

OBRA DE ARTE CREADA EN LA TRANSMODERNIDAD

WORK OF ART CREATED IN TRANSMODERNITY

PALABRAS CLAVES:

Arte, Postmodernidad, colonización, Resistencia,
transmodernidad, centro, periferia, siniestro,
desarrollismo.

KEYWORDS:

Art, Postmodernism, colonization, resistance,
transmodernity, centre, periphery, sinister,
developmentalism.

RESUMEN

En las diferentes formaciones culturales que conviven el mismo espacio-tiempo en países distantes a Europa y USA, sus habitantes crean símbolos propios necesarios para sus discursos. Estos descentramientos de las Metrópolis tiene diferentes líneas de pensamiento más fieles y seguidoras de los dominadores o más resistentes a esos mandatos.

En estos territorios llamados antiguamente AbyaYala, habitados hoy por pueblos originarios y descendientes de europeos, esclavos traídos del África e inmigrantes recién llegados, al que hace menos de cuatrocientos años llaman América Latina para reconocer a los colonizadores latinos e ignorar a todos los demás.

En cada unidad cultural conviven corrientes que promueven la integración con sus Metrópolis lejanas y los que se resisten al dominio. Ni los impresionistas ni los conceptualistas ni las intervenciones urbanas que se plantean en América asemejan a los que se planteaban los artistas europeos. Al anclar la obra de arte en su tiempo y espacio para entenderlas, descubrimos las limitaciones para el análisis de las visiones europeas de la modernidad, posmodernidad y transmodernidad.

ABSTRACT

In the different cultural backgrounds coexisting in the same place-time in countries far from Europe and The United States of America, its inhabitants create their own symbols essential for their discourses. This process of decentralization from the Metropolis entails different lines of thought more devoted to and supporter of the dominators or more resistant to them.

This land, formerly known as AbyaYala, inhabited nowadays by native people and European descendents, slaves brought from Africa and newly arrived immigrants, has been called Latin America for almost four hundred years in an attempt to praise the Latin colonizers and to ignore all the others.

In every cultural unity, there coexist currents that encourage the integration with its remote Metropolis and those that resist the domination. Neither the impressionists, nor the conceptualists nor the urban interventions that arise in America resemble to those posed by European artists. By anchoring the work of art in time and place to appreciate it, we notice the difficulties to analyse the European view of modernity, postmodernity and transmodernity.

OBRA DE ARTE CREADA EN LA TRANSMODERNIDAD

En las diferentes formaciones culturales que conviven en el mismo espacio y tiempo en países distantes de Europa y USA, sus habitantes crean producciones simbólicas que surgen de sus necesidades en diferentes líneas de pensamiento más fieles y seguidoras de quienes los dominaron alguna vez o de los que hoy le dominan, o más resistentes a los mandatos. Esta situación con distintos grados de resistencia y dependencia ocurre en América y es muy semejante a lo que pasa en la destrozada África al sur del Sahara, en las extensiones de la Oceanía y de Asia, e incluso en la misma USA y en algunos países de la Comunidad Europea. Es decir en la mayor parte del planeta habitado. En cada unidad cultural y nacional conviven corrientes que promueven la integración con las respectivas Metrópolis lejanas afirmando la dependencia y la de los que luchan resistiendo contra el dominio que se mantiene: ser cola de león o cabeza de ratón, parece ser el dilema.

En los territorios, al que desde muy antiguo se llamó **AbyaYala**¹, habitados aún por sus pueblos originarios y los descendientes de los europeos invasores, de los esclavos traídos del África y de los migrantes llegados de todos los continentes (especialmente de Europa en el siglo XX), al que hace menos de cuatrocientos años llaman equivocadamente América Latina, reconociendo solamente los pobladores latinos e ignorando a todos los demás. Aquí conviven culturas invisibles y visibles provenientes de diferentes orígenes, pertenecientes a los más diversos niveles de integración social y con muy distintos grados de complejidad

1 Desde antes de 1492 éste era el nombre que los Kuna de Panamá, Colombia y Guatemala le daban al continente que hoy llamamos América diferenciándolo de las islas caribeñas, y es el nombre que los representantes de las organizaciones de los pueblos antiguos acordaron recuperar.

junto al pensamiento dominante de origen europeo.

Los invasores europeos -comenzando por el Almirante Colón, un reconocido políglota- no consideraron ni la existencia de lenguas propias y diferentes en estas tierras ni la condición humana de sus habitantes como señala Todorov², y esa incompreensión y negación del discurso del otro continúa hasta hoy por las características de la cultura europea dominante.

Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888) definió la polaridad “civilización o barbarie” y se imaginó a sí mismo como en el extremo que trae la cultura para acabar con la barbarie, pero luego, como Presidente, parado en el otro término, en un gesto bárbaro ordenó ejecutar a los gauchos. Es que para pararse en América hay que saber poner un pie en cada orilla, señaló el filósofo Rodolfo Kusch (1922-1979).

En este continente reconocemos una línea que une a José Hernández y José Martí con los que hoy continúan construyendo la soberanía, la independencia y la unidad continental y podemos trazar otra desde Domingo Faustino Sarmiento con la consigna de Civilización o Barbarie hasta quienes hoy propugnan la imitación del modelo usamericano sobreentendido como lo civilizado. Descentrados y titilantes como incipientes centros, en América aparecieron pensamientos originales y obras de todo tipo con desarrollos propios y singulares que nada tienen en común con las modernidades construidas o, por el contrario, intentan ser demostraciones del pensamiento de pensadores provenientes de los países centrales que buscan la aprobación en el exterior para ingresar a los mercados comerciales internacionales de arte. La carga del hombre blanco³

2 Todorov, Tzvetan. La conquista de América. El problema del otro. Argentina. Siglo XXI. 2003, pp 43-48.

3 La carga del hombre blanco (en idioma inglés The White Man's Burden) es un poema de Rudyard Kipling (1865-1936), que fue escrito originalmente para el Jubileo de Diamantes de la reina Victoria (Diamond Jubilee, 20 de junio de 1897), pero el autor cambió el texto para reflejar un nuevo tema: la colonización estadounidense de las Filipinas tras su victoria en la Guerra Hispano-Norteamericana de 1898. Fue publicado originalmente en la revista popular McClure's en 1899, con el subtítulo The United States and the Philippin Islands ("Los Estados Unidos y las Islas Filipinas").

LA CARGA DEL HOMBRE BLANCO Llevad la carga del Hombre Blanco. / Enviad adelante a los mejores de entre vosotros; / Vamos, atad a vuestros hijos al exilio / Para servir a las necesidades de vuestros cautivos; / Para servir, con equipo de combate, / A naciones tumultuosas y salvajes; / Vuestros recién conquistados y descontentos pueblos, / Mitad demonios y mitad niños. /// Llevad la carga del Hombre Blanco, / Con paciencia para sufrir, / Para ocultar la amenaza del terror / Y poner a prueba el orgullo que se ostenta; / Por medio de un discurso abierto y simple, / Cien veces purificado, / Buscar la ganancia de otros / Y trabajar en provecho de otros. / Llevad la carga del Hombre Blanco, / Las salvajes guerras por la paz, / Llenad la boca del Hambre, / Y ordenad el cese de la enfermedad; / Y cuando vuestro objetivo esté más cerca / En pro de los demás, / Contemplad a la pereza e ignorancia salvaje / Llevar toda vuestra esperanza hacia la nada. /// Llevad la carga del Hombre Blanco. / No el gobierno de hierro de los reyes, / Sino el trabajo del siervo y el barrendero, / El relato de cosas comunes. / Las puertas por las que vosotros no entraréis, / Los caminos por los que vosotros no transitareis, / Vamos, hacedlos con vuestra vida / Y marcadlos con vuestra muerte. /// Llevad la carga del Hombre Blanco, / Y cosechad su vieja recompensa / La reprobación de vuestros superiores / El odio de aquellos que protegéis, / El llanto de las huestes que conducís / ¡Tan laboriosamente! hacia la luz: / “Oh amada noche egipcia, / ¿Por qué nos librateis de la esclavitud?, /// Llevad la carga del Hombre Blanco, No oséis rebajaros, / Ni clamar ruidosamente por la Libertad, / Para encubrir vuestro cansancio. / Por todo lo que gritáis o susurráis, / Por todo lo que hagáis o dejéis de hacer, / Los silenciosos y descontentos pueblos / Os juzgarán a vuestro Dios y a vosotros. /// Llevad la carga del Hombre Blanco, / Olvidad esos tiempos de la infancia, / Los laureles ligeramente concedidos, / La fama

colonizando todo el planeta y penetrando donde nada le pertenece para que los habitantes incorporen las costumbres de europeos y americanos aumenta, y aunque en las paredes de muchos hogares de las grandes capitales y en los límites colonizados esté enmarcado el pergamino de "If..."⁴, ni los impresionistas de las pampas o bosques pintaron como los franceses ni los conceptualistas americanos se parecieron a Duchamp o a Kossuth ni las intervenciones urbanas se asemejaron a los empaquetamientos públicos del búlgaro Christo ni los objetivos que guiaron a los creadores de estos países se pareció al punto de vista de Picasso o al de Henri Moore.

Como parte del proceso de dominio posterior a la invasión europea de 1492, se metodizó el ataque a la totalidad de las culturas abyayalense. La lengua, las creencias, la arquitectura, la danza, la música, los cantos, las pinturas y esculturas eran símbolos identitarios y conformaban un factor de empoderamiento –en tanto tenían función en las creencias- para los dominados y el invasor necesitó destruirlos para afirmar su dominio.

La visión dominante entre los pensadores académicos colonizadores modernos en Argentina es que el arte comenzó con la llegada de los pintores europeos e ignoró así el arte de los originarios. Los primeros nombres registrados de la historia del arte visual en los tratados americanos fueron los correspondientes a los pintores viajeros europeos que recorrieron las costas y se internaron por los caminos acompañando en muchos casos a los ejércitos libertadores de Bolívar y San Martín, registrando las confrontaciones, las políticas, las riquezas y sobre todo las posibilidades de inversión de la banca y de los imperios alemán e inglés. El historiador argentino Abraham Haber escribió que muchos de aquellos pintores, dibujantes y grabadores, desarrollaron una tarea concreta de asesoramiento a la banca alemana a las órdenes del sabio alemán Alexander Humboldt y del francés Aimé Bonpland, estudiando las posibilidades productivas para la futura explotación. En lo que quedó de las culturas mesoamericanas se ve la inserción interruptora del colonizador de la Contrarreforma, y encontramos cortes, quiebres y muertes que podaron las bifurcaciones, generaron muñones y provocaron fracturas, generalmente ocultas. Así, el modo de ser y estar que venía avanzando en su pensamiento y registrado en la poesía y en los mitos, corrió hacia caminos imprevistos, se filtró a través del tiempo y las culturas originarias sobrevivientes que estaban desplazadas, y resurge exponiendo sus cicatrices 500

fácil y sin fundamento; / Venid ahora, a buscar vuestra hombría, / A través de todos los años ingratos, / Frutos, aguzados con la costosa sabiduría, / El juicio de vuestros pares.

THE WHITE MAN'S BURDEN Take up the White Man's burden— / Send forth the best ye breed— / Go send your sons to exile / To serve your captives' need / To wait in heavy harness / On fluttered folk and wild— / Your new-caught, sullen peoples, / Half devil and half child / Take up the White Man's burden / In patience to abide / To veil the threat of terror / And check the show of pride; / By open speech and simple / An hundred times made plain / To seek another's profit / And work another's gain / Take up the White Man's burden— /// And reap his old reward: / The blame of those ye better / The hate of those ye guard— / The cry of hosts ye humour / (Ah slowly) to the light: / "Why brought ye us from bondage, / "Our loved Egyptian night?" / Take up the White Man's burden- / Have done with childish days- / The lightly proffered laurel, / The easy, ungrudging praise. / Comes now, to search your manhood / Through all the thankless years, / Cold-edged with dear-bought wisdom, / The judgment of your peers!

4 "If..." (Si...) poema escrito en 1896 por Rudyard Kipling, considerado como las reglas del caballero británico.

años después, cuando vuelven a ejercer en el continente diferentes cuotas de poder, cumpliendo tal vez con el mito del Inkarrí⁵.

Cantidades de comunidades originarias o africanas trasplantadas se mezclaron con los europeos y quedaron reducidas a ser identificadas por las pocas lenguas de los colonizadores portugueses, ingleses y españoles. Ni el nombre de estas tierras ni el que se le asignó a sus habitantes fue el que tenían. Indoamericanos, afroamericanos, latinoamericanos, son palabras que solo reúnen parcialidades y cada una es expulsiva de los otras identidades.

En una tierra con nombres cambiados e historia y documentaciones quemadas, la educación de los nuevos estados independientes se cimentó en una cultura de imposición de idiomas, ideas y símbolos, generando el ocultamiento de pueblos que, para sobrevivir, negaron su supervivencia. Resistieron a la intensa presión de la cultura europea y silenciando su identidad, que hoy reaparece teñida de presiones e influencias en la mayor parte de la población rural y de la última periferia urbana, con rasgos de los originarios, huellas de africanos antiguos y nuevos, pero instalándose integrado a los criollos, que en el estado de pobreza tampoco tiene voz propia.

En América el arte anterior a la invasión europea y el que realizaron los descendientes de los pobladores originarios no se expone, salvo en los museos antropológicos⁶ y en los Centros Culturales de los suburbios y extramuros. Hasta el siglo XXI ni las obras de oro ni los tejidos o tapices quechuas, incas, mayas y aztecas, ni las esculturas chibchas y olmecas ni las pinturas en amatl

5 Inkarrí: es el protagonista de un mito andino supuestamente posterior a la invasión europea que habría surgido en los Andes peruanos. Narra con complejo simbolismo la visión andina de la invasión y conquista españolas del Perú y promete la reconstitución del Tahuantinsuyo que fue arrasado en el siglo XVI. Si bien se lo ocultó por siglos, el mito de Inkarrí fue recogido de la tradición oral andina entre 1955 y 1972 reuniéndose 15 versiones diferentes. El relato afirma que "Inkarrí" es el Dios y la manifestaciones de la cultura andina, creador de lo que existe y fundador del Cusco (Manco Cápac, junto a su hermana y consorte Mama Ocllo, bajo la indicación de los dios Inti). El nombre es la contracción de Inka y de Rey. Al llegar los españoles a Perú, Inkarrí fue apresado con engaños (personificación de Atahualpa) por "Españarri" (contracción de "España Rey", es decir el Rey de España). Españarri martirizó y dio muerte a Inkarrí (personificación de Tupac Amaru) y dispersó su cuerpo brazos y piernas por los cuatro lados que conformaron el Tahuantinsuyo y enterró su cabeza en el Cusco. Pero la cabeza está viva y está regenerando el cuerpo de Inkarrí para que se reconstituya y vuelva para derrotar a los españoles restaurando el orden. Con Tupak Amaru II en vida le siguió Julián Apaza Nina (Ayo Ayo, provincia de Sica Sica, Virreinato del Perú, 1750 – La Paz, 15 de noviembre de 1781), un indio del común, sin linaje noble, analfabeto y monolingüe aymara que toma el nombre de Túpac Katari, logra reunir pueblos indígenas enfrentados para conformar un ejército de 40.000 hombres que mantuvo en vilo a los Virreinos de Perú y de las Provincias Unidas del Río de la Plata dando inicio a la lucha independentista organizada. Sobre estos discursos ya han surgido muchos movimientos políticos como Taqui Oncco (Perú, S. XVI), el movimiento militar encabezado por el Gral. Velasco Alvarado, (Perú, 1968) y, motivados por el mito en la persona de Tupac Amaru surgieron el MLN Tupamaros (Uruguay, 1970-75), Sendero Luminoso (Perú, 1980-90), MR Tupac Amaru (Perú, década de 1990), el MN Tupamaro (Venezuela, 1990) y el movimiento indigenista Tupac Amaru de Argentina en la actualidad). Lo que ha estado acompañado de manifestaciones artísticas como la obra Taqui Ongoy del cantautor argentino Víctor Heredia, el rapero estadounidense Túpac Amaru Shakur y de centenares de murales, pinturas y grabados en América. Sugerentemente, el 12 de octubre de 2014, al ser reelecto como Presidente del Estado Plurinacional de Bolivia, Evo Morales cita la idea al decir: "Esta lucha, esta liberación es homenaje a Tupak Katari, que dijo: si yo muero, volveré hecho millones, ahora realmente somos millones".

6 El Museo Antropológico de México fue fundado en 1825 y el Museo Arqueológico y Antropológico de Argentina en 1872.

mexicas que en el renacimiento deslumbraron a Fra Angélico, Albrecht Dürer y Benvenuto Cellini, y en el siglo XX a Picasso y a Henri Moore se muestran en los museos de arte. Recién en 2005, con el retroceso de las políticas conservadoras y dependientes, y la recuperación de las tendencias nacionales y populares en Argentina se hicieron sentir las innovaciones en el Museo Nacional de Bellas Artes. Con diseño e iluminación especial, se completó la sala de arte precolombino andino con guion curatorial del equipo interdisciplinario de investigación del MNBA que puso el énfasis en los aspectos estéticos y significantes de las piezas, como lo habían prescrito el arqueólogo Alberto Rex González y el coleccionista Guido Di Tella a quienes se debe la formación del conjunto donado en 1972.



Símbolo de Tupac Amaru usado por diferentes organizaciones desde 1960 aprox.

Banderas de la organización La Tupac y de los pueblos originarios, en las calles de Buenos Aires para el recordatorio del último golpe de estado. Fotografía Julio Flores



La problemática de la invasión cultural es una verdadera guerra global con muertos, desaparecidos e inválidos sin eufemismos ni metáforas.

Cuando en el siglo XIX alguien en América quería ser artista, para poder estudiar debía recurrir a los pintores viajeros que se instalaban esporádicamente o marchar a España, Inglaterra, Francia, Italia o Alemania. Los criollos pobladores no miraron a los originarios de sus propias tierras porque la política correspondía a la de los invasores, los consideraban inferiores y se sentían más cerca de Europa que de las planicies. Así aprendieron a hacer imágenes mirando a la academia europea copiando grabados e innovando sobre ellos. Los artistas de las incipientes patrias retornaban con estudios lineales y compraban carpetas que se convertían en modelos que reproducían imágenes de las obras europeas consagradas cuyos modos de representación, detalles o fragmentos son adaptados e integrados

fielmente de diferentes modos a las pinturas como era costumbre de aquella época. Es el caso del cuerpo caído en primer plano en los cuadros “Carga de caballería del ejército federal” (1830) y “Combate de granaderos” (1830) de Carlos Morel, que recuerdan al cadáver de la barricada en “La Libertad guiando al Pueblo” de Delacroix y al ahogado de “La Balsa del Meduse” de Gericault, que remiten a la vez a una figura del Juicio Final de Miguel Ángel. Por otro lado, al reconocer la extensión pampeana innovaron en el formato del cuadro, como veremos luego. En la pintura argentina del siglo XIX mientras la forma imita al arte europeo con los contrastes y con la tipología de los bordes, la alteración aparece en la organización del color. Los maestros italianos y españoles enseñaban a pintar con un predominio de claves medias y bajas entonado en paletas de tierras pardas y rojizas, celestes agrisado y sombras neutras y oscuras. Pero ocurrió que en Buenos Aires, durante el gobierno del Partido Federal los franceses, ingleses y portugueses querían tener libre navegación en los ríos interiores y al oponerse el gobernador Rosas los europeos bloquearon militarmente la entrada al Río de la Plata. El Brig. Rosas aumentó el control político y ordenó el uso de un distintivo rojo punzó como divisa identificadora. Ese color -disonante y no calculado en la formación académica que los artistas bonaerenses habían recibido de los europeos- llevó a la conformación de nuevas armonías cromáticas más saturadas en las pinturas de época de los que resultan ejemplares como las dos obras citadas de Carlos Morel, el “Retrato de Manuela Rosas de Terrero” (1851) de Prilidiano Pueyrredón y el Retrato del Coronel Santa Coloma, de Revol. Esta influencia se sostuvo particularmente en el interior del país tanto que cien años después el crítico e historiador Jorge Romero Brest (1905-1989) renunció como Director del Museo de Bellas Artes porque por ley le obligaron a exponer las obras cargadas de gauchos en rojo de Cesáreo Bernaldo del Quiroz. Pero entonces, Romero Brest pasó a dirigir el Instituto Di Tella, sobre el que nos referiremos luego.

Después de la segunda guerra, muchos artistas latinoamericanos viajaron a París a conocer y a estudiar recayendo muchos, como el cubano Wilfredo Lam, el chileno Sebastián Matta, el peruano Fernando de Szyszlo, el brasileño Cândido Portinari y los argentinos Antonio Berni y Lino Spilimbergo al taller de André Lothe (1885-1962), en París. Al retornar a sus países todos ellos formaron parte del nuevo panteón del arte americano como los héroes luego del viaje iniciático. Desarrollaron un proceso de reacomodamiento de la imagen mirando sus entornos y se dedicaron a formar a los jóvenes de sus países apoyándose en la fama adquirida por estar de vuelta de la “Meca del arte”⁷. El pintor argentino Lino Enea Spilimbergo (1896-1964), que se convirtió en el primer formador de artistas en Argentina descubrió que debía revisar mucho de lo aprendido en Europa. Comprendió que había estudiado la organización del cuadro recurriendo a formas (árboles, ríos, puentes, construcciones) que se escalonaban diagonalmente en el campo plástico vistas desde una cierta altura, lo que creaba las tensiones formales contrapuestas en un soporte rectangular

7 Un ejemplo de estas valoraciones es la siguiente anécdota. Hacia 1982 la historiadora argentina Graciela Dragoski, especialista en arte latinoamericano, se presentó para obtener una cátedra en la principal escuela de arte de Buenos Aires y la Rectora, la Prof. Blanca Pastor le dijo: veo que viajó mucho por América, pero no fue a Europa. Un historiador del arte debe viajar a Europa. Vuelva cuando retorne de ese viaje.



Carlos Morel, *Carga de caballería del Ejército Federal (Año 1839)* Óleo
s/ tela 44,5 X 54 cm Museo Nacional de Bellas Artes, Bs. As. Arg.

de proporciones áureas, mientras que en la pampa argentina el plano del escalonamiento es muy limitado porque el campo no tiene altos ni bajos sino una extensión horizontal inmensa, lo que ya había llevado a Pueyrredón y a Cándido López a pintar en soportes de proporciones fuera de lo esperable para la época. Algunos ejemplos los tenemos en "Recorriendo la estancia" (1865) 64 X 129 cm y "Un alto en el campo" (1861) 75,5 X 166,5 cm. de Pueyrredón y en la gran serie sobre la Guerra del Paraguay que pintara C. López, donde la mayor parte de las obras miden 40 x 105 cm ó 48,5 x 152 cm.

También vio Spilimbergo que el color de la luz de Buenos y el de Córdoba era diferentes al de París y cambió su paleta acentuando los tintes cromáticos. Recuperó entonces una paleta cercana al muralismo maya -por influencia de Siqueiros-, a los estudios sobre el mural renacentista italiano y a las lecciones de vanguardismo y modernidad de Lhote conformados con los hallazgos de Cézanne.



Carlos Morel. Combate de granaderos en la época de Rosas (Año 1839)
Óleo s/tela 45X54 cm Museo Nacional de Bellas Artes, Bs. As. Arg.

Occidente pensó en el arte y en la poética desde el S. VII a.C. y Baumgarten definió la Estética en el S. XVII. Con la ventaja de haber pensado lo bello como autónomo, Occidente promovió el discurso único obligatorio para el resto del mundo, nublando y enrareciendo cada aspecto que descubría en cada civilización. Así le quitó el valor a la producción simbólica de los demás y en muchos casos borró los sentidos construidos durante siglos. La colonización pedagógica comenzó con la espada y la palabra y continuó con el canon hegemónico del pensamiento y del arte europeo, a esto se le sumó la influencia norteamericana desde la guerra fría y más tarde la de los modelos impuestos desde el dominio mediático globalizado.

Como parte de esa voluntad de dominio cultural se crearon las grandes ferias de arte para la aristocracia y la realeza europea a la sombra del poder político y comercial -como el SalonedegliInnocenti de la Academia de Florencia (1564) y el Salón Carré del Louvre (1737)- y posteriormente, con la aparición de

los nuevos sectores sociales se crearon eventos que abrieron⁸ gradualmente los palacios de la realeza y aristocracia –convertidos en museos– a las comunidades, europeas primero y al resto del mundo después. Muchos de ellos continúan hasta ahora. Los eventos fueron establecidos con una clara función de acción y promoción política, con objetivos estratégicos específicos en medio de la crisis de del colonialismo que sostenía el dominio del pensamiento aun al retirarse de los territorios. Basta con observar las fechas en que cada evento fue creado y sacar las conclusiones del caso. Italia, vivía una crisis colonial en 1889 con Etiopía y un pacto con dos discursos diferentes. En el escrito italiano Etiopía era nombrada como un protectorado italiano, pero en la versión en etíope el reino era independiente. A pesar de ello los unificadores de Italia, el Rey Vittorio Emanuele II y el Conde de Cavour, crearon políticas para sostener la imagen del Reino de Italia como el lugar mayor de las artes y en consecuencia crearon la Bial de Venecia en 1895. En ese camino Brasil, que había sido imperio hasta 1889, inventó en 1951 la Bial de Sao Paulo para proponerse como potencia sudamericana.

Alemania después de la Segunda Guerra necesitó recuperar la imagen que proyectaba y recurrió a su herencia cultural presentando la Documenta, ArtCologne y Art Basel. Cuba buscando romper el aislamiento impuesto por la OEA y USA reunió a los intelectuales y artistas del mundo en su Bial de La Habana, desde 1984.

Los artistas de los países alejados de los centros de difusión compartir las convocatorias y participar son conscientes de las características de cada evento donde saben que son evaluados fuera del contexto de su creación.

Estos grandes eventos internacionales, en todos los casos proponen en cada edición hipótesis que mundializan sus crisis políticas, económicas y filosóficas paradigmáticas imponiéndolas para el consumo simbólico. En esa situación los artistas periféricos buscan su inserción “actualizándose” con su propia obra ajustada a los nuevos modelos. En sus países, a su vez los realizadores son elegidos por los teóricos de buena comunicación con las Metrópolis, aspirando a crear una obra que sea demostración cabal de las teorías propuestas en una mezcla del mito de Galatea y el de la muñeca de Pigmalión. Los eventos surgidos en los centros periféricos tratan de promover acciones que superen las concepciones de los centros más característicos en una evidente competencia, pero en general sus guiones padecen de ser extraños a los intereses del propio país convocante.

Es evidente el temor a la creación del individuo artista cuando confronta con la colonización dominante. En 1958 el crítico Romualdo Brugherri escribió que el arte argentino nunca llegó a ser ni muy impresionista, ni cubista, ni surrealista ni extremadamente abstracto. Lo que también significa que no se puede clasificar amoldándolos a los ordenamientos de las vanguardias europeas.

⁸ Pincacoteca de Brea, 1805; Bial de Venecia, 1895; Sao Paulo, 1951; Documenta de Kassel, 1955; Art Cologne, 1967; Art Basel de Basilea; Sydney, 1973; la feria ARCO de Madrid, 1982; La Habana, 1984, Estambul y Cuenca, 1987; Resistencia, 1988; Lyon, 1991; Dakar, 1992; Sharjah, 1993, Shanghai, 1996; Mercosur en Porto Alegre, 1997; Berlín y Taipéi, 1998; Praga, 2003; Coruche, 2003; Pekín-Beijing, 2003; Sevilla, 2004; Singapur, 2006; Fin del Mundo, 2007; Animamix, en Taipéi y Shanghai, 2008; La Matanza, Arg. 2006 entre muchas otras.

En el estadio precreatorial de la obra encontramos la idea amorfa, es decir “sin forma” porque aún no la tiene. Lo amorfo a los griegos antiguos le semejaba la idea de “lo vergonzoso”. Pero también amorfo es lo que no tiene aún personalidad ya que a toda materia le corresponde una forma y ésta es la que significa. Es un estadio más que oscuro o tétrico, con algo peor que perverso. Lo “monstruoso” es contrario al orden de la naturaleza por excesivamente grande o extraordinario en cualquier línea. Lo monstruoso resulta muy feo y se lo vincula a la mitología y a la ficción, a cosas o a seres híbridos que presenten características ajenas al orden regular de la naturaleza con mixturas de elementos humanos, animales o necrológicos, de tamaños fuera de la norma o con facultades sobrenaturales. Se la reserva para seres que inspiran miedo, repugnancia o en tono descalificativo o para referirse a personas cuyos actos van en contra de los valores morales propios. Esos valores alcanzan con ser diferentes y a no entenderlo el sujeto, como debió pasar desde el principio en lo que delicadamente se lo llamó “el encuentro de las culturas”. Probablemente esa falta de asimilación del otro despertó el miedo a América en los invasores europeos para generar tantos relatos escritos y diseñados sobre las monstruosidades de una América imaginaria⁹, que en algunos casos adquirió rápidamente la categoría de poesía. Aunque en la actualidad, “monstruo” también se lo usa de modo positivo para referirse a personas que sobresalen en alguna disciplina.

Si bien desde la Grecia clásica la Filosofía estudió las reglas de lo Bello en sí mismo, y por extensión de lo artístico, de la creación y de la forma de la obra, no se detuvo a considerar qué es lo “feo”; que en general se lo vincula con lo ajeno, lo otro, lo extraño y aun lo siniestro. Sin embargo, lo siniestro se relacionó con lo estético más allá de las representaciones desde los antiguos mitos, y desde el siglo XVI aparece como tema en las artes. En el siglo XIX surgió el interrogante de si lo bello puede ser siniestro, y si lo siniestro se vincula con lo feo. Freud en “Lo siniestro” (1919) lo definió como lo que está ligado a lo inhóspito, a lo extraño; que poco a poco deja de ser familiar para volverse peregrino, oscuro y raro, significados que están alejados de lo que en general consideramos siniestro. Percibimos lo siniestro en los límites de la realidad, en confusión con la fantasía, o cuando lo que considerábamos fantástico resultó cierto, real, o cuando lo que pensamos “familiar y hogareño”, pero oculto y vergonzante, se pone en evidencia, se ve.

Freud alertó sobre el cuidado que se debiera prever por el uso del concepto de lo siniestro en arte, puesto que su preocupación y sus interpretaciones por ese aspecto devino en él de lo “vivencial”, de lo familiar reprimido por la sociedad, y escribió sobre la creación refiriéndose en particular a la literatura: las manifestaciones sobre “lo siniestro” son mucho más multiformes en la literatura que las vividas, “pues lo abarca totalmente, amén de otros elementos que no se dan en las condiciones del vivenciar. El contraste entre lo reprimido y lo superado no puede aplicarse, sin profundas modificaciones, a lo siniestro en la obra poética, pues el dominio de la fantasía presupone que su contenido sea dispensado de la prueba de la realidad. Nuestra conclusión, aparentemente paradójica, reza así: mucho de lo que sería siniestro en la vida real no lo es en la poesía; además

9 Rojas Mix, Miguel. América Imaginaria. Ed. Lumen. España, 1992.

la ficción dispone de muchos medios para provocar efectos siniestros que no existen en la vida real”, concluyó Freud¹⁰. O sea que en la creación es la función contraria de lo que significaría en el psicoanálisis. En la obra poética lo siniestro pierde su fuerza y es ineludible ver la connotación con la que se lo emplea. El creador tendría un saber que le genera poder y una cierta libertad por el ejercicio del arte y de la capacidad de simbolizar y comunicar, puede exaltar y multiplicar lo siniestro más allá de lo que sucedería en la vida real como una suerte de engaño. Pero la condición de colonizado le impide remontar el discurso propio cubriéndolo con el impuesto por el dominador.

El cubano Alejo Carpentier (1904-1980), en “Lo real maravilloso americano”¹¹ escribió una tesis sobre lo americano. Carpentier diferenció la realidad surrealista latinoamericana del movimiento surrealista europeo. Lo que para el surrealismo era un proceso que pasaba por la comprensión marxista y un conocimiento freudiano que llevaba a la creación, para el latinoamericano era “el pan nuestro de cada día”, tocable en cualquier lugar. Señaló que “América es el único continente donde distintas edades coexisten”, y lo demostró literariamente en su novela “Los pasos perdidos”. Coincidentemente, Rodolfo Kusch señalaba que el encuentro con América debiera tomárselo, incorporarlo y representarlo. En el cuento de Julio Cortázar “La casa tomada” Irene y su hermano sienten en la inquietud y el temor que los invaden, y cuando les ocupan la casa la cierran por partes y se corren hacia la calle. Una sensación tenebrosa recorre el breve texto mientras sin saber quiénes son los invasores que vienen desde el fondo (¿del interior?) ellos se van. “Antes de alejarnos tuve lástima, cerré bien la puerta de entrada y tiré la llave a la alcantarilla. No fuese que a algún pobre diablo se le ocurriera robar y se metiera en la casa, a esa hora y con la casa tomada.” En el sitio opuesto, *El Eternauta* (1957) historieta del guionista Héctor Germán Oesterheldy dibujado por Francisco Solano López, relata la odisea del héroe inserto en un colectivo heroico en lucha - para recuperar el dominio sobre la vida propia contra las fuerzas tenebrosas, que en este caso vienen de afuera del planeta.

En cada creador, lo tenebroso es una vivencia que provoca el pensamiento de un temor original, en tinieblas, sin contrastes netos, en los que idea, forma y espacio fluyen y confluyen antes de conformar un orden, una funcionalidad o una imagen y finalmente, para evitarlo se lo encubre con “un simple canon que subsume a la verdadera vida”. Y ese canon lo provee el pensamiento que el colonizador nos “propone”. Pero lo tenebroso no está centrado en el individuo sino en la comunidad, y pesa por la condición de los colonizados que debieron ocultar durante siglos sus creencias, costumbres y visiones cósmicas para suplirlas –so pena de muerte (o de mala vida)- con las ideas del colonizador. En tanto esta condición se mantenga, socialmente no prescribe.

En las artes de todo el mundo los bardos, escritores, pintores, escultores y -desde el siglo XX- los cineastas, mostraron con las monstruosidades de todo tipo, la vulnerabilidad de la condición humana al recrear lo deforme, lo siniestro

10 Freud, Sigmund. Lo siniestro. Obras completas. CIX. Tomo 13. Ed. Orbis-Hispamérica. Argentina. 1988

11 Alejo Carpentier. De lo real maravilloso americano. En Tientos y diferencias. Ed. Calicanto. Buenos Aires, 1976, pp. 83-99

y lo tenebroso para instalar en ellos el reconocimiento de nuestros impulsos tanáticos, predadores y autodestructivos. Esta práctica ayudó a cerrar la vista ante lo que desagradaba de la sociedad, frente a la propia condición humana y verlagenera un cierto placer. Sin embargo, o tal vez por eso, se identifica siempre lo monstruoso con lo que no responde al canon de la modernidad particularmente en los entretenimientos cinematográficos, teatrales, juegos electrónicos, relatos ficticiales, historietas, etc. como un modo de sostener la otredad, y la renovación de los mitos.

A pesar del sostenimiento de las políticas colonialistas, o tal vez por ellas, no se puede ignorar que en las artes latinoamericanas, africanas, asiáticas y en los suburbios marginados de los países centrales surgieron en el siglo XX tendencias vanguardistas semejantes a las emergentes en las metrópolis, en condiciones de producción, circulación y recepción de las obras diferentes y con formas de relación con el poder político y económico muy distintas a las condiciones de producción y circulación en París, Berlín o New York. Basta con observar que la construcción de la idea de las intervenciones en espacio público y el "sitespecific" en el oeste de U.S.A. fueron producto de la preocupación de los funcionarios de museos, municipios, comunidad de artistas y vecinos para renovar la modernidad de las localidades, mientras en Argentina y Chile eran modos de darle visualidad y renovar la lectura de las protestas. Es decir que mientras en el primer caso es un hecho en el que a la renovación del sentido se le agrega la lectura de una nueva estética, en el segundo caso es la nueva semiosis del hecho y del sitio con una herramienta de lucha.

Por ese motivo, cuando llegaron los conceptos de posmodernidad en la década del '70 a estos países, no resultaron convincentes porque sus promulgadores retornaban de estudios que proponían la renuncia a la utopía, anunciaban que las clases sociales se habían diluido y que el camino era el del individualismo y la introspección. ¿Podían aceptar esas ideas desesperanzadas los países que estaban luchando por su independencia como Vietnam con la conducción de Ho Chi Minh, Indonesia con Sukarno, Argelia con pensadores de la talla de Franz Fanon, Angola o el Congo encabezado por Patrice Lumumba o Kenneth Kaunda en Zambia o Julius Nyerere de Tanzania, que desarrollaron conceptos y nociones antiimperialistas en base a la liberación social y que fueron notables por sus contribuciones teóricas? ¿Podrían aceptar esas concepciones quienes en América Latina lucharon por cambios sociales recreando las estrategias antiimperialistas de liberación nacional?

En América todos los gobiernos democráticos¹² de las décadas anteriores al 70 fueron minados por el accionar primero de la Alianza para el Progreso-impulsoras de las Fundaciones como Rockefeller, Coca-Cola, Ford y ESSO (máscaras de las multinacionales que les daban nombre) que desplazaron con su

12 Gobiernos populares latinoamericanos destruidos por intervenciones golpistas: José Arévalo y Jacobo Arbenz en Guatemala (1944-1954), segunda presidencia de Juan Domingo Perón en Argentina (1946-1955), el gobierno de Getúlio Vargas en Brasil (1951-1954), el gobierno de Lázaro Cárdenas del Río en México (1934-1940), la Revolución Boliviana de 1952 conducida por el MNR, el gobierno de Carlos Ibáñez del Campo en Chile (1952-1958), el gobierno de José María Velasco Ibarra en Ecuador (1944-1947 y 1952-1956) e incluso la única dictadura populista de esa década encabezada por el general Gustavo Rojas Pinilla en Colombia (1953-1957).

accionar a los estados en las políticas de promoción económica, social, cultural, educativa y artística tercerizando las intervenciones en los Institutos locales¹³. Cuando fracasó ese programa de “ayuda” los gobiernos legales rebeldes fueron destruidos por golpes de estado sangrientos encabezados por militares locales conducidos -frontal o solapadamente- por las agencias de los usamericanos dentro de la Doctrina de Seguridad Nacional. Los objetivos para avasallar la soberanía de los países productores de materias primas tuvieron siempre iguales objetivos: el dominio de USA y las multinacionales sobre la materia prima y por el control que doblegue la resistencia a las políticas independientes y de protección.

Una humorada recorrió América desde esa época: “¿Cuál es el único país del mundo donde nunca se hará un golpe de Estado y por qué? La respuesta es: EEUU, porque no tiene embajada de EEUU.

A esa penetración le correspondió una política de resistencia política y cultural asentada en los sectores populares. Cuando el 1° de enero de 1959 tomó La Habana el ejército guerrillero liderado por Fidel Castro, Camilo Cienfuegos y Ernesto Che Guevara se generó esperanza en los luchadores de los movimientos antiimperialistas que comenzaron a adquirir un cariz cada vez más influido por el socialismo y la vía armada revolucionaria y potenciado diez años después con las ideas del Mayo francés de 1968. Se sucedieron movimientos insurreccionales civiles consistentes en las tomas de ciudades durante semanas que se iniciaban como reclamos gremiales y avanzaban hasta ser planes de toma del poder por las masas a lo que le siguió la aparición de focos de guerrillas armadas como la de Nanchahuazú en Bolivia donde muere el Che, las FARC y el ELN colombianos, el FSLN nicaraguense, los Montoneros, FAP, Descamisados, FAR y ERP argentinos, VAR-Palmars de Brasil, el MIR chileno y los Tupamaros uruguayos. Muchas de estas acciones en acompañaron diferentes acciones artísticas profundamente innovadoras¹⁴.

Como si formara parte de un péndulo, a fines de la década del 60 se impusieron gobiernos antiimperialistas encabezadas por militares que -si bien habían estudiado en las escuelas del ejército de USA- produjeron dictaduras militares que rompieron con el alineamiento previsible y crearon políticas nacionalistas populares¹⁵. Pronto accedieron por elecciones el socialista Salvador Allende en Chile (1970-1973) y por tercera vez el Gral. Perón en Argentina (1973-1974) que fueron derrocados por golpes militares cruelísimos y violadores de todos los derechos humanos. En Nicaragua, mientras tanto, alcanzó el gobierno

13 Stonor SaundersSaunders, Frances. La CIA y la Guerra Fría Cultural.

14 Tucumán Arde! Precediendo en pocos días a las tomas insurreccionales de las ciudades de Tucumán y Córdoba, en Argentina (Ver De Di Tella a Tucumán Arde!, Longoni, Ana y Mestman, Mariano), o las señalizaciones realizadas en la fuga de la cárcel “Libertad”, en Uruguay (Ver Didáctica de la Liberación, Camnitzer, etc), los afiches de Ricardo Carpani para la Confederación General del Trabajo de los Argentinos (Central obrera paralela a la reconocida por la dictadura) de lo que nos ocuparemos más adelante.

15 Gral. Omar Torrijos en Panamá (1968-1981), Gral. Juan Velasco Alvarado en Perú (1968-1975), Gral. Alfredo Ovando Candía (1964-66 y 1969-70) y Gral. Juan José Torres (1970-1971) en Bolivia, Gral. Francisco Alberto Caamaño en Rep. Dominicana (1965), o el gobierno civil bajo la tutela militar de Julio César Méndez Montenegro en Guatemala (1966-1970).

el Frente Sandinista de Liberación Nacional, que gobernó entre 1979 y 1990. El contexto de lucha con vanguardias político -y en algunos casos militares- que durante décadas se jugaron la vida por ideales al que una cantidad muy importante de habitantes adhirió, con distintos niveles de vinculación, mostró una realidad de vitalidad, compromiso y esperanza muy alejada de la idea de falta de utopías de la posmodernidad. Los procesos de liberación nacional contra el colonialismo y el neocolonialismo en Asia, África y América Latina confluyeron en la creación del bloque de los países del 3er. Mundo como una fuerza activa en el panorama internacional y buscando tomar distancia de los dos bloques que disputaban la Guerra Fría. El antiimperialismo constituyó uno de los fundamentos del pensamiento tercermundista. Eso quedó manifestado largamente en los lenguajes del arte de cada país.

En América Latina todo quedó testimoniado en primer lugar por la literatura latinoamericana¹⁶ escrita en las décadas del 60 y 70 con un importante predominio del cuento, la *nouvelle* y algunas novelas extraordinarias caracterizado todo por el desarrollo vanguardista, la afirmación de la identidad colectiva y nacional y una rica visión poética que llamaron "*realismo mágico*".

El segundo testimonio lo encontramos en el campo de la canción popular que se inició con el movimiento musical y poético de la Nueva Canción originado en España y en América Latina hacia los años 1960 con cierta influencia de la poesía existencialista francesa de cantautores. La nueva canción latinoamericana se caracterizó por recurrir al folclore musical tal como se presentó en cada región del subcontinente, arraigado también en tradiciones afroamericanas Brasil y Uruguay), indígenas (Perú, Bolivia, Ecuador, Venezuela, Colombia, Paraguay) e ibéricas - (Argentina, Chile, Perú), y con un espíritu abierto hacia la fusión y el desarrollo de nuevas formas. Aceptó influjos de cantantes, poetas y músicos de la posguerra europea y usamericana¹⁷ así como del jazz, el rock y el beat inglés, y de los cantautores franceses y españoles, que influyeron desde la radio, la tv, los discos y el cine. Se trató de una canción que difirió de la producción popular anterior debido a que poseyó un fuerte compromiso social con lo inmediato. Reconoció antiguos y dinámicos antecedentes en poetas cantantes como Violeta Parra y Víctor Jara de Chile, Atahualpa Yupanqui¹⁸ de Argentina y Geraldo Vandré de Brasil. Entre las obras paradigmáticas de la nueva canción se encuentran "Pranãodizer que nãofalei das flores (Caminhando)" (1968) del brasileño G. Valdrê, "Canción con todos" (1969) de los argentinos Armando Tejada Gómez y César Isella, la "Cantata Santa María de Iquique" (1970) del chileno Luis Advis,

16 Ernesto Sábato (Argentina), Alejo Carpentier (Cuba), Jorge Icaza (Ecuador), Miguel Ángel Asturias (Guatemala), Juan Rulfo y Juan José Arreola (México), César Vallejo (Perú), Juan Carlos Onetti (Uruguay), Arturo Uslar Pietri (Venezuela) Gabriel García Márquez (Colombia), Mario Vargas Llosa (Perú), Julio Cortázar (Argentina), Carlos Fuentes (México), Jorge Amado (Brasil), José Donoso (Chile), José Lezama Lima (Cuba), Augusto Roa Bastos (Paraguay), Haroldo Conti (Argentina)

17 Joan Báez, Georges Brassens, Jacques Brel, Bob Dylan, Juliette Gréco, Georges Brassens, Paco Ibáñez, Georges Moustaki, Édith Piaf, Pete Seeger, Joan Manuel Serrat y Boris Vian, entre otros.

18 Yupanqui es un autor temprano que compuso "Camino del Indio" (1931), "Coplas del payador perseguido" (1954) y "Milonga del Solitario" (1963)

“Plegaria a un labrador” (1969) de V. Jara, “VaiPassar” (1972) del brasileño Chico Buarque, “Casas de cartón” del venezolano Alí Primera (1971), “A desalambrar” del uruguayo Daniel Viglietti (1970), “Cinco Hermanos Presos” del portorriqueño Noel Hernández, etc.¹⁹ En 1963, en Argentina el movimiento se denominó Nuevo Cancionero y fue liderado entre otros por Mercedes Sosa y Armando Tejada Gómez, en Cuba se llamó Nueva Trova y estuvo respaldada por el gobierno de la Revolución Cubana y en Chile por el Frente Popular del presidente Salvador Allende. Esta corriente poética musical continental fue censurada y prohibida por las dictaduras y los artistas que integraban el movimiento fueron perseguidos, se exiliaron o fueron torturados y asesinados, como Víctor Jara en la dictadura de Pinochet. Posteriormente, en la década del '80, con la derrota continental de las dictaduras, muchos poetas y cantantes retornaron.

Es con estos antecedentes que señalamos las producciones artísticas que se sucedieron en Argentina a partir de la década de 1960. Al acentuarse el enfrentamiento político en los 17 años de dictaduras, democracias condicionadas y prohibición del peronismo, comenzó a surgir una reacción crítica a toda la cultura dominante heredera de la colonización que se fue potenciando y extendiéndose a las artes visuales y que tuvo dos vertientes: la revisión de la historia nacional por una parte y el ingreso a la lucha del pensamiento libertario anticonsumista, de un vanguardismo progresista con aires del mayo francés por el otro lado. Esta división no implicó que conformaran estilos o escuelas sino preocupaciones transversales que poblaron sus realizaciones. Sin ninguna transición las fundaciones y los críticos por los medios de comunicaciones impulsaron al arte argentino a saltar etapas de investigación y simbolización, desde una visión casi provinciana como señalan R. Brughetti y M. Traba a una práctica de innovación estética vanguardista. Era la idea de la “*simultaneidad en la simultaneidad*”, como Marta Minujín imaginó con Allan Kaprow y Wolf Vostell la realización de un happening en Buenos Aires, otro en Nueva York y otro en Berlín transmitido por radio y TV. Resultó sintomático el esfuerzo de ver a los artistas que intentaban intercambiar telegramas y llamados telefónicos dándose instrucciones para realizar actividades exactamente iguales. Pero la actividad no se pudo efectivizar según lo planeado porque la comunicación no se concretó. Mientras tanto Minujín ante las cámaras repetía que estábamos sincronizados con Europa y Estados Unidos aunque no resultó.

Por el ámbito dramático de lucha política muchos artistas se abstuvieron

19 Entre los principales exponentes solistas, algunos de los cuales se mantienen activos, figuran: Oscar Chávez, Amparo Ochoa, Gabino Palomares, Amaury Pérez, Soledad Bravo, Rubén Blades, Chico Buarque, Facundo Cabral, Jorge Cafrune, el Sabalero José Carbajal, Katia Cardenal, León Gieco, Gilberto Gil, Horacio Guarani, Víctor Heredia, Eduardo Meana, César Isella, Víctor Jara, Daniel Viglietti, José Larraalde, Carlos Mejía Godoy, Luis Enrique Mejía Godoy, Pablo Milanés, Milton Nascimento, Manuel Monestel, Piero, Alí Primera, Silvio Rodríguez, Nicomedes Santa Cruz, Mercedes Sosa, Armando Tejada Gómez, Geraldo Vandré, Caetano Veloso, Daniel Viglietti, Alfredo Zitarrosa, Rómulo Castro, Tito Medina, Franklin Quezada, Guillermo Anderson, Danilo Cardona, etc. Por sus vínculos con la canción latinoamericana también suele incluirse en el movimiento al catalán Joan Manuel Serrat. Entre los grupos sobresalieron el Cuarteto Zupay, Los Guaraguaos, Illapu, Inti Illimani, Los Jaivas, Los Olimareños, Opus Cuatro, Pedro y Pablo, Quilapayún, Quinteto Tiempo, Savia Nueva, Convite, Kin-Lalat, Yolocamba I Ta, Haciendo Punto, En Otro Son, etc.

de participar del Instituto Di Tella²⁰ y otros se acercaron, produjeron obra, se quedaron o, en algunos casos, realizaron actividades fuera del Instituto²¹ con características de crítica social y política muy intensa.

En una ponencia de 1973 Marta Traba había escrito: "A partir de las guerras de la independencia el tema número uno del continente ha sido el de la dependencia. Bien sea denunciándola o considerándola favorable, cambiando su nombre por "condicionamiento", "esclavitud" o "asociación con otras potencias", según obedezca a uno u otro punto de vista: combatiéndola de modo directo, frontal o tangencial; permaneciendo indiferente a ella pero sintiendo su acoso, no ha dejado de gravitar un día sobre nosotros. La obstinación de la cultura por perforar el problema de la dependencia parte, desde luego, de la confianza de vencerla y superarla, y de la certidumbre de que, dentro de ella, nunca se podrá aspirar a las formas modernas de la libertad."²²

En todo este texto se recorre básicamente la situación de los sectores que están integrados al sistema principalmente desde la educación y por habitar en los grandes conglomerados urbanos americanos. De estos núcleos surgen quienes dirigen las instituciones del Estado y las empresas de cada país, porque han accedido a la capacitación que les dio la educación a la que pudieron acceder. Pero hay otras culturas adentro de estas naciones que puján con desiguales logros por ser reconocidas. Son las marginadas del poder y de la historia a las que se suman los que se han caído del sistema político y económico. Sobre ellos no actúan los programas de desarrollo. Porque, como escribió Rodolfo Kusch en *Geocultura y Desarrollismo*: "Una acción desarrollista no puede sino derivar en la generación de poblaciones marginadas o en la retracción de comunidades indígenas que prefieren perpetuarse en su miseria antes que perder el sentido de su vida"²³. Las culturas dominadas no tiene que ser integradas unificándolas en

20 El Instituto Di Tella fue un centro de investigación cultural de la Argentina fundado en julio de 1958 por la Fundación Di Tella. Estuvo situado en la Buenos Aires, en Florida 936, tenía varias salas de exposición y un auditorio importante. Conoció su mayor auge entre 1965-1970 como un espacio de intercambio internacional cultural y de aliento del vanguardismo, fue combatido con la censura en los últimos años por el gobierno de facto de Juan Carlos Onganía que clausuró una instalación de Roberto Plateen 1968, y dos años después cerró la parte artística en 1970 por problemas económicos. Fue un semillero de talentos y un espacio donde se alentó a artistas ya consagrados. Sus ex integrantes fueron llamados como la "Generación del Di Tella". Entre los que participaron se contaron Antonio Berni, Líbero Badíi, Luis Fernando Benedit, Delia Cancela, Jorge de la Vega, Ernesto Deira, Rómulo Macció, Luis Felipe Noé, Gyula Kosice, Julio Le Parc, Rogelio Polesello, Antonio Seguí, Clorindo Testa, Ary Brizzi, Carlos Silva, Alicia Penalba, Lea Lublin, Roberto Aizenberg, Federico Manuel Peralta Ramos, Emilio Renart, Luis Alberto Wells, Dalila Puzovio, Antonio Trotta, David Lamelas, Juan Carlos Distéfano, Marta Minujín, Susana Salgado, Alfredo Rodríguez Arias, Oscar Bony, Juan Stoppani, Edgardo Giménez, León Ferrari, Mercedes Esteves, Carlos Squirru, Pablo Suárez, Oscar Palacio, Margarita Paksa, Ricardo Carreira, Pablo Mesejean, Inês Gross, Adolfo Bronowsky, Roberto Jacoby, Pablo Meniucci, Liliana Porter, Luis Camnitzer, Osvaldo Romberg, Luis Pazos, Ana Kamien, Jorge Luján Gutierrez, Alberto Greco, Fernando von Reichenbach, Jorge Bonino, Graciela Martínez, Iris Scaccheri, Federico Klemm, Juan Gatti y Rubén Santantonín entre otros.

21 Del Di Tella a Tucumán Arde!

22 Traba, Marta. Ponencia en Seminario de Romanística. Universidad de Bonn. Alemania. Mayo de 1973.

23 Kusch, Rodolfo. *Geocultura y Desarrollismo*. Obras completas. Tomo III. Ed. Ross. Rosario. 2000

un magma con las dominantes. Debieran interactuar desde sus necesidades, que simbolizan sin hacer de sus obras necesariamente un objeto de mercado, que no recurren a los circuitos de arte sino a sus espacios sagrados y a sus concepciones que devienen de otros orígenes, como las culturas de África, de Asia, Oceanía y Europa Oriental y pudiendo nombrarse en el campo del arte muchísimos ejemplos de diferentes lugares, como el de Tammam Azzam que nació en Damasco en 1980 y vive en Dubai. Su producción apunta al cruce híbrido de los lenguajes por lo que le sirve para hacer arte y denunciar ante el mundo los padecimientos de su país tanto con el street art como con los recursos digitales. Por medio de collage digitales expuso imágenes de grandes obras occidentales en los lugares destruidos por los enfrentamientos y los publicó en la net. Despertó con eso la reacción de muchos cyberespectadores que se maravillaron más por el supuesto esfuerzo de pintar murales en medio de la guerra que por las ruinas que la violencia había producido. Su galería en Damasco resistió a los conflictos y se mantuvo abierta como lugar de trabajo y de refugio para los artistas y sus familias hasta que la situación se hizo demasiado peligrosa y cerró. Movido por esa situación, Azzam reforzó su metodología en los medios digitales y logró armar una obra que juega con estar y no estar en los lugares y con trasladar de manera provocadora elementos simbólicos que critican a los poderes que hacen posible las guerras y sus muertos.

En esta lucha cultural, como vemos no se debe considerar solamente la historia porque en un proyecto que piense el futuro se debe poner todos los temas en juego sin dejar afuera a nadie: "desde la justicia, hasta los medios de comunicación, desde la historia hasta el pensamiento, desde las currículas escolares hasta el arte nacional, desde los contenidos audiovisuales hasta el conjunto de las industrias culturales", como escribió el sanitarista argentino Jorge Rachid²⁴

Una práctica artística digna de ser mencionada es la del grupo muralista Espartaco compuesto por Elena Diz, Spirilio Bute, Carlos Sessano, Juan M. Sánchez, Franco Venturi, Mario Mollari y Ricardo Carpani que realizan murales en instituciones obreras y populares sobre los temas reivindicativos. Ricardo Carpani desde 1968 se dedicó a realizar dibujos con un particular procedimiento gráfico, derivado de los trazados de Rembrandt, que permitía que la ampliación y la reducción de la imagen con las impresoras offset y las fotocopadoras de la época no altere por empaste o destrucción de la imagen la impresión.

De ese modo, los trabajos de Carpani ilustraron volantes, revistas y afiches libremente y sin reserva del derecho de la autoría. También dentro del conceptualismo latinoamericano surgieron diferentes proyectos, muchos de los cuales resultaron opuestos entre sí. Estas prácticas asumieron confrontar los aspectos visuales, el status mercantil y el circuito de distribución llegando a ser la mayor alteración del siglo XX para el entendimiento de las funciones del arte, su modo de producción e incluso la concepción de la autoría. Tal vez los dos ejemplos más importantes en el arte de Argentina son Tucumán Arde! (1969) que se realiza simultáneamente en Rosario, Tucumán y Buenos Aires y el

24 Rachid, Jorge, en: http://www.nacionalypopular.com/index.php?option=com_content&task=view&id=23317&Itemid=1

Siluetazo, que se llevó a cabo por primera vez en setiembre de 1983 en Buenos Aires y, luego de socializarse su modo de hacer, su significado y su autoría, se ha repetido en muchos lugares y países en reclamos contra las desapariciones forzadas ejercidas por los estados militares.

En el campo de las investigaciones sobre la conformación de la historia del arte reciente también se mantienen despellejamiento de los debates para clasificar y ordenar la historia del pensamiento, como las observaciones de R. Brughetti en el principio del siglo XX, ya citadas. En estudios realizados por Ana Longoni y Mari Carmen Ramírez señalaron su diferencia respecto a los ordenamientos sobre el conceptualismo que se codifican en textos europeos y norteamericanos. Longoni refirió en diversas oportunidades el caso de la consideración de los procesos conceptualistas en la óptica de los críticos europeos. Dice la autora argentina que Simón MarchánFiz en su clásico libro *Del arte objetual al arte del concepto* incluyó a los latinoamericanos dentro de la tendencia que denomina "conceptualismo ideológico" y Peter Osborne en *Arte Conceptual* presenta imágenes del conceptualismo latinoamericano en el apartado "Política e ideología", definiéndolo como: "Contenido ideológico" es el término clave del arte conceptual latinoamericano". Longoni se preguntó entonces si atribuir una dimensión ideológica al temprano conceptualismo latinoamericano ¿qué efecto produce esa categorización? ¿Señala así su particularidad o su diferencia respecto de otros conceptualismos? La autora argentina afirma que la radical condición política no se restringe a una cuestión de contenido sino de ruptura con el espacio de exhibición institucional e inscribirse en circuitos de comunicación de masas para generar la recepción que excede al público del circuito artístico. Es decir que diferenciándose del conceptualismo angloamericano, que critica el mundo artístico, los latinoamericanos "hicieron de la esfera pública su blanco preferencial" despegándose de la noción moderna del arte autónomo, que se vincula con el accionar político sin pretender reclamar un espacio en el mundo del arte. Algunas realizaciones, por intervención explícita de los autores²⁵ lograron evadir el espacio de los museos y sus realizaciones siguieron existiendo como herramienta de lucha o como cita constante en las obras de otros realizadores de arte.

Las autoras argentinas marcan la existencia de una primera corriente conceptualista que se asienta en Argentina, Brasil, Chile y Perú, y artistas latinoamericanos que actuaron en Nueva York entre 1963 y 1975, con realizaciones que van más allá de la corriente tautológica o lingüística que identificó al conceptualismo usamericano y europeo protagonizado por artistas de los países centrales. Entre las actividades a considerar se destacan los *vivo ditto* de Alberto Greco (1961) en España, Brasil y Argentina, la quema de su propia obra por Marta Minujin (1963) en París y los proyectos de poesía visual y señalamientos de Edgardo A. Vigo en La Plata (Bs. As. Argentina) así como los citados Tucumán Arde! y el Siluetazo.

25 Aguerreberry, Kexel y Flores, los autores del proyecto del Siluetazo -que se trata más adelante- se opusieron a la museificación total o parcial de la obra para que ésta continúe su accionar en la lucha política.

Dentro del conceptualismo latinoamericano surgieron diferentes proyectos, muchos de los cuales resultaron opuestos entre sí. Estas prácticas asumieron confrontar los aspectos visuales, el status mercantil y el circuito de distribución llegando a ser la mayor alteración del siglo XX para el entendimiento de las funciones del arte, su modo de producción e incluso la concepción de la autoría. Tal vez los dos ejemplos más importantes en el arte de Argentina son Tucumán Arde!²⁶ (1969) que se realiza simultáneamente en Rosario, Tucumán y Buenos Aires y el Siluetazo²⁷, que se lleva a cabo por primera vez en setiembre de 1983 en Buenos Aires y, luego de socializarse su modo de hacer, su significado y su autoría, se ha repetido en muchos lugares y países en reclamos contra las desapariciones forzadas ejercidas por los estados militares.

Concluyendo entonces podemos decir que la Modernidad no es contemporánea a la hegemonía y centralidad europea sobre el mundo sino que por ser moderna se convierte en centro como lo definió Dussel²⁸. Europa no le podía vender nada a Oriente hasta fines del siglo XVIII, pero sí le compraba con las riquezas extraídas de América. Hasta que llegó la revolución industrial que en lo cultural estuvo acompañado por la "Ilustración". Con ese bagaje de 200 años de dominio se enfrentó a culturas milenarias como las japonesas, coreanas, vietnamita, indostánica, islámica, bisantino-rusa, bantú y latinoamericana a las que no puede transformar su "núcleo ético-mítico" al decir de Ricoeur. Todas estas culturas menospreciadas, negadas, confundidas e ignoradas, consideradas insignificantes y bárbaras, y colonizadas –en el sistema económico y político– de modos desparejo, con el objeto de quitarles sus riquezas vuelven ahora con inusual fuerza. En estos siglos, el menosprecio les permitió sobrevivir en silencio. Esas culturas bebieron de los derrames del desarrollo industrial, es decir que no vuelven incontaminados y virtuosos. Evolucionaron bebiendo los derrames de la industrialización desde una asimetría con los centros del poder en lo económico, político, artístico, científico, tecnológico y militar sosteniendo una condición de diferentes, de Otros distintos a los europeos. Estas culturas están vivas y en un nuevo proceso de posicionarse. Por no ser modernas ni haber agotado el proceso de la modernización al que se las quiso someter, tampoco pueden

26 Tucumán Arde fue realizado entre otros por Balvé, Favario, Carnevalis, Ferrari, Gramuglio, Jacoby, Escandell, Maisonave, Naranjo, Renzi, Rippa, Carrerira, Paksa y Suarez. La actividad, realizada por artistas, sociólogos, estudiantes, escritores y vecinos, consistió en cubrir las paredes y el piso interior de la Sede de la Federación de Obreros y Trabajadores de la Industria Azucarera (FOTIA), de Tucumán y las sedes de Rosario y de Buenos Aires de la CGT de los Argentinos (central paralela a la oficial), con fotografías, escritos, planillas, gráficos de la situación económica de la Prov. De Tucumán, consignas, reivindicaciones, etc. Para entrar a los edificios había que caminar por un piso donde estaban escritos los nombres de las pocas familias dueñas de los ingenios y de las plantas de elaboración del azúcar. Además se lo promocionó en la calle con grafitis, afiches y con diapositivas en las proyecciones de cine con el nombre de la actividad. Tucumán Arde! era un juego de palabras con Arde París!, el film de René Clément.

27 El Siluetazo fue pensado y dirigido por primera vez por los argentinos Rodolfo Aguerreberry, Guillermo Kexel y el autor de este artículo los días 21 y 22 de setiembre de 1983 durante la 3ra. Marcha de la Resistencia convocada por las Madres de Plaza de Mayo durante el gobierno militar (1976-83)

28 Dussel, Enrique. Transmodernidad e interculturalidad (Interpretación desde la filosofía de la liberación) Uam-Iz., México City, 2005.

ser consideradas post modernas, ese final abrupto de la cultura usamericana asociado a la europea. Estas culturas en algunos aspectos son pre modernas, en otros coetáneos de la modernidad, pero en el futuro inmediato, partiendo de sus orígenes y de su construcción experiencial se filtrarán con las otras sociedades en un proceso transversal generando influencias e innovaciones trans-culturales. ¿Es que alguien podría imaginar a las culturas coyas, chinas o islámicas confundándose con la post modernidad europea? Por no entenderlo es que existe la mayor parte de los conflictos armados que se produjeron en la búsqueda del predominio político y económico en la misma Europa, en África, en Asia y en el continente americano en las últimas décadas y que se avizoran en un futuro. En todas estas culturas los paradigmas siguen siendo tan diversos que las relaciones de europeo-usamericanas con ellas conservan una limitación semejante a cuando Cristóbal Colón envió al hidalgo Luis de Torres –que sabía hebreo, caldeo y algo de árabe- para hablar con un cacique de la isla de Cuba considerando que aquel debía ser el Gran Khan.



(Izq.) Siluetazo en la 3ra. Marcha de la Resistencia, Plaza de Mayo, Buenos Aires. 21 de setiembre de 1983 (Aguerberry-Flores-Kexel) Archivo Hasenberg-QuarettiBrennoQuaretti - Mónica Hasenberg

(Der.) Siluetazo en la Plaza de la República, Buenos Aires. 10 de diciembre de 1983 Asunción del Pte. Alfonsín. (Aguerberry-Flores-Kexel, Frente de Artistas por los Derechos Humanos) Archivo Hasenberg-QuarettiBrennoQuaretti - Mónica Hasenberg