

Resumen / Los límites del arte

La autora propone en este ensayo un camino a seguir, el del arte Latinoamericano y sus límites. Invitando al lector a reflexionar acerca de si existen o no esos límites del arte, traza un recorrido por la historia de la relación entre éste y el resto del mundo pensando que las diferencias que existen en él forman parte de un mecanismo complejo que sirve para intensificar las identidades y particularidades. Se señala que, en un marco internacional, América Latina puede plantear en la actualidad en el arte su propia visión del mundo, de sus problemas, y su particular modo de intentar resolver la realidad.

Palabras clave

Arte - identidad - Latinoamérica - particularidades.

Summary / The limits of art

The author proposes in this essay a path to follow, the one of the Latin American art and its limits. Inviting the reader to reflect about whether those limits of the art exist or not, she draws up a route by the history of the relation between this one and the rest of the world thinking that the differences that exist in it comprise of a complex mechanism that serves to intensify the identities and particularities. The author indicates that, in an international frame, Latin America can present raise in the art its own vision of the world, its problems, and their particular way to try to solve the reality.

Key words

Art - identity - Latin America - particularities.

Resumo / Os limites de arte

A autora propõe neste ensáio um caminho a seguir o da arte latinoamericano e seus limites. Invitando ao leitor a reflexionar a respeito de se existem ou não esses limites da arte, traça um percurso pela história da relação entre este e o resto do mundo pensando que as diferenças que existem nele fazem parte de um mecanismo complexo que serve para intensificar as identidades e particularidades. Se assinala que num marco internacional, América Latina pode propor na atualidade na arte sua própria visão do mundo, do sus problemas, e seu particular modo de tentar resolver a realidade.

Palavras clave

Arte - identidade - Latinoamérica - particularidades.

* Licenciada en Artes Visuales (I.U.N.A.). Maestría en Diseño (Universidad de Palermo). Profesora regular de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. Es docente en otras universidades e instituciones. Forma parte del Equipo de Directores de Proyectos 2004 del CEDyC, Facultad de Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo.

“Ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente: ni en él mismo, ni su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia.”⁽¹⁾

Pensar el arte en nuestro tiempo no es una tarea fácil. Los límites de una posible definición se desdibujan dejando más dudas que certezas.

¿Cómo intentar definir, entonces, qué es el arte de nuestro tiempo, o más aún, qué es el arte latinoamericano?

Tal vez, sólo debemos contentarnos con la observación y comprensión de lo que acontece.

Es sabido que Marcel Duchamp en el siglo XX instauró preguntas que todavía intentamos responder: ¿Qué es arte? ¿Cuándo hay arte? ¿Cuál es el límite del arte?

Se ha teorizado mucho, sin embargo no dejamos de sentirnos incómodos cuando frente a algunas manifestaciones contemporáneas nos seguimos preguntando si lo que vemos es arte o por qué lo es.

Recientemente inauguró Documenta 12, en la ciudad de Kassel, planteando un fuerte debate con la invitación de Ferrán Adrià. El famoso cocinero, distinguido con el premio Lucky Strike de Diseño, centró la atención de los medios oscureciendo el resto de la muestra. Desde hace un tiempo, sus creativos platos vienen dando que hablar, pero en esta ocasión se acrecentó una duda: ¿Por qué es arte su cocina? ¿Por qué debe tener un espacio en Documenta, lugar reservado, supuestamente, para las manifestaciones más importantes del arte?

En segundo lugar, los medios se ocuparon de la jirafa Brownie, que llevada por el artista austríaco Peter Friedl, conmovió con su presencia e hizo meditar profundamente. Aceptado como una expresión del neo-conceptualismo, el animal que murió de miedo en el año 2006, durante un ataque israelí contra la ciudad cisjordana de Qalqiliya remitía a reflexionar sobre el horror de las guerras de oriente.

Mientras lo trivial contrastaba con lo preocupante disputando su lugar en el arte, los empleados de los servicios de limpieza de la ciudad alemana de Kassel destruían la obra *Una milla de cruces sobre el pavimento* de la artista chilena Lotty Rosenfeld. Pues estos trabajadores no sabían que las cintas adhesivas blancas que formaban cruces en la acera, eran una intervención que en 1979 había sido dirigida contra el autoritarismo de Augusto Pinochet y que en el año 2007 volvía a expresar algo.

¿Cómo se iban a imaginar estas personas que lo que estaban limpiando era una obra de arte?

Entre impactos mediáticos, llamados a la reflexión y desconciertos, es posible observar que estamos ante un arte que no define límites y que se presenta como algo extremadamente pluralista. Asentado en un internacionalismo toma como lenguaje principal el neo-conceptualismo, capaz de absorber e integrar diferencias culturales.

Tal vez el arte que se puede ver en los grandes eventos como Documenta, la Bienal de Venecia o de San Pablo, tiende a escaparse de los rótulos dejando al espectador que haya dialogado con él, la decisión última de su valor y existencia como hecho artístico.

Se podría pensar que hasta la aparición del *ready made* hubo definiciones de algún modo satisfactorias y tranquilizadoras de lo que era el arte, pero a partir de la existencia de los objetos de Duchamp se asistió a una violenta ruptura del paradigma estético tradicional. Este cambio se acrecentó en los años '60 con las exhibiciones de Andy Warhol. Las famosas cajas de estropajos que este artista expuso en la Stable Gallery de Manhattan, fueron consideradas como el fin de las grandes

narrativas de la historia del arte y junto con ello, comenzó un tiempo de disolución de definiciones que por momentos lleva al espectador a una sensación de incomodidad como la que vemos en nuestro tiempo actual.

En su libro *Estética*⁽²⁾, Elena Oliveras confronta dos definiciones que ilustran muy bien el cambio al que asistimos.

A la pregunta ¿qué es el arte? Benedetto Croce, en el año 1912, escribió en su breviario:

(...) Puede responderse bromeando, con una broma que no es necia completamente, que el arte es aquello que todos saben lo que es. Y verdaderamente, si no se supiera de algún modo lo que es el arte, no podríamos tampoco formular esta pregunta, porque toda pregunta implica siempre una noticia sobre la cosa preguntada, designada en la pregunta y, por ende calificada y conocida.⁽³⁾

Hacia 1960, para Theodor Adorno el arte ha dejado de ser “aquello que todos saben lo que es”, poniendo en primer término que lo único evidente del arte es la pérdida de su evidencia.

A partir de esta transformación, muchos hechos artísticos comienzan a recorrer un camino de difícil lectura, donde lo evidente es la ruptura de límites y las opciones diversas ante una realidad compleja y heterogénea.

En 1961, las latas *Merda d'artista*, de Piero Manzoni, se vendieron como obra de arte según la cotización diaria del oro.

La serie de ochenta latas, con treinta gramos de excrementos conservados al natural, supusieron una crítica radical a la mercantilización de las obras de arte. En cada una de las latas constaba irónicamente: *Contenuto netto gr. 30. Conservata al naturale. Prodotta ed inscatolata nel maggio 1961.*

Piero Manzoni murió poco después, en febrero de 1963, sin llegar a los 30 años, contribuyendo con su breve vida y obra a los interrogantes abiertos por Duchamp.

Es claro que gracias a los *ready made* y las latas de Manzoni, entre otras obras, se hizo visible que el mercado del arte atribuye más valor a la firma del artista que a la obra misma. Pero por sobre todo, se pone de manifiesto que después del Dadaísmo la provocación se presenta como algo legítimo por su sentido crítico.

En el año de la irrupción de Manzoni, en Argentina también se producen provocadoras modalidades de expresión.

Se presenta en la Galería Lirloy la exposición *Arte Destructivo* realizada por el grupo integrado por Kenneth Kemble, Enrique Barilari, Jorge López Anaya, Jorge Roiger, Antonio Seguí, Silvia Torrás y Luis Alberto Wells.

La sala repleta de restos de objetos violentados, daba la imagen de una verdadera orgía de destrucción, sin embargo se ofrecía al público una muestra de *Arte Destructivo*.

Para Kenneth Kemble será una experiencia que tendrá el valor de abrir nuevos caminos. Dirá:

Esta exposición tiene el carácter de un experimento, de un ensayo tentativo. (...) La idea resumida consiste en lo siguiente. La existencia del arte obedece a una serie de necesidades vitales en el hombre, a las cuales parece estar condicionado. Una es la de expresarse y comunicar a los demás su particular mundo mágico y poético interior. Otra, sería una manifestación de deseos en cuanto a lo que quisiera que fuese su mundo circundante. Otra, su necesidad de aventura. Otra también obedece a su necesidad de construir, elaborar, componer, ordenar y crear, a lo cual también parece que cada individuo está condicionado en

mayor o menor grado. Y el artista es aquel que ha adquirido los medios para canalizar estas necesidades en forma activa, llenando así las necesidades del espectador, que se satisface en forma pasiva con sus concepciones.

Pero así como el hombre deriva emociones intensas, satisfacción, placer, o lo que quiera llamársele, de las actividades constructivas y creadoras, también existe en él, el polo opuesto. El de derivar emociones, placer o satisfacción de la destrucción, del romper, quemar o descomponer y, de la contemplación de tales actividades.

Por otro lado, la humanidad en su lamentable historia llamada historia de la civilización, nos suple de hartos ejemplos de masacres, orgías destructivas, puramente gratuitas que debería ser superfluo enumerar y que van, desde el arrasamiento de Cartago hasta Hiroshima, pasando por el incendio de Roma, la devastación de Samarkand y Bokhara por Ghengis Khan, la masacre de los Albigenses, las dos guerras mundiales de nuestro siglo, etc., etc.

Además, parecería que viviésemos en estos momentos al borde de una orgía destructiva, esta vez sin paralelo en toda la historia por su magnitud, alcances y repercusiones en el porvenir. Una bomba de 50 megatonnes puede eliminar en pocos instantes a toda la ciudad de Buenos Aires y a varios millones de sus habitantes. Las autoridades norteamericanas hablan tranquilamente en estos momentos de la posibilidad de que 160 millones de habitantes de sus 175 millones, mueran en una próxima guerra atómica. ¿Es que se puede pretender que el artista, que siempre ha actuado como antena receptora de lo por venir, permanezca insensible ante tal eventualidad? ⁽⁴⁾

Desde el pensamiento de Gadamer, se puede afirmar que ya no estamos ante "formas comunes para contenidos comunes"⁵, sino ante nuevas formas de expresión, capaces de abarcar complejos temas que requieren una profunda reflexión y justificación, tal como sucede en el *Arte Destructivo*.

En este caso, ya no es posible decir que estamos ante una obra de arte, sino más bien ante una manifestación que nos invita a pensar, produciéndose allí el atractivo principal.

Elena Oliveras dice:

En el complejo panorama del arte del siglo XX –desde las primeras manifestaciones dadaístas hasta las variadísimas opciones analíticas de los '60 y los '90 – la aplicación de la palabra arte, como "arte estético" resulta totalmente inadecuada e impropia.

Al recibir la pesada herencia del concepto de aisthesis (sensación), el término "arte" difícilmente pueda ajustarse a las nuevas manifestaciones.

El arte no sólo es sensación sino también "cosa mental". "Si dipinge col cervello" (se pinta con el cerebro) sostiene Leonardo, uno de los artistas que mejor vio el componente intelectual en la producción artística. Aparece entonces como inactual la contraposición de la Antigüedad del conocimiento mental (noésis) y el sensorial (aisthesis).

Quintiliano sostuvo que "los cultos están familiarizados con la teoría del arte, los profanos con el placer que el arte proporciona" (Instituto Oratoria, II, 17, 4).

Pero el placer, lo sabemos bien, no está relacionado con la teoría. Por el contrario, encuentra en ella un fundamento. Hablamos entonces de un "placer intelectual" o "teórico".

Entre el acto de disfrute y el trabajo del que teoriza no hay necesariamente oposición, puede haber coincidencia,

si bien nuestra sociedad se empeña en separarlos como momentos distintos".⁽⁶⁾

La lectura de un objeto que se presenta como arte sólo se puede comprender y disfrutar por la atracción que despierta la posibilidad de reflexionar, cuestionar, intentar definir y también rechazar.

Con la valoración del goce teórico se pueden explicar muchas manifestaciones que buscan expresar cuestiones esenciales del siglo XX y lo que va del XXI, donde el fundamento de la obra no es la imagen por sí misma, sino la imagen como vehículo de un concepto que puede ser comunicado. Esto también implica un tipo de artista que lejos de una labor hedonista y aislada, se convierte en una figura "alerta", comprometido con contextos y problemas específicos.

Es algo lógico que el arte haya sufrido cambios en su lenguaje y sentido, como cambios han sufrido las sociedades.

José Jiménez en *Teoría del Arte* dice:

Comencemos por observar que, aunque es habitual creer que "sabemos" lo que es "arte", la verdad es que lo que se ha entendido por "arte", a lo largo de la historia de nuestra cultura, y sobre todo su intencionalidad y sus límites, son algo sumamente cambiante. Cada época, cada situación específica de cultura, ha entendido como "arte" cosas muy diversas.⁽⁷⁾

Durante noviembre de 2002, se llevó a cabo el Proyecto Filoctetes: Lemnos en Buenos Aires. Fue una intervención urbana a cargo de Emilio García Wehbi con la colaboración de Maricel Álvarez, Norberto Laino y Julieta Potenze.

"Se nos propone aceptar nuestra derrota, se nos pide fascinarnos con nuestras propias burbujas de baba, que ignoremos la reflexión, se nos pide ignorar la realidad. Se nos exige ser rabiosos guardianes de los vencedores."

Con estas palabras, Emilio García Wehbi hacía casi una declaración de principios y se interrogaba sobre el lugar que el arte y el artista ocupan en la sociedad.

Para la mitología, Filoctetes es "el del pie podrido", quien aquejado por una herida hedionda que provoca el asco de los griegos, lo destierran a la isla de Lemnos.

Así, el nombre del proyecto es una metáfora de lo que sucede en ciudades como Buenos Aires, que se han transformado en territorio de destierro de los indigentes expulsados del entramado activo de la sociedad.

Desde esta idea, el artista se propuso interrogar "una normalidad sospechosa", existente en el vínculo entre los transeúntes y los cuerpos silenciosos que pueblan las calles. Con dicha intencionalidad se crearon veintitrés muñecos de aspecto muy real, que fueron distribuidos al mismo tiempo el 15 de noviembre de 2002, simulando ser personas echadas en algunos cordones y veredas de calles céntricas, sobre bolsas de basura y en salidas de subterráneos.

El resultado de esta experiencia que quería analizar la reacción de los transeúntes fue muy variado y polémico. Se observaron gestos que iban desde la indignación y violencia en la avenida Alvear, del barrio de Recoleta, hasta la adopción del muñeco por indigentes de Congreso.

La intervención generada por García Wehbi puso en cuestión algo no esperado. ¿Hasta dónde el arte puede irrumpir en la vida normal y presentar un conflicto, sin la voluntad de participación de los individuos?

¿Es ético el Proyecto Filoctetes, aunque tenga objetivos no-

bles de reflexionar sobre la indiferencia o el compromiso con un problema social, en algún momento reconocido por todos? Es posible que movido por buenas intenciones García Wehbi haya cometido una gran violación a la libertad de acceder o no a su propuesta, y de hecho, por eso fueron los estallidos de muchas personas que se sintieron engañadas. Pues había implícito un sometimiento a este experimento, legitimado en el arte. Parecería, entonces, que el arte de García Wehbi se encontró con un límite no pensado.

En algo, el Proyecto Filoctetes, recuerda a *El Dilema de la Obediencia* de Stanley Milgram, quien con el fin de examinar de cerca el acto de la obediencia, realizó un experimento en la Universidad de Yale, sólo que esta experiencia convocó a participantes voluntarios, por lo tanto no existieron cuestionamientos como en el caso anterior.

Más de mil personas fueron informadas que en un laboratorio psicológico se les iba a proponer la realización de acciones que, de manera creciente, pondrían a cada uno en conflicto con su conciencia.

El objetivo era observar hasta dónde cada participante iba a someterse a las instrucciones del experimentador, antes de negarse a llevar a cabo las acciones que de él se exigieran.

El desarrollo del experimento consistía en un juego de memoria y aprendizaje, donde el voluntario se desempeñaba como "enseñante" accionando sobre un supuesto "aprendiz" que estaba sentado en una habitación contigua.

Mientras el aprendiz permanecía inmovilizado y con un electrodo en una de sus muñecas, el "enseñante" debía hacerle conocer una lista de palabras paralelas. Ante cada error de éste, debía aplicar una dosis de electricidad creciente de acuerdo a la cantidad de equivocaciones.

Desde ya, que esas supuestas descargas no eran reales y que la reacción del aprendiz no era más que una actuación, pero el voluntario no conocía esa parte del experimento.

En la medida que las descargas eran más intensas, el conflicto del enseñante aumentaba. ¿Cuál era el momento en que el voluntario se rehusaría a desobedecer al experimentador?

La idea de estar actuando dentro de un marco de legitimación científica tendía a justificar la obediencia y a continuar la experiencia, aunque el conflicto que enfrentaba el voluntario aumentara.

Los resultados del experimento llevaron a distintas conclusiones, ya que dos tercios de los participantes en función de la obediencia llegaron a límites violentos sin poder cuestionar al experimentador. ¿Es que las personas con un alto nivel de obediencia pueden constituirse en agentes de destrucción? ¿O tal vez la mayoría de individuos tienen un componente natural de destrucción que los puede convertir en personalidades brutales?

El experimento de Milgram, que fue encuadrado dentro la psicología, aunque extremo para los participantes, fue aceptado como algo positivo para la sociedad.

A diferencia de esta acción, el proyecto Filoctetes de Wehbi, que aspiró a ser una manifestación artística ligada a lo antropológico y sociológico, fue fuertemente criticado por los participantes casuales y por mismo ámbito artístico.

Parecería que cuando el arte decide ocuparse de cuestiones sociales y políticas, abandonando lo plástico en función de un conceptualismo, donde abundan las reflexiones, las hipótesis y las acciones destinadas a comprender el mundo, entra en un difícil terreno donde los límites se tornan no sólo difusos, sino casi peligrosos.

A pesar de ello, los artistas han experimentado una especie

de compromiso ante el vacío dejado por otras disciplinas, que no llegan a dar respuestas a los problemas de una sociedad conflictiva y violenta. Esta preocupación se ha expresado en el aumento de experimentos y manifestaciones artísticas en donde fue apareciendo la acción y el cuerpo como elementos centrales de provocación y observación.

Esto tuvo sus antecedentes en 1958, en el arte de Allan Kaprow, cuando comenzaron sus *events* (acciones), que derivarían luego en el *happening*, definido por él como:

Un arte de naturaleza abstracta, sin intriga ni historia, que ocupa un lugar en el tiempo y debe ser realizado de manera activa por el artista y los espectadores que pasan a convertirse en cocreadores de la obra, anulando así las barreras entre el público y la acción.⁽⁸⁾

En los años '60, la tensión de la guerra fría, los hechos de Mayo de 1968 y el conflicto de Vietnam, serán parte de un contexto social que justificará una amplia gama de manifestaciones, en donde por momentos el arte parecería traspasar todo tipo de límites, incluso los éticos.

El Wiener Aktionsgruppe (grupo de accionismo vienés), integrado desde 1965 por Günter Brus, Otto Muehl, Hermann Nitsch y Rudolph Schwarkogler, llevará a cabo una serie de dramáticas performances de alto contenido violento, erótico y político. Las acciones y el uso de sustancias de carácter simbólico como la sangre, el esperma, los excrementos, los cadáveres de animales y escenas de mutilación, automutilación y sacrificio, llevarán a la expresión y al mismo espectador a situaciones límites y conflictivas.

De una realidad violenta emergió un lenguaje, también violento, que intentaba cambiar el mundo.

Como parte de este contexto, en la década convulsa de los 60 hasta los 80, las acciones de la cubana Ana Mendieta, serán muy cercanas a las del accionismo vienés. Heredera de los rituales sangrientos y litúrgicos de Hermann Nitsch, ella también sacudió con su violencia al espectador, cuando hizo correr la sangre de una gallina degollada por su cuerpo desnudo. Esta y otras tantas acciones se vieron como parte de un lenguaje que a pesar de su dureza se comprendió dentro de los parámetros del arte.

Mendieta, todavía hoy nos habla de la violación del cuerpo de la mujer y del abuso doméstico, convirtiéndose en el centro de la exploración, a la vez que también indaga al espectador. Su lenguaje, por momentos desgarrador, nos parece justificado por su propia vida violentada en la infancia.

Su salida de Cuba en plena niñez, amparada por el Plan Peter Pan, la llevará a vivir en orfanatos de Estados Unidos, donde niños cubanos eran "salvados" del gobierno de Fidel Castro. Esta situación que la arranca de su familia y de sus raíces aparecerá en sus rituales ligados a su tierra.

El arte de Mendieta, si bien se hace por momentos intolerable por la dureza de expresión, es también poético y conmovedor desde la profunda reflexión. Como ante Hermann Nitsch, resulta contradictorio y difícil definir cuál es el límite de lo tolerable en su expresión.

Más allá de estas dudas y ante la muerte de Mendieta, tal vez es más importante plantearnos si esa forma de arte extremo, se justifica hoy, frente a la violencia del mundo que vivimos.

Dada una historia plagada de sufrimientos, tal vez no sea posible la aceptación de un arte que lleve al espectador a una nueva exposición al dolor, a la queja ahogada en sí misma, o al regodeo con la muerte como algo gratuito.

Un caso que ocasiona fuertes rechazos, es la obra del anato-

mista Von Hagens.

En 1977 asume como colaborador científico del Instituto de Anatomía y Biología de la ciudad de Heidelberg, donde desarrolla experimentos químicos que llegan a crear el proceso de *Plastinación*, por cual se extrae el agua de un cuerpo por acetona fría siendo sustituido por una solución plástica endurecible. En 1990 logra plastinar el primer cuerpo humano y a partir de allí comienzan sus exposiciones de cadáveres plastinados en museos y galerías donde se presenta como un artista vestido a la manera de Joseph Beuys.

La violación de la privacidad de la muerte traspasa el límite de lo ético. Su presencia en museos se hace inadmisibles al mismo tiempo que logra un gran impacto en los medios.

Si el anatomista Von Hagens es considerado un artista, se puede llegar a pensar que verdaderamente en el arte no hay límites. ¿Acaso todo puede ser aceptado como arte?

En los últimos años del siglo XX, en la República Popular China, surgió también el *Shock art* o "arte extremo" dando expresiones de máxima crueldad como la performance que realizó Zhu Yu en la Tercer Bienal de Shanghai del año 2000.

Luego de preparar la mesa con mantel y cubiertos, el artista comió un supuesto feto humano procedente de un aborto, que había cocinado anteriormente en una parrilla, frente al público.

La difusión de esta performance por un programa de la cadena británica Channel 4, logró una audiencia de más de un millón de espectadores, motivados por una publicidad previa, cuestión por la cual, la Embajada de la República China presentó una queja condenando al programa. ¿Pero este arte, no merecía una condena?

Latinoamérica no estuvo exenta de estas prácticas cuando el brasileño Eduardo Kac propuso el arte transgénico fundado en el uso de técnicas genéticas para transferir material de una especie a otra, o para crear unos singulares organismos vivientes con genes sintéticos.

Algo que explicado superficialmente podía resultar simplemente, la creación de una nueva planta o un nuevo animal que el público podía llevarse a su casa para cultivarlo o criarlo como una mascota, resulta ser una práctica artística que traspasa las fronteras de lo social y políticamente aceptable, provocando rechazo aún en el público habituado a ciertos excesos del arte contemporáneo.

Los variados artistas que han enfrentado a los espectadores con propuestas agresivas e impactantes, también los han enfrentado con las dudas sobre los límites y la validez de su arte.

La justificación de sus preocupaciones y sus fines hacen considerar un espacio donde ciertas manifestaciones, por desagradables que parezcan, puedan inscribirse dentro de parámetros éticos, mientras que otras sean rechazadas.

Tal vez el artista que adopta un lenguaje crudo deba justificar muy bien su intencionalidad como para que haya un margen de tolerancia del espectador.

En la XXVII Bienal de San Pablo del año 2006, fue impactante la presencia de Thomas Hirschhorn, un artista invitado, nacido en Berna y residente en París. Su obra llamada *Restablecer ahora*, se impuso con un lenguaje desgarrador, sin embargo no provocó rechazo.

La imagen de la muerte cotidiana dada por fotografías de cuerpos destrozados en los conflictos diarios de Oriente, contrastaba con cantidades de libros de pensadores actuales y del siglo XX, para estallar en el interior del espectador. ¿Es que nada podido detener tantas muertes?

En función de esto, el impacto de la fotografía expuesta de

manera brutal, apuntaba a que se viera una realidad que no es mostrada al mundo tal cual es, ya que los medios, como la CNN, transforman las imágenes de la muerte en un espectáculo perverso que impide pensar críticamente.

En esta instalación, la presencia de grandes libros pegados con cintas, no dejaban de ser una especie de homenaje, entre otros, a Spinoza, Bataille, Deleuze, Foucault y Hannah Arendt. Algunos carteles con la frase "Hombres en tiempos oscuros" de esta última pensadora, remitían a una idea importante para ella que abre un camino distinto al arte: el de la pequeña acción que transforma la realidad.

Para Arendt, cuando la humanidad transita tiempos de oscuridad, en los que el sentido del mal se convierte en algo banal, aparecen síntomas de nostalgia y búsqueda de trascendencia. En esta tesitura sugiere que la capacidad para poder ver en estos tiempos, proviene menos de teorías y conceptos y más de una especie de luz incierta y a menudo débil que irradian algunos hombres y mujeres en sus vidas y en sus obras.

La tensión planteada entre el pensamiento y la cruda presencia de la realidad, se convierte así en un llamado para restablecer seriamente la paz desde una acción.

Ante esto, Hirschhorn afirma que el arte tiene sentido cuando funciona como un elemento de aglutinación colectiva, un medio de información, de discusión y de interacción que debe servir, en definitiva, para comprender y mejorar la realidad, para "reclamar el mundo". El artista en este contexto debe trabajar en relación con el mundo que vive.

Tomas Hirschhorn es un diseñador gráfico suizo, que estudió en la Schule für Gestaltung de Zúrich y posteriormente trabajó en París, en el colectivo gráfico Grapus, dedicado a optimizar el lenguaje visual en función de una eficacia de comunicación política.

Con este bagaje, en 1986 abandonó el diseño para dedicarse a las artes plásticas y a partir de allí tanto su obra, como sus ensayos y revistas comprometidas con los nuevos rumbos del arte suelen proclamar: "...no hacer un arte político, sino trabajar políticamente". Para ello apela a la conciencia de la realidad tal cual es, sin mediadores perversos que impidan la comprensión.

Su obra es coincidente con algunas expresiones de Latinoamérica en las que se observa que desde lo profundo del desencanto se encuentra la fuerza para generar el cambio, tal vez parcial, pero efectivo.

En la XXVII Bienal de San Pablo, la obra de la mayoría de los artistas intervinientes aludió a un cierto desasosiego frente al mundo, al mismo tiempo que expresó la capacidad de realizar un arte comprometido con un urgente cambio social y una vuelta a una especial utopía. No es casual que en medio de un diálogo artístico donde predomina lo conceptual, surja entonces un arte político, que desde ya no es nuevo en el panorama del arte internacional.

En el año 2006, la obra política y provocadora de León Ferrari, tiene un espacio muy importante en San Pablo, tanto en la Bienal como en la Pinacoteca de la ciudad.

De alguna manera, entra en diálogo con la obra de Tomas Hirschhorn, al emerger resignificada desde los '60.

En el año 2007, *La civilización occidental y cristiana*, obra presentada en la 52ª Bienal de Venecia, que fue realizada en 1965 sobre el montaje de un Cristo de santería sobre la réplica de un avión FH 107, de la guerra de Vietnam, sigue siendo significativa, pero ya no nos habla del contexto de los sesenta, sino de algo más actual: la problemática de la escalada militar norteamericana en territorios asiáticos en nombre de la civilización occidental y

cristiana, tema que también fuera denunciado indirectamente en la obra *Restablecer ahora*.

Mientras *La civilización occidental y cristiana* sacude el pensamiento en Venecia, Graciela Carnevale, presenta la instalación que une 1968-2007, como una invitación al diálogo entre el arte y la política, haciendo pensar en lo que hoy es invisibilizado de las consecuencias del capitalismo global.

Esta instalación hace resurgir la obra *Tucumán arde* en Kassel, con lo que también se termina de comprender el pensamiento de Ferrari.

En los sesenta, el grupo de artistas de Buenos Aires y Rosario, entre los que estaban Carnevale y Ferrari, tuvo como objetivo denunciar la distancia entre la realidad y la publicidad del gobierno, y para esto concibieron su acción como un instrumento de contrainformación. Las noticias pegadas sobre un muro hacían estallar la verdad.

Mientras el gobierno publicitaba el Operativo Tucumán como un proyecto de acelerada industrialización, entendido como la sustitución de la burguesía nacional por el capital norteamericano, los artistas mostraban la miseria producida por el cierre de los ingenios azucareros que representaban el motor productivo de Tucumán.

El choque de imágenes y palabras tenían la intención de dar una dimensión nueva y reveladora de la realidad, provocando un cambio de conciencia en los espectadores.

León Ferrari no ha variado su discurso provocador en el desarrollo de su obra, y no ha dejado de atacar las instituciones políticas y religiosas que se montan sobre falacias.

De algún modo su fuerte presencia en las recientes exposiciones se deba a que aún "reclama el mundo", como Tomás Hirschhorn, al confrontar información de la realidad con la información falaz que brindan los medios.

¿Cómo pensar que las manifestaciones artísticas puedan ignorar la agitación del momento? ¿Cómo no hacerse cargo de aquellas cosas que deben cambiar con urgencia?

Así como en la época de Onganía hubo una efervescencia y activismo social y se entendió que el arte debía cuestionar sus propias prácticas para pensar, acompañar y accionar en el contexto, hoy se vuelve a repetir el mismo cuestionamiento con la diferencia de saber que no hay grandes verdades ni generalidades, sino un trabajo mínimo posible.

Graciela Carnevale pone de manifiesto "la normalidad" con la que se vive cotidianamente o se aceptan las imágenes de los medios.

De otra manera, observa lo mismo que García Wehbi en su *Proyecto Filóctetes*: debajo de una normalidad se esconde una trama de exclusión, de pobreza y violencia, la misma que así como expulsó gente del sistema años atrás, sigue expulsando hoy. ¿Qué hacer ante eso?

Para muchos artistas, la dilución de los límites del arte permite una apertura hacia expresiones que cuestionadas o no, tienen la voluntad de hacerse cargo de los dramas humanos en general y del contexto propio en particular.

En América Latina, la miseria, la exclusión y la falta de horizontes de una enorme población, hacen sentir a algunos artistas que no hay tanto tiempo de teorizar y reflexionar desde lo simbólico o provocativo. Ante tal realidad no hay más que hablar, sólo queda la posibilidad de modificar.

Adaptando palabras de Hannah Arendt, en América Latina se siente a los hombres transitar tiempos oscuros y sabiendo que pensar no es algo suficiente ante la dura realidad, se proponen hacer algo, "ya".

Es el caso de Eloísa Cartonera, que representó a Argentina en

la XXVII Bienal de San Pablo.

Su presencia fue adecuada en el contexto de la gran muestra latinoamericana, que pregonaba el lema *Cómo vivir juntos*, haciendo eje en la inclusión social y en lo político, además de cuestionar la incidencia del arte en la vida de la gente. Eloísa Cartonera se mostró como un proyecto artístico, social y comunitario, que cruza intereses de cartoneros con artistas y escritores.

El trabajo de este grupo se desarrolla alrededor de la creación de una editorial especial, dedicada a editar libros con tapas de cartón comprado a cartoneros, para ser pintados a mano por los que dejan la calle y adoptan una condición más digna cuando se integran al proyecto.

La premisa de la original editorial es generar una fuente de trabajo e ingreso de dinero a través de la venta de los libros de autores latinoamericanos, pero en esa labor se cumple lo principal, que es la inserción de un individuo en la sociedad a través del compromiso con el tiempo de trabajo, la lectura y la educación, cosas que perdieron o desconocen por ser víctimas del modelo social instalado durante las últimas décadas.

Eloísa posee un catálogo de literatura cedida por autores que apoyan el proyecto, como Ricardo Piglia, César Aira, Gonzalo Millán, Luis Chaves y muchos otros. El catálogo es latinoamericano: hay sobre todo autores de Perú, Chile, Brasil, Uruguay y Argentina. En algunos casos no son textos inéditos pero sí son obras que estaban fuera de circulación hace tiempo, como son algunos libros de poesía del escritor chileno Enrique Linh.

En el diseño de cada tapa, Eloísa Cartonera busca liberar una estética propia, desprejuiciada de los orígenes de cada participante y despreocupada de conceptos establecidos. La creatividad y el fin social justifican el hecho.

Eloísa modifica una realidad dramática a través de la acción colectiva. Sin embargo cabe pensar: ¿Se puede definir como arte el proyecto Eloísa cartonera?

En la instalación montada en la Bienal de San Pablo pintaron un cartel preguntando ellos, antes que el espectador: ¿Importa saber qué es el arte?

Tal vez no, ante hechos humanos más urgentes. Tal vez sí, para entender con cuanta fuerza y dignidad el arte de Latinoamérica genera nuevos sentidos y lenguajes artísticos, a partir de una brutal realidad social y haciéndose cargo no sólo de la denuncia, sino de la transformación a través de la acción.

La Bienal fue la receptora del nuevo proyecto Eloísa Cartonera Paulista, que ya estaba reproducido en Lima y Río de Janeiro. Con cartón recogido de las calles de esa ciudad, el proyecto tendió a repetir la experiencia con el fin de editar autores brasileros e insertar a personas a partir de esa pequeña fuente de trabajo.

Vale decir que la instalación presentada en la Bienal de Arte brasilera, tuvo el mismo fin que en Buenos Aires, una concreta función social.

Si bien lo importante de Eloísa es ser un grupo que puede accionar anónimamente, algunas personalidades son reconocibles y destacadas, como la de Washington Cucurto, quien es el editor y director operativo de la editorial, además de escritor, inventor de un género literario que él denominó "cumbiela", novela corta ambientada en el mundo de las bailantas de inmigrantes de países limítrofes, donde utiliza un lenguaje panlatinoamericanista, plagado de neologismos.

Javier Barilaro es el diseñador y coordinador plástico de Eloísa Cartonera. Como artista plástico que es, pinta la "cumbia extravagante", donde reelabora elementos desde la literatura, la política, la historia del arte y la autoreferencialidad con humor

y espontaneidad.

Fernanda Laguna, además de ser encargada de la gestión institucional de Eloísa Cartonera, es artista plástica y escritora. Dirige la galería Belleza y Felicidad y trabaja desde hace tiempo en la integración de distintos ámbitos sociales. En el año 2003 fundó una subsección de su galería en un comedor popular de Villa Fiorito, un barrio de emergencia, donde exponen artistas de la zona y de Buenos Aires. Por el uso del espacio, paga un alquiler que contribuye al sustento del comedor, llamado Pequeños Traviesos, que alimenta a casi doscientos niños.

Tal vez el arte a esta altura ha perdido toda su forma y se ha diluido en un fin social, pero lo importante es que Eloísa reclama el mundo para los excluidos, utilizando la creatividad como único medio para reciclar no sólo un material de desecho recogido de la calle, sino a los individuos que están en esa misma categoría. Para estos artistas ya no basta con "sacudir conciencias", como decía Antonio Berni, sino que es necesario "reciclar"⁽⁹⁾, y no sólo simbólicamente dándole una nueva función a un objeto que se ha convertido en resto inútil, sino algo más, "reciclar individuos". Se trata de hacer algo por la vida, por la dignidad y la posibilidad de un futuro con algo de horizonte para una persona.

Desde la mirada del espectador, este tipo de arte o proyectos logran eficacia y una toma de conciencia sin violentar al espectador; se inscriben en el marco de la solidaridad y lo ético, y si se quiere desde lo simbólico son una representación, aunque pequeña, esperanzadora de lo que las fuerzas colectivas logran en su acción.

En el año 2004, en la XXVI Bienal de San Pablo, ya se habían visto antecedentes de acciones directas sobre la realidad, como la presentación de René Francisco.

Desde las aulas del Instituto Superior de Arte de la Habana, este artista desarrolló un método no convencional que llamó *Desde una pragmática pedagógica* y consiste en un proyecto original de inserción social a través de videos de profunda simpleza y humanidad.

Al hablar de sus experiencias, René Francisco dice:

Cuando realizo esta práctica, procuro guardar una relación horizontal interlocutora que evite cualquier distancia intelectual y genere una actitud de confianza cómplice y familiar, de esta forma siento que puedo penetrar en zonas de delicada información, en recintos de profunda memoria...⁽¹⁰⁾

La obra vista en el año 2004 se llamó *A la casa de Rosa*, y fue un video documental donde el diálogo sensible de Rosa y René Francisco era proyectado sobre un soporte en el que a su vez estaban pintados en la misma actitud.

Entre las muchas necesidades que narraba la anciana enferma, lo más grave era la carencia de un baño.

Con la venta del primer video tomado de la charla, el artista consigue los recursos para modificar la vida de Rosa.

Luego, la acción consiste en agrupar a vecinos solidarios que colaboren en las mejoras de la casa, acción que genera otro video con los días y avatares de la experiencia.

La continuidad de filmaciones garantizan los recursos para que este proyecto de responsabilidad social accione y transforme el entorno a su paso.

¿Dónde está la obra de arte, en el video, o en aquello que transformó?

El video no es más que una huella de la energía de las personas cuando se disponen a cambiar la realidad.

En Perú, Francis Alÿs, también hace pensar con su obra llamada *Cuando la fé mueve montañas*. Este artista se dispuso a mo-

ver diez centímetros un terreno, por la acción de una enorme cantidad de hombres con sus palas. Este hecho simbólico de la conciencia de las fuerzas colectivas, aunque muy bello, es desechado por artistas como René Francisco, que evidentemente prefieren poner esas energías en una casa, en un baño, en una determinada persona, para luego, si encontrar lo bello y lo simbólico de ese acto transformador.

No hay dudas que en la concepción de ciertos artistas latinoamericanos los recursos simbólicos y la unión de las fuerzas colectivas, son los elementos que permiten modificar el pensamiento y la materia, solucionando los problemas y operando con la realidad.

Otro ejemplo curioso de estas formas de arte, si lo son, se vio en el año 2005, cuando la Fundación Proa propuso una exposición de artes plásticas, video, instalaciones, *DJ'S*, *VJ'S*, lectura de poesías y fotografía y en entre estas manifestaciones se hallaban expuestas las latas de Súper Sopa.

Entrando a la computadora que brindaba información como parte de una instalación, se podía saber que estudiantes de la carrera de Ingeniería en Alimentos de la Universidad Nacional de Quilmes, habían realizado un Programa Nutricional, con el fin de elaborar un complemento alimenticio ideal para lograr una nutrición balanceada, dirigido a los más necesitados. De este proyecto surgió la "sopa concentrada", elaborada sobre la base de hortalizas, carne vacuna como fuente de proteínas, aporte calórico en forma de materias grasas, arroz y arvejas.

El programa Nutricional Súper Sopa fue el resultado de un emprendimiento conjunto entre autoridades, alumnos, docentes y no docentes de la Universidad Nacional de Quilmes. El mismo tuvo sus comienzos en el mes de septiembre de 2002, cuando la UNQ recibió algunas maquinarias pertenecientes al Mercado Central de Buenos Aires, en carácter de comodato, para ser utilizadas con fines educativos. Esto facilitó el montaje de una planta industrial sobre un edificio refaccionado, perteneciente a la entidad educativa.

Este espacio reciclado fue acondicionado para producir alimentos enlatados concentrados bajo estrictos controles de calidad y a mínimo costo.

Esta producción se realizó desde su comienzo con pasantes de la carrera de Ingeniería en Alimentos, quienes recibían el beneficio de ser capacitados en tareas productivas relacionadas a su profesión futura.

Toda la organización permitió que la lata de cuatro litros de sopa producida, con un rendimiento de cincuenta porciones, tuviese un bajo costo, para poder ser enviada a distintos comedores.

La idea de Súper Sopa había sido desarrollada en la década del '90, en el Instituto Mauá de Tecnología, en el estado de Paraná, Brasil. El objetivo de este proyecto también había sido obtener un producto alimenticio con fines sociales, aprovechando el excedente de comercialización del Mercado Central de San Pablo. La sopa producida se transformó en un importante instrumento para combatir la desnutrición infantil y complementar la alimentación de familias carenciadas.

Los Proyectos de Transferencia Tecnológica de las plantas fueron parte del programa para replicar la idea en diversos puntos geográficos que facilitaran la distribución del alimento.

La instalación permitía que la información fluyera y no existieran dudas de que se estaba frente a un proyecto educativo, de ingeniería en alimentación y de profunda responsabilidad social, pero que además en el ámbito de PROA se transformaba en un hecho artístico.

¿Por qué Súper Sopa era arte?

Además de la información, una cantidad de latas se apilaban con

acertado criterio estético y tal vez, haciendo pensar en ellas por oposición a las sopas de Andy Warhol y desde ya, su relación con la sociedad de consumo.

Algunas definiciones aparecían en una pared acompañando a los objetos y a la información. Se trataba de escritos hechos por un grupo de diseñadores gráficos que se unieron al proyecto.

El texto decía:

CULTURA

Capital de recursos simbólicos y creativos que dispone una sociedad para resolver sus problemas creando la realidad que desea.

DIGNIDAD

Capacidad constructiva y responsabilidad social, aunque sea en forma latente.

La Súper Sopa expresa un éxito que dignifica nuestra cultura

FUTURO

Convocatoria interdisciplinaria e ínter social para colaborar en nutrir niños para que sobrevivan, se desarrollen y recíprocamente enriquezcan nuestro capital cultural y su propia dignidad.

Todos dependemos del alimento.

Mantengamos con vida nuestro futuro, nuestra cultura y nuestra dignidad.

Universidad Nacional de Quilmes

Súper Sopa

RE: UNIÓN

(Diseño de bien público)

El día 23 de junio de 2005⁽¹¹⁾, Erika Skoda, responsable del Grupo Re: unión explicaba que la participación en este proyecto había sido decidida en un momento donde Súper Sopa corría el riesgo de no poder producir más por falta de apoyo institucional.

Fue la indignación la que movilizó a agruparse a estos diseñadores con los ingenieros en alimentación para poner a disposición sus herramientas de diseño en la construcción de mensajes efectivos y convincentes para un fin social.

Por otro lado, Sergio Avello, llevó a cabo la exposición en PROA bajo la dirección de Adriana Rosemberg, rescatando el valor de Súper Sopa como un ejemplo exitoso en donde el conocimiento tiene la capacidad de transformar la realidad.

De la misma manera que sucedía en la obra de René Francisco, con Súper Sopa también se demostró que los recursos simbólicos son los que permiten transformar la materia, solucionar los problemas y operar exitosamente en una realidad extrema.

Ante la molesta interrogación si Súper Sopa es un proyecto de ingeniería en alimentación, un proyecto de diseño, una acción social o es un tipo de arte que integra todas estas áreas, solo habría que decir que tal vez sea una nueva modalidad accionar que en América Latina ofrece coherencia entre el pensamiento y la acción, además de esperanza.

Súper Sopa representa una pequeña utopía que pudo convertirse en realidad, como la casa de Rosa y el amparo de los cartoneros.

Parecería, así, que a pesar de predominar un gusto por el neo-conceptualismo, la disolución de los límites del arte ha permitido

una ausencia de estilo único y hegemónico. Y en la pluralidad de manifestaciones, de manera silenciosa y sin prensa ruidosa, como la de Ferrán Adrià, Latinoamérica encuentra nuevos modos de hacer un arte, que se hace cargo de las huellas sociales y políticas con ética y dignidad.

En este camino el arte latinoamericano ha dialogado con el resto del mundo y ha adoptado lenguajes centrales, como lo hizo históricamente, entendiéndose también que la actual la homogeneización que se vive, tiende a incluir todas las diferencias un mismo mecanismo donde se intensifican las identidades y particularidades.

Esto permite que en un marco internacional, América Latina pueda plantear en el arte su propia visión del mundo, de sus problemas, y el particular modo de intentar resolver la realidad.

Notas

- Adorno, T. (2002). *Teoría Estética*, Tecnos/Alianza: Madrid. p. 53.
- Oliveras, E. (2005). *Estética. La cuestión del arte*, Buenos Aires: Ed. Ariel Filosofía. p. 11
- Croce, B. (1947). *Breviario de Estética*, Buenos Aires: Austral, p. 11
- Kemble, K. (1961). "Manifiesto del Arte Destructivo" en *Catálogo de Exposición del 20 al 30 de noviembre de 1961*, Galería Lirloy.
- Gadamer, H. (2005). *La actualidad de lo bello*, Buenos Aires: Ed. Paidós.
- Oliveras, E. (2005). *Estética. La cuestión del arte*, Buenos Aires: Ed. Ariel Filosofía. mayo 2005. p. 67
- Jiménez, J. (2002). *Teoría del Arte*, Madrid: Tecnos/Alianza, p.53.
- Kaprow, A. (1966). *Assemblages, environments and happenings*, New York: Harry N. Abrams. p. 36.
- Pacheco, M. (1999). *Berni. Escritos y papeles privados*, 1ª Edición, Chile: Temas Grupo Editorial. p. 63.
- Catálogo de la 26ª Bienal de San Pablo. (2004). Ed. Fundación Bienal de San Pablo
- Entrevista hecha por Josefina Aguirre, Natalia Blanco, Soledad Limido y Agostina Cossetini para la investigación *Proyecto Súper Sopa* entregado como examen final del Taller de Reflexión Artística, Buenos Aires: Facultad de Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo.

Bibliografía

- Adorno, T. (2002). *Teoría Estética*, Tecnos/Alianza: Madrid. p. 53.
- Aguirre J. , Blanco N. , Limido S. y Cossetini A. (2005). Investigación *Proyecto Súper Sopa*, Trabajo Práctico Final, Taller de Reflexión Artística, Buenos Aires: Facultad de Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo.
- Catálogo de la 26ª Bienal de San Pablo. (2004). Ed. Fundación Bienal de San Pablo
- Croce, B. (1947). *Breviario de Estética*, Buenos Aires: Austral, p. 11.
- Gadamer, H. (2005). *La actualidad de lo bello*, Buenos Aires: Ed. Paidós.
- Jiménez, J. (2002). *Teoría del Arte*, Madrid: Tecnos/Alianza, p.53.
- Kaprow, A. (1966). *Assemblages, environments and happenings*, New York: Harry N. Abrams. p. 36.
- Kemble, K. (1961). "Manifiesto del Arte Destructivo" en *Catálogo de Exposición del 20 al 30 de noviembre de 1961*, Galería Lirloy.
- Oliveras, E. (2005). *Estética. La cuestión del arte*, Buenos Aires: Ed. Ariel Filosofía. pp. 11-67.
- Pacheco, M. (1999). *Berni. Escritos y papeles privados*, 1ª Edición, Chile: Temas Grupo Editorial. p. 63.