

Arte, sociedad y política: otras formas de protesta

Juan-Ramón Barbancho
Facultad de Artes. Universidad Central del Ecuador

Recibido: 5 de Marzo de 2014

Aceptado: 15 de Abril de 2014

Resumen:

El arte, en la sociedad actual, debe ser una poderoso llamamiento a la acción, donde los/as creadores/as se impliquen de manera activa y efectiva en y con los problemas de afectan a sus conciudadanos/as. Ha pasado el tiempo del artista –genio romántico- encerrado en su estudio esperando a que llegue la inspiración: la inspiración está en la calle. El arte verdaderamente social debe ser un intersticio que abra brechas por donde los asuntos sociales y políticos pasen a primer nivel, porque el arte, en el siglo XXI, será social o no será.

En las últimas décadas del siglo XX, especialmente en América Latina, las especiales circunstancias políticas hicieron que artistas, tanto individuales como organizados en colectivos, se implicaran, del brazo de los/as demás ciudadanos/as en la lucha política.

Palabras clave: Arte, sociedad, política, protesta social, acción.

Abstract:

Art, in today's society, must be a powerful call to action, where creators get actively and effectively involved with the problems affecting their fellow citizens. Time has passed for the romantic genius, the artist locked in his study room waiting for inspiration: inspiration is on the street. True social art should be used as a tool that puts social and political issues in the front line, because art in the twenty-first century will be about social issues or won't be at all. In the last decades of the twentieth century, especially in Latin America, the special political circumstances made both, individual and organized groups of artists, link arms with the other citizens in the political struggle.

Keywords: Art, society, politics, social protest, action.

* * * * *

“El mundo de la expresión artística es el mundo de la belleza, pero también el mundo de la reflexión, la experimentación, la denuncia, la provocación, la innovación”¹

Acciones de arte y política, o donde el arte ha intentado interferir en la política convirtiéndose en una herramienta de lucha social, se han dado y se dan en muy diferentes puntos del planeta. Allí donde se dan situaciones de injusticia y opresión y donde hay artistas conscientes de ser una parte más de la sociedad y de su valor para traducir en imágenes y/o acciones esa lucha, aparecen este tipo de trabajos.

En algunos casos esos/as creadores/as se han agrupado en colectivos que ha tenido una vida más o menos efímera, en otros lo han hecho y lo hacen de forma individual. Las manifestaciones han sido y son, unas, más llamativas, ampliándose al ámbito urbano y congregando a numerosos grupos de personas. Otras son menos provocadoras pero pueden ser igualmente eficaces.

Como digo, se dan en muchas partes del mundo, pero tal vez en América Latina, por su “particular” devenir político y social, por su historia de colonialismo, descolonización y neocolonización se provoque un caldo de cultivo especial para este tipo de situaciones. También podría aventurarme a decir que la conciencia social y política de los/as artistas latinoamericanos/as está más despierta, pero esto podría entenderse como un agravio comparativo para los/as creadores/as de otros lugares y no es mi intención, porque, además, estas situaciones de dan –o se pueden dar- en todos lados. Pero sí que es cierto que en el “nuevo continente” se han dado de una manera especial, y como prueba de ello hay ejemplos más que significativos de la lucha de los/as artistas contra sus respectivas dictaduras, cosa que, por ejemplo, en Europa no se ha dado con “nuestros” regímenes autoritarios y antidemocráticos, al menos hasta el momento presente.

Este activismo artístico en América Latina se ha manifestado en modos de producción de formas estéticas y de relacionalidad que anteponen la acción social a la tradicional exigencia de la autonomía del arte, y desde luego totalmente alejado de aquel “arte por el arte”. De hecho, todas estas experiencias cuestionan la institución artística, en muchos casos controlada por el poder, y diluyen el concepto de autor/a en un hecho colectivo de acción social/política/artística, pero poco importa que sea considerado arte o no. No diferencia a artistas de no artistas. Muchos/as ya no quieren “ser artistas”, no en el sentido que tradicionalmente se le ha ido dando, más bien se sienten cómodos/as con el papel de mediadores/as o posibilitadores/as. Lo “artístico” está en que provienen del mundo de la creación estética y se aprovechan de su capacidad y experiencia como organizadores/as visuales para buscar información, documentarla y comunicarla, para hacer del arte una práctica ubicada en el intersticio de otros territorios. El ser artista es una función y los/as artistas buscan socializar esa función y su experiencia. Su finalidad es social/política de concienciación, no la producción de “objetos”, más bien lo que se produce es la acción, más claramente que nunca, de un “estar juntos” que diría Bourriaud y el activismo artístico busca una transformación social/política.

¹ Varela, J. y Álvarez Uría, F. (2000): “Materiales de sociología del arte”. Siglo XXI. Madrid, p. X

Como ejemplo de esto, *Tucumán Arde*, realizado a principios de 1968, fue una acción artístico/política de denuncia, donde un grupo de artistas, periodistas y sociólogos de Buenos Aires y Rosario, se propusieron, como otros grupos del mismo tipo en América Latina, sacar el arte de las instituciones, que estaban controladas por los medios de la Dictadura y la censura hacia todo “arte revolucionario”, denunciar la situación de la cultura y, sobre todo, poner su trabajo como artistas y pensadores al servicio de la sociedad. En este caso de la sociedad y el pueblo de Tucumán, donde el poder y la burguesía industrial estaban cerrando los molinos de azúcar, bajo el plan “Operativo Tucumán” única fuente de trabajo y supervivencia de los obreros y sus familias, obligando a estos a una emigración forzada hacia zonas urbanas, donde sólo podrían encontrar un trabajo inseguro y mal pagado.

Los/as integrantes del grupo, compuesto por Eduardo Favario, León Ferrari, Juan Pablo Renzi, Roberto Jacoby, Graciela Carnevale, María Teresa Gramuglio y Nicolás Rosa, entre otros, firmantes del manifiesto “Tucumán arde”, buscaban una forma de integrar el arte y la sociedad y de buscar una salida útil a su trabajo. A finales de los años cincuenta las vanguardias se habían consolidado y muchos artistas ya habían abandonado los soportes tradicionales eligiendo el conceptualismo como la forma más óptima de enfrentarse al “arte oficial” y dirigirlo hacia una actividad intelectual crítica, bajo la consigna de “el arte pasa a la acción”.

Para eludir la censura organizaron el I Encuentro Nacional de Arte de Vanguardia, cuya primera acción fue “Tucumán arde” y así denunciar ese plan del Gobierno, “Operativo Tucumán”, puesto en marcha en 1966.

El proceso de la obra fue laborioso, al tener que viajar varias veces a Tucumán para, allí y con los protagonistas, recoger toda la información posible sobre lo que estaba ocurriendo y sus nefastas consecuencias, para conformar lo que ha sido uno de los ejemplos más destacados de arte político y de investigación de América Latina. Constituyeron los que se llamó un circuito sobreinformacional, recogiendo los testimonios de los afectados en documentos, fotografías y filmaciones, para después llevarlos, con el formato de exposición, a diferentes lugares del país, algo que no se puede llevar a cabo por los impedimentos del Gobierno y de la censura.

Sí que se pudo efectuar una parte del proyecto, la recogida de información, y realizar la primera exposición. El trabajo tenía tres etapas: la primera la recogida de la información en el lugar mismo de los hechos, para lo que contaron con la colaboración de grupos estudiantiles y obreros que se integraron así a la manifestación de la obra.

En un segundo lugar elaboraron esa información que serviría para la organización de la exhibición en las Centrales Obreras.

La segunda parte fue la exposición de esta información. En noviembre de ese mismo año se realizó la muestra en la sede de la Confederación General del Trabajo (CGT) de Rosario, que se convirtió en un espacio asombroso, con el suelo cubierto con los nombres de los terratenientes de los molinos de azúcar, evidenciando sus relaciones con el poder político local. Los/as visitantes tenían que pisar aquellos nombres para entrar.

Sobre las paredes se podían leer los informes y ver los reportajes sobre la situación en Tucumán, además de películas, audiovisuales y fotografías, un hecho curioso es que las luces se apagaban intermitentemente cada dos minutos, como una alusión al tiempo promedio en que se producían muertes infantiles en Tucumán, debido a la crisis y la pobreza de las familias que se habían quedado sin trabajo. A los/as visitantes se les ofrecía café sin azúcar.

Esta misma exposición se realizó el 25 de noviembre en Buenos Aires, con el lema, colocado a la entrada, de “Visite Tucumán, jardín de la miseria”, en contraposición al lema del Gobierno “Tucumán, jardín de la República”. No pudo tener el éxito de la muestra de Rosario, ya que a pocas horas de su inauguración se ordenó su clausura y las previstas para Santa Fe y Córdoba no se pudieron realizar, sin que tuviera lugar la tercera parte del proyecto con la recogida y publicación de toda la información, síntesis y evaluación de lo ocurrido.

En un contexto parecido y con una situación política similar, en 1979, en plena dictadura de Pinochet, surgió en Chile, por parte de algunos/as creadores/as, la necesidad de tomar una postura frente al poder, manifestarse como artistas y como ciudadanos/as y realizar una serie de acciones que pusieran de manifiesto no sólo su oposición al régimen sino también su compromiso como creadores/as. En una situación así era fácil jugarse la libertad, e incluso la vida, pero también era necesario poder expresarse, tuviera las consecuencias que tuviera.

En este contexto y con esta necesidad, el sociólogo Fernando Balcells, la escritora Damiela Eltit y los artistas Raúl Zurita, Lotty Rosenfeld y Juan Castillo crearon el Colectivo de Acciones de Arte (CADA), a través del que llevaron a cabo una serie de acciones artísticas que denunciaron los abusos de la dictadura y evidenciaron su oposición, que no era otra que la de la mayoría de los/as chilenos/as.

Estas acciones fueron maniobras teatrales y de performance, acciones e intervenciones en las calles. Además de un compromiso social y político, ponían de manifiesto que el arte no era una actividad encerrada en los centros de arte para un público elitista, sino que, más bien, debía ser una práctica social necesaria, eliminando así la tradicional distancia que parecía habitual entre el/a artista y el/a espectador/a. No sólo ponían en evidencia su compromiso, sino que invitaban a todos/as los ciudadanos/as a participar en sus protestas, a salir de una situación pasiva de resignación. La dimensión de estos trabajos, invadiendo la esfera de lo social/ciudadano, se salía así de lo “institucional” llegando a todos los ámbitos.

Fueron muchas las acciones que llevaron a cabo durante los años que funcionó el grupo, y algunas de ellas aún siguen vigentes. Todavía hoy, el CADA se mantiene como un referente en lo que a formas de protesta política desde el arte se refiere, no sólo en América Latina, sino a nivel internacional.

Uno de sus primeros trabajos fue *Inversión de escena*, el 17 de octubre de 1979, donde ocho camiones de la fábrica de leche Soprole recorrieron la ciudad hasta pararse frente al Museo Nacional de Bellas Artes. Encerró una metáfora interesante, una denuncia del sistema del arte, al ir desde una conservera a “otra”, la del arte apartado de la sociedad por la dictadura, a la vez que se ponía de manifiesto la censura cultural del régimen.

La fachada del museo fue cubierta con una gran tela blanca, enmascarando la institución, invirtiendo la escena, y evidenciando que el arte no estaba dentro sino en la calle: “el arte es la ciudad y el cuerpo de los ciudadanos desnutridos”.

Uno de sus trabajos más impactantes fue *Ay Sudamérica*, en 1981, en el que desde seis aviones lanzaron sobre Santiago cuatrocientos mil panfletos en los que explicaban la relación entre el arte y la sociedad y la necesidad de que ambos estuvieran unidos. A través de esto, como decía antes, el arte era sacado de las instituciones y de los salones de la burguesía y demandaba que cada persona tuviera el derecho a llevar una vida de libertad. Fue el 12 de julio. Este “bombardeo” sobre la ciudad tenía otra intención, al recordar el ataque aéreo sobre la Casa de la Moneda, que dio inicio a la dictadura militar.

El fulgor de la huelga, llevada a cabo en 1981, se realizó en una fábrica de metales y fue la puesta en escena de una huelga de hambre en la que se denunciaba la situación de desempleo de obreros, debido a la crisis en la que se encontraba el país.

A la hora señalada (1982) fue una acción de Juan Castillo y Raúl Zurita, llevada a cabo en una fábrica de luces, en la que, retomando escenas de la película *High Noon*, los artistas se enlazaron en un duelo, creando una situación tensa, un duelo pacífico, rodeados por una línea de neón, donde denunciaban la violencia de la dictadura, y jugando con la doble acepción de la palabra duelo, como lucha y como luto, en este caso por los derechos civiles de la población chilena.

Acciones colectivas, donde formaron parte otros/as artistas, agentes sociales y público en general, como *NO +*, que se llevó a cabo desde 1983 hasta 1988, fue una protesta llevada a cabo por el grupo, pero donde se invitaba a todos/as a completar la frase. Se extendió por todo Chile, hasta llegar a interferir en el plebiscito del 88, donde la población votó no a la dictadura.

En septiembre de 1985 *Viuda* se propuso dar relieve a la situación de las mujeres cuyos maridos habían sido asesinados por la represión del régimen. Era el retrato de una mujer, que se podía extrapolar al de muchas, con el texto, más que explícito, “Mirar su gesto extremo y popular. Prestar atención a su viudez y sobrevivencia. Entender a un pueblo”. Con ella se ponía de manifiesto, también, la situación de miles de familias que habían quedado al cuidado de las mujeres, la fortaleza de ellas y la brutalidad de la dictadura.

Como estás comentadas, todas las acciones del CADA pusieron de manifiesto, como digo, tanto el compromiso de sus integrantes con la sociedad, como la capacidad del arte para convertirse en una eficaz herramienta de denuncia y lucha política.

Otros/as artistas, algunos/as también en colectivos pero muchos/as de forma individual, también han hecho de su trabajo un constructo social/político. Sin duda las acciones del CADA son un referente, como digo, de lucha política en primer plano, pero igualmente hay otras formas de hacer, otras formas de crear desde el compromiso. Tal vez podamos pensar que algunas, por más poéticas quizá, sean menos impactantes, aunque no por eso menos eficaces. De lo que se trata, en el fondo, es de ser conscientes

de que el arte ya no puede continuar encerrado en su propia excelencia, tiene que ser un arma de combate, una herramienta social, y que todos/as tenemos que estar comprometidos en el deseo de hacer una sociedad más justa, cada uno/a desde nuestra posición.

El Silueteazo (Argentina, 21 de septiembre de 1983) fue una acción colectiva de protesta y reivindicación con la que Rodolfo Aguerreberry (1942/1997, docente y artista), Guillermo Kexel (1953, diseñador, serígrafo y artista) y Julio Flores (1950, docente y artista) se plantearon que el arte, ante la situación que se vivía en su país, con la dictadura militar, debía convertirse más en una acción social/política que en la producción de “objetos”. Debían sacarlo de las instituciones, caducas y dominadas desde el poder, para enfrentarse con éste desde la calle. Además, como otros muchos grupos y artistas del mismo pensamiento, abogaban por la disolución de la “obra de arte” y del concepto de autor, si acaso éste debería ser el colectivo. Un planteamiento de lucha frente al Estado que había censurado toda oposición, incluso condenando al exilio a algunos artistas.

Las manifestaciones de las “Marchas de resistencia” y el movimiento de “Las madres de la Plaza de Mayo” alentaron a los miembros del colectivo a tomar partido y unirse a ellas desde la acción artística. Pero fue mucho más allá, al convertirse en un referente de acción social/política en toda Argentina.

Originalmente, el Silueteazo fue una iniciativa de estos artistas para participar en el Premio Objeto y Experiencias de la Fundación Esso, convocado en 1982. La propuesta fue mucho más allá de los límites institucionales y se convirtió en una acción colectiva, con la que quisieron abordar la realidad política en la que se encontraba el país y, así, demostrar que el arte, convertido en acción pública, era mucho más de lo que se estaba haciendo, demostrar su compromiso con la sociedad.

La idea surge de un cartel del artista polaco Jerzy Spasky que había sido publicado en el Correo de la UNESCO unos años antes, y que venía perfectamente para denunciar los desaparecidos por la dictadura. La obra de Spasky hacía referencia a los muertos en Auschwitz, con el lema “Cada día en Auschwitz morían 2.370 personas, justo el número de figuras que aquí se reproducen”. Se ajustaba perfectamente a su idea de denuncia por los desaparecidos y fue apoyado por las Madres de la plaza de Mayo. La acción ocurrió desde la plaza hasta las calles de la ciudad. Consistió en realizar una silueta, de ahí su nombre, por cada desaparecido. Fueron muchas las personas que se prestaron para que su cuerpo fuera la silueta de los desaparecidos, convirtiéndose así la obra en una acción verdaderamente social, colectiva. Miles de siluetas ocuparon calles y edificios.

El trabajo de estos colectivos es claramente social/político, pero también hay en América Latina otros y otras artistas que trabajan a título individual y que, como los casos anteriormente citados, hacen de su trabajo una manifestación plástica y evidente de su compromiso social/político y de la necesidad que tienen, no ya como creadores y creadoras sino como personas, de implicarse de una manera activa con/en la vida de los/as demás.

Como digo, todos los trabajos citados en este artículo dan cuenta del compromiso social/político de sus autores/as, tanto individualmente como integrados en diferentes colectivos, y, además, evidencian que el arte tiene —debe tener— esa responsabilidad, cuando las circunstancias así lo exigen. No podemos quedarnos encerrados en esa “torre de marfil”, hay que salir a la calle, hay que interactuar con los/as demás ciudadanos/as, tenemos que hacer de nuestro trabajo un verdadero constructo social.

BIBLIOGRAFÍA

- Ardenne, Paul (2006). *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. CENDEAC, MURCIA.
- Barbancho, Juan-Ramón (2012). *El elogio de la locura. Cuando los compromisos devienen en imágenes*. Fundación Chirivella Soriano. Valencia.
- Barbancho, Juan-Ramón Ed (2013). *Conversaciones sobre arte, política y sociedad*. Publidisa, Sevilla.
- Bourriaud, Nicolas (2008). *Estética relacional. Los sentidos/artes visuales*. Adriana Hidalgo Editora. Buenos Aires, Argentina. 2ª edición.
- Brea, José Luis (2002). *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Argumentos, Centro de Arte de Salamanca. Salamanca.
- Fischer, Ernst (1993). *La necesidad del Arte*. Nexos. Madrid.
- Méndez, Lourdes (1995), *Antropología de la producción artística*, Síntesis, Madrid.