deseo poético de muerte. Su ambivalencia es clara cuando escribe “No tengo nada más que decir/ Todo lo que tenía para decir/ Ha sido dicho, no sé qué tan a menudo” 83 Sin embargo, la

forma en que se dirige a la mente del lector está estrechamente vinculada a la práctica de Magritte de hacer derivar a la audiencia nuevos sistemas de órdenes a partir de conexiones inesperadas. Las imágenes usadas no son importantes, es el vínculo el que suministra la nueva vida. Así, Parra refleja – implícitamente – el acercamiento socio-político al arte propio de los últimos años cincuenta y de los años sesenta donde la creación estaba desplazada del artista a la audiencia y que genero diversos experimentos artísticos de participación. “El artista empezaba a verse en un rol de entre catalizador y director escénico. En el caso de Parra, el titular – un ready-made poético – transfirió las habilidades del acto de hacer al acto de encontrar, y, por lo tanto, hizo a la poesía accesible a cualquiera, ya que el hallazgo es una acción completamente accesible.

El ready-made, aun teniendo su propia presencia material, se transformó así en un importante paso hacia la desmaterialización, no solo en la poesía de Parra, sino también en las visuales latinoamericanas. El argentino Alberto Greco instituyó sus “vivos ditos” en 1962, señalando gente con el dedo en la calle y declarándolos obras de arte. Era esta una versión desmaterializada de un periodo anterior en que había estado firmando personas en la espalda. Greco sostiene haber firmado “paredes, calles y baños en París” ya en 1954. 85 En 1962 escribió su manifiesto “Vivo Dito”:

“El arte vivo es la aventura de lo real. El artista enseñara a ver, no con una pintura, sino con el dedo. Enseñara a ver de una nueva forma aquello que sucede en la calle. El arte vivo busca al objeto, pero el objeto hallado es dejado en su lugar, no es transformado, no es mejorado, no es llevado a la galería de arte” 54

En 1963 tuvo que escapar de Italia para no ir a la cárcel; durante una representación había decidido orinar sobre las primeras filas del teatro (ocupadas).

La última obra de Greco fue su suicidio en 1965. Causado por una aventura amorosa infeliz. A pesar de su desesperación, tuvo suficiente presencia de ánimo para escribir “The End” en la palma de su mano. Greco nunca había abandonado la pintura y el dibujo. Había sido uno de los pintores “informalistas” argentinos más interesantes durante el final de la década de los cincuenta y, como dijimos antes, sus dibujos fueron una importante parte de la neo figuración argentina de los primeros años sesenta. Como en el caso de Asger Jon y su obra situacionista, con el tiempo la visibilidad de sus pinturas oscureció la importancia teórica de sus otras acciones. Durante su estadía en Europa, Greco estuvo en contacto con los artistas del “nouveau realisme”. Una de las personas a las que firmo fue el artista Ben Vautier, entonces en Fluxus, quien en 1962 produjo una pieza estrechamente vinculada al arte de Greco: una fotografía de sí mismo sosteniendo un cartel con la leyenda “Míreme, con eso alcanza” Greco, quien reconoció haber sido influenciado por Yves Klein, sostuvo, a su vez, haber influenciado a Ben Vautier, y le extendió en 1963 un certificado ungiéndolo como el continuador de los “vivos ditos”.

La obra de Greco influenció a muchos artistas más jóvenes. Entre ellos Eduardo Costa, Roberto Jacoby y Raúl Escari produjeron en 1966 un happening ficticio. Documentaron a conocidos intelectuales argentinos cumpliendo tareas asignadas y los fusionaron en un único evento en la esfera de la información. A través de periodistas y

crítico de arte amigos, el “happening” fue luego tomado como noticia y como objeto de críticas de arte serias en diferentes publicaciones, convirtiéndose así en un acontecimiento de la mayor importancia. 87

A pesar de su anterior afirmación en el “Vivo Dito”, Greco finalmente si trajo a personas (“le objeto hallado”) desde la calle hasta la galería, para pintar después fondos para ellos. Este tipo de trabajo llevo luego a la exhibición por parte del artista argentino Oscar Bony de una familia proletaria en una galería en 1968. La obra de Bony precedió en varios años a la instalación del artista italiano Gino De Dominici en la Bienal de Venecia de un niño con síndrome de Down sentado en una silla en lo alto de una pared. No es la diferencia temporal entre la pieza de Bony y la De Dominici lo que importa, sino la diferencia de significado en lo que parece ser un recurso formal similar. Bony buscaba impactar con la conciencia de la disonancia entre la elite artística y la realidad social. De Dominici, por su lado, se involucró en cierta forma de confuso terrorismo visual a través de la explotación de un niño discapacitado.

La interrelación entre la preocupación social y el arte, la ruptura de los muros materiales y formales que separaban al arte de la vida, y el peso que tenía el contenido en las formulaciones artísticas prepararon el terreno para el siguiente paso. Solo hacía falta tiempo para que el arte afectara a la estrategia política y la estrategia política al arte. Los artistas fueron informados por las vanguardias europeas y su impulso hacia lo que Burger describe como un intento de “organizar una nueva praxis de vida a partir de una base en el arte”. Los artistas y militantes de izquierda también entendieron, como dice Burger 88. Que – “el arte es la objetivación de la auto comprensión de la burguesía” y ha estado funcionando separadamente de la praxis de la vida. 89 La revisión del arte debía entonces encontrarse con la revisión de las clases sociales.

En 1962 tuvo lugar en Uruguay y la primera de una serie de acciones que, dos años antes, empezaron a aparecer bajo la firma “Tupamaros”. 90... por disidentes del Partido Socialista y de la Federación Anarquista de extracción estudiantil – incluyendo estudiantes de arte - , no tenían ambiciones artísticas. Su rol sería el de “fiscales del pueblo”, descubriendo la corrupción en el gobierno, los bancos y la industria.

La creación del movimiento fue provocada no solo por la creciente corrupción en las esferas del gobierno, sino por las actividades de bandas de derecha que intentaron aterrorizar a los militantes izquierdistas desde 1960 con secuestros, tatuajes de esvásticas con navajas de afeitar y el asesinato del profesor de Liceo Arbelio Ramírez. Presumiblemente, las balas que lo mataron estaban dirigidas al Che Guevara, que había dado una conferencia en la Universidad (1961). En su alocución, paradójicamente, el Che explico trabajosamente al público como el uso de armas era imposible e incorrecto mientras hubiera opciones legales disponibles. 91

Dado que tenían que operar en un entorno urbano, circunstancias que no tenían precedentes exitosos, su estrategia era crear operaciones de guerrilla que no solo alienaran al público, sino que además fueran aceptadas por este. 92 Las operaciones deberían obtener una reacción favorable del público y tener un efecto que fuera más allá de los resultados funcionales inmediatos de una operación dada. La propaganda y la comunicación se transformaron en sus principales metas y la conciencia de éstas

gobernó e hibridizó todas sus otras acciones. En uno de sus papeles de estrategia, hablaron de “propaganda armada”.

“La propaganda armada se vuelve particularmente importante bajo ciertas condiciones, por ejemplo para hacerse conocer en el comienzo del desarrollo de la guerrilla. También es importante en el momento de esclarecer posiciones hacia el pueblo durante los periodos en los que deben ser tomadas medidas drásticas que no ilustran claramente los objetivos de la guerrilla y que podrían ser difíciles de comprender para la mente popular.” 93

La teoría general del grupo era “son las acciones revolucionarias las que llevan a situaciones revolucionarias” 94 Analizando al movimiento en relación con otros grupos guerrilleros latinoamericanos, Regis Debray puntualizó la falta de prejuicios en la organización. Al hacer esto, parece que estuviera describiendo la creación de una obra de arte:

“No hay dogma viajero alguno, no hay estrategia revolucionaria independiente de las condiciones determinadas por el lugar y el momento, todo se reinventa cada vez en el lugar” 95

Y esto nos recuerda la introducción de Huelsenback al Dada Almanach:

“El dadaísta es el hombre más libre de la tierra. Ideólogo es todo hombre que se deja engañar por la mentira presentada por su propio intelecto: la de que una idea, esto es, el símbolo de un instante de realidad percibida, es absolutamente real”. 96

Los papeles de estrategia escritos por los Tupamaros mismos son más bien secos y aburridos, como si todo el esfuerzo creativo se hubiera reservado para las operaciones. Estas operaciones eran diseñadas por el movimiento mucho más allá de la eficiencia funcional, en un nivel estético que llevó a observadores como Regis Debray a referirse a los Tupamaros como un “fenómeno cultural” 97 y provocó descripciones del uso del tiempo y del “timing” aplicadas más usualmente a la realización de películas. 98 Los primeros eventos consistieron, simplemente, en el robo de armas y dinero mediante la intrusión en casas. Pero ya en 1963 idearon su primer gran plan de distribución de comida: haciéndose pasar por miembros de un club político de barrio, encargaron una gran confitería un camión de mercaderías, incluyendo (dada la proximidad de la navidad) una gran cantidad de cosas dulces. El camión fue pedido para una dirección cercana a un canteñil, donde lo secuestraron, repartiendo luego la comida entre los habitantes. 99 En 1969, el movimiento llevó a cabo once operaciones altamente publicitadas y otras ochenta sin publicidad.

La más elaborada y espectacular de las operaciones públicas es conocida como “Operación Pando” e involucró a unos cien guerrilleros. Con la excusa del traslado de los restos de un familiar muerto en Argentina muchos años antes, alquilaron un cortejo fúnebre de cinco autos y una camioneta. El entierro tendría lugar en Pando, una ciudad de veinte mil habitantes a unos cuarenta kilómetros de Montevideo, y la procesión debía detenerse en una cantidad de puntos para recoger más “parientes”. Los familiares más cercanos estaban apropiadamente tristes y la mayoría de ellos iba llorando. El ataúd

estaba repleto con armas que se usarían más tarde. Una vez reunido el grupo, los choferes fueron tomados por los Tupamaros y comenzó la operación. Esta incluía la toma de la seccional de Policía, la estación de bomberos, la central telefónica y, finalmente, los tres bancos de la ciudad.

Desde un punto de vista práctico, la operación fracasó, ya que durante el regreso a Montevideo hubo una confrontación con la policía en la que murieron tres guerrilleros y fueron arrestados otros dieciocho. Desde un punto de vista estético, sin embargo, y en cuanto a la narración de la secuencia de preparaciones, en la cual la toma de cada estación constituía una compleja historia paralela, la operación fue un memorable logro. Dio el tono para subsecuentes representaciones de carácter teatral donde la ciudad y sus habitantes siguieron el libreto diseñado por los “actores” de la guerrilla. En este sentido, el movimiento fue lo suficientemente exitoso como para provocar la prohibición por parte del gobierno, en 1970, del uso en la prensa de los términos: célula extremista, comando, delincuente político, delincuente ideológico, subversivo y terrorista. Las palabras que debían ser utilizadas en su lugar eran: malhecho, delincuente, criminal e infractor. Tres años más tarde se llegó al colmo del absurdo cuando la creatividad del gobierno tuvo un clímax en un oxímoron de proporciones clásicas. En 1973, el mismo decreto que disolvía las Cámaras también declaraba:

“Se prohíbe divulgar (...) cualquier tipo de información (...) que directa o indirectamente atribuya intenciones dictatoriales al poder Ejecutivo debido al presente decreto (...)”.

En el contexto latinoamericano, las operaciones de los Tupamaros pueden ser vistas como una cúspide de la misma tradición de arte público y político que había sido liderada por el muralismo mejicano y por las diferentes escuelas latinoamericanas de gráfica popular. Esta tradición, si bien no estaba dirigida consistentemente hacia la desmaterialización y la desaparición del arte como mercancía, al menos trataba de conducir hacia una subversión de la propiedad del arte y hacia un análisis de los temas de clase relacionados con el arte. Era una tradición que el realismo social había tratado de dominar, fallando gracias a su propia rigidez y ansias de institucionalización. El conceptualismo por su parte, pudo mantener la política al mismo tiempo que rompía con todo lo demás.

Un rasgo notable de las operaciones Tupamaras fue su utilización del tiempo. El tiempo había sido dinero desde que Benjamín Franklin pronunció su máxima y consecuentemente, había adquirido un status sagrado que gobernaba la apreciación del arte tanto como el resto de nuestras vidas. Usualmente, una obra de arte nos pide amablemente nuestro tiempo para la contemplación y el espectador lo ofrece a discreción. Parte de la subversión instituida por los Tupamaros consistió en que ellos se apropiaban del tiempo del espectador, ya fuera involucrándolo directamente o forzándolo a una decisión luego del hecho. Esta forma de relacionarse con el tiempo está reservada usualmente a las acciones disciplinarias de los ejércitos y los gobiernos, incluyendo la educación y el encarcelamiento. Las audiencias cautivas en contra de su voluntad generalmente expresan resentimiento, independientemente de que el

cautiverio este formalizado por barras de hierro o pupitres. Fue publico provocara una reacción favorable.

Es imposible discutir hoy la historia del movimiento tupamaro sin pensar en el movimiento situacionista europeo que fundo parte de la base para las revueltas estudiantiles de mayo de 1968. 101 Ambos movimientos buscaban la “liberación del pueblo” como catalizadores y no se veían a sí mismos como los futuros detentadores del poder. Ambos operaban iluminar al “pueblo” a través de sus concepciones de creatividad hasta un punto donde el pueblo mismo tomaría las tareas de gobierno. La revolución, como la poesía de Parra, tendría lugar en la mente de la gente. Sin embargo, mientras que los Situacionistas se nutrieron en diversas ocasiones de los acontecimientos en América Latina, los movimientos guerrilleros latinoamericanos actuaron, en general, en respuesta directa a la realidad que los rodeaba. Este fue, de hecho, un punto de ellos Situacionistas ya en 1961: “La creatividad y participación del pueblo solo pueden ser despertadas por un proyecto colectivo que esté preocupado por todos los aspectos de la experiencia vivida” 102 Con toda su lucidez (y, tal vez, limitados por ella), los Situacionistas se quedaron en su rol de críticos culturales. Siendo un pequeño grupo de intelectuales, no pudieron, y probablemente no les interesaba dar el paso hacia lo militar (aunque reivindicaron ciertas acciones ligeras, como cuando Rene Vienet. Basándose en un ejemplo argentino de 1967, recomendó la toma de estaciones de radio para difundir eslóganes). 103 Su activismo fue un activismo de pensamiento, y estuvo limitado a su propia clase social.

Mientras los Tupamaros diseñaban sus operaciones con un superávit estético, un grupo argentino de artistas planeaba cuidadosamente una actividad artística con un superávit político. El acontecimiento, conocido como “Tucumán Arde”, fue el producto de un tenso año artístico en la Argentina. 104

En 1968, el país había sido testigo de una creciente rebelión por parte de artistas que estaban en contra de los límites impuestos a su libertad de expresión y la creciente represión del gobierno. El artista Roberto Plate había construido un conjunto de cuartos de baño en una galería. 105 La gente, viendo que no había instalaciones, comenzó a usar las paredes para escribir grafitis, los cuales se convirtieron bien pronto en un vehículo de críticas hacia la dictadura. Al poco tiempo la policía clausuro los “baños”, en respuesta a lo cual los otros artistas de la exposición protestaron, retirando sus obras de la galería y destruyéndolos en la calle. La indignación de los artistas llevo a acciones adicionales, entre ellas una sentada en un espacio donde Jorge Romero Brest, director de la Galería Instituto Di Tella, iba a dar una conferencia. 106 Una declaración, leída por el artista Juan Pablo Renzo, anunciaba:

“Creemos que el arte significa un compromiso activo con la realidad, activo porque aspira a transformar esta sociedad de clases en otra mejor.

En consecuencia, declaramos que la vida del Che Guevara y las acciones de los estudiantes franceses son obras de arte de mayor importancia que la mayoría de las estupideces que cuelgan de las paredes de los miles de museos del mundo.

Aspiramos a transformar cada trozo de realidad en un objeto de arte que revuelva la conciencia del mundo revelando las íntimas contradicciones de esta sociedad de clases.

Abajo todas las instituciones, viva el arte de la Revolución”.

Es interesante apreciar que la mayoría de los diez artistas involucrados de sentada habían sido, tan solo un año atrás, artistas minimalistas tardíos, derivados del movimiento norteamericano de mediados de los sesenta. Seis de ellos habían formado parte de la exposición “Estructuras Primarias II”, que tomaba su nombre de una muestra anterior del Jewish Museum de New York. Todos estos artistas provenían de la ciudad del Rosario, y tenían un punto de vista de provincias más que de capital. Un proceso de doble colonización, donde los valores mainstream condicionaban primero a Buenos Aires y se imponían luego como el canon nacional, creó una conciencia y una resistencia intensas.

Vista desde el interior, la provincia de Argentina de Tucumán –uno de los mayores productores de azúcar del país– era un claro ejemplo de la negligencia y la hipocresía del gobierno. Se ubicaba sexta en producción, pero decimosexta en analfabetismo, decimoquinta en mortalidad infantil y decimotercera en deserción escolar. Al mismo tiempo, la dictadura liderada por Juan Carlos Onganía la había elegido para demostrar la solidez de las políticas del gobierno, publicitando un ficticio programa de industrialización y promoviendo el eslogan “Tucumán, Jardín de la República”. Ya en 1964 el FRIP (Frente Revolucionario Indoamericano Popular), un grupo con tendencias trotskistas y con base en Tucumán, había declarado:

“El rol del proletariado rural, con su avanzada, el proletariado del azúcar, es el de ser el detonador de la revolución argentina” 107

Tucumán, identificada como punto de crisis, fue visitada por el propio Onganía, quien prometió que la provincia volvería a ser “un polo de prosperidad y desarrollo, un centro que irradie cultura y progreso, un lugar para el orgullo nacional”. El texto fue colocado en su momento bajo la figura de un niño que estaba según el título, “mirando hacia el futuro con confianza”.

En agosto de 1968, artistas del Rosario y Buenos Aires organizaron la “Primera Asamblea Nacional de Arte Vanguardista” para considerar el desarrollo de una forma de arte que fuera totalmente nueva ética, estética e ideológicamente. 103 La asamblea, preocupada por la absorción tradicional de toda forma de arte capaz de perturbar a la sociedad, llegó a la conclusión de que el desarrollo del arte no podría seguir consistiendo en la creación de movimientos de vanguardia, que los lugares de exhibición de arte no podrían seguir concitándose con dirigirse a un público de elites. El arte debería perturbar a la sociedad y tener logros similares a los de las acciones políticas, pero más duraderos y en nivel más profundo.

El grupo decidió, solicitando la ayuda de sociólogos, economistas, periodistas y fotógrafos, comenzar una operación de “contrainformación” para contrarrestar la publicidad del gobierno sobre Tucumán y revelar el verdadero estado de la provincia. Según ellos mismos decían, algunos de sus objetivos eran “ser publicistas y activistas en las luchas sociales de Tucumán “y” crear una cultura paralela y subversiva que desgaste a la maquinaria cultural oficial.” 109 En una entrevista de Carlos Basualdo (“Rosario”, 21 de febrero de 1992), Rubén Naranjo, uno de los participantes, explica que ellos querían

crear “un espacio que se abriera desde el arte, en el cual la realidad social fuera ofrecida en una dimensión que excediera el tipo de denuncia usual proporcionada por las crónicas políticas o sociales”.

Los artistas de Rosario terminaron encargándose de la mayor parte del trabajo (solo dos artistas de Buenos Aires, León Ferrari y Roberto Jabobi permanecieron en el equipo) y la exposición se realizó en las sedes de la C.G.T. (Confederación Nacional de Trabajadores) de Rosario, Santa Fe y Buenos Aires. El eslogan fue esta vez, además de “Tucumán Arde”, “Jardín de la Miseria” 110

Se recogió información en Tucumán con ayuda oficial. Los artistas dieron conferencias de prensa, describiendo su proyecto, incompletamente como la búsqueda de un perfil cultural para la provincia. El truco funcionó, y la prensa les dio una cobertura favorable.

El acontecimiento fue publicitado usando medio legales e ilegales. La propaganda abierta usaba solo la palabra “Tucumán” en los posters y las diapositivas proyectadas en los cines. La frase completa “Tucumán Arde” aparecía pintada con spray en las paredes. El show en sí fue publicado bajo el nombre de “Primera Bienal de Arte Vanguardista”. Las exposiciones, instalaciones que usaban todo el edificio, incluían entrevistas a la gente del pueblo sobre las condiciones de vida en la provincia, fotos murales e investigación sobre la acumulación de riqueza por parte de las familias más ricas. Se servía café tucumano (sin azúcar) y se apagaban las luces cada diez minutos para indicar la frecuencia de las muertes infantiles (esto era explicado cada vez a través de los altoparlantes).

El manifiesto distribuido en la inauguración de la muestra en Rosario pedía un arte revolucionario, o sea: un arte total, esto es un arte que modifique la totalidad de la estructura social; un arte que transforme, esto es, un arte que destruya la separación idealista entre obra de arte y realidad; un arte social, esto es, un arte que este inmerso en la lucha revolucionaria contra la dependencia económica y la opresión entre las clases. Pasados un par de días, la presión policial sobre los gremios fue tan grande que la C.G.T. clausuró las exposiciones.

La represión policial y militar fue lo suficientemente fuerte como para lograr que los artistas se dispersaran. La mayoría dejó de producir por varios años. Algunos pasaron a la clandestinidad y se unieron al movimiento guerrillero, algunos se convirtieron en desaparecidos y por lo menos uno de ellos, Eduardo Favario, murió en acción. 111 Una especie de huelga artística “de facto” fue lo que siguió por un prolongado periodo de tiempo y las galerías se limitaron en su mayoría a exhibir inofensivas pinturas tradicionales. Esto fue lo que más tarde se llamó el “Silencio de Tucumán Arde”. Rubén Naranjo explicó este silencio como la consecuencia de la falla del código político común al equipo. Siendo artistas creativos, se resistían a limitarse a repetir la estructura formal que habían desarrollado para Tucumán y aplicarla a otros temas. Al haber transformado arte en política sin bases políticas sólidas, estaban perdidos en cuanto se enfrentaban a procesos sociales que se transformaban en circunstancias políticas. 112 Al caer de un pensamiento estratégico, habían dejado de lado la planificación de proyectos

subsiguientes enmarcados en una estructura más amplia y, como sucedía con frecuencia en la época, no habían dejado espacio para formas de traslación de las ideas utopías a las limitaciones de la realidad. 113

Algunos meses después de “Tucumán Arde”, en marzo de 1969, otro grupo, el “Comité Coordinador de la Imaginación Revolucionaria”, sacó a la luz un nuevo manifiesto declarando la inutilidad del arte hecho a la manera burguesa:

“Arte es todo mensaje que transforme, que cree y destruya, que rompa los límites de la tolerancia del sistema (...) Ya no podemos realizar trabajos individuales, sino que deberíamos diseñar y organizar una estrategia cultural alternativa que será totalmente independiente y se opondrá sistemáticamente al “arte y la cultura” occidentales, los medios masivos de comunicación, la coerción y el terror. La efectividad es la única estética válida. (...)” 114

“Tucumán Arde” fue un ejemplo del arte ingresando completamente al ruedo político mientras que los Tupamaros representaron una estetización de la política. La fusión del entusiasmo político con el pensamiento artístico había... operaciones por unos años más hasta que una serie de traiciones y el refinamiento de las tácticas antsubversivas del gobierno provocaran su extinción. El arte retoma a sus caminos formales en las tradiciones vidrieras de las galerías, aunque el contenido político y el sueño de una subversión de los regímenes explotadores y represivos continuaron siendo ingredientes. Si bien escasos y separados, algunos eventos sí tuvieron lugar a lo largo de los años – particularmente en Argentina – que permiten vislumbrar una influencia de “Tucumán Arde”, pero estuvieron restringidos a temas de protesta más que dirigidos a un cambio social radical. En 1969 el artista argentino Jorge Carballa encargó secretamente a varias iglesias de Buenos Aires que se celebrara misa en memoria del Che Guevara en el aniversario de su muerte. Más de una década más tarde aparecieron siluetas de cadáveres dibujadas con tiza en las calles de Buenos Aires con nombres de desaparecidos escritos con plantillas en su interior, en una acción anónima y aislada. Una tradición con origen en “Tucumán Arde” fue reivindicada en 1989 con una obra de teatro callejero relativamente diluida. Bajo el pegadizo título de “Ready-made social” dos artistas, Fernando Bedoya y Emei, organizaron un evento que incluyó varias acciones de carácter artístico en apoyo a las víctimas de Tiananmen. Una de las acciones llamada “Bicicletas Chinas”, consistía en la reunión de docenas de ciclistas que se encontrarán en el centro de Buenos Aires para construir “esculturas heroicas” con sus bicicletas. 115

Desde el punto de vista formalista que nutre al mercado del arte, es posible sostener que parte del arte conceptual Latinoamérica no es menos exitoso que el producido durante la década posterior. La visión, hoy en día, ha sido contaminada por los logros “neoconceptualistas”, una revisión mucho más orientada hacia el objeto de las ideas conceptualistas. De este modo, aun limitándonos al “arte puro”, podemos decir que, por cierto, la santurróna y vociferante simplicidad de trabajos anteriores ha sido dada de baja. Las obras posteriores a 1970 se prestan más para la exhibición en el mercado orientado hacia el objeto que ascendió durante los años ochenta. Como se decía crudamente en un catálogo del Whitney Museum de 1990:

“La devaluación del objeto llevada adelante por el arte conceptual y la concomitante elevación de la idea narrada no pueden mantener a los escultores” 116

La exposición “Información” en el Museum of Modern Art de New York situó a algunos de los esfuerzos anteriores a 1970 en una perspectiva artística internacional. En ese momento, todos pensamos que, al ser incluidos, íbamos a comenzar a subvertir el *establishment* artístico *mainstream*. De hecho... sin embargo, lo que había ocurrido era que se había trazado, caprichosamente pero con precisión, un mapa de nuestras propias limitaciones. La fusión de arte y realidad no se alcanzaría más allá de los logros de la guerrilla y, en ese sentido, la utopía a la que aspirábamos ya agonizaba entonces, aunque nosotros no nos diéramos cuenta.

Lo que empezó a formar lentamente en 1970 fue un periodo de arte político “blando”. Algunos artistas latinoamericanos, incluido Cildo Meireles, Antonio Días, yo mismo y otros, pertenecientes a la generación que contaba con una obra de carácter político en los años sesenta, nos sentíamos parte, probablemente, de una cultura política que rodeaba al arte político “duro”. Este fue un pensamiento válido solamente mientras tuvieron lugar las manifestaciones más radicales, como el proyecto “Tucumán Arde” o las operaciones de los Tupamaros. Una vez estas empezaron a menguar o desaparecer, el arte relacionado con el objeto no pudo sostenerse como estándar de desinstitucionalización. 117 En realidad, estábamos preparando el terreno para la vuelta a una intensidad menor y más aceptable, donde el arte y la vida no se confundieran completamente. Un ejemplo de una faceta pseudoextrema (aunque mayoritariamente europea) de este nuevo nivel fue la entrada de Joseph Beuys a la política. 118 En la exposición Documenta de Kassel, 1972, el mismo año que los Situacionistas decidieron disolverse, Beuys propuso un nuevo modelo de gobierno basado en su propio concepto de democracia liberal. En un entrevista concedida a Heiner Stachelhaus en 1973, Beuys exageró sus ideas:

“No hay otra posibilidad de tener una revolución que a través del arte. Se debe llegar a un concepto totalmente nuevo del hombre y del aspecto que debe tener un gobernó. Concibo al hombre del futuro como un escultor del organismo social del estado” 119

La otra expresión del ablandamiento consistió en el hecho de que los artistas se resignaran al elitismo del arte y a que las galerías y los museos siguieran siendo vidrieras en el futuro previsible. El público a ser politizado, por lo tanto, quedo reducido a aquellas personas en contacto con el arte, en el sentido tradicional. 120 Si queremos usar el término “postconceptualista” en América Latina, esta situación puede ser su mejor descripción, generando una forma más todavía que sirva de empaque a un contenido. La redefinición de las ambiciones de impacto político no necesariamente invalido la importancia política de la nueva obra, ni significo una retirada política. Fue un cambio de estrategia. Uno de los líderes de “Tucumán Arde”, Juan Pablo Renzi, declaró más tarde:

“Creo que si el arte es crítico de la vida, lo es a través del arte, no de la vida. Se trata de hacer obras de arte que se refieran a la vida a través de gestos artísticos, y que se refieran a la conexión crítica con la vida a través de una conexión estética.” 121

Con la “retirada” final al campo del arte, el foro se desplazó de la utopía a la identidad. Fue una jugada que, paradójicamente, estaba diseñada para apartarse del canon hegemónico y, al mismo tiempo, hegemónicamente estimulado por la nueva conciencia posmodernista para traer al arte al nuevo canon “multicultural”. 122 Muchos artistas, y no solo los conceptualistas, empezaron a encontrar inspiración en las tradiciones locales y a ignorar las aspiraciones del mercado internacional. Se pusieron de moda las artesanías y las chucherías y la obra de los artistas conceptuales se rematerializó hasta cierto punto para acomodarse a ellas. El artista colombiano Antonio Caro tomó la firma de Quintín Lame como imagen para una serie de trabajos a partir de 1979. Lame (1883-1967), un abogado amerindio autodidacta que fue encarcelado más de doscientas veces por insistir en defender los derechos de su pueblo, concluía sus documentos con una firma extremadamente ornamentada. Caro usó este cuestionamiento y pigmentos locales para una serie de obras que son significativas y comprensibles en su totalidad solo dentro de las fronteras colombianas. Así, Caro creó una pieza para un público específico, con una clara idea a priori de quien se supone que es el espectador, apartándose de la tradicional indefinición implicada en la palabra “público”. En un ejemplo relacionado con este último, el artista brasileño Roberto Evangelista conecta los rituales conocidos del área amazónica donde él vive con la destrucción del medio ambiente local. Sus instalaciones, que a menudo utilizan cáscaras de vegetales secas y llenas de agua, mientras que son evocativas, carecen, para el extraño a su comunidad, de la fuerza total de impacto que tienen en ésta. Los problemas provocados por las lecturas de doble vía –canónicas y periféricas– con las consecuentes confusiones entre arte como mercancía y arte como agente cultural se volvieron aún más agudas que antes.

En su mayor parte, la tarea de hacer arte se revirtió hacia actividades individualistas, con los artistas a menudo desangrados –y esto refleja la confusión– en un conflicto entre el mercado y su propia ideología. El arte fue remercantilizado, preservando la mayor carga política posible y ajustándose a una nueva realidad. La tensión llevó a manifestaciones de desesperación sardónica como cuando, ya en 1970, el artista colombiano Bernardo Salcedo llenó páginas escolares con la frase infinitamente repetida: “El tiempo es oro.”

Una especie de fractura internacional en los muros que separan el arte de la “praxis de la vida” sí tuvo lugar al final, pero no con la claridad que se deseaba inicialmente. Como indica Burger (y Debord había analizado antes):

“La industria de la cultura ha producido la falsa eliminación de la distancia entre arte y vida, y esto también nos permite reconocer las contradicciones de la empresa vanguardista” 123

El sueño utópico, por llamarlo de alguna forma, terminó formalizando en los avisos de Benetton, introduciendo una confusión total. ¿El mensaje político se ha

infiltrado en la propaganda comercial? ¿El comercio está corrompiendo a las causas sociales? La confusión no está en la elección de la respuesta. Radica más bien, en la vacilación causada en cualquier artista con inclinaciones políticas confrontado con la oportunidad de usar uno de estos avisos como vehículo, dado el poder asociado al medio. En el nivel de comunicación dado por el texto literal, se puede lograr una cierta concientización. En un nivel de cambios sociales más profundos, el “ethos estético” de Marcuse –la combinación de una inteligencia científica desublimada y una nueva sensibilidad– 124 se ve distanciado por una capa más.

El proceso de distanciamiento de la realidad fue acelerado por un tipo incorrecto de estetización. Las series de televisión incorporan “historias reales” con velocidad creciente y los informáticos toman como noticia el desarrollo de sus propias series. 125 La continua y creciente globalización de la información lleva esta usurpación de la vida por parte del espectáculo a la periferia. Debord lo expresó claramente cuando sostuvo que no es solo la hegemonía económica, sino también la hegemonía del espectáculo la que define la dominación sobre las regiones subdesarrolladas. 126

Superbarrio es un activista social mexicano que salva a los inquilinos pobres del desalojo. Este vendedor callejero y ex luchador escuchó un día de junio de 1987 a una ama de casa que exclamaba durante su desalojo; “Necesitaríamos a Superman para que nos salvara de esta gente malvada”. Consiguió un traje y una máscara, se bordó las iniciales “SB” en el pecho, y empezó a aparecer en los desalojos. Ha presentado en la corte objeciones legales para prevenir más de 1500 desalojos en cinco años. Dado que son los desalojos publicados de antemano, Superbarrio puede estar presente en los momentos críticos. No se sabe cuántas personas actúan bajo la personalidad de Superbarrio; se sostiene que hay al menos tres individuos. En una entrevista Superbarrio explicó:

“Lo que nosotros hacemos es transformar a la protesta en una fiesta. Tenemos que abrir las canillas de creatividad, del genio popular de la memoria colectiva. Tenemos que rescatar... tenemos que reinventar las formas de acción en que la gente no es espectador sino protagonista.” 127

En la periferia, el arte producido con un propósito cultural inmediato y local es llevado a los centros culturales y devuelto luego al lugar de origen en estado de mercancía. El proceso se asemeja al de las frazadas uruguayas de hace unas décadas. Las frazadas eran tejidas en Uruguay con lana del país y embarcada a Inglaterra, donde eran etiquetadas y vendidas. Muchas de ellas eran luego reimportadas al Uruguay, llevando la grifa inglesa (y el precio aumentado). Tradicionalmente, el artista ha sido considerado alguien que está a cargo del reino de la estética. Una vez que esta función se iguala a la mercantilización gracias al proceso “frazada uruguaya”, puede contradecir gran parte de lo que está en las raíces de la tradición artística latinoamericana. Puede ser, por lo tanto, que haya llegado el momento de que el artista latinoamericano actúe consistentemente como agente para la desestetización, de que contribuya para que la vida se transforme en vida más bien que contribuir para que el arte sea arte. La ruptura artística que causaría esta jugada puede parecer cercana a Dada, pero América Latina nunca tuvo una verdadera chance de tener su propio Dada, fuera de un marco de la historia del arte.

La experiencia conceptual latinoamericana, en la medida en que permaneció a una tradición de desinstitucionalización, contribuyó a la relativización de las

restricciones impuestas por los medios artísticos y a la enfatización de la creatividad activista como un foco cultural más importante de la periferia. Es un foco que no excluye al arte, sino que le da un contexto.

Notas

*N. del T.: Mainstream: círculo principal del arte, corrientes que obtienen el mayor reconocimiento. Para comprender mejor el concepto, véase el párrafo inicial del texto "Access to the Mainstream" ("Acceso al Mainstream") del propio Camnitzer: "Plantearse el "acceso al Mainstream" en las artes es plantearse el tema del éxito en el mercado. Por esta razón, el tema siempre ha suscitado emociones contradictorias –principalmente deseo y resentimiento– y estas emociones han sido particularmente fuertes entre los artistas que no pertenecen al grupo social que produce y apoya lo que es considerado arte "mainstream". Aunque el término "mainstream" conlleva reverberaciones democráticas, sugiriendo una institución abierta y apoyada por una mayoría, es de hecho, una configuración más bien elitista que refleja una clase social y económica específica. En realidad, "mainstream" presume la existencia de un reducido grupo de portero cultural y representa a un selecto núcleo de naciones. Es un nombre que designa a una estructura de poder que promueve a una cultura hegemónica autodesignada. Por esta razón, el deseo de pertenecer al "mainstream" y el deseo de destruirlo a menudo aparecen simultáneamente en los individuos que están o se sienten en una situación marginal con respecto a él. Dependiendo del origen y los antecedentes, el acceso individual es más difícil para algunos que para otros." (traducido por el T. del catálogo de la exposición "Luis Camnitzer: Retrospective Exhibition 1966-1990", Lehman College Art Gallery, Bronx, New York, febrero-marzo 1991, Nexus Contemporary Art Center, Atlanta, Georgia, septiembre-octubre 1991, Cleveland State University Art Gallery, Cleveland, Ohio, abril 1992; publicado por primera vez en "The New Art Examiner", junio de 1987).

**N del T.: Salvo excepciones, los textos de autores de habla española fueron traducidos de la versión inglesa y son, por lo tanto, versiones no literales. Esto incluye los poemas de Nicanor Parra y otros, así como el decreto del Poder Ejecutivo uruguayo de 1973, y el vocabulario permitido para designar en la prensa a las operaciones tupamaras. Para las versiones originales, recurrir a las fuentes en cada caso.

1 Duke University Press, Durham NC, 1991.

Benjamín Buchloh, por ejemplo, parece limitar el Arte Conceptual a Europa y (Norte) América. Ver "Buchloh Replies to Kosuth and Siegelau" ("Buchloh responde a Kosuth y Siegelau"), "October" # 57, verano de 1991, pp 160-161.

Estoy usando como referencia la lista de la exposición según fue presentada en Sevilla. La exposición en New York tiene su propio catálogo, diferente, y puede tener cambios, pero la lista no estaba disponible aun en el momento de la confección de este trabajo. Para cuando la exposición llegó a Paris, el lanzamiento de prensa del Hotel des Arts menciona que el trabajo de varios artistas "es característico de los años setenta, cuando la especialidad residía en una producción "conceptual" voluntariamente critica, en ese caso, de la situación sociocultural del continente. "La historia Latinoamérica aparece, así desplazada toda una década en la epigonía.

Esta estrategia del CAYC fue acompañada de una saturación postal de material promocional dirigida a toda persona con algún grado de poder dentro de la esfera de la

cultura internacional. Durante los años setenta, el artista francés Arman realizó en New York una exposición de cajas de plexiglás conteniendo la basura de los estudios de diferentes prominentes artistas. Todas ellas contenían las épicas hojas de papel amarillo con una esquina cortada de la propaganda del CAYC.

Esta estrategia también fue usada en otros países. Arte Povera, el libro que lanzo al movimiento italiano al ruedo internacional (Gabriele Mazzota Editore, Milano, 1969) incluye once artistas italianos, dieciséis estadounidenses, tres alemanes, tres holandeses y dos ingleses, buscando validación por parte de artistas no italianos (o su incorporación). En 1985, en "The Knol" ("El Nudo"), una exposición sobre Arte Povera ofrecida en P.S.I, New York, los artistas italianos, ahora establecidos, fueron expuestos solos, como movimiento nacional.

Otro estereotipo es que el arte latinoamericano es literario. A la vez que esto es factualmente correcto, el término ha sido usado negativamente por aquellos formados por las tendencias artísticas autorreferenciales de los años cincuenta. Los abstraccionistas de influencia francesa, por ejemplo, abominaban de cualquier abuso de narración en el trabajo de sus colegas.

Frederic Jameson. "Postmodernism", pp. 157-160.

La discusión tenía particular interés actual y controversial ya que uno de los antiguos profesores de escultura de la Escuela era uno de los líderes del movimiento.

Luis Camnitzer, "Contemporary Colonial Art" ("Arte Colonial Contemporáneo").

"Ponencias: I Encuentro de Intelectuales por la Soberanía de los Pueblos de Nuestra América", Casa de las Américas, La Habana, 1985, pp. 78-80.

"Sociedades Americanas", de "Simón Rodríguez: Obras Completas", Ediciones del Congreso de la Republica, Caracas, 1988, Vol., I, p. 315.

Rodríguez, op. Cit, Vol. II, p. 134-135.

"Blue-Print Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin América" ("Blue-Print Circuits: El Arte Conceptual y la Política en América Latina"), escrito para el catálogo de la exposición "Latin American Art of the 20th Century" ("Arte Latinoamericano del Siglo XX") del Museum of Modern Art de New York, a ser abierta en junio de 1993.

Simón Marchan Fiz, "Del Arte Objetual a Arte de Concepto", Madrid, Ediciones Akal, 1988, citado por Mari Carmen Ramírez. Dentro del mismo espíritu, el poeta uruguayo Clemente Padin compiló una antología de poesía visual: "De la representación a l'action", Les Anartistes, Marseille, 1975.

Su ensayo fue de fundamental ayuda a la hora de aclarar mis ideas para esta genealogía. Entre 1925 y 1931, Siqueiros estuvo en Jalisco, organizando a los obreros de las minas. De hecho, aunque ésta no es una visión ampliamente sostenida, conceptualismo mainstream se podría ver como la coronación del proceso analítico modernista, focalizándose en el análisis del análisis.

Ramírez, op, cit.

Me estoy refiriendo a parte del trabajo de José Guillermo Castillo, Liliana Porter y yo mismo bajo el nombre de The New York Graphic Workshop entre 1965 y 1970. Tratábamos, al principio, de crear "imágenes boludas" carentes de todo significado simbólico, objetos descartables y, en último término, estímulos para que la obra se completara en la imaginación del espectador, transmitidos a través de instalaciones y "exposiciones por correo". Ya en 1968, Castillo recortaba reproducciones de obras de otros artistas de la revista "Art News" y las firmaba sin cambiarlas, un giro a los ready-mades duchampianos que anticipaba al apropiacionismo desde un aventajado punto

conceptual. Para 1969 estábamos tan preocupados por el hecho de que el término “conceptualismo” nos estaba tragando, que para el catálogo de la exposición de arte conceptual de Lucy Lippard en Seattle cubrimos nuestra página con palabras de “arte contextual” estampada con un sello de goma.

Publicado en 1965 por Ediciones Van Riel, Buenos Aires.

Desde esta perspectiva, la obra de Ernst Trova formaba parte de la misma estética que había producido a la escultura de Tony Smith, a pesar de que Trova haya mantenido a la figura humana como motivo central.

Discutiendo un borrador de este texto, Shifra Goldman me señaló que cuando los movimientos reduccionistas tienen una intención política o utópica, como el constructivismo ruso, recurren a manifiestos para aclararlo, depositando en el mensaje en un vehículo paralelo.

Roberto Jacoby, en una carta que comunicaba su negativa a participar en la exposición “Experiencias Visuales 68” en el instituto Torcuato Di Tella, en Buenos Aires. Citado en “Tucumán Arde” por Andrés Sueldo, Silvia Andino y Graciela Sacco, Sacco-Sueldo, Rosario, 1987, p.43.

Benjamín Buchloh, “Conceptual Art 1962-1965: From the Aesthetic of Administración to the Critique of Institutions” (“Arte Conceptual 1962-1965 De la Estética de la Administración a la Critica de las Instituciones”), “October” #55, invierno de 1990, p. 106.

“Art in the Mind” (“Arte en la mente”), Allen Art Museum, Oberlin College, Oberlin, 1970.

Negrita en el original Joseph Kosuth, “Introductory Note by the American Editor” (“Nota Introductoria del Compilador Americano”), “Art-Lenguaje”, Vol. I, #2, febrero de 1970, pp.2-3.

La exposición de la obra temprana de Rauschenberg en la sucursal del Soho del Guggenheim Museum incluía una pieza seminal de 1949: “This is the First Half of a Print Designed to Exist In Passing Time” (“Esta es la primera Mitad de un Grabado Diseñado para Existir a medida que pasa el Tiempo”), una serie de 14 grabados en madera tomados del mismo bloque a medida que este es tallado hasta su desaparición.

Una variación perversa de la acción de Warhol fue realizada una década más tarde, cuando Joseph Beuys firmó la portada de ejemplares de “Der Spiegel” con su fotografía. Kosuth no estaría de acuerdo, ya que todos estos artistas estarían dentro del grupo de los artistas “formalistas” o “reactivos” que basan su actividad en “como” hacer arte.

Benjamín Buchloh, op. Cit., nota #1.

Marchan Fiz atribuye el proceso de desmaterialización en los Estados Unidos a la crisis financiera que tuvo su punto culmine en 1970, op.cit., p.156.

El “Spiral Jetty” (“Jetty Espiral”) de Smithson, cerrado en abril de 1970, comparte no solo el mes y el año, sino también la ideología subyacente, con el emblema de pelotón de una milla cuadrada y media de extensión tumbado con bulldozers por soldados estadounidenses en la selva vietnamita como suvenir antes de regresar a los Estados Unidos.

La “Arte Workers Coalition” (“Coalición de Obreros del Arte”) un intento de politización de los artistas durante los últimos años de la década de los setenta, fue en ultimo termino, un ejemplo de militancia “formalista”.

Es interesante observar que, históricamente, los conceptualistas Italianos parecen comenzar en 1967, fecha de la primera exposición con el título de “Arte Povera”

(Galería La Bastezca, Génova). La exposición incluía a Alighiero Boetti, Luciano Fabro, Janis Kounellis, Giulio Paolini y Pino Pascali. Sin embargo, la obra más relevante de Paolini en este contexto – para tomar un ejemplo – data de 1962. Es como si la obra de estos artistas hubiera tenido que esperar que un crítico acuñara el título para volverse importante.

Jean Paul Curtay. "La Poesie Letriste", Segners, 1974, Paris.

Richard Huelsenbeck, "En Avant Dada: A History of Dadaism", 1920.

El crítico argentino Carlos Basualdo dijo, luego de leer un borrador de este trabajo: "tal vez para nosotros arte y literatura no estén tan lejos el uno de la otra, no sean universos separados que solo ocasionalmente se rozan, tal vez sean verdaderos instrumentos que nos permiten pensar y pensarnos. Tal vez (la oposición de forma y contenido) funcione (para nosotros) solo como información, sin corresponder a ninguna situación real en la que pueda ser usada".

Luis Cardoza y Aragón, "Orozco", Fondo de Cultura Económica, México, 1983, p.39.

Un análisis de las proclamas vanguardistas latinoamericanas de este siglo y sus textos se encuentran en Jorge Schwarcz, "Las vanguardias latinoamericanas", Madrid, Ediciones Catodra, 1991. Ver también "Claves del arte de nuestra América", Vol. 1-16. Casa de las Américas, La Habana, noviembre de 1986.

Gilles Deleuze y Félix Guattari, "Kafka: Toward a Minor Literature" ("Kafka: Hacia una Literatura Menor"). University of Minnesota Press, Minneapolis/Oxford, 1986, p.17. Los autores usan esta cita para ayudarse a definir lo que ellos llaman una "literatura menor". Se podría asimismo aplicar su análisis a la totalidad del arte latinoamericano, pero tal categorización está basada en el supuesto de que esta forma de arte es totalmente dependiente de una forma canónica de expresión que luego es propia dada vuelta. Para hacer esto se debería discutir (correctamente) la totalidad del arte latinoamericano ... focalización en el conceptualismo que me interesa desarrollar aquí. En un sentido más estrecho, la ocasional aceptación del inglés como lenguaje literal canónico para piezas conceptuales proporcionaría ejemplos específicos en el tema más estrecho, pero estos no serían suficientes para probar más que una cierta necesidad de mimesis.

"América: Bride of the Sun" ("América: Novia del Sol"), Royal Musceum of Fine Arts, enero-marzo de 1992.

La pintura pertenece a la colección del Museo de Arte Colonial de Quito.

Rodríguez era abiertamente poco favorable al método lancasteriano porque no creía que los estudiantes debieran educarse mutuamente. No está claro cuánto sabía Rodríguez sobre el método de Pestalozzi cuando desarrollo su propio acercamiento al tema de la enseñanza, pero debe haber tenido contacto con sus teorías, ya que para el momento en que Rodríguez viajó a Europa las ideas de Pestalozzi eran muy conocidas. En su libro "Sociedades Americanas", escrito en 1828, Rodríguez dice: "La propiedad colectiva debería ser la regla y la privada la excepción..." ("Sociedades Americanas, edición facsimilar", con un prólogo de J.A. Cova, Tipografía Vargas, Caracas, 1950. El facsímil reproduce una versión impresa en 1842. En el mismo texto también declara: "TRATAR CON LAS COSAS/ es la primera parte de la educación/ y TRATAR CON QUIENES LAS TIENEN/ es la segunda".

(N. de T.: en esta nota, Camnitzer aclara que la palabra "paintng" que aparece en la versión en inglés de esta cita de Rodríguez se refiere a unas veces a "pintura" y otras a "cuadro", siendo usada esta última como metáfora o diagrama. Solo podemos

conjeturar cuando corresponde una u otra. También agrega: “la palabra “abstracción” esta, obviamente, usada en sentido literal”.)

Obras Completas, Vol.II.p.152.

Ibid., p.155.

Ibid., p.157.

Stephan Mallarmé, “Selected Poetry and Prosc” (“Selección de Poesía y Prosa”). Compilada por Mary Ann Caws, new Directions, New York, 1982, pp. 105-106 (traducción al inglés de Mary Ann Caws).

J.A. Cova, “Don Simón Rodríguez: primer socialista americano”, Buenos Aires, Editorial Venezuela, 1947, p.170.

Cova, op.cit, p. 141.

Simias de Rodas, 300 A.C. tiene algo similar a un caligrama con su “Tecmopegnia” y es citado junto con la obra de Mallarmé por Decio Pignatari como referencia para la poesía concreta brasilera en “Oyó Novo No Velco”, publicado en Augusto de Campos, Decio Pignatari, Haroldo de Campos. “Teoría da Poesía Concreta: Textos críticos e manifiestos 1950-1960”, Librería Dúas Ciudades, Sao Paulo, 1975, p. 128. La pieza de Simias de Rodas fue tomada por Pignatari de un artículo de Charles Boultenhouse en el Art News Annual XXVIII de 1959.

“Lettre-ocean”, en “Les Soirees de Paris”, 15 de junio de 1914, de “Apollinare e Ávanguardia”, catálogo de la exposición, Roma. De Luca Editore, 1980, p. 125.

“Capilla Aldeana” y “Triangulo Armónico”, ambos de 1912, publicados en 1913 en Chile en la antología “Canciones en la noche”. Rene de Costa, “Vicente Huidobro”, “Poesía” #30-31-32, Madrid, Ministerio de Cultura, 1989, p. 24.

Rene de Costa, op.cit., p. 30.

“La Poesía” (1921) de Costa, cit. P. 231. Es interesante comparar este texto con el nombre en tal grado que no pueda ser sustituido por otro mejor” (citado en Suzy Gablik, “Magritte”, New York Graphic Society, Boston, 1976). Ambas opiniones parecen oponerse, la de Huidobro defendiendo la permanencia de la esencia y la de Magritte la arbitrariedad de la nomenclatura. Sin embargo, dado el uso que da Magritte a la palabra “mejor”, ambas pueden querer decir lo mismo, enfatizando el inacabable proceso de descubrimiento.

Vicente Huidobro, “Manifiestos”, 1925, citado en de Costa, p. 61.

Volvió a buscarla en 1928, para llevarla a Paris, más bien raptándola de su familia. Luego se casaron bajo el ritual islámico.

Abandono el partido en 1940, al enterarte del pacto germano-soviético.

Su trofeo de guerra fue el teléfono personal de Hitler.

Traducidos al inglés por David Guss, Turkey Press, 1986, Isla Vista, California.

Schwartz, op.cit, p. 136.

Schwartz op.cit., p. 137.

Schwartz, op.cit, pp. 143-153.

Los Tupi son un pueblo amerindio brasilero. En un poema de 1925, Andrade comentó también que los portugueses llegaron a Brasil un día de lluvia, lo que los llevó a vestir a los nativos, especulando luego la posibilidad de que, si hubieran llegado un día soleado, los nativos habrían procedido a desnudarlos a ellos.

Haroldo de Campos, “Oswald de Andrade, Obras escogidas”, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1981, p. XIII.

“Atelier”, citado por Schwartz, op.cit., p. 43.

Schwartz, op cit., pp. 276-278.

Una palabra sin sentido creada por Ezra Pound.

Augusto de Campos, Decio Pignatari, Haroldo de Campos, "Teoría da Poesía Concreta: Textos críticos e manifiestos 1950-1960", Librería Dúas Ciudades, Sao Paulo, 1975.

"ad – arquitectura e decorado" #20, São Paulo, 1956.

Un típico ejemplo de esta poesía es un poema de Decio Pignatari de 1957:

Beba coca cola

Babe cola

Beba coca

Babe coca caco

Caco

Cola

Cloaca

Ferreira Gullar, "La Teoría del No-Objeto", citado en Clemente Padín. "Las vertientes del concretismo", "La Revista del Sur" #11, marzo de 1986, Malmo, p. 22.

Max Bill había ganado el Gran Premio en la primera Bienal de Sao Paulo en 1951 y se había transformado en una figura influyente en Brasil. En consecuencia, también lo fueron las ideas de la Escuela de Ulm y las de la estela Max Bense.

Es interesante que uno de los antecedentes de la Internationale Situationiste, el "Movimiento Internacional por una Bauhaus Imaginista". Surgió directamente en oposición a las ideas de Max Bill según fueron expresadas en la Escuela de Diseño de Ulm. Predicaban un diseño antifuncional y antirracional que promovieran la sorpresa. (ver Stewart, Home, "The Assault on Culture" ("El Asalto a la Cultura"), A.K. Press, Stirlin, Scotland, 1988).

Helio Oiticica, "Fundamental Bases for the Definición of the Parangole" ("Bases Fundamentales para la Definición del Parangole"), "Helio Oiticica", de Will Center for Contemporary Art, Rotterdam, 1992, p. 86.

Helio Oiticica, "Bolidés", 29 de octubre de 1963, "Helio Oiticica", p. 66.

Helio Oiticica, "Fundamental Bases for the Definición of the Parangole" ("Bases Fundamentales para la Definición del Parangolé"), noviembre de 1964, "Helio Oiticica", p. 86.

Helio Oiticica, "Position and Program" ("Posición y Programa"), julio de 1966, "Helio Oiticica", pp. 100-103.

Parra, "Poemas y Antipoemas", 1954.

Leónidas Morales, "Conversaciones con Nicanor Parra", apéndice a "Anejos de estudios filológicos" #4, Universidad Austral de Chile/Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile, 1972.

Parra también usó enumeraciones y diseños caligramáticos en partes más convencionales de su poesía, conectado con el trabajo de Huidobro, y también se interesó por la nomenclatura. En "mujeres", 1962, hizo una lista de veinticinco mujeres, comenzando con "la mujer imposible" y terminando con "la señorita pálida de anteojos", todas las cuales "me volvieron loco con sus labios mayores y menores". En el mismo libro, en "Cambios de Nombre", anuncia: "el poema no cumple con su promesa a menos que cambie el nombre de las cosas", y decide: "los zapatos se llaman ataúdes". En "Canciones Rusas", 1967, poemas como "Fortuna" terminan con una escalera de palabras: "casi/ una/ palada/ de/ tierra" y en "Mendigo": "y/ me/ tiran/ una/ moneda"

("Antipoemas, Antología (1944-1969)", compilados por Miguel Ibañez-Langlois, Seix Barral, Barcelona, 1922).

Nicanor Parra, "Versos de Salón", Nacimiento, Santiago de Chile, 1962.

"Tres Poesías", "Versos de Salón".

Esta preocupación ya estaba presente en forma activa en los últimos años de la década del cincuenta entre los artistas argentinos de un equipo dirigido por Julio Le Parc que participo en el Groupe de Recherche Visuelle de Paris. También formaba parte de la ideología de los movimientos por reformas curriculares promovidos por diferentes corporaciones estudiantiles en América Latina mucho antes de las revueltas estudiantiles internacionales de 1968.

"Alberto Greco", catálogo de su retrospectiva, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1992. P. 224.

Del manifiesto "Vivo Dito", 24 de julio de 1962, 11.30 A.M., citado en Luis Felipe Noé ensayo para el catálogo de "Alberto Greco, a cinco años de su muerte", Galería Carmen Waugh, Buenos Aires, 1970.

Conversación con Eduardo Costa, New York, febrero de 1992. Costa admite influencias de Marshall MacLuhan en las ideas del grupo.

Peter Burger, "Theory and History of the Avant-garde" (Teoría e Historia de la Vanguardia"), en "Theory and History of Literature" ("Teoría e Historia de la Literatura"), Vol. 4, p. 49.

89. Burger, op.cit., p. 47.

90. El nombre "Tupamaros" tenía una triple referencia a Túpac Amaru (el líder rebelde inca ejecutado por los españoles en 1782 en Cuzco), a los gauchos independentistas uruguayos de comienzos del siglo XIX que se identifican como Tupamaros en honor de Túpac Amaru mientras luchaban contra España, y a una canción de Los Olimareños extremadamente popular en el momento del desarrollo del movimiento. Apareció por primera vez en un momento de tensión interna entre las fracciones integrantes del M.L.N.

Citas 91 1 117 perdidas.

118. Beuys había sido miembro de Fluxus en 1963.

119. "Magazine Kunst" #50, 2do, trimestre de 1973, Mainz, p. 43.

120. Veinte años más tarde, el artista Ronald Jones hace un buen análisis de la misma situación en los Estados Unidos de los años noventa: "Pero dentro de nuestro entorno político y cultural corriente, no es realista esperara una reforma repentina ni revolucionaria. En el momento actual, cuando el arte amenaza con inspirar una fundamental realineación de la cultura, se le excusa a la mirada, (...) A mi modo de ver, el modelo más útil para el arte político en este momento es el terrorismo. No estoy abogando por la violencia, pero sí por la insidiosidad. (...) El territorio se ha transformado en una alternativa para los desprovistos de poder. Los artistas se cuentan entre los desprovistos de poder. (...) Los estilos tradicionales del arte político son las expresiones de una creencia en la creación del cambio al nivel de las raíces. Eso es ingenuo de decadente. Creo que una reforma política contemporánea esta en las manos de una clase que Lyotard ha descrito como "tomadores de decisiones". Ellos son mi audiencia." (De una entrevista conducida por Richard Armstrong. "Mind over Media" ("La Mente sobre los Medios"), pp. 97-98.

121. Carlos Basualdo, texto mecanografiado original de la entrevista.

122. Esto fue, en cierto modo, la inversión del proceso del pop-art, en el que una estética basada en los temas vernaculares de los Estados Unidos había sido canonizada en el resto del mundo.

123. Burger, p. 50.

124. Herbert Marcuse, "An Essay on Liberation" ("Ensayo sobre la Liberación"), Beacon Press, Boston, 1969, p. 24.

125. En la serie de televisión "L.A. Law" ("La Ley de Los Ángeles"), se suscitó una historia amorosa interracial y, en el informativo difundido a continuación, los actores fueron entrevistados sobre las implicancias de sus actuaciones. La tentativa de asesinato de Amy Fisher generó tres telefilmes diferentes en las semanas que rodearon al Juicio, y estos fueron analizados en los informativos con participación de todas las partes involucradas.

126. Guy Debord, "Society of the Spectacle" ("La Sociedad del Espectáculo"). Black and Red, Detroit, 1983, punto 55.

127. Mario Kaplan, "Superbarrio contra los desalojos", "Brecha", 5 de marzo de 1993, pp. 10-11.