



MARIANA MORALES

Socióloga UNAM – Ayudante de Profesor de la Facultad de Economía UNAM

En tiempos de lucha de clases, los acontecimientos se dilatan históricamente y toda acción toma parte en el derrotero de la historia. Ahí, el antagonismo y las contradicciones abiertas detonan nuevos procesos políticos ante los cuales no se puede cerrar los ojos, por más rápida que quiera ser barrida la rebelión por las clases dominantes.

Así como las generaciones de trabajadores y estudiantes respondieron al inicio del fin de ciclo de la posguerra y del llamado estado benefactor, saliendo masivamente a las calles para hacer saltar los grilletes de la explotación y opresión de la sociedad capitalista, la sensibilidad y creación artística fueron también señuelos de su tiempo: fundieron entre ideas de libertad y transformación, *el nuevo mundo*.

La potencialidad de la crítica artística en el 68 la desarrollaremos en cuatro sentidos: 1) ocupación del espacio público y deposición de los recintos destinados al arte como expresión del orden burgués; 2) síntesis y relación de lo político y lo estético; 3) intervención conjunta de estudiantes, obreros y artistas; 4) inicio del florecimiento de un periodo de subversión al interior de las disciplinas artísticas, que marcaría el desarrollo de nuevas tendencias en la siguiente década como efecto de acción y reacción a la represión y como crítica a la mercantilización.

Proyectar el movimiento obrero y estudiantil en «primer plano»

Telón. Innumerables imágenes icónicas recuerdan el ciclo de lucha internacional abierto en 1968 con las jornadas de acción

Mayo francés

EL ARTE EN TIEMPOS DE REVOLUCIÓN

Profundamente histórico es el ascenso revolucionario de 1968 e intensamente subversiva la consigna que marcó una época: “Seamos realistas, exijamos lo imposible”

protagonizadas por estudiantes y trabajadores, siendo todas expresiones del ensayo revolucionario en diferentes latitudes: huelgas políticas y económicas, barricadas y comisiones de autodefensa, universidades y fábricas ocupadas, asambleas, comités de acción obrero-estudiantil e intersindicales.

Es también un año parteaguas del ascenso de las masas y del proletariado, con diferentes consonancias, tanto en experticias políticas como en la magnitud y desarrollo de los procesos de movilización. Y a partir del cual, se extendería un ciclo de luchas en la década siguiente: el Mayo Francés, las movilizaciones en México, el enorme movimiento democrático contra la guerra en Vietnam, la primavera de Praga, que coinciden con los acontecimientos de marzo en Polonia, las decenas de escuelas tomadas en Berlín, las huelgas de hambre (en Harvard, Radcliff y Boston), el Otoño Caliente, los Cordones Industriales en Chile, el Cordobazo y el surgimiento de las Coordinadoras en los principales centros industriales en Argentina, la Asamblea Popular y la Revolución Boliviana del 72, la Revolución de los Claveles en Portugal y la Revolución en Irán del 79.

En esta atmósfera –que según Claude Lefort fue de *efervescencia revolucionaria*– el cuestionamiento a las bases sociales del capitalismo y de radicalización política, con procesos de autoorganización, son los termómetros que incidirán en el arte. La subjetividad política y la acción colectiva despliegan nuevas formas de agitación y propaganda. En ellas el arte configuró una doble crítica. Constituyó una oposición, por un lado, a los valores y la ideología inherentes al capitalismo y,

una afirmación, por el otro, de la voluntad de emancipación del régimen del capital.

Fruto de la vinculación del arte como forma y contenido de la vida política del movimiento obrero y estudiantil en 1968, una de las características al interior del campo artístico en esos años fue la salida del arte a las calles. Se conformó así un arte en oposición al estetismo tradicional, ante la “jaula de hierro” que encadena las potencialidades humanas de autonomía¹, tendiendo un puente entre la vida cotidiana politizada y la creatividad como forma contestataria.

La política cambia al arte, así como éste acompaña y dinamiza la protesta. De ahí que las múltiples expresiones artísticas —la literatura, la música, el cine, el teatro y las artes plásticas—, volvieron las calles y el espacio público su lugar privilegiado de despliegue y creación. Con técnicas e intervenciones activas, expresaron su rechazo a las instituciones del arte por el control y límite que imponían a la producción artística, garantizando así el orden burgués.

Esto se da en un escenario de choque de tendencias y confrontación política entre los artistas que querían mantener la “nor-

malidad” frente a las protestas, y quienes proponían manifestar la oposición a regímenes asentados sobre las desigualdades de las grandes mayorías. Numerosas acciones movilizaron el arte a las calles, manifestándose en repudio a la guerra, el racismo, la explotación, la represión, en rechazo a la enseñanza, la familia y la sexualidad. Tendencia política que refleja el quiebre de época que las generaciones trabajadoras y estudiantiles protagonizaron.

En Francia, por ejemplo, la oposición de cineastas al gobierno gaullista, como Jean-Luc Godard, Jean-Gabriel Albicocco, Claude Berri, François Truffaut, y Claude Chabrol, ocuparon el *Palais* y suspendieron el 21° Festival de Cannes el 18 de mayo de 1968 por única vez en su la historia. Ante el llamado de Godard —“No hay ni una sola película que muestre los problemas obreros o estudiantiles de hoy, ni una sola. Vamos con retraso”—, la proyección de las aspiraciones y reivindicaciones de los obreros y estudiantes sería el símbolo del festival del siguiente año, con películas como *Easy rider* de Dennis Hopper e *If* de Lindsay Anderson.

Aún más: las imágenes insurrectas fueron producidas por los propios obreros. El respaldo a las protestas, por cineastas como Godard, Resnais y Chris Marker, llevó a la realización de los *ciné-tracts* (“cine-panfletos”), en los que la técnica y el conocimiento cinematográfico, fueron promovidos por los cineastas para que el proletariado reflejara su vida y lucha.

La crítica del arte a la sociedad capitalista

Mientras las fábricas estaban ocupadas por la clase trabajadora, los talleres de imprenta, punto de reunión y encuentro del movimiento, fueron puestos a funcionar las 24 horas. Lo que empezó como un gesto de solidaridad con la lucha, pronto se desarrolló como un componente fundamental para propagar las ideas del movimiento.

El *cartelismo* y *pintas*, es uno de los ejemplos más significativos de la unidad obrero estudiantil y del arte al servicio de la lucha. Durante el Mayo Francés, artistas comenzaron a discutir en asamblea cómo sumarse a la movilización.

Gérard Fromanger, artista plástico, recordando la atmósfera de protesta menciona lo siguiente: “Imprimimos los primeros carteles en una prensa litográfica: una máquina de madera muy lenta, muy vieja. Sacamos 30 copias. La idea era venderlas para recaudar fondos. Me dirigía a una galería con los carteles bajo el brazo cuando —apenas había recorrido unos metros— un grupo de estudiantes me cortó el paso para quitármelos de las manos y pegarlos directamente en las paredes”².

El desarrollo de los acontecimientos, llevó a modificar la impresión por técnicas masivas como la serigrafía. Realizaron diseños sencillos con las consignas más sentidas de las protestas y, los estudiantes salieron de las universidades para pegar los afiches en todos los lugares requeridos. Pronto los talleres populares se convirtieron en “las fábricas de la propaganda” donde confluían estudiantes, artistas y trabajadores.

Afiches y grafitis fueron una de las más genuinas producciones artísticas. Politizaron las calles y extendieron la lucha, pero, sobre todo, articularon la acción conjunta de obreros, estudiantes y artistas. LA BEAUTÉ EST DANS LA RUE (LA BELLEZA ESTÁ EN LA CALLE)³, sería una de las (re)formu-



“
*La transformación de la sociedad se
 convirtió en la inspiración de numerosas
 prácticas artísticas.*”

laciones por excelencia del arte como sinónimo de rebelión.

Esto implicó, asimismo, un alcance en el desarrollo ulterior de las artes. Sobre todo en la década de los setentas, cuyo fundamento estaba inspirado en el arte como síntesis de la acción colectiva y política. Apertura de un nuevo paradigma de producción artística que contenía en su crítica y propuesta, una extensión de lo que se había vivido durante los meses más convulsos de movilización. Se caracterizó por la disolución de los límites de las artes a raíz del rechazo de las convenciones y los valores canónicos imperantes, por la búsqueda de nuevas relaciones sociales posibles a través del arte.

Un ejemplo de esto sería el artista alemán Joseph Beuys, quien en sus inicios, desarrolló un “concepto ampliado de arte” al que llamó la “escultura social”. Éste intentaba considerar la política y la ética como pilares fundamentales de la acción en el ámbito artístico. Como señala Gonzáles Cáceres sobre este concepto: “el principio de la no diferenciación entre arte y vida, [implicó] un reconocimiento del aspecto político de los seres humanos contemporáneos; hacia sus ideas y al intercambio de experiencias con las personas”⁴. Beuys construyó así una crítica al hermetismo de la institución del arte y a su mercantilización. Ambos son elementos claves de la crítica artística nacida al calor de los acontecimientos del 68 internacional.

Aunque actualmente hayan sido institucionalizados y replanteados como un acto autorreferencial y sin vínculo con su realidad social y política, hay que considerar que el performance, el hapening, las instalaciones, los simulacros, los colectivos de artistas, el arte callejero así como las intervenciones, surgieron como respuesta espontánea y contestaría en su época. Y ahí donde la represión y las dictaduras aplastaron la rebelión obrera y estudiantil, se volvieron importantes herramientas de acción colectiva.

La transformación de la sociedad se convirtió en la inspiración de numerosas prácticas artísticas. Si la improvisación y experimentación fueron su carácter al inicio de las movilizaciones, pronto se instauraron como acción colectiva: la estética y la política no iban desligadas, sino que poblaban un mismo espacio. Como escribe Jacques Rancière: “La política sobreviene cuando aquellos que «no tienen» tiempo se toman

ese tiempo necesario para erigirse en habitantes de un espacio común y para demostrar que su boca emite perfectamente un lenguaje que habla de cosas comunes”⁵. En tanto herencia del ensayo revolucionario de 1968, el arte fue visto como un catalizador de fenómenos sociales.

“Ideas que brillan” o “la imaginación al poder”

Fueron las vanguardias artísticas del siglo XX quienes inauguran una transfiguración total del arte –en los métodos, técnicas, materiales y estilos–, poniendo énfasis en la percepción del mundo, desplazando la mimesis como objeto y fundamento del arte. Llevaron a cabo así una crítica al arte tradicional, cuyo fundamento era la belleza, relacionando arte y realidad en la producción artística: “Así cada uno de estos movimientos vio su arte en términos de una narrativa de recuperación, descubrimiento o revelación de una verdad que había estado perdida o había sido apenas reconocida”⁶. La idea iniciada por algunas vanguardias artísticas de vincular la realidad con el arte, fue radicalizada al calor de los acontecimientos del 68.

Sin embargo, ha sido un punto ciego en las ideas posmodernas dentro del arte contemporáneo, presentado como un fenómeno atomizado y dislocado de su contexto político de huelgas obreras y estudiantiles.

Muestra de ello es la interpretación que asume al *Pop Art* como clausura del movimiento de vanguardia y como última manifestación del arte para desaparecer ante el fracaso de su propia diferenciación. Arthur Danto insistía en el vacío en que ha caído el arte, cuya última expresión fue Andy Warhol con las celebradas *Cajas de Brillo*⁷. “El pop marcó el fin de la gran narrativa del arte occidental al brindarnos la autoconciencia de la verdad filosófica del arte”⁸ y con ello inauguró su fracaso y su muerte. ¿Por qué el *Pop Art* se convirtió en el último eslogan de las vanguardias que surgen como ruptura radical con el arte de su época, toman posición de la realidad y se hacen parte de las ideas políticas de su tiempo?

Esta narrativa que señala que el arte no tiene nada más que ofrecer, asumió una versión caricaturizada de las vanguardias, mercantilizándolas y volviéndolas un elemento funcional a la sociedad capitalista. Desdibuja así sus características



más importantes: su extensión internacional y la impronta en las siguientes producciones artísticas; su contenido crítico, sus replanteamientos y su reacción a los estándares del arte; su creatividad, renovación y reapropiación de las tradiciones artísticas; la disolución de la obra individual por *la autoría colectiva*; su implicación y respuesta en los ámbitos sociales, culturales, políticos e ideológicos.

A su vez, la disolución del arte como forma y contenido propio, acompañada de una imagen agónica de la historia como componente y fundamento de una época —donde el sujeto colectivo se diluye y sólo quedan las transfiguraciones de imágenes y objetos recontextualizados en un *topos* enmarcado por la instalación—, clausuró toda posibilidad del arte para transformar su tiempo.

La generación de *creadores* de “la imaginación al poder”, no sólo revolucionó el arte de su tiempo replanteando la producción simbólica y sensible. Como expresión contestataria dislocó las formas tradicionales de visibilidad del arte, articulando políticamente la acción colectiva de estudiantes y trabajadores. En medio de una época de crisis, contribuyó a gestar un movimiento internacional contra el régimen capitalista en su conjunto.

1 Cfr., Max Weber, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, intr. y ed. crítica de Francisco Gil Villegas, trad. Luis Legaz Lacambra y Francisco Gil México, Colegio de México-FCE, 2011.

2 <https://elpais.com/especiales/mayo-del-68/>

3 Affiche realizado en el *Atelier Populaire de Montpellier*.

4 Gonzáles, M. Mercedes. El arte como medio de expresión po-

lítica. *Papel Político* N° 13 octubre de 2001 Retomado de <https://gruposhumanidades14.files.wordpress.com/2014/01/marc3ada-mercedes-gonzc3a1lez-cc3a1ceres-el-arte-como-medio-de-expressi-c3b3n-polc3adtica.pdf>

5 Rancière, J. (2005) “Sobre políticas estéticas”. Universitat Autònoma de Barcelona Servei de Publicacion. España. Pág. 14

6 Nuño, José. *El fin del arte según Arthur C. Danto*. Pág. 10 Extraído de <http://www.circulohermeneutico.com/NuevosHermeneutas/Colaboraciones/Danto.pdf>

7 En su famoso texto, en *The end of Art* (1984), señala que la auto-reflexión había superado a la obra misma, partiendo de la disolución de la diferencia entre el objeto y el sujeto, por lo que el arte pierde toda existencia. “Pero los grandes meta-historiadores del siglo XIX, con sus interpretaciones esencialmente religiosas, tenían en mente algo más benigno, incluso en el caso de Karl Marx, para quien la violencia iba a ser el motor de esta benigna culminación. Para estos pensadores, la historia era una especie de agonía necesaria a través de la cual alcanzar un fin, y el fin de la historia significaba por tanto el fin de esa agonía. La historia llegaría a su fin, pero la humanidad no. Cuando acaba una historia, sus protagonistas siguen viviendo, felizmente activos, en su insignificancia post-narrativa; todo lo que hacen y todo lo que les ocurre no es parte de la historia vivida a través de ellos. Es como si ellos fueran el vehículo y la historia el sujeto” <http://www.ecfrasis.org/wp-content/uploads/2014/06/Arthur-Danto-El-final-del-ate.pdf>

8 Nuño, José. *El fin del arte según Arthur C. Danto*. Pág.12 Recuperado de <http://www.circulohermeneutico.com/NuevosHermeneutas/Colaboraciones/Danto.pdf>