

ENTRE LO PARAINSTITUCIONAL Y LA REACTIVACIÓN DE LA ESFERA PÚBLICA

Arte de Acción Argentino en el Cambio de Milenio

Rodrigo Alonso

Introducción

Los orígenes del arte de acción en Argentina pueden rastrearse fácilmente ¹. Si bien algunos artistas reconocen un antecedente en un curioso personaje de la década del treinta que cuestionaba la política del momento paseándose por Buenos Aires con una vaca ², en realidad, es hacia fines de los años cincuenta y principios de la década siguiente cuando se producen las primeras obras claramente concebidas dentro del género, acciones que adquirirían una gran popularidad de la mano de artistas como Marta Minujín o Alberto Greco ³.

Las performances, los happenings y las obras participativas florecen en Buenos Aires al mismo ritmo que sus pares internacionales. El bienestar económico de la época unido a las políticas desarrollistas impulsadas desde el gobierno, propulsaron un circuito artístico en franco diálogo con los centros mundiales, induciendo un *aggiornamento* estético, un espíritu vanguardista y un encendido debate sobre el futuro del arte.

Frente a la anunciada “muerte de la pintura”, las acciones se proponían como formas de experimentación radical y anti-académicas, despreocupadas por el objeto, sumidas en cambio en la exaltación de los procesos y de un arte desmaterializado de resonancias conceptuales. Permitían, por otra parte, explorar una nueva sensorialidad (pregonada socialmente por el movimiento hippie y la cultura pop), poniendo en entredicho la supremacía visual de las bellas artes, y buscando generar nuevas experiencias en el espectador con el fin de sorprenderlo, transformar su entorno, o llevarlo a vivir de una manera menos acartonada o alienada.

Estas experiencias tuvieron un epicentro en el Instituto Di Tella de Buenos Aires ⁴, una institución de fuerte vocación modernizadora de las artes, dotada de centros de experimentación artística y de una serie de programas de promoción de la producción joven. La coexistencia

de sus centros incitó la interdisciplinariedad (en obras que combinaron artes visuales, música, teatro y/o danza) y su equipamiento técnico permitió la investigación en los campos del arte tecnológico.

Todos estos elementos determinaron que el arte de acción argentino surgiera con una mirada cosmopolita y festiva, con una marcada raíz urbana y conceptual, y orientado a reflexiones socio-culturales amplias, como el impacto de los medios de comunicación masiva o la vida en las grandes urbes (si bien hacia finales de la década del sesenta adquiere un marcado tono político y local, debido al reemplazo del gobierno democrático por dictaduras militares). No se encuentran, prácticamente, ensayos rituales o antropológicos, ni propuestas de reflexión sobre la identidad individual o social, ni acciones basadas en la exploración o la resistencia del cuerpo ⁵.

En los setentas, las acciones serán el medio ideal para obras de marcado carácter político, debido a su capacidad para no dejar rastros, evitando censuras y persecuciones. No obstante su número se reduce dramáticamente, al igual que su repercusión, ya que se realizan preferentemente fuera de las instituciones y no cuentan con la cobertura medial que había popularizado a las realizadas en la década anterior.

Con el retorno a la democracia en los ochenta, el arte de acción cobra un nuevo impulso en la obra de los artistas jóvenes, desarrollándose preferentemente en una multiplicidad de espacios alternativos fraguados al calor de la recomposición política. Nuevamente, las performances son una alternativa al triunfo y la creciente mercantilización de los soportes tradicionales, pero también son el medio por el cual se recupera una fuerte herencia artística. Si bien los jóvenes performers no continúan literalmente las líneas planteadas por sus antecesores, muchos de ellos rescatan a ciertas figuras históricas internacionales o locales, en su búsqueda de un discurso renovado para toda la gama de posibilidades que les ofrece la acción.

Una Alternativa a las Instituciones

En los últimos años, la producción de performances, intervenciones públicas y obras de participación colectiva ha encontrado nuevos rumbos y desafíos. Los noventa han sido testigos de una profusión de estas propuestas provenientes, en general, de artistas en formación, o de algunas figuras históricas que han servido como bisagra entre las nuevas generaciones y la producción performática de las décadas anteriores.

En líneas generales, las realizaciones contemporáneas eligen con preferencia los espacios no institucionales. Algunas veces, debido a la escasa acogida que éstos brindan a este tipo de iniciativas; otras, debido a la incapacidad –incluso después de cuarenta años– de esas mismas instituciones para albergar obras de esta naturaleza; pero muchas veces también, debido a una clara y conciente crítica hacia los ámbitos de legitimación artística.

La resistencia del circuito y el mercado del arte a la producción de los artistas emergentes ha sido el núcleo de algunas de estas acciones. En 1993, un grupo de jóvenes artistas decide transformarse en el soporte físico de sus propias pinturas y sale a la calle portándolas a la manera de “hombre-sandwich”: una por delante y otra por detrás, realizan caminatas por diferentes puntos de la ciudad exhibiendo su producción, creando un espacio propio y, al mismo tiempo, generando un circuito de circulación alternativo para un público casual y no especializado.

Algunos años más tarde, un conjunto de artistas de la Escuela Nacional de Bellas Artes, el Grupo Cero Barrado, realizó intervenciones en las mesas de bares y cafeterías de distintos puntos de la ciudad. En este caso, las obras se presentaban sin marcas de identificación ni autoría. Simplemente, trastocaban uno de los espacios más transitados y prototípicos de la vida cotidiana de Buenos Aires⁶.

Otro colectivo de artistas, el Grupo Etcétera, viene realizando en los últimos años una serie de intervenciones en las puertas de la feria de arte ArteBA, la más prestigiosa de la Argentina. En 1999 crearon ArteBiene (donde Biene nomina los bienes –¿culturales?–) y desde entonces ubican un stand frente a la feria, con obras propias que refieren a la crítica situación social, aquella que los organizadores de la feria se empeñan en olvidar. Inspirados en la exigencia de “proyectos” que cada vez más determina la carrera de los artistas jóvenes, este año presentaron un proyecto para lotear los terrenos de ingreso al predio donde se realiza el evento y producir una feria paralela, de acceso abierto y pleno.



Grupo de Artistas de la Escuela de Bellas Artes. *Muestra que Va* (1993)

Alejándose de los Cánones de Interpretación

Las intervenciones mencionadas señalan otra clave de gran parte del arte de acción de la última década: la tendencia a la creación colectiva. La perspectiva individual-

lizada y personal potenciada por el arte expresivo de los ochenta encuentra su contrapartida, en los años recientes, en las agrupaciones o en las convocatorias plurales. Algunos grupos están constituídos por artistas que forman parte del circuito institucionalizado, pero otros sólo existen como colectivos de trabajo. En éstos es común las formas de organización abiertas: los miembros no suelen ser fijos sino cambiantes, no todos intervienen en todos los proyectos del grupo, y la toma de decisiones puede realizarse tanto por métodos democráticos, como por acuerdos unánimes o por conformidad con los objetivos generales, aunque no haya concordancia en las formas de acción específicas.



Grupo Fosa. *Intervención en Supermercados Jumbo* (2000)

La creación colectiva lleva frecuentemente al planteo de proposiciones anónimas, en las que los autores prefieren ocultarse tras las propias acciones. Esta opción intenta generar una relación más directa entre el espectador, la propuesta y su entorno, disolviendo la voluntad aurática de las obras y potenciando el trabajo interpretativo. Desprovistas de toda explicación o estructura semántica que oriente al público en su lectura, ésta puede tomar las di-

recciones más diversas, incluso una muy distanciada de la proyectada por los artistas. Este es uno de los riesgos más comunes en las acciones que se desvinculan de los ámbitos institucionalizados y buscan a sus espectadores en los espacios públicos, pero al mismo tiempo, es una de las situaciones más vitales que enfrentan los artistas que se desentienden de los circuitos legitimados.

A mediados de los noventa, el Grupo Fosa comenzó a realizar una serie de intervenciones en espacios públicos: elegían un lugar de tránsito donde colocaban bolsas de dormir, y luego yacían en ellas durante largas horas. La acción era muy simple. Si bien era planificada, no existían marcas que indicaran que se trataba de una actividad artística ni ningún otro elemento que guiara la lectura a realizar. Preferían dejar librado al público ocasional la interpretación del acontecimiento. Y las reacciones fueron, ciertamente, muy curiosas. En la mayoría de los casos, el contexto fue determinante, poniendo en evidencia la productividad de la que aún es capaz el arte cuando interactúa con el entorno social.

En primer lugar, la acción causaba sorpresa o por lo menos una sensación de desajuste contextual. No está demás señalar que en Buenos Aires, desde la implantación del modelo económico neo-liberal del presidente Menem (esto es, casi toda la década del noventa), la visión de gente durmiendo en las calles no es infrecuente. Sin embargo, el aspecto de los performers no coincidía con el estereotipo del *homeless*; de hecho, su apariencia era más cercana a la de los transeúntes que a la de quienes viven en las calles. Este primer señalamiento provocaba, sin dudas, ese impacto inmediato en el espectador. Luego se añadían otros. Cuando la acción fue realizada en el Monumento a la Bandera, fue interpretada como un insulto a los símbolos patrios. Cuando fue realizada en un supermercado, en cambio, fue interpretada como un acto de protesta: una mujer creyó que se trataba de empleados de la empresa que habían sido despedidos y manifestaban su descontento de esa manera. Sólo cuan-



Alejandra Bocquel y Carina Ferrari. *De Mierda* (1998)

do fue realizada en el Museo de Arte Moderno fue interpretada como una obra artística y tratada como tal. La proposición de lecturas abiertas puede ser bastante peligrosa en los casos donde la ironía juega un rol importante y la acción se basa en exponer lo opuesto a lo que se pretende afirmar. Para el cincuentenario de la Declaración de los Derechos Humanos, Alejandra Bocquel y Carina Ferrari realizaron una intervención en las calles que consignaba la forma en que la discriminación descansa en el discurso social. Vestidas de negro y con anteojos oscuros, munidas de dos cajas negras similares, se sentaban en cualquier espacio público y comenzaban a sacar simultáneamente una serie de carteles: el primero era siempre diferente, el segundo permanecía invariante. Así se leía: “negro de mierda”, “judío de mierda”, “sudaca de mierda”, “puto de mierda”, etc. A lo largo de la acción era imposible no sentirse identificado con alguno de los grupos sociales mencionados y, por ende, ser objeto del insulto correspondiente. Sin embargo, la acción funcionaba en el conjunto: en la sucesión de frases quedaba claro que la discriminación era un efecto del lenguaje, principalmente del lenguaje construido

socialmente. Pero para entender la performance en su objetivo, era necesario realizar esta reflexión final. Sin ella, las frases no pasaban de ser agresiones verbales, dirigidas indiscriminadamente sobre los paseantes.

Construcciones Discursivas del Entramado Social

La circulación social del lenguaje es el punto de partida de otras dos performances recientes.

En la provincia de Misiones, al norte de la Argentina, Sonia Abián se propuso investigar las relaciones entre el discurso político y la realidad a la que dicho discurso hacía referencia. Para ello, imprimió frases de políticos locales (opiniones y promesas) en remeras negras, y salió a pasear vestida con esas prendas por los barrios de la ciudad, registrando las reacciones de la gente. Su intención era reinsertar esos discursos de otras épocas en el espacio público, ver si producían algún efecto en la memoria de las personas, si la distancia histórica podía transformarse en distancia crítica. Los lugares por los que transitaba eran barrios semi-abandonados, pero a los que se apela regularmente a la hora de construir legitimidad política. En sus calles las frases circulaban como discursos vacíos, relatos de una realidad ajena, elementos de una esfera política cada vez más alejada de la vida y la realidad de las ciudades.

Marcos Luczkow analiza el lenguaje desde otra perspectiva. En sus reflexiones, la palabra aparece como un espacio desde el que se estructuran roles e identidades sexuales. Como parte de su proyecto “Proposiciones Lingüísticas”, Luczkow instaló en el espacio público un conjunto de palabras que hacen referencia a animales autóctonos argentinos pero con el género lingüístico invertido (pingüina, mulito, vicuña), usando una remera estampada con una de esas palabras y repartiendo papeles donde a la figura del animal referido se unía su nombre alterado. Nuevamente, el lenguaje se reinserta en el

circuito social, pero esta vez, para evidenciarse como una herramienta nada inocente en la construcción de roles y vínculos interpersonales.

Esa misma estructuración social de roles reaparece en otras performances que cuestionan la construcción acrítica de estereotipos y géneros. El 8 de marzo de 2000, Zoe di Renzo realizó una maratón alrededor de la “Mujer Urbana”, una escultura pública de Antonio Seguí emplazada en una rotonda de la ciudad de Córdoba, con motivo de la celebración del “día de la mujer”. Vestida de rosa, con anteojos oscuros, una canasta de rosas rojas y un cortejo de globos blancos, la artista rodeaba la escultura saludando a los automovilistas, con una felicitación a las mujeres y un toque de bocina a los hombres. La ridícula caracterización replicaba la grotesca figura escultórica, al tiempo que resaltaba la insensatez del festejo, basado en una imagen igualmente estereotipada de la condición femenina.

Entre la Intimidación, la Tradición y la Herencia

En otras acciones, Zoe di Renzo ha explorado las relaciones con los demás en la dialéctica del mostrar/ser mirado. La ventana del dormitorio de la casa donde vive se enfrenta a las de una escuela que por las noches ofrece clases para adultos. Tras observar que los alumnos prefieren mirar por la ventana en lugar de escuchar al profesor, di Renzo decidió aprovechar la conexión visual entre su dormitorio y el aula para dictar sus propias clases. Así, elaboró un programa de diez lecciones que viene ejecutando periódicamente: “Introducción: Para poder ver se necesita de la transparencia” (limpieza de los vidrios de la ventana durante 40 minutos); “Lección 1: El cuerpo como soporte comunicacional a través de la danza” (la artista baila frente a la ventana escuchando música con un discman); “Lección 2: La espera en un gesto de exhibición - tiempo de análisis” (potenciación de una espera devolviendo la mirada a los observadores); “Lec-

ción 3: Dar y modificar” (preparación de una comida delante de la ventana), etc.

Para que los alumnos puedan seguir sus clases, la artista se infiltró en la escuela y repartió el programa entre los concurrentes. De esta manera, a la hora señalada, los alumnos pueden asistir a una lección paralela a la escolar, diseñada especialmente para ellos, en la que educadora y estudiantes comparten las instancias de una acción eminentemente visual, ejecutada en silencio y a la distancia.



Zoe Di Renzo. *Maratón Circular* (2000)

Esta puesta en espectáculo de la intimidad encuentra un eco en dos series de foto-performances de Adriana Bianchi. En la primera, la artista se presentó en iglesias donde se celebraban ceremonias de casamiento y pidió a los flamantes esposos sacarse una fotografía en medio de ellos. De esta forma, Bianchi compartió con numerosas parejas de desconocidos uno de los días más importantes de sus vidas, al tiempo que construyó una situación que los recién casados difícilmente olvidarán. En una segunda instancia del trabajo, la artista se introdujo en restaurantes en los que detectaba a grupos familiares o de amigos en celebración y les pidió compartir la mesa. Otra vez se trataba de participar en un momento



Adriana Bianchi. *Última Cena* (2001)

especial pero ajeno. Las fotografías de esta acción, sin embargo, no discriminan la calidad de los lazos entre los participantes del acontecimiento. De esta forma, el registro se transforma en ficción, la ceremonia en espectáculo, y los celebrantes en actores de una comedia de sus propias vidas.

Estas reuniones son algunos de los pocos ritos que todavía conservan nuestras sociedades. Su persistencia tiene un sentido casi antropológico y su influencia cultural puede rastrearse desde el banquete platónico en el que Sócrates expone su teoría del amor, hasta el festín caníbal en el que los hijos devoran a su padre internalizándolo, tal como lo describe Sigmund Freud en su *Tótem y Tabú*. Lo cierto es que la comida es un escenario privilegiado de tradiciones, herencias y vínculos familiares, fraternales y comunitarios, o por lo menos lo ha sido históricamente en la cultura argentina, integrada por una diversidad de influencias foráneas.

Gabriel Baggio recupera su tradición familiar a través de las marcas más fuertes que identifica en su formación filial. Entre ellas, la herencia gastronómica le ha permitido elaborar una serie de performances en las que pone de manifiesto la particular amalgama de su ascendencia italiana, judía y argentina. En *Sopa* (2002) cocinó junto a

su madre y su abuela materna un caldo cuya receta sólo se ha transmitido oralmente por la línea femenina de su familia. Las tres cocinas utilizadas estaban conectadas por la misma línea de gas, enfatizando el parentesco de los protagonistas. El resultado fue servido a los asistentes y evaluado por dos catadoras profesionales, que determinaron las características organolépticas de cada preparación. En otras dos acciones posteriores, el artista cocinó ñoquis y "choripanes" (sandwiches de chorizo), recuperando sus ascendencias italiana y argentina.

La Reconfiguración de los Paisajes

La década del noventa es un período de profundos cambios en el panorama económico-político argentino. Tras un interregno institucional que consolidó el sistema democrático (luego de la última dictadura militar de 1976-1983), la Argentina se encausa de lleno en un modelo económico neo-liberal que la llevará a protagonizar una de sus más profundas crisis al comenzar el nuevo milenio, con un pico de tensión social en diciembre de 2001, cuando la población se subleva contra el presidente y fuerza su renuncia al cargo.



Gabriel Baggio. *Sopa* (2002)

La implantación de las políticas neo-liberales se vive como un estado ambivalente: por una parte, existe una euforia económica inusitada que acompaña la inserción del país al mundo globalizado; por otra parte, los efectos de tal política comienzan a percibirse rápidamente en el cierre de empresas, la privatización del patrimonio público, la implantación de un régimen de mercado feroz, la progresiva desaparición de la clase media con la concomitante profundización de la diferencia social entre un pequeño grupo con poder económico y amplios sectores empobrecidos, la aparición de una población marginal incapaz de adaptarse al ritmo de transformación económica y social.



Roxana Ramos. *Lugareña* (2002)

Los efectos de esta situación no son directos ni inmediatos en el arte de la época, pero pueden percibirse si se observa con cuidado. A veces aparecen como una preocupación por el espacio propio, la transformación del derredor o la pérdida de lazos personales o con el entorno. Otras, se manifiestan en piezas que exaltan la resistencia, la solidaridad o el refuerzo de los vínculos comunitarios. En otros casos, las referencias a la situación

político-social son más explícitas. En ocasiones, la experiencia personal sirve de metáfora a otras realidades que, al ser nombradas, reavivan el dictamen feminista según el cual “lo personal es político”.

La inestabilidad de los espacios vitales y del sentido de pertenencia a ellos fue el motor del proyecto *Lugareña* (2002) de Roxana Ramos. Su situación de inmigrante en una provincia del norte de Argentina (Tucumán) ha contribuido, sin dudas, a ese sentimiento de “no estar del todo”, de “existir en un tiempo y lugar discordantes con mi cosmovisión y mis deseos”, según explica la propia artista en su proyecto. Así, en sus intervenciones, Ramos ha buscado construir lazos con el entorno ajeno, amortiguar la distancia entre su lugar de origen y el que le toca ocupar, a través de un conjunto de elementos poéticos: esponjas para absorber lo perdido, un manto de lana de llama para recuperar la sensación y el aroma del refugio, arena como un oasis.

Diferente es la relación con el paisaje que han elaborado los miembros del Grupo Ar Detroy en su performance *Un Acto de Intensidad* (1999). Aquí, el interminable horizonte blanco de las Salinas Grandes de Jujuy funciona como un contexto hostil para su acción: resistir durante largas horas las inclemencias del tiempo, de la soledad y el aislamiento, montados sobre bases de madera elevadas que les impiden moverse de su lugar. La resistencia transformada en valor, en un acto de intensidad, conjura la vacuidad de la tarea.

El ámbito urbano ofrece, en cambio, un paisaje completamente diferente. Allí la resistencia es norma para amplios sectores sociales que ven desplomarse, día a día, sus condiciones de vida. Muchos viven del reciclaje de desechos o de la utilización de objetos rescatados de la basura. Los residuos producidos por la voracidad consumista de la ciudad se tornan en material vital, encauzando la existencia de numerosos agentes urbanos.

El *Proyecto Hábitat: Reciclables* (1999-2001) de Fabiana Barreda se ha desarrollado a partir de una profunda

reflexión sobre las condiciones de vida en las metrópolis. “Pensarse hoy en Buenos Aires –sostiene la autora– es sentir que construimos la belleza diariamente estetizando los restos de una sociedad de intensa violencia”⁷. En esta línea de pensamiento, Barreda ha protagonizado una serie de acciones e intervenciones urbanas en las que interactúa con personas y lugares vestida con un traje realizado con el packaging de productos de consumo alimenticio. Su incursión en la urbe instala un corto-circuito visual y conceptual. Pasando del supermercado al depósito de residuos, del circuito del consumo al circuito de la basura, señala la cara y la contra-cara de una situación económica concreta, los resultados de la instrumentación de un sistema ideológico preciso al nivel de las micro-políticas.

Las performances de Fabiana Barreda señalan otro punto candente en la discusión sobre la transformación contemporánea de las ciudades: la relación entre espacios privados y públicos. El espacio público convertido en refugio de los desplazados contrasta con la política privatizadora liberal que ha transformado el paisaje urbano en una cartografía de propietarios y adjudicatarios.

Este mapa subrepticio de relaciones contractuales ha sido el objeto de una serie de acciones del grupo Costuras Urbanas. Once personas portando en sus espaldas las letras de la palabra “privatizado” recorrieron la ciudad de Córdoba marcando los lugares expropiados al patrimonio público, lugares de tránsito habitual y de servicios comunitarios que, al dejar de pertenecer a los ciudadanos, fundamentan inadvertidos espacios de poder.

Memoria y Constantes Históricas

Más allá de las impresiones inmediatas, el panorama argentino actual no puede explicarse exclusivamente desde la implantación de modelos político-sociales o la incidencia de factores económicos. La crisis institucional –como todas las crisis– tiene raíces en la historia y la cul-



Costuras Urbanas. *Privatizado* (1997)

tura nacional, en heridas no cicatrizadas, en la insistencia por no asumir e intentar ocultar situaciones conflictivas instaladas en lo cotidiano. La anulación de la memoria histórica ha sido y continúa siendo hoy una de las estrategias de gobierno más comunes.

Frente a este hecho, algunos artistas –generalmente organizados en colectivos– trabajan en la conservación del recuerdo de acontecimientos conflictivos, ya sea de manera autónoma o asociados a diversas agrupaciones políticas.

Tanto el Grupo de Arte Callejero como Etcétera han trabajado en relación estrecha con H.I.J.O.S., la agrupación que nuclea a los hijos de las personas desaparecidas durante la última dictadura militar. El primero ha trabajado preferentemente en la creación de dispositivos visuales que identifican las manifestaciones de la agrupación, y en particular, en la elaboración de todo un sistema de señalización utilizado en los “escraches” (actos de repudio a los militares que participaron en la represión política de la dictadura). No obstante, su obra también ha tomado otros rumbos. En los años recientes, han realizado una serie de señalizaciones ceremoniales en los lugares donde murieron civiles durante los violen-

tos incidentes del 19 y 20 de diciembre de 2001 que terminaron con la destitución del presidente del país.

Las intervenciones del grupo Etcétera en las manifestaciones de H.I.J.O.S. han tenido un carácter más performático, debido principalmente a la formación teatral de algunos de sus miembros. En un escrache frente a la casa de Leopoldo Galtieri, el último presidente “de facto”, representaron un partido de fútbol entre “argentinos y argentinos” que distrajo a la custodia policial apostada frente al lugar lo suficiente para que numerosas bombas de pintura roja impactaran sobre el edificio. En otras demostraciones, su utilización de estrategias teatrales ha sido similar: en buena medida, un comentario crítico contundente –en general irónico– dirigido a aspectos específicos y circunstancias políticas concretas, pero al mismo tiempo, una respuesta creativa a los núcleos conflictivos que encarnan en la trama social.

La ironía es una dimensión frecuente en la expresión crítica. Sutilmente utilizada, es capaz de matizar sucesos y actitudes polémicas con una dosis de humor, sin renunciar al análisis ni al juicio. Para las últimas elecciones presidenciales, Lucas Di Pascuale fundó el P.T.V. (Partido Transportista de Votantes) con el fin de trasladar a los electores hacia los lugares donde debían emitir su voto. Este objetivo se basaba en una práctica política común: la de algunos partidos que, tras “comprar” votos, transportan a los votantes hacia las urnas para asegurar la emisión del sufragio correspondiente. Di Pascuale se ofreció gratuitamente para llevar a todos aquellos que lo solicitaran a la sede de la votación, pero en representación de su partido, del que se auto-denominó “artista fundador”. Diseñó una campaña de promoción, una estrategia comunicacional e incluso un estatuto partidario, que supuestamente daban mayor credibilidad a su organización. Extrayendo un aspecto de la práctica política –uno de los más dañinos– y transformándolo en la base de un partido, la obra se constituye en un ácido comen-

tario sobre algunas falencias que subyacen aún al sistema democrático.

Reactivando la Esfera Pública

Como puede evidenciarse en las obras comentadas, el arte de acción argentino de finales del siglo veinte se ha desplazado desde los espacios cerrados a los abiertos. Despojándose del tono expresivo e individualista de los ochenta, encuentra nuevas vías de productividad artística en la confrontación con los lugares de la vida cotidiana y su gente. Como sucedería con amplios sectores de la población argentina tras la crisis, los artistas recuperan la esfera pública como espacio productivo, como terreno de debate, análisis y construcción.

Una de las herencias más persistentes de la dictadura militar había sido la desactivación de dicha esfera. En el contexto de una censura cultural y política estricta, signada por persecuciones y la prohibición de expresiones y manifestaciones públicas, las calles fueron progresivamente abandonadas, desestimándose su capacidad para encarnar cualquier reclamo social. La recuperación democrática pareció revertir tal proceso, pero la política neo-liberal que vendría de la mano del gobierno de Menem necesitó igualmente desactivar los espacios públicos, a fin de rehuir el descontento popular.

Muchos artistas, sin embargo, fueron conscientes de las posibilidades que la esfera pública ofrecía a la hora de reflexionar sobre la realidad política, social y cultural. Incluso en plena euforia pre-crisis, los espacios comunes fueron el terreno de propuestas artísticas orientadas por tales objetivos. Las demandas de participación popular que surgen como uno de los resultados más firmes de la desestabilización institucional, dio origen a formas alternativas de organización ciudadana: asambleas barriales, centros de ayuda solidaria, espacios de gestión comunitaria, empresas recuperadas, cooperativas de trabajo. No

son pocos los artistas que participan de estos procesos aportando su voz y su práctica específica.

Desde finales de los ochenta, el Grupo Escombros ha elegido los espacios públicos como ámbito privilegiado para sus trabajos. La elección no ha sido meramente formal; por el contrario, obedece a la necesidad de instalar sus proyectos, atravesados en general por preocupaciones políticas, sociales y ecológicas, en los mismos lugares donde éstas impactan en la conciencia de la gente. Sus obras han incluido desde convocatorias abiertas de artistas hasta murales públicos, desde propuestas de participación comunitaria a objetos poéticos destinados a llamar la atención sobre circunstancias problemáticas particulares.



Grupo Escombros. *Perro N.N.* (1994)

Un aspecto a destacar en la labor del grupo es su tendencia a realizar actos solidarios o comunitarios como propuestas artísticas. En 1995, por ejemplo, limpiaron un basural, removiendo desechos, enterrando residuos orgánicos y eliminando material no degradable, como parte de una de sus acciones artísticas. Ese mismo año, con el mismo fin, restauraron y pintaron un hogar para “chicos de la calle” (niños sin vivienda). Aun en la simplicidad de esos actos, estas “obras de arte” plantean

cuestiones radicales: ¿por qué habría de considerarse un trabajo artístico la limpieza de un basural o la restauración de un hogar para niños? Si así lo hiciéramos, ¿podrían considerarse de igual forma todas las limpiezas de basurales o las restauraciones solidarias? Incluso cuando es posible responder a estas preguntas desde el discurso estético –por ejemplo, como lo hace Nelson Goodman⁸, desplazando la pregunta desde el objeto a su manifestación temporal– el interrogante por los límites entre lo artístico y lo extra-artístico resuena con fuerza en estas acciones.

En otros casos, el acto solidario puede cargarse de connotaciones que lo transforman en un símbolo o una metáfora. Así sucede en *Perro N.N.* (1994), una acción que consistió en enterrar a un perro muerto y abandonado en una ruta. Para un país atormentado por la desaparición de treinta mil personas en los oscuros años de la dictadura militar, el entierro de un ser desconocido no puede sino repercutir en la memoria política. “Toda forma de vida tiene derechos”, había sido la reflexión del grupo que originó esta acción.

El trabajo solidario o de inserción comunitaria adquiere un nuevo brío tras la crisis de diciembre de 2001. Algunos artistas plantean acciones que invitan a rediseñar los espacios sociales mediante la participación popular, como fue el caso de la propuesta *Trasplante* (2002) de Horacio Abram Luján, en la que el artista convocó a los vecinos de una plaza para que reforestaran el lugar con plantas provistas por ellos mismos. Ese mismo año, Paula Grandío plantó árboles frutales en una plaza de su barrio, con la ayuda de sus vecinos, con el fin de proveer alimento gratuito y de acceso libre.

El grupo T.P.S. (Taller Popular de Serigrafía) se formó en el fragor de la crisis, aliado a las asambleas populares y las protestas sociales. Desde entonces, participa en manifestaciones políticas mediante la creación de imágenes que encarnan el espíritu del reclamo popular, las que luego imprimen en la ropa de los manifestantes por

procedimientos serigráficos. En su concepción estética, la “obra” aparece como un instrumento para la lucha social. Pero al mismo tiempo, y principalmente por su forma de circulación, las imágenes trascienden el reclamo específico para el cual fueron creadas. En la colaboración entre manifestantes y artistas se produce un nuevo circuito de producción y circulación para el arte contemporáneo.

El cambio de milenio ha sido testigo, de esta manera, de formas renovadas de arte de acción. Entre la exteriorización de la intimidad y la interiorización de lo político, entre la crítica institucional y el tejido de redes comunitarias, artistas de procedencias estéticas muy diferentes y desigual inserción en el circuito del arte configuran un panorama de propuestas que, como gran parte del arte de acción en su desarrollo histórico, transitan los delicados límites entre lo artístico y lo extra-artístico, al promover un diálogo estimulante y muchas veces polémico con los marcos institucionales y el mundo en derredor.

Si bien es cierto que la situación social argentina reciente ha sido un detonante para algunos proyectos, es importante señalar que dicha producción no surge meramente de circunstancias coyunturales, sino que entronca en una tradición artística concreta y en un terreno productivo fértil, como ha sido el del arte de acción desde su surgimiento en la década de 1960. Y aun cuando gran parte de esta producción difícilmente encuentra lugar en la historia del arte o en la crítica especializada, su aporte a la configuración del arte argentino contemporáneo es, sin lugar a dudas, innegable y fundamental.

Notas

1. El término “arte de acción” es un neologismo que permite englobar diferentes tipos de producciones estéticas que pueden implicar tanto la actividad del artista como la de espectadores-participantes. Comprende, entre otras, a las performances, los happenings, las propuestas participativas o las acciones comunitarias. Sobre la historia del arte de acción en Argentina puede consultarse: Alonso, Rodrigo: “En torno a la acción”, en *Arte de Acción. 1960-1990* (catálogo). Buenos Aires: Museo de Arte Moderno, 1999.

2. Omar Viñole, conocido como “el hombre de la vaca”, era un poeta, humorista, filósofo y veterinario que, descontento con la política del gobierno en la década del treinta, realizó una serie de manifestaciones acompañado por una vaca, con la que hablaba públicamente aduciendo que era más fácil que lo entendiera este animal a que lo hicieran los gobernantes. El dato me fue señalado por el artista Juan Carlos Romero. Para mayor información sobre este personaje puede consultarse: Goldar, Ernesto: “Omar Viñole: El hombre de la vaca”, *Todo es Historia*, N° 46, Buenos Aires.

3. Las performances y los happenings fueron tan populares a mediados de la década del sesenta que una revista de política y cultura como *Primera Plana* dedicaba un apartado especial a estas manifestaciones. Incluso existen referencias en el humor gráfico de la época. Marta Minujín es hoy día una artista extremadamente popular debido a sus acciones artísticas.

4. El Instituto Di Tella de Buenos Aires fue una institución orientada a la experimentación artística y la investigación sociológica. Poseía una sede en la calle Florida, en pleno corazón de la ciudad, donde funcionaban tres espacios de producción: el Centro de Artes Visuales, el Centro de Experimentación Audiovisual y el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales. Esta sede funcionó entre 1963 y 1970. Sobre el Instituto Di Tella pueden consultarse: King, John. *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*. Buenos Aires: Gaglianone, 1985 o Giunta, Andrea: *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós, 2001.

5. Un caso excepcional lo constituye la obra de Alfredo Portillos, que durante los setenta trabajó sobre religiones y ritos ligados a las culturas latinoamericanas.

6. Sobre estas intervenciones y otras que toman como escenario el espacio público puede consultarse: Alonso, Rodrigo: “La ciudad escenario. Itinerarios de la performance pública y la intervención urbana” en *Encuentros de Teoría y Crítica*. La Habana: VII Bienal de La Habana, 2000.

7. Barreda, Fabiana: “Arquitectura de azúcar. Proyecto hábitat: reciclables. Habitar, existir, reciclar”, en *Fabiana Barreda. Proyecto Hábitat: Reciclables* (catálogo). Buenos Aires: New York University, 2001.

8. Sostiene Nelson Goodman: “Si todos los intentos de contestar a la pregunta ¿qué es el arte? acaban típicamente en frustración y en confusiones, tal vez haya que plantear que la pregunta no es la adecuada... Esta pregunta, a veces confundida más allá de toda salvación posible con la que interroga ¿qué es buen arte?, se hace más aguda en el caso de los «objetos encontrados» –la piedra encontrada en una carretera y expuesta en un museo– y se agrava aún más con el desarrollo de las formas de arte llamadas ambiental y conceptual. ¿Es obra de arte el paragolpes de un coche, todo retorcido, que se expone en una galería de arte? ¿Qué cabe decir de algo que ni siquiera es un objeto, y que no se expone tampoco en una galería o en un museo, como podría ser, por ejemplo, el cavar un hoyo en Central Park y luego tapanlo, como prescribe Oldenburg?... Parte de los problemas nacen de plantear una pregunta equivocada, de no aceptar que una cosa puede funcionar como una obra de arte en algunos momentos y no en otros. En los casos más cruciales, la pregunta pertinente no es ¿qué objetos son (permanentemente) obras de arte? sino ¿cuándo hay arte?”. Goodman, Nelson. *Maneras de Hacer Mundos*. Barcelona: Visor, 1990 (1978).