

**Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación
Dirección Nacional de Gestión Curricular y Formación Docente
Área de Desarrollo Profesional Docente**

Cine y Formación Docente 2006

Lunes 7 de agosto en Río Grande, Tierra del Fuego, y sábado 9 de septiembre en General Roca, Río Negro. Jueves 12 de octubre en Tucumán, ciudad capital.

Jóvenes, arte, política y vida cotidiana. A propósito de *Los edukadores*.

Por Claudia Kozak

Dos jóvenes irrumpen en una lujosa casa de una gran ciudad europea en ausencia de sus dueños, desacomodan (y reacomodan) muebles y objetos, dejan escrito algún mensaje intimidatorio referido a la vacuidad de la sociedad de consumo y, antes de retirarse, se toman un tiempo para observar desde cierta distancia el “producto” de su “obra”. A partir de esta breve escena de la película “Los Edukadores” (Hans Weingartner, Alemania-Austria, 2004) –y dejando para otra oportunidad el debate acerca de los posibles valores cinematográficos del film– me propongo revisar cierta tradición contracultural que da comienzo en las primeras décadas del siglo XX con vanguardias artísticas como el Futurismo o Dada y se continúa, con modificaciones, hasta la actualidad. Podríamos sugerir diversos nombres para una tradición tal que, de todos modos, incluye variantes muy diversas en cuanto a características, tiempos y espacios. Podríamos hablar sencillamente de “contracultura”, o de “movimientos culturales utópicos”, también de “activismo cultural disidente”. Algunas de sus manifestaciones han estado muy ligadas asimismo al mundo del arte de vanguardia, lo que complica aún más las cosas porque en lo fundamental es en gran medida la noción de arte misma la que se pone en cuestión en la mayoría de estas prácticas. En efecto, aun cuando surjan desde el marco del ámbito de arte, estas prácticas están ancladas en una fuerte idea de anti-especialización: tanto por el lado de una desintegración de las fronteras entre las diversas disciplinas y lenguajes (literatura, artes visuales, música, acción teatral, etc.), como por el lado de un cuestionamiento a la institución artística (representada por museos, críticos, galerías, teatros, etc.). Integración del arte en la vida, cuestionamiento del aparato institucional (lo que incluye al mercado) que

refuerza la idea de arte como “valor” para unos pocos y, por esa vía, cuestionamiento del capitalismo como sistema social establecido. Por el lado de la política, también se trata de grupos que descreen en general de la acción político-institucional de partidos y que, por tanto, buscan nuevos medios de expresión y de “llegada” a los otros.

¿Pero en qué sentido es posible afirmar que las acciones que desarrollan los personajes de “Los Edukadores” se inscriben en la tradición que estamos señalando? ¿Hay acaso un punto de partida “artístico” en sus acciones como lo había por ejemplo en las *performances* dadaístas cuando un grupo de personas subidas sobre un escenario recitaban al mismo tiempo “ensaladas de palabras” en el Cabaret Voltaire (Zurich, 1916) o cuando en los llamados *efímeros* del grupo Pánico en París en la década del 60 los participantes sobre la escena –es decir los actores, pero ex profeso prefiero no utilizar la palabra para mostrar cuánto de cuestionamiento de lo artístico o de lo teatral había allí contenido– arrojaban pedazos de carne cruda al resto de los asistentes? Si bien las acciones de estos “edukadores” –la palabra es, claro, de por sí significativa, en su significado y, además, en el cambio o desvío ortográfico que lleva auestas– tienen un fin eminentemente político, su *modus operandi* toma prestados recursos de las vanguardias artísticas como la de los situacionistas franceses, belgas e italianos de las décadas del 50, que proponían la creación de “situaciones” que dejaran al descubierto tanto la alienación a la que el sistema somete a los sujetos como el potencial utópico de “otros modos de ver” o el *desvío* (*détournement*) de elementos prefabricados urbanos, es decir, la intervención sobre afiches publicitarios o la señalética oficial de modo de transformar sus sentidos habituales. Al

desacomodar y reacomodar en una nueva configuración los muebles de la casa intervenida, estos “educadores” dejan un mensaje político al mismo tiempo que promueven nuevas formas de lo sensible: la pila de muebles observada a la distancia se erige, en efecto, como una escultura de nuevo tipo en la que cada parte, cada mueble, entra en nuevas relaciones de sentido por su cambio de lugar y de funcionalidad. Una silla, por ejemplo, ya no sirve aquí para sentarse, se ha convertido en otra cosa. Hasta cierto punto, incluso, podría pensarse esta “obra” escultórica desde la perspectiva de un “gasto improductivo”, esa noción que al filósofo y escritor George Bataille le permitía pensar todo aquello que escapa a la funcionalidad mercantil propia de las sociedades capitalistas y que se enfrenta a la idea de “utilidad”. La pila de muebles en medio de la sala es tal vez, un regalo, don, improductivo que los educadores hacen a los dueños de casa. Sabemos, de todos modos, que conlleva un mensaje político, del mismo tenor que el del breve texto escrito a modo de slogan, consigna o incluso graffiti, que suelen dejar en sus acciones. Por ello no podríamos pensar a esta “escultura” como algo del todo inútil; sin embargo, el aspecto lúdico y la creación de nuevas formas sensibles implicados aquí permiten ver que ese costado improductivo, casi como “porque sí” juega también cierto rol. Los “educadores”, de esta manera, enfrentan los modos habituales de acción política a partir de un cruce entre política, poética y vida cotidiana.

La tradición que podría permitir pensar las acciones llevadas adelante en la ficción por los “educadores” implica, por otra parte, tanto un rasgo autogestivo –se utiliza a menudo la palabra rusa *samizdat* (prensa auto publicada) o el *Do it yourself*, para referirse a ella– como un fuerte carácter colectivo en la enunciación. Se trata, así, de una tradición que descrea del rol protagónico, exclusivista, del creador (el artista plástico, el poeta, el músico, el cineasta) y apuesta en cambio a una idea de creación de formas sensibles al alcance de todos y, además, suele realizarse en forma colaborativa por grupos de personas afines. En la película, sin embargo, los “educadores” son sólo dos (a los que se suma luego el personaje femenino). Esto se debe a que la eficacia del procedimiento depende en gran medida del “secreto”, de la clandestinidad en la que operan. Con todo, el film muestra al comienzo a los protagonistas implicados en una acción

de protesta algo más convencional, la irrupción en comercios de calzado y ropa deportiva para denunciar el trabajo “esclavo” en países del Tercer Mundo donde se fabrican a bajo costo los productos comercializados en países desarrollados. Una intervención que se enmarca en el activismo globalifóbico de los 90 que se continúa en la actualidad.

Desde la década del 90 se han venido expandiendo a lo ancho del planeta distintas intervenciones públicas de grupos que se reapropian también de esa tradición del activismo estético-político disidente, a partir del uso cruzado de diversos lenguajes y recursos artísticos: *performance*, gráfica, música, video, pero sacando al arte “fuera de sí”. Más adelante me referiré con algo de detalle a experiencias de este tipo en la Argentina, y consideraré también hasta qué punto se trata de una línea de acción y pensamiento que permite reflexionar en torno de las opciones que los jóvenes contemporáneos tienen frente de sí con vistas a problematizar su propio presente y a postular (o no) posibilidades de cambio para el futuro. Lo generacional no es característica definitoria o suficiente para definir a los distintos movimientos culturales utópicos del siglo XX, aunque sí es cierto que en muchos casos son jóvenes quienes más adhieren a ellos. Por otra parte, qué es ser joven es una cuestión de por sí problemática y no deberíamos darla por sentada ¹.

Por el momento, veamos cuáles serían algunos de los hitos más significativos en la historia de esta tradición. Una lista, aunque incompleta podría incluir por ejemplo a DADA como gran precursor en las primeras décadas del siglo y luego: hacia fines de los años 40 el grupo COBRA, el Movimiento Letrista y el Colegio de Patafísica; en los 50 la Internacional Letrista, el Movimiento para una Bauhaus Imaginativa y la Internacional Situacionista (y sus dos ramas posteriores), en los 60 el grupo Fluxus, el Arte Auto-destrutivo de Gustav Metzger, los Provos holandeses, lo Yippies (rama política de la cultura hippie), el Arte Correo; en los 70 los Punks, en los 80 el Neoísmo y la Class War inglesa; finalmente a

¹ Remito aquí a bibliografía que trabaja esta cuestión a partir de los conceptos de “moratoria social” y “moratoria vital”. Cfr. Mario Margulis y Marcelo Urresti, “La juventud es más que una palabra” en Mario Margulis (comp.) *La juventud es más que una palabra*. Buenos Aires, Biblos, 1996.

partir de los 90 todos los grupos antiglobalización.

Detenerse en una descripción de cada uno de estos grupos excede el marco de esta presentación, sin embargo propondré un recorrido por algunos de ellos como modo de encarar una aproximación más precisa al tipo de accionar estético-político del que hablamos al comienzo a propósito de los “educadores”.

DADA: durante la Primera Guerra Mundial, el poeta alemán Hugo Ball y su compañera, Emmy Hennigs, fundan en Zurich, Suiza, el Cabaret Voltaire, en febrero de 1916, sede del primer grupo dadaísta. A ellos se unen el poeta y pintor alsaciano Hans Arp y el artista rumano, Tristan Tzara. También Kurt Schwitters, Marcel Janco y Richard Huelsenbeck, éste último de gran protagonismo en Dada Berlín luego de la guerra.

Las provocadoras actividades en el Cabaret Voltaire están basadas en el carácter destructivo de su sensibilidad antibélica, antiburguesa y nihilista. Dada es por derecho propio el grupo más representativo de la tentativa vanguardista de abolir las fronteras entre arte y vida, básicamente a partir de la negación absoluta de la idea misma de arte. Sus performances incluían ruidos, gritos, superposiciones sonoras y visuales de todo tipo. En 1918 Tzara da a conocer el Primer Manifiesto Dada en el que se lee:

DADA no significa nada (...) Así nació DADA de una necesidad de independencia, de desconfianza para la comunidad. Aquellos que nos pertenecen conservan su libertad. No reconocemos ninguna teoría. Estamos hartos de las academias cubistas y futuristas: laboratorios de ideas formales (...)

Todo producto del asco susceptible de convertirse en una negación de la familia, es **DADA**; protesta con todas las fuerzas del ser en acción destructiva: DADA; conocimientos de todos los medios hasta ahora rechazados del sexo púdico del compromiso

cómodo y la cortesía: DADA; abolición de la lógica, danza de los impotentes de la creación: DADA; de toda jerarquía y ecuación social instalada para los valores para nuestros lacayos: DADA (...)

En general, se considera que la actividad de Marcel Duchamp desde 1913 en adelante constituye una exploración pre-Dada, puesto que sus famosos ready-mades (objetos de producción industrial para la vida cotidiana sacados de contexto y exhibidos en muestras de arte –el Perchero de 1916, el urinario de 1917, quizá el más famoso–) postulan por primera vez un arte conceptual que importa más por la idea misma de abolición del arte que por su factura.

COBRA²: grupo internacional formado en noviembre de 1948 por artistas belgas, daneses y holandeses. Su nombre deriva de la conjunción del comienzo de los nombres de las ciudades de Copenhague, Bruselas y Ámsterdam. Algunos de sus integrantes fueron: el belga Christian Dotremont, el danés Asger Jorn y el holandés Constant. El grupo llegó a contar con unos cincuenta miembros entre pintores, poetas, arquitectos y teóricos de diez países. Promovieron la idea de un arte experimental más radical que el surrealismo, del que algunos previamente se habían alejado y del que fueron sumamente críticos por su misticismo y su progresivo alejamiento del compromiso político. En un texto de Constant inmediatamente anterior a la creación de Cobra –llamado “Declaración de Libertad” se lee:

Está a punto de nacer una nueva libertad que permitirá a la gente satisfacer sus impulsos creativos. Como resultado de este proceso, la profesión artística dejará de ocupar su posición de privilegio.

² Para un panorama bastante completo de estos grupos a partir de COBRA, cfr. Stewart Home, *El asalto a la cultura. Movimientos utópicos desde el Letrismo a la Class War*. Barcelona, Virus, 2002.

Uno de los proyectos más ambiciosos del grupo fue la idea de crear un nuevo entorno urbano opuesto a la arquitectura racionalista de Le Corbusier. De hecho, el concepto de “urbanismo unitario” propuesto ya en ese momento por Constant tendrá una influencia considerable en la Internacional Situacionista posterior de la que formó parte. COBRA se disolvió en 1951.

Letrismo: movimiento ante todo de origen literario –que no llega a cuestionar el estatuto del arte en sí mismo–, creado por el rumano Isidore Isou y el francés Gabriel Pomerand en 1946. Promovían la deconstrucción de las palabras en sus partes constitutivas para la creación poética, su fusión con la música (en un primer momento, lo que dio lugar a su poesía sonora) y luego con los lenguajes visuales (lo que dio lugar a un corrimiento hacia la poesía concreta). Después de 1950 se unieron al grupo Gil Wolman y Guy Debord, entre otros, quienes serían figuras clave en la escisión que formó la Internacional Letrista a partir de 1952. En 1957 la IL se unió al Movimiento para una Bauhaus Imaginativa (de Asger Jorn), lo que dio lugar a la creación de la Internacional Situacionista. En las acciones de intervención urbana que promovieron muchos de estos grupos puede verse cierta continuidad. Por ejemplo, En el nº 23 de *Potlatch*, la circular de la Internacional Letrista que apareció entre 1954 y 1957, se proponen algunas frases para intervenir en determinados territorios, de acuerdo a las características específicas de un barrio o una calle, actividad que conecta con la influencia que, vía el situacionismo, tuvo la inscripción de graffiti durante Mayo del 68:

Si no morimos aquí, ¿iremos más lejos?

La revolución de la noche

Beneficiaos de la duda

En el mismo número de *Potlatch* se explica que los letristas reunidos el 26 de septiembre de 1955 proponen en forma colectiva una serie de soluciones para diversos problemas de urbanismo, de modo de promover el *embellecimiento racional de París*. Algunas de esas propuestas eran: abrir los accesos a los

techos para que cualquiera pudiera pasear por las alturas de la ciudad, abolir los museos y distribuir las obras de arte por los bares, convertir las iglesias en ruinas que no dejaran advertir su finalidad original, acabar con la cretinización del público debido al nombre de las calles o incrementar la vida útil de las estatuas cambiando los títulos y las inscripciones de los pedestales *ya sea en un sentido político, ya sea en un sentido desconcertante*.³

Colegio de Patafísicos: La ‘Patafísica o “ciencia de las soluciones imaginarias” fue creación del escritor francés Alfred Jarry a fines del siglo XIX quien desplegaba las ideas de esta nueva ciencia en sus obras teatrales como *Ubú rey*, *Ubú cornudo* y *Ubú encadenado*, o en su novela *Las hazañas y opiniones del Dr. Faustroll, patafísico*. En 1927 Artaud funda el “Teatro Alfred Jarry” y en 1949 un grupo de escritores, pintores e intelectuales europeos –pero los miembros del Colegio de Patafísica exceden en mucho estas nacionalidades– fundan el Colegio de Patafísica, asociación de fuerte carácter lúdico e improductivo, parodia de las instituciones de la cultura. Los patafísicos, entre quienes se contaron entre muchos otros Jean Miró y Marcel Duchamp, Jean Dubuffet (Art Brut), Asger Jorn (COBRA), Raymond Queneau (OULIPO), Julio Cortázar y Juan Esteban Fassio por el lado argentino, tenían un calendario propio y un riguroso organigrama con roles tales como Proveedores, Sátrapas y Regentes, en parodia a los estatutos de las organizaciones civiles modernas. El lugar que podría ocupar el Colegio de Patafísica en una historia de los movimientos culturales utópicos y disidentes está más bien ligado al carácter lúdico e improductivo y no tanto a su intervención política.

Internacional Situacionista⁴: agrupación conformada por secciones francesa, italiana, holandesa, alemana, etc., y de gran influencia posterior. Guy Debord suele ser el miembro

³ Cfr. Claudia Kozak, *Contra la pared. Sobre graffiti, pintadas y otras intervenciones urbanas*. Buenos Aires, Libros del Rojas, 2004.

⁴ En líneas generales, sigo aquí partes de un desarrollo sobre el tema ya realizado en mi libro *Contra la pared (op. cit.)*.

más conocido del grupo que sin embargo estaba formado por muchos artistas e intelectuales como Asger Jorn, Constant, Gallizio, entre muchos otros. El situacionismo promovió una fuerte crítica a la sociedad de consumo en las sociedades del capitalismo tardío. Según Debord, se trataba de un capitalismo organizado en torno del concepto de “espectáculo” que producía constantemente representaciones a ser consumidas pero no experimentadas. En los países desarrollados, la alienación propia del mundo del trabajo se había desplazado, en el marco de una economía floreciente y un estado de bienestar a la vida cotidiana. Allí estaba puesto el énfasis de la crítica situacionista y de sus proyectos de transformación social.

La crítica del espectáculo era la crítica de un mundo donde cada momento de la vida, no sólo la economía, es *mediado* por la forma mercancía. El ocio, el arte, el entretenimiento, el saber. Representación que implicaba que el sujeto alienado sólo vivía contemplando una vida que no le pertenecía.

El situacionismo encontró su camino en una práctica vital de transformación de la vida cotidiana a partir de ciertas experiencias o experimentos. En el ámbito de sus investigaciones y reflexiones en torno de la vida cotidiana urbana, propusieron por ejemplo la idea de un urbanismo unitario en el que el “hacedor” del espacio urbano no fuera un experto o especialista. Por eso postulaban una y otra vez, siguiendo los pasos de las vanguardias artísticas, la eliminación de todas las mediaciones, esto es, la indiferenciación de todo tipo de esferas que en la vida moderna tendían siempre a separarse: la teoría y la práctica, el arte y la vida, la razón y el deseo. Tomar el espacio por la propia mano, se diría, significaba generar nuevas prácticas del habitar a contracorriente de las ya establecidas. Así surgieron prácticas como la *deriva*, la *desviación*, la construcción de *situaciones* y los *graffitis*. Cualquier individuo podía llevarlas a cabo pero, claro está, los situacionistas constituyeron grupos relativamente reducidos de personas. Por ello asumieron en el 68 que aquello de lo que habían venido hablando y que habían practicado durante más de diez años se realizaba masivamente en la calles.

La deriva consistía, al decir de Greil Marcus – autor de una conocida historia *secreta* del siglo

XX–, en caminar *sin rumbo por las calles en busca de signos de atracción o repulsión*. No se trataba en realidad de un “invento” situacionista. Ya antes, tanto dadaístas como surrealistas habían planteado en su momento prácticas similares: los primeros proponiendo distinto tipo de expediciones y los segundos, en una suerte de equivalencia entre la escritura automática y el desplazamiento urbano, dejándose llevar azarosamente por las calles de París en las que les salían al paso numerosos objetos y lugares desgajados de su significación cotidiana, más asociados al inconciente y al deseo que a su valor racional. Sin embargo, aunque pudiera pensarse la deriva como una especie de escritura automática sobre la superficie de la ciudad, los situacionistas descreían del irracionalismo. Los desplazamientos no se daban, en efecto, en forma completamente azarosa sino que respondían más bien al uso del espacio urbano para los propios fines que, en lo general, no solían coincidir con los fines preestablecidos en la vida cotidiana. Además, las derivas formaban parte de una nueva “ciencia” que, junto con el *urbanismo unitario*, aglutinaba todos los desarrollos situacionistas sobre la ciudad: la *psicogeografía* que, de acuerdo al diccionario de términos situacionistas publicado en el número 1 de la revista del grupo, era el *estudio de los efectos precisos del medio geográfico, acondicionado o no concientemente, sobre el comportamiento afectivo de los individuos*. Un estudio tal permitiría desmontar el mecanismo urbano que funcionaba como cerrojo de la relación entre las personas y su entorno; cerrojo que las convertía en espectadoras de una única realidad representada en los mapas y los itinerarios del transporte público –los horarios de los trenes, paradigmáticamente–, y que ellas reproducían en su paso cotidiano sin siquiera notarlas.

La deriva, en cambio, *técnica de paso sin interrupción a través de ambientes variados* estaba relacionada, según palabras de Debord, con la *afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo, en oposición a las nociones clásicas de viaje y paseo*. En ella las personas renunciaban durante aproximadamente veinticuatro horas a sus recorridos habituales para abandonarse a los requerimientos del terreno. Pero el abandono llevaba pegado a sus espaldas el dominio de las variables psicogeográficas. Para los situacionistas, dejar absolutamente

todo librado al azar podía convertir la experiencia de la deriva en algo bastante aburrido y monótono –como había sucedido con las escrituras automáticas surrealistas–, por lo que proponían estudiar cuidadosamente el terreno con anticipación a través de mapas *convencionales, ecológicos, o psicogeográficos*. Los vagabundeos situacionistas no expresaban *una subordinación al azar, sino una insubordinación total a las fuerzas* habituales. De todos modos, como ejemplo y aún contraejemplo de lo dicho, resulta interesante notar que en el relato de una deriva llevada a cabo el 6 de marzo de 1956, Debord cuenta que al atravesar una zona *de estandarización comercial pobre* que no había sido propuesta por el estudio psicogeográfico previo *el único descubrimiento agradable es la tienda situada en el número 160 de la Rue Oberkampf: Delicatessen-Provisions A. Breton*.

La otra gran táctica que los situacionistas consideraban parte de una crítica revolucionaria del espacio urbano, era la práctica de la desviación (*détournement*), que tomaron del surrealista belga Marcel Marien quien escribía, al igual que algunos situacionistas en la revista, también belga, *Le Lèvres Nues* (1954-1958). Se trataba de una *abreviación de la fórmula: desviación de elementos prefabricados*, un modo de intervención que deforma, desplaza y reasigna significados en la trama urbana. La intervención de afiches publicitarios o carteles viales, a través de cambios de letras o imágenes, o los mismos graffitis, que desvían el significado primero de una pared, son modalidades de la desviación.

En estos casos, la cuestión de las palabras cobraba una importancia considerable. Los situacionistas pretendieron continuar la crítica revolucionaria del lenguaje iniciada por Dada, ya que sólo sacando a las palabras de su cautiverio podría formularse un proyecto revolucionario. Contra el lenguaje funcionalizado de la burocracia y del control administrado de la vida, pero también contra la palabra poética reducida al arte institucionalizado, propusieron sacar la poesía a la calle a través de una *poesía sin poema*.

Fluxus: en el recorrido que estamos armando el grupo Fluxus, conformado en EEUU a comienzos de los 60 ocupa un lugar de

importancia en la incorporación de nuevas tecnologías electrónicas para la producción visual y sonora. Del clima intelectual promovido por ejemplo por músicos experimentales como John Cage, surgen en Nueva York experimentadores como George Maciunas, Henry Flynt (quizá el más politizado de todos), Ray Johnson (creador del arte correo), Nam June Paik (famoso luego por sus creaciones en video) y muchos otros (Yoko Ono, por ejemplo fue parte del grupo). Sostiene Stewart Home ⁵:

(...) aunque las acciones fluxus eran multimedia, en el sentido de que mezclaban distintas disciplinas de la música o las artes visuales, cada *composición*, se centraba en un evento sencillo, aislado de cualquier otra acción, que se presentaba como una visión iconoclasta de la *naturaleza de la realidad* misma. Así, el énfasis del trabajo fluxus recaía en la simplicidad estructural, siendo enmarcado por sus protagonistas en la tradición del *evento natural*, Marcel Duchamp, bromas, gags, Dada, John Cage y el funcionalismo de la Bauhaus.

Los guiones en los que se basaban las performances eran siempre muy breves (...) Teóricamente, usando estos guiones, cualquier era capaz de ejecutar piezas fluxus, y sin demasiada necesidad de práctica, habilidad o preparación. La pieza de Chieko Shiomi “Música para cara en desaparición” es uno de los ejemplos más conocidos y populares: “Cambia gradualmente de sonreír a no sonreír”.

Aunque Fluxus perduró en el recuerdo más bien como grupo de arte de vanguardia, en realidad la acciones fluxus incluían en su primer momento también piquetes, manifestaciones, sabotajes e interrupciones.

Arte Correo: el movimiento internacional de arte correo reconoce como importantes

⁵ *Op. cit.*, p. 114.

antecedentes ciertas prácticas del Futurismo y Dada en relación con el envío de tarjetas postales disfuncionales y la creación de sellos postales de autor. Sostiene Vittorio Bacelli⁶ :

Los "collage postales" contruidos por el futurista Pannaggi en 1920 consistían en combinar la dirección del destinatario con fotografías, elementos gráficos, sellos, inserciones de cifras, papeles policromados embreados, gasas y telas en una composición que después la oficina de correos completaba poniendo al azar sellos de goma y etiquetas oficiales.

(...)

Conviene remarcar cómo la idea de los collages postales aparece casi al mismo tiempo en experiencias análogas de Kurt Schwitters en 1922, "Collage Merz 133" conservado en colecciones italianas y presentado públicamente en 1979 en Milán en el Palazzo Reale con ocasión de la exposición "Orígenes de l'Abstraction".

En los trabajos del artista alemán, se distingue un estado de espíritu puramente Dada hasta tal punto que el franqueo parece insertado por azar en el contexto gráfico aunque en los collages de Pannaggi la disposición de los sellos y la forma de ensamblarlo son preestablecidos según un plan de construcción muy preciso, si bien solo la cancelación de los sellos es dejada a la buena voluntad del encargado de correos.

Aun así, la creación "oficial" del arte correo se debe a Ray Johnson, artista cercano a Fluxus, quien comenzó a enviar en los 60 cartas con dibujos y garabatos humorísticos y adoptó el nombre de The New York Correspondence School como identidad para sus envíos.

Muchos artistas fluxus adoptaron la idea de crear sus propios sellos postales de caucho para sus envíos. A lo largo de los años se fue creando una vasta red de "militantes culturales" que utilizaron el correo postal para intercambiar piezas de arte —en general poemas concretos, collages, etc.—, propuestas de proyectos colaborativos, coordinación de acciones de disidencia cultural, etc. El arte del correo postal se transformó con el tiempo en la red telemática del *networking* gracias al desarrollo de Internet.

En algún sentido, el movimiento de arte correo propone una teoría y acción de la comunicación alternativa concebida en términos artísticos —en contraposición con concepciones instrumentales de la comunicación—. Se trata de una práctica artística y comunicacional involucrada desde su misma conformación con los medios técnicos de su propia circulación marginal por fuera de los circuitos establecidos (galerías, museos, editoriales, etc.), ya que utiliza el correo postal como medio técnico de comunicación a distancia (y en la actualidad, incluso, aunque no siempre, el e-mail) para el intercambio de las producciones.

Los mail-artistas promueven a través de convocatorias públicas temas de investigación y experimentación a nivel artístico; una vez lanzada la convocatoria es requisito que los interesados envíen al organizador sus piezas que indefectiblemente deben ser aceptadas para integrar ya sea las muestras colectivas o los catálogos que se publican. Porque se trata de una práctica que cuestiona el sistema de mediación de galerías, críticos, museos y mercado. No hay jerarquías entre los participantes y las "obras" no se venden.

El recorrido hasta aquí propuesto no agota el panorama de la tradición cultural disidente que estamos analizando pero permite al menos un fondo sobre el que destacar, por último, algunas líneas representativas de su continuación en la actualidad en contextos más cercanos a nosotros, no tan lejanos de la película que nos ha servido de disparador.

⁶ Vittorio Baceli, "Futurismo postal" en http://www.vorticeargentina.com.ar/escritos/futurismo_postal.html

Intervenciones urbanas en la Argentina a partir de los 90 ⁷:

Son muchos los grupos y los artistas individuales que vienen produciendo acciones callejeras desde inicios de los 90 hasta la actualidad. Y aunque el fenómeno cobró mayor visibilidad a partir de diciembre de 2001, su importancia en la década anterior no tendría que ser pasada por alto. Una lista (incompleta) de grupos y artistas que actuaron en o desde los 90 hasta la actualidad en el área metropolitana de Buenos Aires y La Plata incluiría como mínimo los siguientes nombres: Por el Ojo, Federico González, Capataco, Fernando Bedoya, Raúl Veroni (Ral Veroni), Escombros, Grupo Fosa; Etcétera, Oscar Brahim, GAC, Ala Plástica. Grupos más recientes serían: Ejército de artistas (formado por muchos artistas individuales y grupos durante los cacerolazos), El fantasma de Heredia, Piquete Urbano, Doma. Es preciso tener en cuenta también que en muchos otros lugares de la Argentina diversos grupos vienen desarrollando acciones similares. En la ciudad de Córdoba, por ejemplo, el trabajo del grupo Urbomaquia resulta altamente destacable. En Rosario el grupo En Trámite viene trabajando desde 1999 con notable repercusión; y en 2002 comenzaron a verse en la misma ciudad intervenciones del grupo Pobre Diablos; en Paraná un grupo de más reciente conformación es La Cofradía del Mar.

Muchas veces los grupos que hacen arte en la calle combinan diversas disciplinas artísticas incluyendo en sus acciones plástica, gráfica, música y actuación. Se trata netamente de un arte político que se vuelca *sin permiso* a las calles buscando la intervención en/del espacio público. Considerando el tema desde una perspectiva cronológica, es posible destacar a modo de ejemplo algunos grupos o artistas individuales que comenzaron a realizar intervenciones urbanas desde los inicios de los 90. Entre ellos, Ral Veroni quien gestó una "muestra nómada", al pegar en múltiples lugares del espacio público alrededor de cinco mil figuritas autoadhesivas realizadas a cinco colores en serigrafía. Se trataba de cuarenta y dos imágenes itinerantes, en un formato de 113 x 82 mm, llevadas al ritmo del latido urbano por ejemplo en colectivos,

subterráneos, ascensores, buzones, teléfonos y baños.

También se destacó en los primeros años de la década del 90 el grupo Por el Ojo que actuó entre 1990 y 1995, con dos años de interrupción en el medio. El modo en que este grupo decidió salir a la calle resulta llamativo y permite establecer una fuerte relación entre la intervención urbana y el arte político. Se trataba originalmente de un grupo de once personas reunidas en forma autogestiva para estudiar video. Como no disponían de cámara organizaron en cierto momento una fiesta para recaudar fondos y de ese modo poder comprarla: La fiesta fue un éxito, salvo por el hecho de que a última hora los equipos de música, que eran prestados, se incendiaron y hubo que asignar el dinero recaudado a reponer todo lo estropeado. Así, el grupo seguía sin una cámara para filmar. El paso siguiente, entonces, fue hacer "video sin cámara": salieron a la calle pertrechados de estenciles con la figura de una pantalla de televisor, comenzaron a plantarla sobre las paredes y luego, dentro de cada pantalla pegaban imágenes sobre papel realizadas en serigrafía. De los once "estudiosos" del video quedaron primero cinco y luego cuatro integrantes de lo que se conoció en las calles como Por el Ojo: Federico González, Julia Balmaceda, Ignacio Sourrielle y Daniel Sanjurjo. Además de estos particulares videos sobre las pared, Por el Ojo realizó algunos murales como una gran pieza en Paseo Colón y Garay. Algunos de sus integrantes también realizaron un mural en San Juan y Bolívar compartiendo técnica con un graffitero francés. En 1994 Por el Ojo pintó en las calles de Nueva York, actividad prolífica pero que se cortó al ser encarcelados sus miembros por la policía de ese lugar. Tiempo después Federico González recibió a través de un amigo unas fotografías que alguien había tomado en el momento en que la policía los arrestaba, a pesar de la protesta de las casi cien personas que se habían reunido alrededor.

Cuando Por el Ojo se disolvió como grupo, Federico González siguió trabajando con la técnica de estencil en la calle básicamente con dos personajes: "Rómulo", un hombrecito que participa de distintas manifestaciones en las que se realizan reclamos populares, y el "sapo urbano" que invade los pisos de la ciudad para reponer una presencia negada por la entorno urbano (se sabe, los sapos no se adaptan al

⁷ También aquí sigo parte de los desarrollos incluidos en mi libro *Contra la pared (op. cit.)*.

tránsito vehicular y tienen cierta tendencia a morir aplastados). La primera aparición de Rómulo, acompañado por una leyenda que decía *Delincuencia es la vuestra, resistencia es la nuestra*, fue en la marcha realizada por la muerte de Walter Bulacio en 1995. Reapareció en la marcha por el 20° aniversario del golpe de Estado del 76 y durante los cacerolazos del 19 y 20 de diciembre de 2001, entre otras oportunidades. El 19 a la noche, cuando se conoció la renuncia de Cavallo, Rómulo bailó la “danza de la caída” en la senda peatonal de la calle que bordea la Plaza de Mayo.

En la trayectoria de Federico González se rescata así cierto aspecto lúdico que ya estaba inscripto en la práctica de Por el Ojo, como modo de hacer un arte político *menos obvio* y menos naturalizado. En su trabajo actual como artista plástico, la calle –sobre todo el suelo de las veredas y el asfalto– mantiene toda su potencia como materia prima. La muestra que junto con la fotógrafa Ingrid Sinzinger, presentó durante el 2003 en el Centro Cultural Recoleta con el título de “Marcas de lo real” incluyó una serie de obras realizadas a partir de una superficie levantada literalmente del suelo, a través de un proceso técnico de aplicación de una capa de material sintético muy adherente que se deja secar y que al ser despegada arrastra consigo toda la suciedad y los pequeños restos de otros materiales que habitan el espacio público debajo de nuestros pies.

Otro de los casos quizá más visibles e interesantes de intervención individual del espacio público es el de Oscar Brahim quien entre 1998 y 2002 ha realizado 600 piezas en la mayor parte de los casos modificando afiches publicitarios en la vía pública, lo que produjo un tipo de intervención del mismo carácter que la que los situacionistas denominaban *détournement* (*desviación*) –también Federico González había realizado algunas modificaciones de gigantografías en el año 93–

Brahim, quien concibe su práctica como manifestación libre y artísticamente anti-institucional sobre la pared, modifica los afiches publicitarios ya sea con objetos pegados a modo de *collage* o dibujando sobre ellos, dando como resultado una pieza completamente distinta que se quiere un *ataque contra la intoxicación visual publicitaria*.

Oscar Brahim nunca firmó sus intervenciones. *Si firmara –dice– pondría una mano. Cualquiera puede hacer esto*. Sin embargo, con el tiempo fue haciéndose más o menos conocido en el mundo del arte local, lo que le trajo no pocos cuestionamientos. Su concepción del arte es, en efecto, básicamente lúdica y anti-institucional. Un arte al alcance de todos que responde más, y sin saberlo, a los principios de las vanguardias que a las muestras, los premios y las becas. Aun así, la reposición de las vanguardias fuera de tiempo ya no parece ser posible. Brahim lo sospecha y va haciendo pie donde puede en medio del caos urbano, el taxi que maneja para “ganarse la vida” y las instituciones artísticas.

En la misma línea político-lúdica destaca el colectivo de arte Etcétera integrado en la actualidad por nueve artistas provenientes de distintos campos como la plástica, la poesía, la gráfica y la actuación, quienes trabajan no tanto complementándose a partir de saberes particulares sino más bien mezclándolos y retrabajándolos en conjunto. Su concepción del arte es política más allá de la militancia. Esto es, participan activamente en todas las ocasiones que merecen su atención como marchas en fechas paradigmáticas (24 de marzo, 1 de mayo, 20 de diciembre, por ejemplo) pero al mismo tiempo sostienen que, siendo todo arte político, sus acciones lo serían independientemente de esas fechas. Concibiéndose más que nada como artistas, aspiran también a intervenir desde dentro en el mundo del arte, como lo demuestra la realización de contraferias de arte desde 1999, en la búsqueda de *contrarrestar la hegemonía del mercado en el debate en torno de los problemas del Arte y la Sociedad*. Para la edición 2003 de ArteBa, la feria de galerías que se viene llevando a cabo en Buenos Aires desde hace unos años, cuyo lema fue “los artistas se anticipan al futuro”, el grupo Etcétera propuso desde el estacionamiento donde se llevó a cabo el evento la realización de arteBiene 2004, una contraferia fantasma, para la cual incluso juntaron firmas entre los asistentes “de adentro” incluidos artistas, críticos y galeristas. En el caso de la recopilación de firmas de artistas, los miembros de Etcétera se sienten más que satisfechos: han logrado, como resultado extra *sacarle a los artistas su bien máspreciado, la propia firma*.

Ese aspecto irónico y lúdico está presente en todas sus acciones desde sus inicios en 1998. Aunque colaboraron un par de años con los escraches de HIJOS –la idea de las bombitas de agua llenas de pintura roja arrojadas contra los frentes de las casas de los escrachados fue propuesta por uno de los miembros de Etcétera, quien contó una experiencia similar que se había realizado en Chile– y siguen colaborando con distintos movimientos sociales, se declaran independientes y apuestan a discursos políticos no lineales que recuren a la metáfora y la ironía: “El mierdazo”; “El Ganso al Poder”; “Gente Armada” fueron por ejemplo los nombres dados a algunas de sus últimas acciones. En la primera, llevada a cabo en 2002 en el momento en que se debatía en el Congreso Nacional el presupuesto para ese año, convocaron a amigos y a quien quisiera sumarse a arrojar excrementos reales contra el Congreso, luego de una “actuación” en la que se instalaba un inodoro y se invitaba a que la gente lo usara. En la segunda, con motivo de las elecciones presidenciales de 2003, y en disconformidad con todos los candidatos propuestos, llevaron a la marcha del 24 de marzo su propio candidato: un ganso real con banda presidencial sentado dentro de un gran globo terráqueo, seguido –en palabras del grupo– *por un séquito de oscuros agentes de seguridad, tenebrosos ministros, dudosos asesores y una feroz hinchada portando bombos, pancartas y camisetas en apoyo al candidato ovíparo*. Una cuestión relevante en lo que hace al aspecto lúdico y no convencional de las acciones urbanas de Etcétera se desprende del material gráfico que acompañó al Ganso al Poder, ya que hubo en el momento diversas imágenes paródicas o festivas, dependiendo quizá de la interpretación, del ganso en cuestión: ganso Ku Klux Klan, ganso guevarista, ganso Menem, ganso dónde están. Por último, “Gente Armada” fue una intervención el 20 de diciembre de 2003 en la que Etcétera colocó “gente armada” –figuras articulables en tamaño natural de distintas personas: activistas, magos, periodistas, etc.– en diversos puntos de la Plaza de Mayo.

Nucleados en un principio a partir de la ocupación de la casa del artista surrealista Juan Andralis, que luego de su muerte había quedado abandonada y donde funcionaron las editoriales Insurrexit, El Archibrazo y Argonauta, las huellas de ese movimiento

parece haberlos marcado notablemente, no sólo porque aspiran a la fusión arte/vida sino también porque buscan incluso con sus intervenciones, que por supuesto son premeditadas, conectarse con lo inexplicable al sostener, por ejemplo, que *el azar objetivo existe y no perdona*.

Si bien la *performance* es un aspecto central del trabajo que realizan, incorporan a ella materiales gráficos o visuales que pueden dejar huella. En general la producción gráfica del grupo es abundante. Todas las acciones suelen estar acompañadas de volantes que reparten entre la gente o de afiches que van pegando en las paredes o sobre los espacios de publicidad. Cuando realizan su acción durante una marcha, por ejemplo, pegan los afiches que en ocasiones han permanecido allí durante un tiempo considerable después de ese momento. Así el caso del afiche con el escudo modificado que duró meses pegado en el Cabildo y que durante la marcha alguien que no era del grupo también tomó y pegó en lo alto de la Pirámide de Mayo. Algunas otras intervenciones que han dejado una marca en la superficie urbana utilizaron otros materiales. Por ejemplo azúcar y querosén. Con ellos dibujan figuras en el piso a las que luego les prenden fuego. Los restos de caramelo así creado quedan adheridos a la vereda y permiten por algún tiempo reactualizar la acción.

Otro de los grupos que hacen intervención urbana que deja huella y para el cual lo gráfico es fundamental es el GAC (Grupo de Arte Callejero), quizá el colectivo de arte político más conocido dentro y fuera del país. Como Oscar Brahim, tampoco firman sus producciones o, a lo sumo, dejan huella de su nombre que es en cierto sentido y ex profeso genérico y anónimo. Se trata de un grupo de jóvenes artistas plásticos, fotógrafos y diseñadores gráficos, quienes vienen realizando desde 1997 como grupo independiente distintas *acciones* callejeras en la ciudad al mismo tiempo que participan desde 1998 de la Mesa de Escraches de la agrupación H.I.J.O.S. La primera intervención del grupo se llamó “Docentes Ayunando” y consistió en la producción a partir de abril de 1997 de treinta murales con imágenes de guardapolvos en blanco y negro en distintos puntos del Área Metropolitana de Buenos Aires, motivados por el ayuno docente y la instalación de la Carpa Blanca en la Plaza de

los dos Congresos. Los murales eran realizados en forma colectiva por los miembros del GAC y otras personas sumadas en cada oportunidad, no eran diseñados previamente sino que surgían en forma más bien espontánea en cada ocasión y eran quemados al final de cada intervención en una especie de acción ritual que dejaba como resultado sobre la pared una huella incluso más inquietante que la que habría dejado el mural “limpio”.

Algunas acciones posteriores del GAC fueron: “Galería callejera” (obras individuales exhibidas en la calle); “Portarretratos callejeros” (retratos imaginarios o no, realizados por distintos artistas, luego fotocopiados y pegados en la parte superior – donde se ubica el escudo de la ciudad– de los soportes de publicidad municipales denominados comúnmente “chupetes”); y “Carteles viales”, una campaña de señalización vial en las cercanías de los ex centros clandestinos de detención. Estos carteles viales, semejantes a los de uso corriente, respetaban su estructura semántica y sintáctica pero –en términos del grupo– *denuncian aquello que las mismas instituciones quieren mantener oculto*.

Más adelante el grupo produjo, entre otras acciones, “Carteles de la Memoria” en homenaje a las víctimas de la última dictadura militar en Argentina (seleccionados en el *Concurso de Esculturas Parque de la Memoria*); el proyecto “Aquí viven los Genocidas” (grandes afiches con el mapa de la ciudad donde se señala con rojo los domicilios de personas eschachadas por haber participado en la represión del Estado durante la última dictadura, ver foto nº 46 en el dossier) o el proyecto *Invasión* que incluyó una serie de intervenciones urbanas como el lanzamiento de 2600 soldaditos de juguete con paracaídas rojos desde la Torre de los Ingleses el 4 de diciembre de 2000, proyecto luego continuado con una campaña gráfica de producción de stickers y carteles con leyendas contrarias a las nuevas *estrategias de la invasión bélica y de mercado*, que pegaron en paredes y espacios de publicidad en la vía pública. La idea era en ese caso que la gráfica de intervención se pareciera desde el punto de vista estético a la misma publicidad intervenida, de modo de que la tensión de sentidos fuera a la vez sutil y paradójica. La última parte del proyecto *Invasión* – lanzamiento de 6000 soldaditos en el

microcentro– había sido programada para el 19 de diciembre de 2001; los acontecimientos de ese día dieron una vuelta de tuerca a la intervención que fue suspendida y realizada el 24 de marzo de 2003.

Además de grupos que realizan intervenciones urbanas, se incluyen también en la tradición que estamos recorriendo colectivos y asociaciones de todo tipo que llevan a adelante otras experiencias de producción y circulación de prácticas artísticas y comunicativas fuera del circuito comercial con proyectos de radio y televisión comunitaria; eventos al estilo de festivales –el Festival Potlach, el Bafreeci (Festival Free de cine Independiente, contra el ya institucionalizado Bafici)–; coordinación de eventos antiglobalización como la anti cumbre de Mar del Plata en 2005 –la Cumbre de los Pueblos–, la Red Mundial de Medios Independientes – Indymedia–, etc.

El Festival Potlach de la gratuidad, por ejemplo, fue un evento realizado en septiembre de 2004 en la fábrica cultural IMPA, en Buenos Aires, con la participación de una cantidad considerable de grupos que se enmarcan en la tradición que estamos reseñando. Bajo la consigna de participar con un regalo del tipo que fuera, cualquier persona podía ya sea exponer obras, presentar sus artesanías o sus publicaciones autogestionadas, realizar *performances*, exhibir sus propias películas o películas ajenas bajadas de Internet, dar recitales o simplemente recorrer el lugar y participar de las distintas experiencias. Hubo dos zonas: el festival artístico con distintas expresiones y la feria de producciones autogestionadas de artesanos, fábricas recuperadas, movimientos de desocupados y editoriales independientes, que si bien vendían sus productos, tenían al menos que regalar algo.

Volvamos ahora a nuestro planteo inicial. La idea era mostrar que lo representado en la ficción de “Los educadores” podía servirnos para reflexionar en torno de una tradición contracultural iniciada en el siglo XX que, con matices diferenciales, sigue empujando el accionar de muchos jóvenes contemporáneos quienes, insatisfechos con la existencia propuesta por la sociedad de consumo al uso, proponen modos alternativos de experiencia en la vida cotidiana. Se trata de modos

estético-políticos de experimentar el mundo modelados a partir de contextos comunes – globales– y específicos. Así, es claro que el accionar de los “educadores” alemanes participa de las condiciones propias del contexto europeo –cierta posibilidad de subsistencia mínima asegurada, pero también desempleo; pasaporte común europeo que les permite sin gran dificultad instalarse en España al final de la película–. Y es claro también que el contexto argentino debería verse en su especificidad. A partir de la crisis económica, política y social de 2001, por ejemplo, muchos de estos colectivos de jóvenes (y no tan jóvenes) artistas o como los

llama con frecuencia Stewart Home “trabajadores culturales” intensificaron el aspecto “militante” de sus prácticas involucrándose con grupos de piqueteros, movimientos de desocupados y todo tipo de lo que en otra época pudo llamarse “movimientos de base”. Porque es cierto que la mayor parte de las personas que adoptan este tipo de experimentación estético-político disidente proviene de las clases medias (en “Los educadores” sucede algo similar). Sin embargo, a través de su inserción en una tradición disidente, colectivizante y autogestiva se animan a pensar maneras de cambiar, aunque sea un poco, la vida tal cual es.