

# **LAS ESCRITURAS DE ESCOMBROS**

**- Artistas de lo queda -**

**Zulema Moret**

**2005**

## **EPIGRAFES**

**(ELEGIR UN AFORISMO DE CADA MANIFIESTO DEL GRUPO)**

**PROLOGO: PEDIR A MARIA DE LOS ANGELES RUEDA.**

## **ESCOMBROS: ARTISTAS DE LO QUE QUEDA**

❖ **Epígrafes**

❖ **Prólogo ( a cargo de María de los Angeles Rueda)**

### **PARTE I**

1.- Antecedentes del grupo: los 60 y el CAYC. Una interrupción necesaria. El nacimiento de *Escombros*. La década de los 80. Soportes para la acción.

Las escrituras del espacio. Los cuerpos: *performance* y escritura. Los 90 y en la actualidad. Un proceso que no se detiene. Las acciones solidarias. Las inscripciones en los espacios públicos: Panfletos, Graffitis, Affiches, Poemas, Poesía Visual, epitafios. Los documentos del arte: Manifiestos y Convocatorias. Los ‘objetos de conciencia’ y sus textualidades. El Arte en la Red. (50 pp.) ZM

2.- Cronología del grupo

(Se incluye solamente la cronología sin explicaciones ni fotos)

3.- Clasificación de las obras según géneros

### **PARTE II**

#### **DOCUMENTOS**

1.- MANIFIESTOS (incluir los manifiestos)

2.- CONVOCATORIAS (incluir textos convocatorias)

3.- POEMAS (Incluir textos de poemas)

4.- PROLOGOS (Incluir textos de Prólogos a su obra: Juan Carlos Romero, Mercedes Reintano, Rodrigo Alonso, Lalo Panceira, etc.)

5.- AFFICHES (Incluir affiches)

4.- POEMAS VISUALES (Incluir una decena de poemas)

5.- Objetos (Incluir los últimos objetos con los textos que llevan en ellos escritos aparte)

### **PARTE III**

LA VOZ Y LA MIRADA DEL OTRO:

TESTIMONIOS (Falta Jorge Lopez Anaya y decidir si se incluye Fukelman) (22 pág. ZM)



BIOGRAFÍAS DE SUS MIEMBROS

RESEÑAS, ARTÍCULOS SOBRE EL GRUPO

(La que esta en la red pero faltan capítulos de libros)

Revisar! Actualizar!

GLOSARIO

\*\*\*\*

NOTAS Y AGRADECIMIENTOS (Texto Zulema)

Decidir si al final o al ppio.-

BIBLIOGRAFIA DE ESTE LIBRO

.....  
Datos autora en la solapa.

\*\*\*\*\*

NOTAS Y AGRADECIMIENTOS

(al final o al inicio? Decidir!).

Durante los años 80-90 residí en la ciudad de Barcelona. Una tarde, mientras trabajaba con uno de mis grupos en el Taller de Escritura, recibí un sobre de Buenos Aires. Al abrirlo descubrí una tarjeta postal grande que me conmovió profundamente, junto al nombre de un grupo de artistas para mí desconocido hasta ese momento: *Escombros*. Quien enviaba ese sobre era el artista plástico e investigador Juan Carlos Romero, gracias a la gestión cómplice de mi amiga, la escritora Mirta Botta. Leí el *Primer Manifiesto* “La Estética de lo Roto” como lo puede leer una escritora, una poeta, una Profesora de Literatura. Nada más. Y me sorprendí al descubrir la poesía, el rotundo estilo de los aforismos que componían ese primer manifiesto. Poco a poco fueron llegando otros documentos relacionados con el grupo, fotocopias de convocatorias a *performances*, a acciones públicas y yo las iba distribuyendo entre amigos fotógrafos y artistas barceloneses, diciendo ‘no todo está muerto, algo de la vida late todavía en mi país, entre mi gente’ No pensé ni imaginé lo que ocurriría años más tarde, porque no soy historiadora del arte ni pintora, soy poeta, escritora, profesora de literatura, analista de procesos culturales interdisciplinarios, o sea, que tácitamente mi acceso al grupo estaba casi vedado, al menos en ese momento y en mi imaginario.

Pasaron más de quince años y mudé mi residencia a Estados Unidos ante el deseo de trabajar en la Universidad. En el 2002 comencé - gracias a una beca recibida de

Albion College, la universidad en la que dictaba clases en ese momento -una investigación interdisciplinaria sobre los textos que construyen las ciudades, o dicho de otro modo, cómo las ciudades se construyen como un texto que puede ser descifrado por el paseante, en su retórica del caminar y conjugando, al mismo tiempo, una retórica del espacio y del recorrido. Esta era la continuación a un trabajo que realicé durante varios años en Barcelona, en el marco de los Cursos de Expresión dictados en *la Escuela de Expresión y Creatividad* del Ayuntamiento de Barcelona. Durante varios cursos de verano y algunos de invierno, propuse un *Taller de Escritura*, con enfoque interdisciplinario, que denominé *Escribir las ciudades, escribir Barcelona*, un taller que dicté en distintos espacios de la ciudad, y en el que los participantes salían a escribir la ciudad, a crear instalaciones con materiales de contenedores y organizaban videos y *performances* en los espacios en reconstrucción de la Barceloneta, en ese momento, espacios Pre-Olímpicos.

Esta búsqueda de materiales para llevar a cabo esta investigación fue el prólogo que sirvió de reencuentro con *Escombros* desde una mirada muy distinta. Una primera parada en Chile y el descubrimiento de un ensayo escrito por un colega norteamericano, Roberto Neustadt sobre el grupo chileno CADA fueron otros pretextos que sirvieron de estímulo a la consolidación de este proyecto<sup>1</sup> Surgió claramente el interrogante de por qué un grupo independiente que produce sin interrupción una producción creativa original, coherente, sin grietas, durante más de quince años, no disponía de estudios publicados sobre su génesis e historia, con excepción de un abundante acopio de reseñas de prensa, de artículos en revistas o algún capítulo en un libro. Y pensé en que esta sería de algún modo mi tarea, un abordaje del *Grupo Escombros*, el recorrido de sus escrituras en el espacio, en las zonas abandonadas, en las zonas en ruinas desde el lugar de la escritura, de la poesía, de las escrituras fragmentarias que pueblan sus construcciones plurales. Ese fue el interrogante inicial y sin duda ha sido el hilo conductor de estas páginas.

Sin perder el 'hilo' de mi búsqueda, volví a la escritura como lugar de partida, entendiendo por lenguaje, discurso, habla, esa amplia definición a la que alude Roland Barthes en su libro *Mitologías* (1980), cuando los define como "toda unidad o toda síntesis significativa, sea verbal o visual; para nosotros una fotografía será un habla de la

misma manera que un artículo de periódico. Hasta los objetos podrán transformarse en habla, siempre que signifiquen algo. Esta forma genérica de concebir el lenguaje está justificada, además, por la historia de la escritura: antes de la invención de nuestro alfabeto, objetos como el quipu inca o dibujos como los pictogramas, constituyeron hablas regulares”(291) Fácilmente podemos descubrir cómo en el engranaje creativo del grupo confluyen todo tipo de soportes y discursos: *affiches*, fotografías, pancartas, poemas, poemas visuales, *graffitis* y comunicados, documentos, aforismos, máximas. Debo agradecer la gentileza y generosidad del grupo durante los tres encuentros que mantuvimos en su espacio en La Plata, la calidad del intercambio intelectual logrado con ellos, sin su aporte, sin su empuje solidario este libro no hubiera podido lograrse.

Parte de esta investigación pudo llevarse a cabo gracias a las becas otorgadas por Albion College, que me permitieron desplazarme a Buenos Aires y trabajar con algunos miembros del grupo en su cálido espacio de la calle 42, durante las vacaciones de Navidad y los veranos del 2002 y 2003.

Asimismo, durante estos años leí un conjunto de ensayos<sup>5</sup> y dicté conferencias (incluyendo en algunos casos exhibiciones de fotos y presentaciones en Power Point) sobre el grupo en distintas encuentros, simposios internacionales y para diversas instituciones, cabe detallar al momento los siguientes:

*"Escombros: The City is our Gallery of Art"*, en *Conferencia Interdisciplinaria de Estudios Culturales Hispánicos/ Interdisciplinary Conference Hispanic Cultural Studies: The State of the Art/ El Estado del Arte*, septiembre del 2002, Tucson, Arizona.

*"Escombros: artistas de lo que queda"* organizado por el *Institut de Cooperació Catalano Iberoamericana, Forum Poetic i Forum de la Lengua*, junio 2003.

*"Escombros: Artists of what remains"*, Conferencia para el Depto. de Español, *Hope College*, Michigan, en febrero 2003.

*"Escombros y los movimientos sociales"* en la *7ma Conferencia de las Americas*, "Charting the Future: Culture and Politics in America Latina", en Grand Rapids, Grand Valley State University, Michigan, el 11 de octubre 2003.

*"Escombros: artistas de lo que queda"*, en *LASA (Latin American Studies Association), The Local and the Global*, Dallas, marzo del 2003.

Exhibición de fotografías y Conferencia sobre el *Grupo Escombros*, en los Cursos de la Escuela de Verano de la *Escuela de Expresión "Carmen Aymerich"*, Ayuntamiento de Barcelona, julio 2004.

*"Escombros y los Movimientos Sociales"* en el *Master del MECAD, Media Centre d'Art i Disseny de la Escola Superior de Disseny ESDi*, Barcelona, junio 2003.

El conjunto de las entrevistas llevadas a cabo durante los años mencionados, y en esporádicos encuentros que permitieron mis vacaciones de Navidad o de verano, se distribuyeron en dos etapas. En un primer momento se registraron las conversaciones que tuvieron lugar en la empresa de “Rayo” Puppo y el registro se limitó a los miembros de *Escombros*. Parte de estas conversaciones aparecen entrelazadas en distintos momentos de la PARTE I de este trabajo, en el que intento dibujar una historiografía plural e interdisciplinaria del hacer del Grupo.

En segundo lugar, fueron críticos, profesores de la universidad, curadores de galerías, directores de conocidos y renombrados museos quienes enmarcaron mi búsqueda, brindando plurales opiniones y reconocimientos que permitieron organizar la Sección “La Voz y la Mirada del Otro”, testimonios cuya incondicional respuesta permitió enmarcar desde la miradas de los otros este intento de organizar la obra de *Escombros* desde sus inicios. Este conjunto forma parte de la PARTE III de este libro.

La increíble producción de este grupo que por primera vez expone en una Galería en 2004 sorprende por su autonomía respecto a grupos políticos y artísticos y en tal sentido su continua producción, siempre en intenso diálogo con los movimientos sociales y los acontecimientos históricos del país, junto a una de sus peculiaridades que para el lector atento será fácil de advertir desde el inicio de estas páginas, la disolución del nombre individual, la insistencia en el nombre del Grupo, algo que lo diferencia y lo distingue de otros grupos latinoamericanos, donde la persistencia de lo ‘individual’ de lo ‘personal’ prima por encima del grupo como construcción.

Por otra parte, la dificultad de acceder a un trabajo historiográfico desde un punto de partida interdisciplinario reside en la pluralidad de géneros que abordan en sus distintos momentos productivos. La obra de *Escombros* puede clasificarse según sus distintos géneros en Convocatorias, Murales, Manifiestos, *Performances*, Instalaciones, Objetos de Conciencia, Net-Art, Señalamientos Ecológicos, Acciones Solidarias, Affiches, Grabados, Dibujos, Publicaciones de libros, Poesía Concreta, Estampillas y Postales.

Durante el proceso de búsqueda, más allá de reseñas de prensa y escritos del grupo, agradezco los materiales generosamente cedidos por la Prof. de Historia del Arte

María de los Angeles Rueda, Profesora de la Universidad de La Plata, quien fuera una de las primeras investigadoras del hacer del grupo.

**Agradecimientos:**

A los miembros del *Grupo Escombros*

A todos los entrevistados en distintos momentos de este proceso por su generosidad en tiempo y opiniones.

A María Laura Passarella por participar en el proceso de desgrabar materiales

A Albion College por las becas recibidas durante estos años de gestión del proyecto.

A Gustavo Vega, poeta visual, y a Alejandro Gomez Franco, coordinador del *Forum de la Lengua*, en el ICCI, Barcelona; a Claudia Gianetti, a Alberto Caballero, a Claudia André, a Juan Carlos Romero, a la *Escola de Expresión 'Carmen Aymerich'* del Ayuntamiento de Barcelona, a todos ellos, dedico esta reflexión y este abordaje inusual, realizado desde el espacio de la poesía, la palabra y las hablas plurales que convocan los proyectos del arte latinoamericano en ese espacio entre modernidad y postmodernidad, entre discursos en fuga y en relación al siempre arduo trabajo de 'construir documentos de cultura' para no olvidar, y para elaborar simbólicamente aquello que fue escrito con la sangre de los pueblos, o que fuera callado o convertido en 'hiato' en tiempos de barbarie.

**Zulema Moret  
Grand Valley State University  
Michigan, 2005**

## PARTE I

### **Antecedentes del grupo. Los sesenta y el CAYC.**

Las acciones artísticas de los dos fundadores del grupo, Luis Pazos y Héctor 'Rayo' Puppo se remontan a los años setenta, a la luz de una Argentina que asiste al nacimiento de una "nueva izquierda", bajo la influencia de la Revolución Cubana y de Mayo de 1968. Luis Pazos y Héctor 'Rayo' Puppo despliegan su actividad durante esta década, en estrecha relación con el CAYC, y el Instituto Di Tella.

*Vida es un entretenimiento constante*, una de sus primeras acciones independientes, puede ser leída como antecedente de las acciones posteriores y responde según sus creadores "a una Argentina año 67, rica, libre con mucha capacidad de ocio, donde funcionaba el donde comen tres, comen cuatro... no se imaginaba la pobreza, existía, pero no se imaginaba en la clase media, era la década del 60, donde acordémonos de eso, estaban los Beatles, estaban los hippies, Woodstock, bajo las influencias de Mayo del 68. Desde ese momento histórico lo que hacíamos era cuestionar la producción y los modos de producción. Bueno después de acciones de este tipo fuimos a la Bienal a París, hicimos obra, videos, toda una etapa que terminó" (Entrevista).

Los 60 es la Argentina que depone después de un golpe en marzo de 1962, al presidente Arturo Frondizi, un país conmocionado por el enfrentamiento entre colorados y azules. En este clima, política y arte tejían su tejido de correspondencias y complementariedades. Siguiendo a Ana Giunta en el análisis histórico y artístico de esta década podemos afirmar que los sesenta "fueron utopía, entusiasmo, experimentación, internacionalismo, pero también compromiso, politización, violencia" (96). Por otra parte, y analizando las vanguardias de los sesenta, María de los Angeles Rueda afirma que "los años 60 asisten a la construcción evanescente de un espacio pensado como realización futura. La calle es el 'no lugar' que en su caos genera vida, esperanza, sentidos y experiencia estética" (93) y desde estas perspectivas podemos leer la obra de artistas renovadores como Alberto Grecco, Héctor Puppo, Edgardo Antonio Vigo y Julio Le Parc, cuyas propuestas en ese momento no pueden comprenderse fuera del marco de las vanguardias y de acciones como las *Experiencias Visuales* del Di Tella (68-69) y *Tucumán Arde* en 1968.

Es en el corazón de este complejo engranaje de censura y búsqueda de libertades y expresión, en donde Puppo y Pazos desarrollan parte de su obra experimental y al respecto, nos cuentan: “Ya no tenía sentido ni el *happening* ni el concepto de la vida como entretenimiento, es más, habíamos llegado a decir que el mundo era un *kindergarten*, llegamos a escribirlo, a decirlo y a publicarlo. No era una frase, era una creencia solamente irracional, y era una manera de vivir. Yo por ejemplo trabajaba y vivía espléndidamente. El artista no se planteaba el tema de la angustia. De hecho nuestros *happenings* se hacían en las *boites*, de las 12 de la noche a las 6/7 de la mañana. Había whisky y champagne, todos teníamos novia y no me atrevería a decir esta palabra, me parece una palabra infame, pero en ese momento éramos felices. Hoy no me atrevería, pero en ese momento se podía decir sin vergüenza, no existía ni la vergüenza ni la culpa, ni la extrema pobreza, no existía el concepto de terror, todavía no había aparecido la palabra terror. Había sucedido algo malo en el Di Tella, mal. Le habían destruido a los artistas las obras y las habían arrojado en el Riachuelo porque Onganía prohibió un baño, el baño de Roberto Pratt. Este artista había presentado en el Di Tella un baño y la gente fue y escribió cosas contra los militares. Cerraron la muestra y la tiraron. Pero el concepto de terror, el crimen como metodología política, el concepto del desaparecido, esa forma existencial del ser no existía eso, no estaba, esos términos no estaban en el lenguaje común. Es más, no recuerdo haber escuchado la palabra corrupción, había sí, siempre hubo, no se puede separar al hombre de la corrupción, pero no circulaba a niveles públicos. Cuál era la palabra porque si definimos al mundo por las palabras que se usan, si los límites son el lenguaje, como dice, Manuel Mujica, la palabra que más se usaba era ‘fiesta’, ‘fiesta del humor’, ‘fiesta del terror’, fiesta. Y sí, la vida era una fiesta y llegó hasta el año 71, en que nos fuimos a París contentísimos”

(Entrevista).

Notas como las aparecidas en la prensa del momento reseñan las actividades de los artistas que participaron de la *Séptima Bienal de París* entre los que se hallaban Jorge de Luján Gutiérrez, Luis Pazos y Héctor Puppo. El comienzo de los tres artistas como equipo se inició en 1969, en la muestra colectiva “Arte de Consumo”, realizada por Jorge Romero Brest, en la Cámara de Construcción. A la *Séptima Bienal de París* llevarán una obra que se titula “El estilo de vida argentino” lo que la prensa del momento define como

“obra de información folklórica” (...) En ella, el cuerpo reemplaza a los objetos y las actitudes a las posturas técnicas. Por consiguiente, la comunicación artista-espectador se transforma en un hecho directo, vivido, convirtiendo a la obra de arte en un acto de libertad compartido” (6)<sup>i</sup>

Esta perspectiva y este accionar confirman lo que desarrolla Ana <sup>María</sup> Junta en su ensayo “Las batallas de la vanguardia entre el peronismo y el desarrollismo”<sup>ii</sup>, afirmaciones que nos permiten comprender que entre 1960 y 1966 “la vanguardia argentina fue, ante todo, renovación del lenguaje, imperativo de ruptura con lo establecido y necesidad de anticipación” (73) Así logramos ubicar dentro de este contexto cómo aparece la calle como espacio utópico, lugar de representación en donde “empieza a constituirse como algo más que un nuevo espacio de circulación, comienza el signo ‘significante-significado’ de obra/vida/utopía” (Rueda, 96).

Del mismo modo que la calle cobra un nuevo valor o nuevos significados, el espectador se convierte en elemento activo de la obra, y en algunas ocasiones el espectador es la obra. Tanto músicos, como bailarines y actores se esforzaban, entonces, por generar obras participativas que mostraran su gesto interdisciplinario. La cultura de Buenos Aires, como la neoyorquina estaba influenciada por las imágenes provenientes de la televisión, el cine y la publicidad. El arte argentino se internacionaliza y en 1964 llegaba a Estados Unidos con una exposición denominada “New Art of Argentina” que reunía a los artistas de las últimas tendencias. Las Bienales de 1962, 1964 y 1966 auspician desplazamientos hacia el Norte, en donde la meta es llegar a el *Museo de Arte Moderno de Nueva York*, proyecto al que se suman galerías nacionales como la Galería Bonino.

Sin embargo los tiempos de la democracia habían llegado a su fin con el golpe de Estado de Onganía en 1966. “La Noche de los Bastones Largos” es el símbolo, la frontera que produce un quiebre cultural que afecta todas las instituciones y el desarrollo intelectual de sus agentes, en tanto la censura se extendió a las manifestaciones más diversas “como las minifaldas o el pelo largo, expresión de los males que, según la Iglesia, eran la antesala del comunismo: el amor libre, la pornografía, el divorcio” (Romero: 171). No sólo a nivel nacional, 1968 es el año clave de la conmoción política internacional. Es el año de *Tucumán arde*, muestra que se inauguró en noviembre en la ciudad de Rosario, bajo los anuncios de *Primera Bienal de Arte de Vanguardia*. Otro acción que propone “ganar la

calle para dialogar con el pueblo” es la realizada en la Plaza Roberto Arlt en 1972 bajo el título de *Arte e Ideología, CAYC al aire libre*. (Giunta, 111).

Tal como hemos señalado, Luis Pazos y Héctor Puppo, se vincularon en los 70 al CAYC y a Romero Brest y Jorge Glusberg, compartiendo con ellos experiencias tales como *happenings* y *performances*. Sin lugar a dudas gran parte de las búsquedas de los dos fundadores del grupo se inscriben en esta década y en el interior de grupos emergentes como los que surgieron en torno al Instituto Di Tella. Participaron en el 71 de la Bienal en París, en donde “hicimos un ritual basado en una ambientación hecho con cañas, máscaras, trajes con bolsas de arpillera y nosotros con máscaras de hombre lobo actuando en vivo”(…) “a la crítica inglesa le gustó muchísimo la obra porque decía que era una de las propuestas frescas y diferentes en la muestra” (…) “llevamos de acá fardos de pasto, cañas, todo ese material lo mandó la Embajada Argentina y una de las anécdotas más extraordinarias fue lo que pasó con los perros. Porque en ese momento, 1971, en París estaba de moda llevar un perro en los brazos, chiquitito, un Chihuahua, un caniche y se largaron a los huesos los perros, se armó un lío bárbaro” (…) “Mirá como será que antes de eso nosotros habíamos propuesto una obra para llevar a la Bienal, que a nosotros nos gustaba, le encantó a Glusberg y dice, no, esa háganla conmigo. Nosotros queríamos secuestrar a Pierre Restagni, anunciando el secuestro en los *affiches*, como una obra simbólica, informar que había sido secuestrado en las noticias y pedir su liberación, con una serie de conceptos como ‘el artista cuidador de vida’. Le gustó tanto la idea a Glusberg que se hizo acá con él y salió en los diarios ‘fue secuestrado el artista’, y aparece toda la historia, las obras, el lugar en donde vive, como si fuera una noticia policial. Salió en las tapas de los diarios, hasta que al final para la liberación de los captores pedíamos que fuera reivindicado el artista como cuidador de vida. Fijáte, nunca había secuestros, sino uno no podría jugar con eso. Fijáte lo que pasó después, fue como un elemento simbólico”  
(Entrevista).(Decidir si ponen foto de la Bienal de París o no!!!!)

La recuperación de objetos naturales, elementos encontrados en espacios abandonados es importante como escena fundacional del grupo, como escena primigenia en su concepto de construcción de los espacios: “Rafael Squirru, el crítico, decía que La Plata era parte de La Pampa, y la llamaba Cuatrero. Nunca decía ‘voy a La Plata’, decía ‘me voy a Cuatrero’. En ese momento era todo campo, donde ahora ves inmensas villas

miserias en esa época había sólo campo y en esas excursiones al campo comenzamos a desarrollar la técnica que siempre fue la misma, siempre fue el espacio abierto... Nosotros introdujimos con Rayo (Puppo) ese tema de leer la ciudad, entonces él decía ‘hagamos de cuenta que la ciudad es un libro, leamos a ver qué nos dice’, y salíamos y encontrábamos cabezas de caballos, bolsas abandonadas”. (Entrevista).

De este modo, dan lugar - a partir de la reapropiación de los objetos y del espacio- de un arte participativo. Por ejemplo, redescubren en un pequeño almacén en el campo velas y organizan la instalación *Noche de San Juan* para la que crean series de objetos, como las 200 estampitas que se le entregaron a la gente con instrucciones para modificarlas y para “todo artista que quiera crear sin tener que trabajar y pensar...”.

En el contexto de búsquedas de participación surge la *Fábrica de ideas*: “Es una reflexión irónica sobre determinado aspecto de la sociedad de consumo, el mercado de arte. El espíritu de la *Fábrica de Ideas* propone la complicidad del artista y el espectador que se transforma en participante. *Fábrica de Ideas* es una actitud vital, fábrica de ideas es una estética grupal, *Fábrica de Ideas* es una ética de la colaboración” (Entrevista), en el catálogo de la propuesta aparecen las fotos de D’Alessandro, Pazos y Puppo junto a un texto que explicita la oferta: “Nosotros le señalamos las nuevas ideas, las últimas corrientes, los proyectos originales. Pero, en realidad, le señalamos algo más... Esos pequeños giros del arte que no dejan que Ud. se desactualice, que pierda el ritmo vital de hoy. Nosotros somos *Fábrica de Ideas S.R.L.*, Uds. nuestros amigos los artistas. Gracias” A este texto le sigue un formulario de certificación de la originalidad de la obra firmado por *Fábricas de Ideas*, SRL y el CAYC. En el Catálogo de ventas una extensa lista de 100 ítems muestra un vasto stock de “arte de vanguardia en todas sus acepciones: arte conceptual, *body works*, arte de acción, objetos, experiencias, arte ecológico, etc”<sup>iiii</sup>.  
**(Decidir si van a poner fotos o no!!!!!!!!!!!!!!!)**

El texto con su tono humorístico y de corte publicitario invita al lector a participar de esta oferta y a entrar en ‘el juego’ como propuesta lúdica, irreverente, propia de estos tiempos. A lo largo de la primera entrevista Puppo y Pazos narran sus comienzos y vinculaciones e insisten en negar con rotundo tono, ciertas afiliaciones, cuando aclaran: “No estamos relacionados pero para nada ni con el Dadá, ni con los surrealistas, ni con ninguno de los posteriores, ni con la pintura metafísica, con ninguno de esos

movimientos, lo nuestro es otra cosa, y es más, cada día nos volvimos más locales porque partimos de aquella base de que pinta tu aldea y pintarás al mundo y dio resultado porque ahora estamos muy bien relacionados con nuestra comunidad” (Entrevista).

Como bien los definiera la prensa de los años 60 un grupo de ‘jóvenes ariscos’, artistas bohemios y rebeldes marcó la Ciudad de La Plata en esa década haciendo historia.<sup>iv</sup> Sin lugar a dudas podemos considerar como antecedentes artísticos del *Grupo Escombros* distintos movimientos de los que formaron parte en su momento, como el *Movimiento Diagonal Cero*, creado por Antonio Edgardo Vigo (1968), del que fueron cofundadores, los *happenings* del *Instituto Di Tella* (1969), su participación en el *Grupo 13 del CAYC* (1972), y su participación en la *Séptima Bienal de París* (1971).

#### **Una interrupción necesaria. De la Fiesta a la Guerra Sucia. La década de los 80. El nacimiento de *Escombros*.**

En marzo de 1976 la Junta de Comandantes en Jefe, integrada por el general Jorge Rafael Videla, el almirante Emilio Eduardo Massera y el brigadier Orlando Ramón Agosti, se hizo cargo del poder en el llamado Proceso de Reorganización Nacional. El General Videla fue nombrado Presidente de la Nación. El caos económico de 1975, la crisis de autoridad, las acciones de las organizaciones guerrilleras, el terror sembrado por la *Triple A*, fue un caldo de cultivo para el golpe de estado de 1976. Siguiendo al historiador Luis Alberto Romero: “Los mandos militares concentraron en sus manos toda la acción y los grupos parapoliciales de distinto tipo que habían operado en los años anteriores se disolvieron o se subordinaron a ellos (...) Se trató de una acción terrorista, dividida en cuatro momentos principales: el secuestro, la tortura, la detención y la ejecución (207-8). El estado de terror, y la desaparición sistemática de más de 30.000 personas es el resultado de uno de los períodos más oscuros de la historia argentina. Las desapariciones se produjeron masivamente entre 1976 y 1978 y el terror cubrió toda la sociedad argentina.

Esta transformación social se produce simultáneamente al establecimiento de una economía – contando con José Alfredo Martínez de Hoz como Ministro de Economía durante cinco años continuados – que contó con un fuerte apoyo de los organismos internacionales y los bancos extranjeros. Paulatinamente el país se convirtió en un

mercado altamente inestable, con una fuerte devaluación. Hacia 1980 “mientras la economía imaginaria del mercado financiero rodaba hacia la vorágine, la economía real agonizaba. Las altas tasas de interés eran irreconciliables con las tasas de beneficio, de modo que ninguna actividad era rentable ni podía competir con la especulación” (Ibidem, 216). El país se había convertido en un mercado persa. La deuda pública y la deuda externa aumentaron vertiginosamente y en 1980 el peso fue devaluado en un 400% mientras la inflación recrudecía y llegaba a un 100% anual. El descalabro económico de 1981 se vio coronado por la Guerra de las Malvinas que dejó más de 700 muertos o desaparecidos y casi 1.300 heridos a los 74 días de iniciado el conflicto. La derrota de esta guerra absurda acelera la crisis del régimen militar con su renuncia en 1982 y el inicio de un proceso democrático que permite que después de un largo y doloroso letargo, la sociedad comience a expresarse nuevamente y encontrar voces como las de los militantes de las organizaciones defensoras de los derechos humanos y muy especialmente las Madres de Mayo.

La nueva actividad de la sociedad se manifestaba en todos los campos, entre ellos en los campos de la cultura, el activismo renació en las universidades, quienes se unen a los sindicalistas para reclamar por sus derechos. Una serie de paros generales y abundantes huelgas son la expresión de un intento de recuperación de los espacios sociales censurados por la dictadura.

Como grupo de arte en la calle (o arte público como se lo suele definir) *Escombros* nace en 1988, en esa Argentina donde el valor de las cosas cambiaba hora a hora, donde todo parecía derrumbarse, en una Argentina con un costo humano de 30.000 desaparecidos y heridas colectivas difíciles de cerrar. En el marco de esta conmoción y con el reinicio de la vida cultural y pública comienza su trabajo creativo el *Grupo Escombros*, fundado el 9 de julio de 1988. Luis Pazos, Héctor Puppo, Raúl García Luna, Jorge Puppo, Angélica Converti, Oscar Plasencia, Claudia Puppo y Mónica Rajneri son los primeros miembros, quienes llevan a cabo las primeras experiencias, integrándose en una etapa posterior David Edward, Horacio D’Alessandro, Héctor Ochoa, y Juan Carlos Romero, aunque cabe agregar que a lo largo de estas décadas el grupo se abre a nuevos integrantes, no es un grupo fijo.

Como explicitan en su *Primer Manifiesto* “La Estética de lo Roto” : “Somos un Grupo abierto y horizontal. La cantidad de nuestros integrantes no es fija ni tiene límites. Todos, sin excepción, tenemos el derecho a opinar y decidir. *Escombros* nace, muere y renace constantemente”<sup>v</sup>(8). Sus integrantes provienen de distintas disciplinas: son artistas plásticos, arquitectos, ingenieros, periodistas, diseñadores gráficos, sus trabajos son colectivos: los presentan bajo el nombre de *Escombros* y no bajo nombres particulares. Una de las peculiares características que tienen es esta, la disolución del nombre personal, individual. Como grupo no pertenece a ningún partido político ni credo religioso en particular, a pesar de que denuncia permanentemente las condiciones de absoluta injusticia en que viven los hombres, mujeres y niños de la Argentina y de América Latina, no se considera un grupo de protesta, simplemente; sino un grupo de artistas.

En la actualidad sus miembros son: Luis Pazos, Héctor Puppo, David Edward, Horacio D’Alessandro, José Altuna, Claudia Castro y Adriana Fayad. A la mayoría de los integrantes actuales los une, más allá de sus coincidencias estéticas, filosóficas una amistad de treinta años, la solidez de este vínculo es uno de los factores que le permitió sobrevivir, como grupo humano y artístico, en la Argentina de los últimos quince años.<sup>vi</sup>

Junto al nombre y más allá de los cambios inevitables, hubo y hay características que se mantuvieron intactas: la mayoría de las obras se han realizado al aire libre: una calle, una plaza, una fábrica abandonada, una cava, un arroyo urbano. Otra de las emergentes del grupo es su calidad local, trabaja con y para la gente de La Plata, ciudad donde nació. Sus obras están dirigidas a todo tipo de público sin excepción; trabajan con otros artistas y/o colectivos, o con los espectadores, que de esta manera se convierten en coautores de sus propuestas.

A grandes rasgos y a modo de introducción a algunas de sus acciones más relevantes durante estos años de actividad sin interrupción, su obra se caracteriza por ser portadora de ideas y de anhelos, utilizando todo tipo de soportes para ello, desde sus primeras acciones en el espacio público, hasta sus últimas intervenciones en Internet. En el catálogo a su primera exposición en una Galería de Arte, el crítico de arte Rodrigo Alonso escribe: “Esta actitud constante del *Grupo Escombros* atraviesa, paradigmáticamente, la apoteosis liberal del gobierno menemista y la crisis posterior. En esta especial

coyuntura, su arte encuentra un terreno fértil para profundizar la veta social, a veces como compromiso con causas culturales o ecológicas, otras veces, como ayuda solidaria o creación a ámbitos para la expresión comunitaria. Sus acciones dejan marcas en la ciudad, en sus rincones y en su gente”<sup>vii</sup>.

El fenómeno de grupos de artistas que han tomado como *modus operandi* el espacio público en estrecha vinculación con la comunidad es común a los países del Cono Sur durante las dictaduras que han vivido o posteriormente a ellas, este es el caso del grupo chileno *CADA*, que comenzó a montar sus acciones de arte público en 1979, todavía dentro de la época terrorista de la dictadura de Pinochet. *CADA* (Colectivo Acciones de Arte) fue fundado por Fernando Balcells, Juan Castillo, Daimela Eltit, Lotty Rosenfeld y Raúl Zurita en 1979 y según Roberto Neustadt “la estética de *CADA* – por difícil, hermética o rara que fuera- rascaba la superficie de las imágenes convencionales del arte, la sociedad y la política” (15). La crítica chilena Nelly Richard en su lectura de la producción artística postdictatorial en Chile, aplica una serie de enunciados a las acciones del grupo chileno *CADA*, que podemos extender a la producción del grupo argentino, en tanto el grupo argentino también lleva a cabo sus acciones en un momento “postdictadura” y si bien lo hace con mayor continuidad en años y propuestas que el grupo chileno, ambos utilizan soportes similares y proclamas que dialogan con los sectores comunitarios.<sup>viii</sup> A partir de los valiosos aportes de Richard es evidente que una de las primeras características es la transgresión de los géneros discursivos mediante la combinación de varios sistemas de producción de signos, mezclando transdisciplinariamente el arte, la sociología, la política, la estética, la *performance*, la filosofía, la ecología. Por otra parte, ~~es evidente el cuestionamiento~~ <sup>Cuestionan</sup> del marco institucional de validación de la obra maestra y el circuito de mercantilización de la obra producto (las galerías) mediante prácticas como la reapropiación de espacios públicos, abandonados, en donde llevar a cabo sus proyectos o de espacios naturales en donde cruzar los discursos de la cultura con los de la naturaleza. Esta modalidad trae consigo el desmontaje del cuadro y del rito contemplativo de la pintura, mediante la inclusión de montajes, panfletos, manifiestos, acciones corporales, acciones colectivas, montajes fotográficos, en donde lo social, según Richard: “el cuerpo urbano se cruza con la biografía colectiva, y con las fuerzas de cambio en lo político” (38-9), disolviéndose de este modo las fronteras

espaciales y simbólicas entre el arte y la vida. Al igual que *CADA*, *Escombros* reclama la calle como el verdadero Museo y el grupo argentino se bifurca en acciones en el exterior, en Bienales, en trabajos con otras instituciones como *Greenpeace*, en co-acciones con otros grupos que los invitan y requieren su cooperación transformadora.

Podríamos fácilmente caer en la reducción de pensar a este grupo de artistas como un fenómeno postdictatorial y articular su devenir en relación a los movimientos sociales en función de esas residuas que quedan después de las violencias que impusieron sobre el cuerpo del arte las dictaduras reinantes durante casi diez años sus consecuencias irreductibles en el cuerpo social y en el cuerpo de la cultura. Respecto a la producción postdictatorial chilena Idelber Avelar reflexiona en su ensayo “Alegoría y Postdictadura: Notas sobre la memoria del mercado” refiriéndose a la conversión que realizan los sujetos en los periodos postdictatoriales de los países del Cono Sur: “El sujeto enlutado de la postdictadura, que observa los restos de una destrucción despliega una sensibilidad singular para la inmersión melancólica y silenciosa de un objeto convertido en alegoría” (22). Los objetos en cuestión ilustrarían un tercer valor, el valor de la memoria. Bien podemos pensar que esto ocurre en una primera etapa con el grupo *Escombros*, en tanto el duelo por lo perdido se expresa irremediamente, por ejemplo tanto en el nombre que escogen como en el conjunto de *performances* que constituyen *Pancartas*, una de sus primeras acciones; sin embargo, es muy otra la acción de la etapa subsiguiente, pues bajo la presión de las circunstancias sociopolíticas emergentes en América Latina, el grupo se organiza en torno a varias direcciones que conforman, en un inicio, una suerte de metodología de la producción cultural urbana.

Tal como mencionara María de los Angeles Rueda en sus primeros escritos sobre *Escombros*, el grupo expresa desde el comienzo sus formas de producción: los espacios públicos, su propia corporeidad, el registro fotográfico, el transúente. Su poética es un acto de libertad realizado por el artista asumido como sobreviviente. El escombros, la ruina, la grieta, la rotura, son las metáforas que les sirven para definir la condición efímera del sujeto en la época postmoderna, así. lo fragmentario se une en el intento por comunicar a través de manifiestos, panfletos, poemas, aforismos, máximas, ‘verdades’ que articulan con los intentos de una modernidad superpuesta a sus medios y soportes. Su noción de *no-lugar* difiere altamente de la noción del antropólogo Marc Auge, no es el

no lugar de los *shoppings*, es el no-lugar de la ciudad y sus periferias postindustriales, producto de la globalización, del estertor del abandono.

### **El *graffiti*, la primera marca y el nombre.**

El grupo comienza su actividad pintando un *graffiti* en un espacio en ruinas, en el que escriben: "Somos artistas de lo que queda. Nos sorprende seguir vivos cada mañana. Sentir sed e imaginar el agua" El 9 de julio de 1988 realiza el mural *Graffiti* en un baldío del barrio de San Telmo, en Buenos Aires. Este constituye como postal el primer envío del Grupo. (incluir foto del graffiti y del grupo)

De acuerdo con los estudios realizados por Armando Silva en torno al *graffiti* sabemos que durante la década de los ochenta esta forma mixta de escritura/pintura se desarrolló en Centro y Suramérica respondiendo no sólo a la lucha popular y a la resistencia contra los gobiernos totalitarios sino también como un modo de renovación formal, dentro de las expresiones plásticas de movimientos políticos y universitarios (32)<sup>x</sup> Desde otra perspectiva, y en su análisis sobre el imaginario de la ciudad, Michel de Certeau reflexiona sobre los modos en que el lenguaje de la utopía se prolonga cuando se mueve a otras escrituras como los *graffitis* o las protestas (llamadas pintadas políticas) ya sea en los subterráneos como en los corredores del claustro universitario. Dice de Certeau: "In this respect refusal speaks the same language as seduction" (...) "the imaginary haunts sensitivity groups, organizing legends or a press that manufactures 'good', and 'bad', both 'idols' and 'resistance groups'" (21). Así, la marca con la que el grupo se presenta ante los otros, reforzado en el envío de una postal será su 'sello', 'su firma'.

En esta primera escritura el grupo define su condición de "sobreviviente" en relación a un pasado poblado de desaparecidos, ruinas y destrucción. Por un lado es la capacidad de imaginar la que se une a la posibilidad de la utopía porque si se siente sed y se puede imaginar el agua, es posible imaginar cuánto proyecto se desee, en tanto surjan las ideas para llevarlos a cabo. Por otra parte, el nombre elegido remite a los restos o residuas de una sociedad, de un espacio social que había sido desmantelado por el Estado de terror imperante.

## Las Pancartas I y II

En noviembre de 1988 el grupo realiza la muestra **Pancartas I**, debajo de la autopista de Paseo Colón y Cochabamba, barrio de San Telmo, Buenos Aires. Sobre pancartas pintadas de negro expone fotografías de 15 *performances* realizadas en el barrio de Constitución, Buenos Aires y en la ciudad de La Plata. La muestra culmina con una marcha por la Avda. Paseo Colón enarbolando las pancartas. De la acción participan unas 200 personas. Para ello, los espacios elegidos son espacios con 'historia'. "Volvamos al tema del arte, nos explica Pazos, el cuerpo en la década de los 60 tenía un significado, el cuerpo en la década de los 70 tiene otro significado. Es decir el culto al cuerpo como símbolo de salud y belleza era una historia, es más, como símbolo del deporte, de participar con el cuerpo del otro, de tocarse. En los 60 era la desinhibición, la libertad. En esta década, cuando comienza eso que te contábamos del Arte Efímero, el cuerpo es el receptor del dolor, de la represión, de la tortura y finalmente de la muerte" (Entrevista). Según expresan en el *Primer Manifiesto*: "En **Pancartas I y Pancartas II** elegimos a la pancarta como soporte de nuestras obras porque en ellas, como en las paredes, el hombre de hoy, expresa su conflicto con el Poder" (8). En el inicio usan los cuerpos, son los cuerpos los que van a inscribirse en el espacio para escribir sus mensajes.

Las acciones realizadas con el cuerpo son fotografiadas y se construye una primera serie de representaciones que se muestra a través de fotos y que denominan *Pancartas* (incluir fotos con el nombre correcto debajo de cada una)

Los registros elegidos para la serie *Pancartas I y II* corresponden a tres no-lugares diferentes: debajo de la autopista de Paseo Colón y Cochabamba; una caldera dinamitada por el ejército en Ringuelet, y una cantera abandonada donde se fusiló a desaparecidos en Hernández, en las afueras de La Plata. Como bien señala Alberto Giudice, curador de la exposición de fotos: "El no-lugar es el lugar de una ausencia, un espacio que fue escenario de una destrucción o de una masacre. No son, sin embargo, meros documentos visuales, en donde la fotografía es apenas un medio".~

Van a una cantera abandonada, lugar en donde durante la dictadura militar se fusiló gente y a partir de una lectura del lugar comienzan las propuestas-*performances*-acciones que luego aparecerán en carteles de proclamas que llevarán en sus manos. Veamos algunos de los títulos de las quince *performances* realizadas como parte de este

segundo proyecto: *Naturaleza Muerta, Teoría del Arte, Juegos de adultos, Brotes, Mariposas, Penitente, La Noche, Gimnastas, Gallos Ciegos, Carne Picada, Cajón de Frutas, Nudo, Cacería, Carrera de embolsados*. Algunos nombres de las *performances* remiten a juegos de la infancia, como *Carrera de embolsados* y *Gallos Ciegos*, mientras que otros cobran sentido a la luz de lo vivido en los años de la represión: *Naturaleza Muerta, Carne Picada, La Noche*. La naturaleza presente en algunos nombres como *Brotes, Mariposas, La Noche* construye su paradoja en el sentido de mostrar representaciones en donde la naturaleza que sirve de marco a dichas acciones un espacio abandonado, posthumano.

La serie de las pancartas instala la noción de serie, de alegoría y de metáfora, de juegos de la infancia, de espacios en donde los cuerpos son los que escribirán como sobre una hoja en blanco sus historias, o su 'memoria', no en vano en una zona donde se llevaron a cabo fusilamientos de gente, se organiza la *performance Penitentes* donde ocho personas vestidos de negro con los ojos vendados con trapos blancos, rememoran y traen a la memoria los penosos acontecimientos ocurridos durante la dictadura. A modo de archivo del pasado la serie recrea escenas que de un modo poético despliega sus metáforas a partir del uso del cuerpo humano y de escasos objetos. En *Mariposa* los cuerpos clavados como las mariposas dejan su huella sobre el suelo desierto del no-lugar donde se despliega su movimiento, del mismo modo en *Brotes* una mano sale por entre las ruinas de una pared, o en *Gimnasta* reconocemos fácilmente la figura de un hombre ahorcado. Diversos medios de prensa del momento al referirse a esta serie expresan sus plurívocas opiniones: "Contundentes en su mensaje, no nos dejan la posibilidad remota de la indiferencia. Podemos disentir, podemos acordar, podemos hasta compartir con ellos la experiencia, pero no lograremos después de ver sus Pancartas, olvidar con facilidad, siquiera voltear la mirada haciéndonos los distraídos"<sup>xiii</sup> o muy de otro modo Eduardo Gavazzi expresa: "Cada foto, cada una de ellas, conforman una frase que debe ser completada con la pancarta que somos cada uno de nosotros. Así, entre ellos y nosotros damos a luz un discurso sin ataduras ni convencionalismos. Más que un discurso, una declaración íntima, tan desgarrada, tan desprotegida, tan expectante como la declaración de amor entre un hombre y una mujer"<sup>xiv</sup>.

En diciembre de 1988 el Grupo realiza *Pancartas II* en una cantera abandonada en la localidad de Hernández, cerca de La Plata, donde concurren unas 400 personas. Así lo comenta en uno de sus textos el grupo: “El paisaje fascinó a los espectadores, que después de recorrer la muestra comenzaron a recorrer el lugar, desconocido para la mayoría. Esa cantera que los sorprendió, también lo hizo con los integrantes del grupo. Una semana antes de la inauguración, la naturaleza y la mano del hombre la modificaron, obligando a modificar, a la vez nuestra propuesta original. La Galería de Arte, al ser parte vivida de la ciudad se movía como todo lo que vive” (17-12-88). Se hace explícito en este comentario el diálogo que opera con el espacio y con el grupo, diálogo que extienden a los espectadores volviéndolos cómplices de sus intenciones. (Incluir fotos de dos o tres performances de Pancartas)

Los cuerpos expresan la transgresión, operando en un doble discurso; para recordar representan con los cuerpos y fijan las acciones en la foto, luego recorren con las fotos los espacios urbanos. En el soporte se juega la comunicación de esta transgresión creadora, y este discurso del cuerpo habla de las relaciones internas de la sociedad que vuelve a él gracias al trabajo del imaginario. Afirma Michel de Certeau: “The social ‘clothing’ of representation designates its opposite as bare and barren reality”. Hay dos o tres discursos que se complementan, lo que falta en la imagen se dice en el manifiesto, mientras que lo que la imagen sugiere es máxima, aforismo en los textos escritos.

Esta suerte de diálogo con el imaginario de diversas capas sociales se manifiesta en otras acciones que también se realizan en espacios sociales, públicos. Una de ellas es *¡Ay, Patria mía!* (marzo de 1989). A lo largo de esta acción clavan cientos de banderas argentinas con esta inscripción escrita en el centro de la misma. Clavan las banderas en Plaza Francia, Buenos Aires. La gente, se las lleva una a una. (mostrar foto de la acción)

Sin embargo su aún activa participación se lleva a cabo a partir de una atenta lectura de los lugares o los no-lugares. María de los Angeles Rueda lo expresa del siguiente modo: “El *Grupo Escombros* utiliza tanto los deshechos de la cultura como los medios, géneros y manifestaciones contemporáneas de la sociedad. Las ruinas, la desolación y la basura se cruzan con los cuerpos – huellas, el *graffiti* o pintada, la

pancarta como *affiche*, el cartel, género o medio efímero, moderno, urbano o comunicativo por excelencia, el registro fotográfico y el evento” (3).

En la situación actual del arte y su inserción social hay un legado de los 60 que intenta convertir las innovaciones de las vanguardias en una fuente de creatividad colectiva, y al respecto García Canclini, en su análisis de las vanguardias y sus efectos, comenta: “There is a moment when artists’ gestures of rupture, which are not able to become acts (effective interventions in social process) become rituals” (23), pero y sigo con Canclini “rituals can also be movements toward a different order, which society still resists or proscribes” y en este sentido aún los ritos de *Escombros* están articulados sobre el desmantelamiento de un supuesto orden político, podríamos denominar mito político (en el sentido supuesto de que la política articule el bien de la *polis*, o sea del ciudadano), en tanto *Escombros* todavía dialoga con la idea de grupo y comunidad, a través de sus manifiestos y proclamas denuncia la irresponsabilidad del Estado, de sus autoridades.

De este modo el cuerpo, como escritura, ocupa la zona, la escribe y la inscribe, la llena, y luego la abandona, y en este sentido, *Escombros* también se reapropia de la función de los cuerpos, ya no es sólo el territorio/cuerpo de la ciudad o de sus periferias es la inscripción de los cuerpos a través de estudios, procesos que luego serán mostrados como en su serie *Pancartas*. En el lugar en el que se fusiló gente se organiza la *performance* de los vendados, como para no olvidar, para recordar que eso sucedió. Entonces la memoria juega su rol preponderante, y lo efímero en contrapartida debe ser fijado en el hacer fotográfico a través de inscripciones que denominan en una metonimia que viene del discurso político “pancartas”. Será la fotografía y, en el grupo hay un fotógrafo, lo que permite la permanencia de lo efímero, lo irrepetible transformarse en documento, archivo. Así surge la serie, la serie de fotos que representan otra serie, la serie de las acciones realizadas en la cantera abandonada<sup>xiv</sup>. Entre estos dos momentos *Escombros* conjugó el trabajo de la memoria con la construcción de un texto en donde los cuerpos vestidos de negro, como signos se reúnen, se organizan y toman la hoja del espacio conjugando un conjunto de movimientos, una coreografía secreta que sin lugar a dudas, ha sido pensada, proyectada y dibujada en bocetos previos (incluir foto de bocetos de las Pancartas), estos bocetos equivalen a borradores de una acción que se llevará a cabo,

reescribiendo escenas de la historia privada y pública que en algunos casos se vincularon con ese espacio.

Por un lado se esgrime la fugacidad de la acción en la representación de las escenas, pero por otro lado esa escena se “fija” a partir de la fotografía como documento de memoria. Por un lado existe una deconstrucción de lo vivido, una construcción de lo recordado y una fijación en la imagen de lo representado. Este sería, a grandes rasgos, el recorrido de las *Pancartas*.

En efecto, tal como explica Clemente Padín en su ensayo “Arte en las calles”: “La calle y los espacios urbanos imponen un nuevo sistema de relaciones que la galería y los museos hacen imposible; no sólo cambia el marco locativo, sino que también el comportamiento de los espectadores y la índole de las obras”<sup>xv</sup> De acuerdo a un temprano ensayo de Néstor García Canclini (que retoma Padín e su estudio) las actividades artísticas del Arte de la Calle, incluyen cuatro modalidades, de las cuales podemos aplicar a la obra de *Escombros* tres de las cuatro enunciadas: son obras destinadas a la transformación del entorno, y por su impacto o por las posibilidades de participación espontánea que ofrecen al público, inauguran formas de interacción entre autor y destinatario de la obra y/o nuevas posibilidades perceptivas, y estas propuestas actúan sobre la conciencia de los participantes y convierten las obras en detonantes del hecho político<sup>xvi</sup>

Si recorremos con mirada atenta las propuestas del grupo plantense podremos reconocer sin dificultad estos elementos y de sus influencias sobre el público participante.

### ***Mar de Banderas* o el recuerdo del dolor.**

En marzo de 1989 se clavan en el césped de Plaza Francia cientos de banderas argentinas con la inscripción *¡Ay, Patria mía!*. La gente se lleva las banderas, una a una (Mostrar foto)

*Mar de Banderas* actúa como disparador social y permite a un conjunto de paseantes - al decir de de Certeau - identificarse no sólo por el emblema utilizado, sino por un sentimiento de pérdida, de dolor expresado en la frase elegida, sentimiento que los reúne y los identifica. En estos años el grupo comienza a publicar sus *Manifiestos*, el primero de ellos titulado *La Estética de lo Roto* (1989) en donde el grupo explica el por qué de

nuestra estética y fija su posición frente a la situación social, económica y política que vive el país. En este primer *Manifiesto* explicitan su Poética de la Creación: “Somos la estética de la violencia expresiva. Una estética que se basa en la forma rota (el cuerpo crispado); la forma inerte (el cuerpo desnudo); la forma oculta (el rostro velado); el no-color (uso excluyente del blanco y negro)” (7). Algunos de los soportes del grupo aparecen posteriormente en otras acciones, en enero de 1999 realizan junto a Fatpren (Federación Argentina de Trabajadores de Prensa) a dos años de su asesinato, *La mirada de José Luis*. Mil banderas con la imagen de los ojos de Cabezas y una placa de mármol con un poema son en esta ocasión el soporte para su acción de denuncia y memoria.

### **El Centro Cultural Escombros**

El 27 de Mayo de 1989 inaugura en una calera dinamitada de Ringuélet, localidad cercana a La Plata, el *Centro Cultural Escombros*. Lo hace con la convocatoria *Arte en las Ruinas*. Es el momento en que surge la necesidad explícita de incorporar en sus propuestas a la comunidad e invitar a artistas nacionales e internacionales, para participar de ellas. Fruto de esta intención son el *Centro Cultural Escombros*, *Arte en las ruinas*, *La Ciudad del Arte* (diciembre de 1989) y *Todos o Ninguno* (diciembre de 1995). El Grupo explica la elección de sus lugares, del siguiente modo: “Una plaza, una fábrica abandonada, una playa de estacionamiento, una esquina cualquiera, es nuestra Galería de Arte. Ocupamos todo espacio que la desidia, el capricho o el simple afán de destrucción, quitó a la ciudad para entregarlo a la nada. La ciudad es nuestra Galería de Arte” y respecto a la decisión de la fundación de un centro cultural, expresa: “Extendemos los límites que las convenciones impusieron a la obra de arte. Desde este preciso instante, el lugar elegido ya no es una calera en ruinas. Es una Galería de Arte”. (*Primer Manifiesto: “La Estética de lo roto”*, 1989). La primera de estas convocatorias, *Arte en las ruinas*, se lleva a cabo en una calera abandonada de Ringuélet. Esta sustitución, esta construcción metafórica a través de la cual se transforma un espacio en otro constituye una suerte de retórica operativa en el texto que genera el grupo a partir de la nueva función adjudicada. Juan Carlos Romero, quien posteriormente formará parte de *Escombros*, en esta ocasión, como artista invitado a la convocatoria escribe, a su vez: “(...) ¿Qué obra de arte se puede hacer en este lugar que pueda modificarlo? No existe. Haber descubierto un lugar ya es

un hecho artístico. El *Grupo Escombros* es un creador. Quizá solo se puedan señalar espacios, quizás sólo se puedan hacer marcas para dejar nuestra firma, como los enamorados tallan los árboles para la posteridad. Sólo una humilde marca que enriquezca el caos”<sup>xvii</sup>. Y es el ejercicio de la metáfora lo que convoca Romero en su reflexión, la posibilidad simbólica de transformar un espacio y dramatizarlo en el sentido de transformarlo, adjudicarle otro valor. El grupo convoca a 100 artistas de todas las disciplinas y concurren 4.000 personas a la muestra.

En el *Centro Cultural Escombros* “un artista reconocido o no, puede realizar su centésima exposición o la primera. La única tarjeta de presentación es su voluntad de crear, su capacidad de imaginar, su decisión de ejercer la libertad. Una institución que nacerá y morirá ese mismo día”, en efecto, miles de personas visitaron el Centro Cultural transportados en buses, en bicicleta, a caballo. Desde el interior del paíás, desde vecinos países como Uruguay grupos de artistas y la comunidad en pleno se dio cita en la calera abandonada. Al respecto escribe el crítico de arte Rodrigo Alonso: “En 1989, el *Grupo Escombros* promovió la ocupación de una cantera abandonada en las cercanías de la Ciudad de La Plata, convocando a artistas de todas las disciplinas a conformar un centro de libre expresión que denominaron *La Ciudad del Arte*. (...) El lugar elegido era una zona industrial fuera de circulación, un resto social supuestamente ‘improductivo’. Con su intervención, el *Grupo Escombros* recuperó la productividad del lugar, pero en otro terreno – el artístico – generando un impacto social no necesariamente menor. Gran parte de los cientos de artistas que respondieron a la convocatoria eran completamente ajenos al circuito institucional del arte argentino, como también lo era el público que asistió a las jornadas del evento”<sup>xviii</sup>

Para la puesta en escena del proyecto el grupo utilizó un *modus operandi* que es el característico de su metodología creativa, y que explican de este modo: “Se trabaja así, el proceso es dibujarlo, se tiene una idea, se hace un esquema, un dibujito a mano alzada, muy simple, y después se pasa a la acción” (Mostrar el dibujo de la Ciudad del Arte) (Entrevista). En algunos casos, como en *La Ciudad del Arte*, “salimos, encontramos el lugar, primero lo fotografiamos, luego Rayo que es el diseñador imagina dónde se puede llevar a cabo la acción”. Pero esto no basta, sin dudas, para movilizar a la cantidad de personas que se han logrado movilizar en convocatorias como las mencionadas, el grupo

tiene todo un sistema de comunicación que opera a partir de gacetillas, tarjetas de invitación, planos: “Nada se deja afuera, se utilizan todas las formas posibles de comunicación” (Entrevista). El grupo cubrió las necesidades de la gente, con la alianza de pequeños comerciantes de la ciudad. Estos son algunos de los registros que narran en relación a la convocatoria realizada: “Se hizo un plano con calles y cada calle llevaba un nombre de un artista reconocido” (Mostrar plano de la Ciudad). “Se hizo un catálogo a cada artista se le pidió un dibujo y lo imprimimos y lo repartimos (...) Como alguien tenía que pasar videos, un cineasta, una filmación y no encontrábamos el lugar, entonces ellos ofrecieron dar electricidad, pasaron cables, y como no había sala, un ciruja ofreció su casa, la limpió toda y ahí en esa cueva se pasaron las películas, la sala tenía un cartel, y todo” “Pusimos un cartel a la entrada que decía CENTRO CULTURAL ESCOMBROS con una señal que aclaraba ARTE EN LAS RUINAS. Había músicos, pintores, fotógrafos, escultores, payasos, un grupo hizo como un Partenón en donde exponía sus obras” (...) “Llegaban en bicicleta, caminando, a caballo, llegó mucha gente. Nosotros presentamos una instalación *Cementerio* en donde se clavan cruces blancas con las siguientes inscripciones: *La Solidaridad, La Libertad, La Verdad, El Trabajo, La Imaginación, El Futuro, La Voluntad, El Coraje, La Dignidad, La Justicia.*”<sup>xix</sup> (Entrevista) (Incluir foto del Cementerio).

Sobre la pared de una de las ruinas aparece una silueta de un hombre acostado, de su corazón caen manchas color sangre, las manchas dibujan el mapa de América Latina. La pintada realizada en el muro se llama *La Herida* y fue un proyecto del grupo durante el montaje del Centro Cultural. Recientemente, en ocasión de ir a filmar algunas zonas donde el Grupo había desplegado su acción visitamos estas ruinas y encontramos, todavía, borroneada por el tiempo, la silueta negra ofreciendo su corazón herido.

(Incluir foto)

Pero la construcción más elaborada que ofreció el Grupo operó directamente sobre las huellas del terreno y se llamó *Sutura*. Sobre una grieta de 30 metros de largo y un metro de profundidad, utilizando soga de barco de 10 centímetros de ancho, el grupo cosió con la soga el tajo hallado en la tierra quebrada. Desde las alturas podía observarse la verdadera obra que ofreció la tierra al grupo y que el grupo, en su hacer simbólico transformó en una herida cosida por una soga. (mostrar foto de Sutura).

En el libro *La ciudad desde las Artes Visuales*, María de los Angeles Rueda, su editora, publica un capítulo titulado “Utopías en la calle”, en donde se detiene en los procedimientos utilizados por el Grupo en la construcción de la *Ciudad del Arte*. Al respecto analiza Rueda lo siguiente: “La expansión artística propone una expansión simbólica. Señalar, encontrar o marcar un lugar implica poetizar un ambiente. Se establece una apropiación creativa de las dimensiones físicas reales del espacio circundante, adquiere un sentido a partir de las ruinas. Siempre hay un resto. Se logra un espacio que envuelve al hombre, le permite suspender su temporalidad y propiciar un rito” (109).

Desde esta perspectiva, el rito convoca a la comunidad, y da permiso para la fiesta. En este sentido el banquete del arte, siguiendo a Bajtin, organiza su pluralidad de escenas y voces, crea su polifonía discursiva. Confluyen en la celebración todas las artes y el escenario procura una construcción imaginaria que es juego, fiesta y celebración a la vida. En este proyecto podemos leer fácilmente la confluencia de dos proyectos o posiciones aparentemente antagónicas, una posición postmoderna en tanto el engranaje en el que se disuelven los discursos utópicos, heterotrópicos, pero sin embargo estos relatos que se disuelven sostienen a su vez otra posición que es la de la acción utópica del arte, pensamiento moderno que fue reflexión del arte, durante las últimas décadas.

A la convocatoria de *La Ciudad del Arte* concurren 10.000 personas. Durante la convocatoria se distribuye el “objeto de conciencia” “Siembra”, 2000 bolsitas de semillas con la inscripción “Para sembrar la nada y dar muerte a la muerte”. Y podríamos pensar sosteniendo nuestro argumento en esta frase que el mito que articula Escombros tal vez sea el de la Madre Tierra, el mito de Perséfone, el de la renovación de la vida en todas sus facetas, el de la reconstrucción, el de los brotes, las semillas que permiten el renacimiento, una nueva forma de resurrección.

Un extenso público los sigue a caballo, en coche, a pie. Vienen de otras provincias a participar de sus acciones, para algunos (psicólogos) es lo siniestro freudiano lo que rehabilita el grupo, para otros grupos es la fiesta, la celebración que permite el compartir, para muchos artistas la posibilidad de cuestionar, criticar al sistema, evocando en sus reuniones aquellos años setenta plenos de reivindicaciones sociales.

La última de las convocatorias del grupo dentro de la línea abordada en el Centro Cultural es la denominada *Todos o Ninguno* (en diciembre de 1995) en la misma calera de Ringuélet. Asisten a esta acción 5.000 personas. En esta convocatoria, respecto al lugar elegido, el Grupo escribe: “El lugar elegido comenzó siendo una fuente de trabajo y se transformó en una ruina entregada a la intemperie. Hoy es el último refugio de los excluidos de un modelo económico y político que decidió abandonar a su suerte a los débiles y a los indefensos. Es decir, a quienes más necesitan ser ayudados. Allí viven hombres, mujeres, y chicos que no tienen – y tal vez no tengan nunca – agua potable, una casa digna, comida suficiente, ropa adecuada, la posibilidad de educarse. Lenta pero inexorablemente, el sitio se convirtió en un basural. Montañas de desperdicios que son, para sus habitantes, fuente de vida y de muerte. De vida, porque lo que pueden rescatar lo venden y lo comen De muerte, porque es origen de todo tipo de enfermedades (...)”<sup>xxi</sup>

Esta aparente contradicción de posturas y conceptos aparece claramente en los 90. Jesús Carrillo en su ensayo “Espacialidad y arte público” expresa el estado de la cuestión al referirse a cómo el arte de los 90 hace explícita mención al debate que sobre el tema se está produciendo en campos como la antropología cultural o la teoría postcolonial, a partir de autores como Pierre Bourdieu y Homi Bhabha. Carrillo articula las posiciones de Pierre Bordieu, quien se halla próximo a los mecanismos de la representación social y a Homi Bhabha más atento a las formas híbridas surgidas en la época postcolonial: “ambos tienden a considerar el espacio como una construcción cultural y la cultura como un conglomerado de relaciones espaciales, generándose una espiral en la que ambos términos se solapan y acaban confundiendo” (Carrillo, 130-1). Desde otro lugar alude a esta problemática García Canclini cuando se refiere a una de las crisis de lo moderno como el retorno al ritual sin mitos que lo sostengan: “In lacking totalizing accounts to organize history, the succession of bodies, actions, and gestures becomes a different ritualism than that of any other ancient or modern society” (25). En el caso de *Escombros* el mito de la vida, de la celebración de la vida, organiza los acontecimientos de funcionamiento social, recrea la Fiesta y permite el compartir acciones y escenas. No asistimos todavía a Narciso, aún la Ley del Grupo sostiene la utopía y organiza la escena. Todavía en la Ley del Padre<sup>xxii</sup> o contra la artificiosa propuesta del Amo, desde donde se narra la historia o la destrucción que genera la Historia, la propuesta de *Escombros* se

erige como monumento de cultura y recibe las expresiones de los grupos sociales en peregrinación, nostalgando lo que alguna vez fue.

### **Hacia una definición del artista latinoamericano**

El 20 de septiembre de 1990 se organiza en la plaza de La Recoleta la convocatoria *Arte en la Calle*, como parte de las *XI Jornadas de la Crítica*, realizadas por la Sección Argentina de la *Asociación Internacional de Críticos de Arte*. El Grupo participa con la instalación *Animal Peligroso*: una jaula de base rectangular de 4 m x 3 m x 3 m con un cartel que describe las características del artista latinoamericano. En su interior, los integrantes del Grupo realizan grabados que entregan a la gente.

(Incluir foto de la Instalación y también del texto que define al artista latinoamericano)

Esta instalación se mostró también el *II Encontro Latino-Americano de Artes Plásticas em Museo de Arte do Rio Grande do Sul*, Porto Alegre-Brasil, del 16 al 18 de agosto de 1990. El texto que acompañó la instalación es un intento por definir la peculiaridad del artista latinoamericano como un ‘animal peligroso’ por su ‘pasión por la libertad’ y por “no temerle a la oscuridad, crear conciencia, sembrar en las piedras, morir por lo que cree’ Sin duda una vez más el artista como ‘ utópico’ se define y redefine en el marco de las sociedades latinoamericanas, dejando latir en este intento, una vez más, los discursos de los 60 y los 70. Este intento se hace explícito en el Primer Manifiesto del grupo donde definen el rol del artista y la función del arte en el contexto latinoamericano del siguiente modo, a través de numerosos aforismos. Veamos algunos ejemplos: “El artista es el amplificador de la conciencia colectiva. La obra de arte revela lo que el Poder oculta y dice lo que la sociedad calla” o “El artista está en el mundo para romper el orden establecido. De esa ruptura surgirá un nuevo orden que volverá a romper. Así hasta el infinito”, “Ser artista hoy, es emprender la tarea demoledora de rescribir el Apocalipsis” (11-3)

### **Una obra peculiar y anticipatoria “Mar”**

Una obra inclasificable, en tanto es una de las únicas que articula dos espacios inconciliables en los primeros quince años de producción del grupo, una suerte de cuestionamiento entre el afuera/adentro de un espacio cerrado como es el Museo.

Para María de los Angeles Rueda, la propuesta de *Arte en la Calle en el Museo* establece un punto de anclaje y de revisión de las relaciones artes-circuitos establecidos y desvíos- Insiste Rueda en la apreciación de que la muestra fue encuadrada como ‘colectiva de arte político’ por la crítica del momento. Es la primera vez que el Grupo participa con una obra en el interior de un Museo. (Ver foto) Desde el punto de vista de una clara denuncia social se reinscribe *Mar* (12 al 31 agosto 1993) y con la que el grupo participa en la muestra que *Arte en la Calle, en el Museo*, auspiciada por el *Museo de Arte Moderno*.

Como parte de esta obra se erigen 500 bolsas de residuos de color negro, de 1m x 0.50 m, impresas con tinta dorada metalizada, con la definición de *Corrupción*, definición tomada del diccionario de la lengua de María Moliner, en todas sus variantes y acepciones.. Estas 500 bolsas fueron acumuladas (como una pirámide) en la puerta de entrada del Museo y otras 500 bolsas distribuidas en el suelo del primer piso, cubriendo una superficie de 140 m<sup>2</sup>. El “objeto de conciencia” consiste en una caja de 27 cm x 22 cm x 2 cm., conteniendo la bolsa expuesta, que de un lado lleva impresa la definición lingüística de la palabra *Corrupción* y del otro lado un texto que dice: “La corrupción como la basura, contamina. Debilita a las sociedades haciéndolas vulnerables a la enfermedad. La corrupción es un mar que no admite orillas. Se extiende, incontenible, ahogándolo todo a su paso. No se lo puede bordear y no es cierto que se lo pueda atravesar sin naufragar. Nadie que lo navegue, aunque sea un instante, es el mismo”. El director del *Museo de Arte Moderno* enfatiza la potencia expresiva de la obra que despliega el grupo durante esta muestra y no sin razón convoca la figura de Joseph Beuys, cuya influencia se expresa en el despliegue de los materiales en el espacio. Algo del borde, la zona de intersección entre un adentro y un afuera persisten en la instalación<sup>xxiii</sup>. Tal como declara el crítico Juan Carlos Romero, miembro del *Grupo Escombros*, “será una tentativa de ‘meter’ el arte callejero en el interior del museo o de sacar el museo a la calle” (Mostrar foto de la exposicion y del diseño previo). Martín López Lastra, en la reseña sobre esta muestra

insiste: “Como quien desentierra una piedra fundamental, una idéntica actitud podrían tomar con esa bolsa las generaciones del siglo XXI. Luego de abrir cada una de las muestras de corrupción y deducir las posibles causas. Entonces podrían aplicar uno de los principios que enseña la historia. Aquel que dice que quien olvida su pasado está condenado a repetirlo”<sup>xxiv</sup>. En cierto modo, la obra ha sido premonitoria, como los mensajes de tantos artistas a lo largo de la Historia del Arte.

### **La década de los 90. Las privatizaciones. Simulacros y desenmascaramientos. La presencia de Greenpeace América Latina. Acciones conjuntas.**

Posteriormente a la emergencia de la denuncia realizada en favor de los Derechos Humanos y las leyes que los gobiernos democráticos promulgan en pos de complicidades y acuerdos silenciosos, que no desenmascaren a los responsables del horror, podemos afirmar que las acciones de *Escombros* se abren en varias direcciones. Por un lado, su alianza con *Greenpeace América Latina* que dura casi diez años, por otro lado sus ‘Acciones Solidarias’ que explican su inserción y permanente diálogo con los sectores sociales desfavorecidos, y además, su presencia en encuentros a nivel nacional, e internacional a través de diversos soportes expresivos: poesía visual, instalaciones, publicaciones, exhibiciones retrospectivas, ediciones de libros y objetos de conciencia. En los años noventa también comienza su participación en Bienales (Porto Alegre, México, La Habana, Montevideo) que difunden su metodología de trabajo y permiten acceder a sus propuestas.

Hacia los 90 el discurso de la utopía permanece vivo en *Escombros* y genera nuevas alianzas, en este caso las colaboraciones que lleva a cabo con *Greenpeace Argentina* durante más de diez años y que comprenden una serie de acciones que tienen como soporte fundamental el agua y la basura. Si por un lado, las basuras, los restos, las sobras, los desperdicios, “lo que exhibe marcas de inutilidad física o deterioro vital; lo que permanece como fragmento arruinado de una totalidad deshecha; lo que queda de un conjunto roto de pensamiento o existencia ya sin líneas de organicidad. Piezas inválidas de una quebrada economía de sentido que han extraviado su rol o degenerado su función de servicios” (Richard, 78) podrían anunciar la catástrofe, la extrema disolución del sentido en su ofrenda cotidiana, es esta utopía de la denuncia, del texto de denuncia y su

proliferación social lo que le permiten a *Escombros* y en este caso a *Greenpeace* aunarse en un gesto inequívoco que permite la reunión de unos sentidos dispersos en una ética de la reconstrucción, en una suerte de posición ‘femenina ecologista’ que reorganiza en torno a la tierra y a la vida sus gestas prioritarias.

La acción *Recuperar* le permite formular a Clemente Padín el siguiente juicio: “Otra vez el ritual de la resurrección. (...) como en *Arte en las Ruinas* y en la *Ciudad del Arte*, *Escombros* y *Greenpeace* le proponen a la cultura argentina una nueva tabla de valores: la liquidación del individualismo, de toda forma de autoritarismo cultural y del narcisismo que caracteriza al artista del siglo XX. La propuesta de esta experiencia es como en las anteriores, *Todos Juntos*” (33)<sup>xxv</sup>. Entre la utopía y una ética imposible de sostener desde el lugar de la quiebra de la acción política, *Escombros* reagrupa los sentidos dispersos y ejercita sus propios recorridos, esa explosión se convierte por ejemplo en negación de los lugares tradicionalmente asignados a la experiencia estética y esto explica de algún modo cómo el grupo realiza su movimiento desde la “Estética de lo roto” a la “Estética de la solidaridad” estética desarrollada en el *Segundo Manifiesto* del grupo en 1995: “La estética de la solidaridad expresa la ética de la solidaridad, el artista solidario crea para el débil, para el indiferente para el no respetado, para el que camina descalzo, tiritando de frío y come basura, para el que viste de harapos, vive en la calle y muere en el baldío. La ‘Estética de la Solidaridad’ es el espejo donde el Poder contempla su propia descomposición” (19)<sup>xxvi</sup>

En su convocatoria *Recuperar*, en junio de 1990, en una fábrica abandonada en la ciudad de Avellaneda reúne 600 artistas y ecologistas de Argentina y Uruguay. Asisten 5.000 personas. El grupo presenta la instalación *Pirámide* (una pirámide de 4 m de alto por 3 m de ancho, construida con envases de plástico recuperados de los basurales de la ciudad). (Incluir foto). La pirámide cobra todo su peso histórico en el texto que acompaña la proclama y como un río semántico convoca todos los sentidos desde el antiguo Egipto hasta la deconstrucción de, como bien señala María de los Angeles Rueda “la carga semántica de la pirámide en las civilizaciones antiguas aquí se desplaza en la dirección de verla como monumento de una civilización contemporánea destructiva”<sup>xxvii</sup>. El texto que se le entrega a los participantes dice:

## “PIRÁMIDE

En la civilización egipcia,  
la pirámide era un monumento funerario:

La tumba del Faraón.

Síntesis de una civilización  
regida por el culto a la muerte.

Esta pirámide, hecha de basura,  
también es un monumento:

el de la civilización contemporánea,  
regida por el consumo.

A diferencia de la pirámide egipcia  
es la síntesis del culto a la vida.

Una obra de arte que recupera para la cultura  
(y por lo tanto para la vida)

los despojos, fragmentos de la muerte”

Durante la convocatoria el grupo extrae agua contaminada del Riachuelo, la fracciona y envasa, haciendo de cada botella un “objeto de conciencia” que denominó *Agua S.O.S*, lo recaudado con la venta de cada objeto se dona al hogar infantil *Pelota de Trapo*. En este momento el *Grupo Escombros* está compuesto por Pazos, D’Alessandro, Edward, Puppo, Romero y Teresa Volco. Teresa Volco declara a la prensa: “nos resistimos a una sociedad que en este momento, desde muy distintas instancias, practica lo que nosotros llamamos una cultura de la desaparición, o sea que todo aquello que al poder no le gusta, no le parece adecuado, le parece sucio, desprolijo, es como que no existiera”<sup>xxviii</sup>, y continúa Teresa enmarcando el espacio elegido: “El puente Bosch, que está clausurado. Se reunían tres elementos: el puente clausurado que no comunica a nada, el Riachuelo que está polucionado y una fábrica abandonada y en ruinas”.

Una vez más, vemos la insistencia del Grupo por encontrar espacios abandonados, continuando una línea de trabajo creativo que articula la denuncia medioambiental con la protesta social, a través de la convocatoria *Arte a la deriva* (Mayo 1992). La prensa local se hace eco de la crítica y la protesta cuando al iniciar la nota sobre la acción artística, la enmarca del siguiente modo: “En lo poco que queda de ribera del río sin privatizar, detrás

de la Ciudad Universitaria, entre la basura plástica acumulada y los cascotes de un suelo desigual, un grupo de artistas presentó ayer su obra. No es extraño este escenario por el *Grupo Escombros*<sup>xxxix</sup>. En efecto, en la desembocadura del arroyo Vega, en Buenos Aires, construyen una balsa con cañas, conteniendo 260 botellas con mensajes de artistas. La balsa es botada al Río de la Plata y el mensaje del Grupo es el siguiente: “El Poder decidió que el azar sea nuestra forma de vida. El nuevo orden del que supuestamente somos parte, deja librado al individuo a sus propias fuerzas. El obrero, el jubilado, el maestro, el investigador científico, el chico de la calle, el aborígen con cólera, el enfermo mental, el desocupado por el ‘ajuste’, están a la deriva. El Poder no les dejó otra opción que aceptar la filosofía del ‘sálvese quién pueda’. Son náufragos porque no van adonde quieren, sino hacia donde los arrastra la corriente. A esos náufragos, cuyo horizonte es el desamparo y la incertidumbre, les enviamos estos mensajes” (Incluir foto de la acción y el planito del lugar) Participaron cerca de cien artistas plásticos y hubo una cifra similar de textos. “Alrededor de las 16, un bote de goma arrastró río adentro la frágil construcción de cañas de tacuara atadas con hilos”, detalla la prensa haciéndose eco de la acción.<sup>xxx</sup> Esta insistencia en abordar los elementos, en este caso el agua, como materia fundamental continúa con la convocatoria *Aguavida* (noviembre del 2002) en el Arroyo Carnaval, intersección con el Camino Centenario en Villa Elisa, como parte de la convocatoria de la *Semana del Agua 2002*, realizada por el *Centro Cultural Macá*. Botan 40 botes de 45 cm de eslora y 45 cm de mástil, construidos con materiales biodegradables, que llevan impresa en la vela la palabra *Aguavida*. En la convocatoria el pensamiento animiza a la naturaleza cuando expresan “El arroyo Carnaval está lastimado pero vive y da vida”. La idea de la vida nuevamente pulsea a la noción de muerte.

Pero no sólo el agua como elemento de la naturaleza articula parte de su producción en esta década. Vuelven a la Tierra a partir de diversos disparadores y acciones, entre ellos *Crimen Seriado*. Las convocatorias que podríamos asociar a una preocupación ecológica, como *Arte a la deriva* o *Recuperar* se completan con *Crimen Seriado*, donde vuelven a la Madre Tierra, eligiendo en esta ocasión el Bosque como espacio de representación y rito. *Crimen Seriado* (junio 1995) convoca a los habitantes de la ciudad, ecologistas, escuelas primarias, secundarias y artistas para realizar un “acto de conciencia” en el Bosque de La Plata. La acción consiste en colocar vendas a más de

700 árboles. La propuesta invita a la reflexión: “Deforestar un bosque o talar irracionalmente significa atacar al indefenso, someter al más débil, ejercer la impunidad, negar la prolongación de la vida, arrancar de cuajo el futuro. *Escombros*, a través del arte solidario, intenta construir el camino contrario: cuidar la vida en todas sus formas. Cuando la naturaleza deje de ser expoliada, la sociedad dejará de serlo. La cultura del desprecio que hoy ejerce el Poder, será reemplazada por la cultura de la solidaridad” En el transcurso de la acción el grupo realiza y expone en el bosque su obra. *Crimen Seriado* (Mostrar foto de la misma). y al finalizar el evento, se descubre una placa de mármol con un poema, cuyo destinatario es el ser humano y el firmante es el árbol.

Podríamos hablar de una poética ecológica, una poética de los contrastes. Las vendas manchadas de sangre junto al título de la convocatoria *Crimen Seriado* aluden a la muerte como instancia, mientras que la escena visual, las vendas cruzando los árboles organizan un cuadro, una escena de intensa belleza, comenta la prensa local en relación al acontecimiento: “Los vecinos de La Plata, sensibles y expeditivos, no quieren esperar hasta último momento (...) En unas horas más de 700 personas, fundamentalmente estudiantes, cumplieron la misión. Los más chicos hasta les dieron un beso, los más grandes se emocionaron con la placa inaugurada para la ocasión”<sup>1000</sup>.

En noviembre del 2000, durante la *Séptima Bienal de La Habana* el Grupo presenta su *Tercer Manifiesto* “La Estética de lo Humano”, compuesto por sesenta y ocho aforismos, entre los cuales se enfatiza el momento histórico, económico y social que atraviesa la humanidad: “Globalización, neoliberalismo, economía de mercado, guerra humanitaria, pensamiento único, fin de las ideologías, nuevo orden mundial, revolución conservadora, son trampas semánticas. Disfraces del lenguaje que ocultan lo inhumano”, en donde desarrollan una teoría de la supervivencia, de la solidaridad, del rescate de lo humano.

Familias durmiendo en la calle, niños pidiendo comida, hileras de personas buscando los restos de comida son la escenografía dolorosa del nuevo milenio en la Argentina, país denominado ‘granero del mundo’ Naves de trueque, vagones blancos para transportar a los cartoneros, incremento de la violencia, nuevas organizaciones de

bases denominadas 'piqueteros', una realidad que cuesta digerir a todos los estamentos de la sociedad argentina. En ese contexto, *Escombros* realiza dos convocatorias en la plaza.

En la línea de convocar a la comunidad a espacios naturales socializados como son las plazas y los bosques, se integran dos grandes convocatorias, que coinciden con los momentos de crisis más oscuros de la historia argentina, la época del *crash*, a causa del que los capitales de los ciudadanos quedan encerrados en "el corralito" y se produce la quiebra de bancos y la evasión de divisas. Epoca de oscuridad, de gran depresión, muchas familias quedan sin trabajo, y surgen nuevas comunidades de trabajadores como la de los 'cartoneros', a la búsqueda de un mínimo dinero que les permita comer cada día.

La primera es *El Bosque de los Sueños Perdidos* (agosto 2002). Si la escritura es instrumento de liberación y de conocimiento, el bosque será el bosque de los sueños que aún perviven en la sociedad argentina, el bosque será el escenario del mago, del duende, que intenta elaborar los fantasmas más oscuros, que intenta exorcisar a través de la escritura sus duelos con lo perdido, sus sueños con lo que aún pervive, lo que está por venir. La convocatoria se realiza a la entrada del bosque de La Plata. Se cuelgan entre los árboles 500 círculos y rectángulos de cartón pintados de blanco para que los participantes escriban los sueños, que, a su juicio, perdieron o les fueron robados. Asistieron más de 1.000 personas. En una línea de trabajo donde la escritura será el soporte fundamental, editan un cuadernillo con algunos de los textos producidos en este taller de escritura al aire libre. Como en tantas otras convocatorias, siempre hay un gesto solidario. En este caso la gente llevó ropa, alimentos no perecederos, y los materiales que *Escombros* utilizó para llevar a cabo esta convocatoria (caballetes, sillas, mesas, tablas, etc) fueron donados al hogar para chicos de la calle *Pantalón Cortito*.

De esta manera el circuito de la obra cumplió su cometido: la propuso el artista, la realizó la gente que participó y la usó quién menos tiene.<sup>xooii</sup> A la luz de los acontecimientos sociales, que se expresa con sencillez en la Convocatoria de este evento, donde el Grupo escribe: "Este hecho inexorable de la condición humana cobra una dimensión trágica cuando el que pierde, sea lo que fuere, es argentino. En la Argentina del siglo XXI hombres y mujeres, sin que importe su edad o condición social han visto como todo, hasta lo impensable, se desvanecía a su alrededor" (3). Un registro conmovedor muestra la necesidad del duelo, de elaborar las pérdidas y de seguir para



### **Las acciones solidarias, los señalamientos ecológicos y los objetos de conciencia.**

Junto a las convocatorias, que se caracterizan por reunir centenas de personas en torno a una tarea, a una consigna común surgen los “señalamientos”. Como antecedente de esta práctica encontramos a Edgardo Antonio Vigo, artista platense, quien a través de su obra *Manojo de Semáforos* (1968) provoca una modificación en la percepción del entorno y ubicando a la calle como el escenario de esa nueva visión, promueve una conciencia estética. (Rueda, 18).

Según la definición del grupo incluida en el “Glosario”, los ‘señalamientos ecológicos’ denuncian atentados contra la naturaleza, en el lugar donde sucedieron, exponiendo obras y/o realizando acciones referidas al tema<sup>xxxiv</sup> Algunos señalamientos son: *Perro NN*, *Monumento Funerario y Envenéname. Entiérrame. Olvídame. Camposanto y Crimen Seriado y Pájaros*, dentro del marco de sus objetivos los consideran señalamientos ecológicos, porque promueven la conciencia ecológica en los espectadores y una permanente reflexión sobre la vida y la muerte, en tanto la Tierra es considerada como un elemento vivo, en permanente transformación. Algunos de estos señalamientos, como *Camposanto y Regalo* son considerados también instalaciones, por su carácter de objeto y de algún modo muestran la dificultad de encasillar en categorías estrictas la obra de este grupo. La convocatoria *Crimen Seriado* considerada asimismo un señalamiento ecológico, se repite otras dos veces, *Crimen Seriado II* se lleva a cabo en mayo de 1997 y tiene como objetivo evitar la tala de eucaliptus en un predio destinado a la instalación de una estación de servicio en el camino General Belgrano de City Bell. *Crimen Seriado III*, auspiciado por la *Asociación de Amigos del Lago de Palermo*, reproduce el señalamiento ecológico en oposición al proyecto de tala indiscriminada de especies centenarias del parque 3 de Febrero de 1997, en la ciudad de Buenos Aires.

En noviembre de 1993 participa en la muestra colectiva *La Naturaleza del Arte*, en la República de los Niños, en La Plata, con el “señalamiento ecológico” *Monumento Funerario*, en el cual colocan al pie de un árbol desecado por la mano del hombre, una lápida de mármol cincelado con la inscripción: “Aquí no yace el cadáver del árbol que murió. Aquí yace el cadáver del hombre que lo mató”. La lápida inscribe la idea de la

muerte, deja constancia de lo ocurrido. La dureza del mármol frente al tronco de un árbol muerto monumentalizan la idea de la muerte. (Incluir foto).

En diciembre de 1994, realizan el “señalamiento ecológico” *Perro N.N.*, que consiste en el entierro de un perro abandonado, muerto en la Ruta 11. Corresponde a la reflexión del Grupo: “Toda forma de vida tiene derechos”. El hecho de denominar NN a la tumba del perro rememora a otros NN de la historia oficial, pues remite al modo en que han sido señalados en las tumbas los desaparecidos, los que no tienen nombre y apellido en la cercana historia argentina. (Incluir foto de la acción) Esta acción es particularmente interesante por la metáfora que convoca. Rodrigo Alonso, escribe al referirse a *Perro NN*: “Una acción que consistió en enterrar un perro muerto y abandonado en una ruta. Para un país atormentado por la desaparición de treinta mil personas en los oscuros años de la dictadura militar, el entierro de un ser desconocido no puede sino repercutir en la memoria política.” (30)<sup>xxxv</sup>

En agosto de 1997 llevan a cabo el señalamiento ecológico *Envenéname. Entiérrame. Olvidame* en apoyo de los vecinos que se oponían al entubamiento del arroyo Don Carlos, en la localidad de Gonnet, La Plata. En 1998, en el señalamiento denominado *Camposanto*, clavan 30 cruces de madera, de 0.60 x 1,00 pintadas de blanco y las ubican en el Jardín Zoológico de La Plata. Cada cruz lleva la inscripción del nombre de una especie argentina o latinoamericana en peligro de extinción. Entre las especies figuran: mojarra desnuda, puyén, rana del comuncurá, tortuga acuática chaqueña, lobito de río, macuco, harpía, huemul, ballena azul, tordo amarillo, cardenal amarillo, guacamayo rojo, macá tobiano, cauquén colorado, pato serrucho, monjita dominicana, yagareté, zorro vinagre y tantos otros. El texto que acompaña la convocatoria dice: “estas son algunas de las especies platenses, argentinas y latinoamericanas, en peligro de extinción. De nosotros depende que este cementerio – que hoy es un símbolo- no se convierta en realidad”. (Incluir foto)

En octubre de 1999 instalan en el *Parque Ecológico Municipal de La Plata* la obra *Pájaros*, un conjunto de 16 siluetas de pájaros de metal, sostenidas por columnas de 6 m y una placa con un poema, donde una vez más es el pájaro que se dirige al hombre. Algunos de los versos del poema dicen:

*Si me enjaulas*

*serás carcelero.  
Si me cortas las alas  
serás torturador.  
Si me vendes  
Serás mercader de esclavos.*

(...)

(Ver foto)

En noviembre de 2000 participa como invitado del *Centro de Arte Contemporáneo Wilfredo Lam, Consejo Nacional de las Artes Plásticas*, en la *Séptima Bienal de La Habana*, Cuba. Expone su obra *Gift/Regalo* que consiste en un contenedor de 2,50 x 2,50 x 6 cm, envuelto en una cinta amarilla y carteles que advierten un contenido de residuos tóxicos. Reparte una tarjeta que lleva una leyenda al dorso con el siguiente mensaje:

“Con los mejores deseos Para nuestros amigos del Tercer Mundo. Las naciones ricas”

La leyenda en el interior del cartel dice: “Cada día los países ricos envían de ‘regalo’ a los países pobres, *containers* con toneladas de residuos tóxicos que envenenan la tierra, producen enfermedades desconocidas, hacen nacer niños malformados. Cada día, *containers* llenos de baratijas llegan a los países pobres produciendo la desaparición de la industria nacional, el desempleo, la deculturalización. Cada día, los países ricos, sistemáticamente envían de ‘regalo’ a los países pobres la muerte”. En esta convocatoria presenta su *Tercer Manifiesto “La Estética de lo Humano”*, compuesto por sesenta y ocho aforismos, entre los cuales se enmarca el momento histórico, económico y social que atraviesa la humanidad: “Globalización, neoliberalismo, economía de mercado, guerra humanitaria, pensamiento único, fin de las ideologías, nuevo orden mundial, revolución conservadora, son trampas semánticas. Disfraces del lenguaje que ocultan lo inhumano”, en donde desarrollan una teoría de la supervivencia, de la solidaridad, del rescate de lo humano. (Incluir foto)

Estos señalamientos remiten a un proceso que incluye varias etapas, desde la ‘marca’ que deja una señal en el espacio: la lápida, las cruces, las vendas sobre los árboles, invitando en un momento posterior a la ‘reflexión’ y a la posibilidad de un ‘cambio’ a partir de acciones futuras en el campo de la ecología, transformando la acción artística en denuncia contra los maltratos que se ejercen sobre la naturaleza. Algunos de

estos señalamientos convocan la memoria de otras situaciones traumáticas como es el caso de *NN*, mientras que algunas de ellas invitan a la participación como en el caso de *Crimen Seriado*. De algún modo crean zonas de intersección entre el objeto poético, con resonancias en el orden de lo político y lo social.

Las “acciones solidarias”, como su nombre bien lo indica, se extienden al campo preciso del trabajo en la comunidad y para la comunidad, de la denuncia a la acción directa. Dentro de esta estrategia podemos mencionar dos acciones llevadas a cabo por el grupo. A través de acciones solidarias colaboran con una comunidad, institución o grupo, entregándoles los materiales utilizados en las obras para que con su venta solucionen una necesidad. Dentro de estos lineamientos, en agosto de 1995 realiza una acción solidaria en el *Hogar para Chicos de la Calle Esos Locos Bajitos* en la localidad de Ringuelet, en las afueras de La Plata. El grupo restaura y pinta una construcción destinada a funcionar como taller-escuela (Incluir foto de la acción).

En 1995, continúan las acciones solidarias con la *Limpieza de un basural*, en una calera dinamitada de Ringuelet, se remueven veinte toneladas de desechos, se entierra basura orgánica, se retira la lona de vidrio, garrafas vencidas de gas freón y de gas para vehículos. La ropa impresa con fotos que dicen *Todos o Ninguno* que distribuyen entre los habitantes de la calera, en enero de 1996 en conjunto con el *Grupo Focus*, es una más del conjunto de acciones solidarias que lleva adelante el Grupo, confirmando una vez más el rol participativo del artista solidario y el significado del arte solidario, como en el aforismo en el que escriben: “El artista solidario lleva la luz donde reina la oscuridad; agua donde se implantó el desierto; esperanza donde se la perdió; razón donde se impuso la locura. Habla con los sordeos, escucha a los mudos para que sepan que no lo son; le dice a los que están muertos por dentro, que las piedras tienen vida” (“La Estética de la Solidaridad”)

#### **Los textos de *Escombros*:**

De acuerdo con lo declarado por el Grupo: “Los textos de *Escombros* se basan en tres ejes: coherencia, concisión, precisión. Porque tiene que llegar a todos, a un chico de 14 años que recién está en la secundaria, tiene que llegar a un universitario. Una última instancia dice que el grupo ‘poetiza’ la realidad y eso lo podríamos discutir” (Entrevista).

La primera escritura que los explica y les da una identidad es el *grafitti*. De allí en adelante, todas las acciones se inscriben en el espacio como un texto plurívoco, pero también se escriben a través de textos imposibles de definir genéricamente, en el borde discursivo entre el aforismo, la máxima, la definición, la sentencia, donde el campo de los discursos filosóficos, metafísicos, políticos, sociológicos, se delinea para transformarse en un texto que toma pluralidad de sentidos. El texto periodístico, el anuncio publicitario, el *affiche*, se interrelacionan creando cruces y combinaciones de escritura. Los soportes de dichas escrituras nos llevan a un primer abordaje del objeto: son proclamas, manifiestos, inscripciones en tumbas, en paredes gigantescas, billetes de autobuses, mapas, la letra se extiende y se propaga en funciones sociales de comunicación e intercambio, porque como alegan “siempre la gente se lleva algo: o camisetas o folletos o algún ‘objeto de conciencia’”

Los poemas que acompañan algunos objetos de conciencia o que se reparten durante algunas acciones solidarias remiten a la tierra, al hombre, a los elementos de la naturaleza. Son poemas con una estructura simple, de versos casi pareados, que obedecen a una formulación tradicional que se basa en: la repetición, en asumir como sujeto de la enunciación a algunos de los elementos naturales (el árbol, la tierra, el agua, etc.), animándolos, dándoles la voz. Las palabras con las que se inician los versos repiten a menudo una estructura simple de sujeto y verbo, para enfatizar a través de la repetición algunos aspectos enunciativos y expresivos. Por ejemplo, en el poema entregado durante la convocatoria *Crímen Seriado I*, es el Arbol quien se dirige al Hombre y le increpa recordándole que existe y el valor de su existencia:

*Hombre:*

*De mí salió la cuna  
Que fue tu primera casa*

*De mí la primera casa  
Que te protegió del mundo*

*De mí el arco y la flecha  
Que te hizo vencedor  
De todas las especies.*

(...)  
*EL ARBOL*

Se suceden a lo largo del poema: la cuna, la casa, el arco, la flecha, la canoa, el instrumento (musical), el papel, el ataúd. A través de este sencillo ejemplo podemos ver cómo se invierten los roles del sujeto que enuncia y del destinatario. Es en este caso el árbol quien se dirige al hombre recordándole su utilidad y su origen, a través de un sencillo juego de asociaciones. La estructura rítmica es sencilla y nos recuerda a los poemas de tradición oral, que forman parte de los cancioneros populares. La repetición anafórica inicial remite a un sujeto que se debe recordar “De mí...” (yo soy quien te lo da...), con un mensaje claro y sencillo, accesible a todo tipo de público lector.

Pero no hay sólo poemas acompañando las convocatorias, como en los casos mencionados, numerosas inscripciones se organizan en torno a la palabra escrita: los textos de las convocatorias, los textos que acompañan a los poemas, las inscripciones en epitafios, sobre placas de mármol, en cruces, en objetos de conciencia, en affiches. Todo un sistema semiológico se organiza en torno a lo escrito y se complementa como en un diálogo polifónico. La poesía se vuelve dibujo en el poema visual. Fruto de esta experimentación es la publicación del libro *Pizza de Poesía Concreta* en octubre del 2002 en el microcine del *Centro Cultural Recoleta*. Este libro consta de 75 poemas concretos envasados en cuatro ‘porciones’: “La Torre de Babel”, “El Arca de Noé”, “Galería de Retratos” y “Tránsito Pesado”. En el “Prólogo” que acompaña dicha caja, Juan Carlos Romero escribe: “Estos artistas que hoy forman parte del *Grupo Escombros*, junto a David Edwards y Héctor Ochoa, presentan esta poesías visuales acorde con los tiempos argentinos de este 2002 en el que el cartón y la pizza son paradigmas de la supervivencia de muchos de los habitantes que han sido marginados en las ciudades de nuestro país”. La particularidad de todo el conjunto de poemas es el de haber sido realizados con elementos tipográficos.

Hemos mencionado la participación de Luis Pazos en el *Movimiento Diagonal Cero* de La Plata, en 1966 y posteriormente de la incidencia de Puppo y D’Alessandro en *Fábrica de Ideas* en 1976, lo cual muestra que la poesía visual no es una práctica nueva para algunos de sus integrantes. La relación con la letra, con la palabra, con el texto signa desde el inicio, desde el *grafitti* el hacer del grupo, Luis Pazos es poeta y en su hacer

como poeta, publica el libro *El desierto* (1999), que siguió a su primer poemario *El cazador metafísico* (1988).

Los poemas visuales incluidos en la Sección Primera, bajo el título de *La Torre de Babel* remiten a acontecimientos políticos, sociales del país: “Honorable Congreso de la Nación” (1), “Fusilamiento” (6), “Golpe de Estado” (7), “El Dictador” (8), “Bombardeo” (10), “Regreso de Malvinas” (11), “Cartonero” (12), “La estatua de la Libertad” (13), como también mencionan elementos relacionados con el medio ambiente como “Racimo de uvas” (24), “Bosque talado” (22), “Lluvia” (23), y con connotaciones religiosas “Crucifixión” (16), “Iglesia” (17), o con las prácticas de la vida cotidiana “Taza” (27), “Tijera” (29), “Reloj” (30), “Mobiliario”. Otras secciones incluyen personajes de la historia, agrupados bajo el título de *Galerías de Retratos*, entre ellos podemos reconocer a “Pancho Villa” (2), “Adolf Hitler” (5), “Lenin” (7), “Lin-Paio” (11). La sección *El Arca de Noé* incluye animales “Ciervo” (5), “Cisnes” (10), “Toro” (16), “Lechuza” (9), entre otros tantos. El último conjunto se denomina *Tránsito Pesado* y comprende catorce poemas relacionados con los medios de transporte, y distintos medios de locomoción, entre los que mencionamos, a modo de ejemplo: “Camión” (1), “Aplanadora” (5), “Tranvía” (9), “Monopatín (14). (Incluir dos o tres poemas de cada sección)

Los *Manifiestos* son de por sí un buen ejemplo del trabajo con la palabra.

Los aforismos que los componen oscilan entre el texto filosófico, el texto político, el texto sociológico y metafísico. Algunos bordean la máxima, otros el lema político. Estas oscilaciones reflejan de algún modo el paisaje móvil de su mensaje, la pluralidad de sus intenciones, la diversidad de agentes que formarán parte de su recepción y a los que dirigen sus mensajes. Los cuatro manifiestos publicados corresponden a distintos momentos de su quehacer creativo y social. Transitan del *Primer Manifiesto* “La estética de lo roto”, (noviembre de 1989), manifiesto publicado en plena hiperinflación, cuando Argentina parecía un edificio que se derrumbaba, al *Segundo Manifiesto* “La estética de la solidaridad” (noviembre de 1995) en medio de un modelo económico que se caracteriza por la exclusión social, y que los conduce a “La estética de lo humano”, *Tercer Manifiesto* (noviembre del 2000) presentado en La Habana para denunciar los efectos devastadores de la globalización en América Latina. Finalmente, en pleno momento de reorganización de las bases frente al estado de pobreza del país, surge el

*Cuarto Manifiesto* que denominan “La Estética de la Resistencia” ( noviembre del 2003) en donde desde el “Prólogo” reclaman sobre el momento histórico y escriben: “Como si Argentina fuera una parte del infierno, el sufrimiento de sus habitantes parece no tener fin. La víctima, en este caso, además de personas concretas, es la clave de la supervivencia: la esperanza. Una sociedad desesperanzada pierde su escudo protector y se convierte en presa fácil de aquellos que, de una manera u otra, deciden expoliarla” (5)<sup>xxxvi</sup>.

El aforismo, como estructura lingüística, constituye parte esencial de los manifiestos. Para Umberto Eco los aforismos son: “Máximas que pretenden transmitir una verdad, aunque recurra a la agudeza”. Sin embargo, el territorio de la brevedad en la que se manejan tanto aforismos como máximas, paradojas, dichos, reglas, axiomas, epigramas, oráculos es el mismo, es el territorio de lo ‘breve y lo fragmentario’<sup>xxxvii</sup>.

En el terreno movedizo de las formas breves, los aforismos de *Escombros* intentan abrir una herida en el discurso que nos permite vislumbrar la extrema complejidad del mundo que nos rodea, una grieta que se instala en la realidad del lenguaje, acercándonos como lectores a la conciencia irreversible de lo ‘inasible’ de la realidad a la que se alude. Bien lo resume José Biedma López cuando al referirse a Ciorán expresa: “Ciorán definió bien a los grandes aforistas que como Pascal ‘dan la impresión de ser reporteros de la eternidad’ mientras dejan caer el vitriolo de sus ocurrencias sobre los errores del tiempo”. En cierto modo, el *Grupo Escombros* deja caer sus reflexiones sobre las heridas de la Historia, sin pretensión de eternidad, pues ya lo han descubierto bien, a través de su acción efímera y creativa, que la eternidad no existe.

No solamente ellos escriben sino que invitan a escribir a los participantes de sus convocatorias. Algunas de éstas tienen un claro perfil de ‘taller de escritura’ con una función artístico/ terapéutica, acompañando a grupos humanos a expresarse para poder elaborar, ‘expresar’ a través del juego simbólico que ofrece la palabra sus miedos, sus deseos, sus fantasías. Dentro de esta línea de taller de escritura se podrían incluir las convocatorias del “Bosque de los Sueños Perdidos” y “El Sembrador de Soles”.

### **Los objetos de *Escombros*, los ‘objetos de conciencia’**

Desde sus inicios *Escombros* comienza a fabricar objetos en series, como parte de una convocatoria, como parte de una acción o señalamiento, dentro de un proyecto. Los envía por correo o los entrega a los participantes, siempre el objeto lleva un mensaje que invita a la reflexión. Así podemos enumerar como parte de este conjunto, el arte postal, inaugurado unas décadas antes por *Arte Correo*, como una forma alternativa de reclamo, para denunciar las injusticias y también para proclamar cambios, estrategias, estéticas. Se integran al conjunto de objetos: las botellas, las cajas, los carteles, las postales.

Según el Grupo los ‘objetos de conciencia’ son objetos en serie cuyo contenido induce a quienes los reciben a reflexionar sobre el tema propuesta. Tienen, sin excepción, un claro contenido ético y social y están dirigidos a todo tipo de público<sup>xxxviii</sup>

Los denominados ‘objetos de conciencia’ cumplen para ellos la misión de hacer reflexionar al participante ya sea a través de un mensaje concreto o de un poema o de una inscripción. Deténgamonos en este objeto casi pulsional que ellos denominan “objeto de conciencia”. El espectador participa de la obra, del rito, de la escena que se teje en torno a él y con él. En este caso, como en tantos otros, la escena es ese espacio natural a partir del cual se desencadena el drama: el agua contaminada, los restos de la Historia fallida, la arena que convoca a Borges, las semillas de la tierra. Entre la naturaleza y la cultura, se organiza un núcleo que sirve como portador de una historia solidaria, compartida.

Huella de lo vivido, para exorcizar al olvido, el objeto será portador de recuerdos y unirá dos escenas para el sujeto, la escena de ese espacio simbólico en donde se tejió la trama y lo real de su historia de sujeto inmerso en una comunidad. Como réplica de ese objeto transicional de Winnicott que remitía al niño, a la niña, a través de la manta, el oso, la almohadita el mundo de la casa, al olor de la madre con el nuevo espacio de la guardería, *Escombros* reescribe este vínculo desde el lugar adulto de la cultura. La función del “objeto de conciencia” como su nombre bien lo anuncia es el de permanecer en la conciencia del sujeto como huella, residua de una acción o serie de acciones. En algunos casos, este objeto de conciencia se halla duplicado, desde el lugar de la palabra que fija y otorga permanencia, creando un documento histórico de otro orden, de otro registro.

Un escombros desempeña una función historiográfica<sup>xxxix</sup>, habla de lo callado, es residua de un proyecto social que se derrumba y como huella de ese proyecto se transforma en “objeto de conciencia”, en sinécdoque, en parte de un todo que no asoma, porque desaparece durante una explosión que lo dinamita. Este es a grandes rasgos el sentido que puede leerse en el “objeto de conciencia” El *Gran Sueño Argentino* (mayo 1991): 500 escombros del ex Albergue Warnes envasados en cajas de cartón de 10 cm x 5 cm x 5 cm con una etiqueta que dice: “Como todos los grandes sueños argentinos el Albergue Warnes fue abandonado, olvidado y reducido a una ruina. El lugar que iba a ser el hospital de pediatría mejor equipado de América Latina terminó siendo el testimonio más patético de todas las enfermedades de la pobreza”. Una cinta con los colores de la bandera argentina envuelve la caja y en su interior un folletito explica esta historia, la rehabilita para que ejerza su poder de inscripción en el imaginario de un sujeto que ha sido de algún modo despojado de la Historia. Este objeto de conciencia fue entregado en mayo de 1991. (Incluir foto del objeto).

Para Rodrigo Alonso “en *El gran sueño argentino*, el *Grupo Escombros* eleva al grado de ‘reliquia’ o como ellos prefieren llamarlo, de ‘objetos de conciencia’ los restos del Albergue Warnes, otro de los magnos proyectos irrealizados de este país. Su prolija presentación, cruzada por cintas argentinas busca no desestimar la importancia del ‘sueño’. Pero la materialidad de los cascotes no puede sino señalar con ironía su destino nacional”<sup>xl</sup> (31)

Dentro de la serie de objetos de conciencia participa de la *Muestra-Homenaje a Jorge Luis Borges, 100 años y un mes* que se llevó a cabo en agosto de 1999 en el *Centro Cultural Gral. San Martín* de Buenos Aires. El objeto se denomina *El equipaje del hombre*” y consiste en una pequeña bolsa de arena, con una etiqueta y un poema. Es claro el sintagma organizado en torno al hombre de arena, y a la importante significación que se le otorgó al tiempo en el universo borgiano.

El poema dice:

“Los sueños  
que no soñé

Los amores

Que no brindé

La justicia  
Que no abracé

Las esperanzas  
Que perdí

Las búsquedas  
Que abandoné

La amistad  
Que no brindé

La justicia  
Que exigí

El perdón  
Que no pedí

La libertad  
Que no conquisté

Todo lo que pude  
Haber sido y no seré”

Otros objetos que podemos enumerar a lo largo de las acciones del grupo son las bolsas entregadas durante *Mar*, con las inscripciones de la palabra *Corrupción*, en donde se incluyen las múltiples definiciones de la palabra. *Barrilete* es otro objeto de conciencia con el que participa en septiembre del 2000 en la muestra *Un barrilete en el cielo del MACLA*, organizada por el *Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano de La Plata*, en el barrilete se halla escrita la siguiente inscripción: “Todo acto solidario es una batalla ganada a lo Inhumano”

La caja/libro *Proyectos para el desarrollo de los países bananeros según las grandes potencias* puede considerarse como ‘objeto de conciencia’ en tanto sus dibujos denuncian los efectos de la colonización tecnológica. En la “Introducción” el grupo escribe: “La Conquista de América no terminó. Cambiaron los nombres de los conquistadores, sus caras y su lenguaje. Los métodos y los objetivos continúan siendo los mismos. Siguen desembarcando (ayer en carabelas, hoy en *jets*) para cambiar espejitos y cuentas de colores por auténticas riquezas. Las nuevas baratijas son las sobras de su

tecnología”<sup>xxii</sup> (2). A lo largo de sus diseños muestran una de las estrategias creativas proveniente del mundo de la creatividad, la transformación de las formas, a través de ese juego tan conocido de ‘transformación creativa’ que opera sobre una suerte de hipótesis fantástica, ‘si no fuera una banana, ¿qué podría... ser?’ Y en este sentido la banana se transforma en “Minicomputadora” (4), en “Zapato” (5), en “Submarino” (9), en “Rascacielo” (11), en “Trineo” (16), en “Banana Card” (19) entre otros tantos diseños y alternativas. (Mostrar las ilustraciones correspondientes)

Entre los años 2003/4 crean una serie de objetos únicos que exponen por primera vez en galerías de arte y espacios cerrados, dichos objetos llevan inscripciones en alguna zona de su superficie, muchas de estas inscripciones son, en algunos casos, aforismos que forman parte de sus manifiestos. Las series de objetos que conformarán posteriormente sus acciones de arte por la red se muestran como objetos únicos en algunas exhibiciones con diversos fines. Por ejemplo, el Objeto inaccesible *Pan con piñas* participa de la convocatoria de Arte Correo en marzo del 2003. Otros objetos como *FestIn* (abril 2003) cuyo tema es la invasión a Irak ha sido expuesto pero al mismo tiempo forma parte de la Net Art. (Mostrar foto) En el 2004 reconocemos objetos como *Máxima seguridad* (2004) en donde escriben: “El individualismo es una cárcel de máxima seguridad. El miedo a la libertad impide todo proyecto de unidad” (del *Segundo Manifiesto*, “La estética de la solidaridad”), o en *La última cena* (2004) escriben: “Lo exigió todo. Todo se lo dieron. Los poderosos su debilidad secreta. Los ricos su pobreza de espíritu. Los lascivos su horror a la carne. Los que nada tenían, sus entrañas. Cuando la ciudad quedó vacía y el viento y el polvo fueron sus únicos habitantes, el demonio se fue. Ya había sido alimentado”. En *Mundo sin forma* (1994) retoman del *Primer Manifiesto* “La estética de lo roto”: “No hay mapas, no hay señales, no hay caminos. Esta es la realidad y es lo que expresamos: la forma de un mundo que carece de forma”. La obra denominada *Utopía y realidad* (1994) consta de tres bloques de mármol que sostienen un tenedor, un cuchillo y una cuchilla. En cada una de los bloques inscriben las partes de una oración: *La utopía del progreso sin fin/ fue reemplazada por la realidad/ del empobrecimiento sin fin.*

Así la función de la escritura territorializa el mensaje, lo inscribe, monumentaliza el objeto y lo enmarca como objeto histórico, acotando su mensaje. El objeto cumple su operación historiográfica en el sentido más amplio. (Mostrar fotos de varios objetos)

### **Escombros y su presencia en la Net Art**

En su libro *Arte en la red*, Jesús Carrillo nos recuerda que ‘la noción de creación colectiva está intrínsecamente unida a la de arte en la red’ y nos remite a la crítica brasilera Claudia Gianetti, para quien las formas que constituyen lo que ella denomina *Ars Telemática*: la conectividad, la hipertextualidad y la interactividad, están ligadas a una redefinición de los criterios de agencia artística y de autoría plural y participación colectiva. (221)

En enero del 2003 el grupo comienza a realizar sus primeras incursiones en la Net Art, con su serie de poemas visuales *País sin Lágrimas*. La serie consta de seis bolsas de polietileno transparente conteniendo agua (a manera de lágrimas), con una serie de inscripciones que a modo de estrofas de un único poema se distribuyen a lo largo de cada bolsa. (Incluir fotos de las bolsas o de los cuadros de la red)

En la instalación ofrecida en la exposición en la Galería Arcimboldo (del 24 de noviembre al 30 de diciembre del 2003) exhiben las bolsas de acrílico cristal, sostenidas por sogas y ganchos de acero. La medida de las bolsas es de 4 x 1.40 x 0.20 metros y están llenas de agua. En la red aparecen las mismas bolsas pero con una música que organiza la narración visual, poética y musical y un texto que permite enmarcar histórica y socialmente la obra.

Este sistema de una narración en etapas basada en la repetición, en la serie, pero en casos posteriores como *Mate argentino*, en la variación dentro de la repetición, sigue de cierto modo procedimientos ya utilizados por el grupo en su libro objeto de conciencia “Proyectos para el desarrollo de los países bananeros según las grandes potencias y en muchos de sus poemas, donde la fórmula sería la misma, aplicada a un objeto o material. En el caso de *Mate argentino*, la transformación pone en escena la idea de ‘imposibilidad’, un mate cuya bombilla tiene un nudo, o es un hueso, o es un dedo, o una pluma, o un cuchillo, o una vela, o un trozo de vidrio roto, ponen en idea la noción de ‘imposibilidad’, como escribe Emir Reitano en el mencionado catálogo: “Tal vez la terrible realidad de esta nación se refleje en su bebida nacional y en el accidente más frecuente que ella pueda originar: la bombilla tapada. Esa nación rica en sus propios recursos, productora de alimentos, en donde la mitad de la población se muere de hambre

y donde los unos no pueden tragar a los otros, se asemeja tristemente a un mate tapado. Un manjar delicioso, humeante y aromático, al que por una absurda obstrucción no podemos acceder»<sup>xlii</sup>

La idea de imposibilidad surge en el 2003 con la serie en torno al pan. Los doce panes sobre los que se opera, en este caso, la transformación son: *pan estrangulado, pan desaparecido, pan torturado, pan de oro, pan con muerto de hambre, pan con púas, pan encarcelado, pan momificado, pan apuñalado, pan encarcelado, pan y el pan que se encuentra bajo un frasco de vidrio* con la siglas impresas “En Argentina 40 chicos mueren de hambre cada día”. Estos objetos fueron exhibidos en distintas ocasiones y ante diversas convocatorias nacionales e internacionales. Pero en la red configuran una nueva serie que sorprende por la espléndida interacción entre imagen, texto y música.

El objeto inaccesible, según escribe María de los Angeles Rueda en la presentación de esta serie en la exposición *Arte al Plato!, Ira. Muestra sobre Arte y Alimentación*, “es tanto tal, juega las reglas del arte contemporáneo. Sintetiza las operaciones materiales y conceptuales, cuidadas especialmente en el impacto visual. Pero también juega desde su estado conceptual con asociaciones claras y directas”<sup>xliii</sup>.

Respecto al montaje de *Objeto Inaccesible* escribe el grupo: “Metáfora trágica si las hay, pero que tiene a la vez, como obra de arte, características singulares. La primera es el *d*Distanciamiento. El extremo rigor formal, el uso de materiales tecnológicos y la iluminación espectral, crean la sensación de que ese objeto tan dramático, tan cargado de realidad, no es real. (...) Lo que *Escombros* muestra es la sacralización de un objeto cotidiano. Lo divino es inaccesible para lo humano. Lo sagrado es intocable. Lo aterrador de este acerto es que lo inaccesible y lo intocable, es lo indispensable: el alimento”

Cabe agregar, que toda esta información suplementaria que se incluye en las muestras donde se han exhibido los objetos que aparecen en las series de la Net/Red, en dichos montajes se encuentran acompañados por una información básica, bilingüe, que le permita a quien entre en la red informarse del contexto socio-económico / *e histórico* que sirve de marco a dicho objeto.

La Net/Red en el sentido convocado por *Escombros* les permite una mayor difusión geográfica y cultural de su producción, y les permiten de un modo discontinuo y puntual a través de sus ‘series’ de objetos transformados comunicar aquello que de otra

**manera y con una búsqueda de participación fuera sus modus operandi durante los primeros quince años de producción artística. De este modo se integran a un conjunto de movimientos y colectivos que proyectan sus acciones de resistencia y acción antagonista desde el ciberespacio.**

Estos notes irán  
al final de la  
PARTE I

Completo

“Pancartas”: el arte como un ejercicio de libertad”, 4 de agosto 2004.

<sup>xiii</sup> En *Revista Arte y Ciencia*, S/F (Buscar fecha)

<sup>xiii</sup> Buscar donde Gavazzi escribe esta opinión!!!!!!!

<sup>xiv</sup> *Los Penitentes* se llevó a cabo en una cantera donde durante la dictadura militar se fusilaba gente.

<sup>xv</sup> En: <http://www.forosocialartesvalencia.com/calles.htm>: 1-15.

<sup>xvi</sup> El ensayo de García Canclini, (citado por Padín), fue publicado en 1973 en la Colección de Fascículos *Transformaciones*, Núm. 90 bajo el título de “Vanguardias artísticas y cultura popular”

<sup>xvii</sup> En la *Presentación para Arte en las Ruinas*, en Ringuelet, el 27 de mayo de 1989.

<sup>xviii</sup> En “La Ciudad-Escenario: Itinerarios de la *Performance* pública y la intervención urbana” en *Encuentro de Teoría y Crítica*, Bienal de la Habana, 2000: 2.

<sup>xix</sup> Portan estas cruces durante una marcha de protesta por el despido de 27 actores de la Comedia de La Plata en julio de 1989. Respecto a su accionar, explica el grupo: “Y salimos marchando con las cruces por la ciudad, con los artistas. La marcha fue con las cruces porque eran los valores que se perdían, la solidaridad, el trabajo, cruces hechas con maderas de construcción, de esas abandonadas, con eso hicimos las cruces y se desfiló con ellas por la ciudad” (*Entrevista*).

<sup>xx</sup> Perséfone es la diosa de los Infiernos y la compañera de Hades. Es hija de Zeus y Demeter. Fue secuestrada por Hades, su tío, mientras cogía flores con unas ninfas en el llano de Enna, en Sicilia. Ante la solicitud de Zeus fue devuelta por Hades. Para mitigar la pena de Perséfone quien por haber quebrantado la ley del ayuno no podía regresar a la Tierra, Zeus dispuso que distribuyese su tiempo entre el mundo subterráneo y el terrestre. (*Diccionario de Mitología Griega y Romana*, Pierre Grimal, Paidós, 1991:425.)

<sup>xxi</sup> Convocatoria *Todos o Ninguno*, La Plata, noviembre de 1995.

<sup>xxii</sup> Respondo a la figura a la que apela García Canclini cuando al analizar esta pasaje afirma: “This new type of ceremonialism does not represent a myth that integrates a community, nor the autonomous narration of the history of art. It does not represent anything except the ‘organic narcissism’ of each participant”. (25) Podríamos incluir en este punto las reflexiones en torno a la construcción del mito que desarrolla Giles Lipovetsky en su ensayo *La era del vacío: Ensayos sobre el individualismo contemporáneo* (1986), al aludir al mito de Edipo como estructurador de la modernidad y al mito de Narciso como eje organizador de la postmodernidad.

<sup>xxiii</sup> Leer en la Sección “Testimonios” las declaraciones realizadas por Raúl Santana, Director del Museo de Arte Moderno, p.....

<sup>xxiv</sup> “La corrupción en el enfoque de los artistas” en *La Nación*, martes 31 de agosto de 1993: 3

<sup>xxv</sup> Padín, Clemente “Artistas de lo que queda”, *La Hora*, Montevideo, Uruguay, 24.1.1990: 33.

<sup>xxvi</sup> Han publicado al momento cuatro manifiestos, los tres primeros han aparecido publicados en un documento *Manifiestos*, 2003: 1-42. Esta publicación consta del *Primer Manifiesto*: “La Estética de lo Roto” (1989), el *Segundo Manifiesto*: “La Estética de la Solidaridad”, (noviembre 1995), el *Tercer Manifiesto* “La Estética de lo humano” (noviembre 2000) En el 2003 aparece de forma independiente su cuarto Manifiesto “La Estética de la Resistencia”, en el que esgrimen el siguiente argumento: “La resistencia nos devolverá la esperanza. Es decir, el futuro” (6).

<sup>xxvii</sup> Rueda, María de los Angeles. “*Grupo Escombros*, Artistas de lo que queda” (14) (Material inédito brindado por el *Grupo Escombros*)

<sup>xxviii</sup> “*Grupo Escombros*. El arte en el agua”, *Revista Generación X* 7 abril 1992.

<sup>xxix</sup> A.R.B., “La ribera del río como escenario. Arte a la deriva”, *El Cronista*, Buenos Aires, 17 de mayo de 1992.

<sup>xxx</sup> “Escombros en el río”, en *Revista La Maga*, Buenos Aires, 25 de mayo de 1992.

<sup>xxxi</sup> “Primeros auxilios. El bosque de La Plata en peligro.” *Revista VIVA. Revista de CLARIN*, domingo 25 de junio de 1995: 62.

<sup>xxxii</sup> Estos comentarios aparecen en la “Introducción” al cuadernillo de divulgación “El Bosque de los sueños perdidos” (31 de agosto de 2002, Bosque de La Plata).

<sup>xxxiii</sup> Catálogo de Fundación INSALUD, Instituto Universitario, del 18 al 30 de septiembre de 2003.

<sup>xxxiv</sup> *Escombros, 1988-2003* (Cronología del grupo), 2003:31.

Completo

---

<sup>xxxv</sup> En "Entre lo parainstitucional y la reactivación de la esfera pública", Buenos Aires, julio de 2003, ha sido publicado por el grupo en *Documentos 1, Críticas, Textos propios, Notas periodísticas 2002/2003*, 2004:13.

<sup>xxxvi</sup> En el "Prólogo" a la edición del *Cuarto Manifiesto "La estética de la Resistencia"*, 2003.

<sup>xxxvii</sup> Claras definiciones y análisis sobre las diferencias de las formas breves se encuentran en dos ensayitos en la red: "Incitación al aforismo" de José Biedma López en: <http://www.geocities.com/Vienna/Strasse/9111/aafal/htm> y "El arte del aforismo/ El arte de la agudeza" de Umberto Eco (Extracto de *Sulla letteratura*, recopilación de ensayos publicada en Italia por Bompiani), en: <http://www.arrakis.es/~trazeg/eco2.html>

<sup>xxxviii</sup> *Escombros, 1988-2003* (Cronología del grupo), 2003:31.

<sup>xxxix</sup> Leer Michel de Certeau "La operación historiográfica".

<sup>xl</sup> En *Ansia y devoción, imágenes del presente*, 2003:31.

<sup>xli</sup> De la edición de *Escombros* (falta fecha de edición)

<sup>xlii</sup> Catálogo del *Grupo Escombros, artistas de lo que queda*, en Arcimboldo, Galería de Arte, 24 de noviembre al 30 de diciembre.

<sup>xliii</sup> Catálogo de la *Ira. Muestra sobre Arte y Alimentación "Arte al Plato!"* 17 de julio al 17 de agosto, 2003 en el *Centro Cultural Recoleta*.

*Completar*

x

### PARTE III TESTIMONIOS: LA VOZ Y LA MIRADA DEL OTRO

Esta sección reúne una serie de entrevistas a profesores universitarios, directores de museos y críticos de arte, ecologistas, periodistas quienes han seguido, y en ocasiones han colaborado, desde distintas perspectivas, con las propuestas de *Escombros*, en los distintos momentos de su producción creativa.

Tuvieron lugar entre los años 2002 y 2003. Luis Pazos y "Rayo" Puppo participaron de algunos de estos encuentros. Las entrevistas con Mercedes Reitano y María Cristina Fukelman se llevaron a cabo en el estudio gráfico de Puppo. Las otras, en otros espacios: un café, un Museo, la casa de algunos entrevistados. Marisa Rueda nos hizo llegar su testimonio sobre el grupo, desde Londres, en octubre del 2004. Hemos conversado con:

Rodrigo Alonso  
Mercedes Reitano  
César López Osornio  
Lalo Panceira  
Carlos López Iglesias  
Raúl Santana  
Marisa Rueda  
María Cristina Fukelman → ?  
Juan Carlos Romero

Falta <sup>Joa</sup> López <sup>Acuña</sup>  
" Pelusa B.

Agradezco enormemente la generosidad y el tiempo brindados, lo que permitió que pudieran llevarse a cabo las mencionadas entrevistas dentro de los plazos establecidos.

**Rodrigo Alonso. Crítico de Arte, Profesor de la Universidad de Buenos Aires (UBA) y del Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA) y del Media Centre d'Art i Disseny (MECAD) De Barcelona.**

Conocí al *Grupo Escombros* a través de una investigación que llevé a cabo sobre historia de la *performance* en la Argentina. Estuve tres años buscando información y dicho proceso se inició durante una muestra sobre la *performance* que tuvo lugar en Los Angeles (USA) en 1966 y era una de las primeras veces en que incluían arte latinoamericano. En esa ocasión estuve hablando con Alberto Grecco, Lea Lublin, Leopoldo Mahler, Marta Minujin y de ese encuentro y conversación salió la idea de organizar una muestra sobre *performance* en Argentina que llegara hasta la actualidad, así surgió *Arte de Acción*, una muestra que se hizo en 1999.

La *performance* tuvo un protagonismo importante sobre todo en la época en que los discursos críticos debían ocupar los formatos más efímeros. La historia de la *performance* se caracteriza por un quiebre, un borramiento de lo anterior, porque podemos comprobar que para los artistas de los 90 hay un desconocimiento de lo que ocurrió en los 60. Por eso se hacía necesario poder establecer el vínculo entre lo que ocurrió en el Di Tella, por

ejemplo y los movimientos posteriores a la Dictadura Militar. Pensemos que en esa época se produjo un agujero negro que impidió hacer conexiones, una suerte de hiato que rompió la línea de la historia. Trabajando sobre estos elementos encontré al *Grupo Escombros*. Me interesó muchísimo y me pareció que era un grupo muy particular.

**-¿Cuáles fueron tus primeros contactos con el *Grupo Escombros*?**

Trabajando sobre estos elementos conocí al *Grupo Escombros*, fundamentalmente a través de Juan Carlos Romero, que ya era conocido dentro del ambiente y yo llegué al grupo a partir de él. Me contó sobre el grupo y sus propuestas, así que fui a La Plata. Durante ese primer encuentro me enteré de cosas que no tenía ni idea. Al haber comenzado en los 80, podíamos pensar que era un grupo ‘bisagra’ entre las generaciones heroicas de los 70, de las primeras acciones del CAYC y las nuevas generaciones que están realizando cosas parecidas. Hay artistas de los 90 que siguen acciones de los 60, pero con un desconocimiento total de esta línea histórica. A mí me interesa especialmente la reconstrucción de esta línea tanto contemporánea como históricamente. Otra de las particularidades del grupo es la de funcionar como grupo, renunciando de algún modo a individualidades. Otro elemento peculiar y me refiero especialmente a *La Ciudad del Arte y El Centro Cultural Escombros*, va más allá de esta forma en que toman el espacio público (hay algún antecedente de acciones del CAYC en el espacio público). No hacen diferencias entre los artistas, no hay jerarquías, no se fijan en los ‘vitaes’ de los artistas, este tipo de apertura es inusual. De algún modo expresan su deseo de comunicar con la gente que va más allá de sectorizaciones disciplinarias.

El *Primer Manifiesto*, con el nombre “Estética de lo roto” aparece entre los 80 y los 90, en pleno menemismo y euforia consumista, hablar sobre la ‘estética de lo roto’ me parece muy interesante porque refleja el tener una visión tan particular y anticipatoria de lo que estaba sucediendo. Muy poca gente pensaba en estos detritus del gobierno menemista.

**- ¿Y si pudiéramos ir abrochando estas reflexiones con el hacer del *Grupo Escombros*?**

Una de las primeras muestras de *Escombros* es una marcha con pancartas, todas estas son las permeaciones en las cuales algo de lo social entra en lo artístico y viceversa. Ellos trabajan con esas ‘marcas’, vayamos al nombre, a el hecho de que surgen de las ruinas. No podemos leer al grupo sin tener en cuenta estas variables.

**- ¿Cómo un duelo tardío?**

Es un duelo y al mismo tiempo una declaración de principios. Es como decir “No nos falta nada” y volver al arte del Tercer Mundo en el que con el propio cuerpo es con lo único con lo que se puede contar. En ese sentido ellos hacen ‘marca’. Hacer cosas de la nada, despojar su obra de lo superficial, lo mercantilista es lo que caracterizan sus acciones. Siempre me impactó la simpleza como con lo simple consiguen tensionar. Un ejemplo que siempre le daba a mis alumnos era el de la acción solidaria denominada “Limpieza de un basural”, cómo esta acción se convierte en hecho artístico, o en el caso de “Perro NN”, el enterramiento de un perro muerto, al costado del camino que guarda estrecha conexión con todos los NN que no se pudieron identificar durante la Dictadura Militar. Una carga tan fuerte y me parece muy importante la cuestión generacional, porque el Grupo Escombros vivió la Dictadura.

**- Respecto a la recepción de su obra, ¿has estado tú en algunas de sus acciones?**  
Pocas veces, en realidad. Yo me enteré bastante tardíamente. Ellos trabajan en La Plata y por eso me ha sido difícil formar parte de sus acciones. Si pude presenciar una de sus acciones cuando ellos hicieron una presentación en La Bienal de La Habana, en Cuba. Creo que fue una de las cosas más impactantes que vi en mi vida. Su proyecto era sobre la Tierra. Entonces sobre poemas que ellos habían escrito con tiza en el suelo, invitaron a la gente a que escribiera un poema con tierra, un poema sobre la Tierra. La gente comenzó a escribir y era tal la cantidad de gente escribiendo que el patio se llenó de gente. Sacaban la tierra de debajo de las matas. Yo jamás vi una cosa así, gente escribiendo y escribiendo sobre el piso con tierra. Desde esta perspectiva están las acciones colectivas, esa cosa del grupo de trabajar con la gente y los objetos de conciencia que ellos lo incorporan a los espacios públicos. Hay algo de lo efímero y de lo intenso al mismo tiempo en su accionar.

**-Y los textos, ¿cómo los ves?**

Son bastante particulares. En realidad hay como un gran prejuicio, en la Argentina existe una idea de que el artista se expresa a partir de su obra y no hay por qué opinar o escribir. Lo he comentado con Luis Felipe Noé, quien ha sido uno de los pocos artistas que además de hacer su obra se escribió teoría. Siempre he comentado sobre este prejuicio. Se cree que en la obra debería estar todo dicho y si no lo puede decir con su obra entonces es porque no es un buen artista. Y muchas veces el texto completa esa obra, la explica. Lo interesante es preguntarse por el destinatario, en este caso el gran público. En el caso del *Grupo Escombros* son textos que cualquiera puede leer, son textos lo suficientemente claros como para cualquier audiencia.

**- ¿Cómo entra el texto de *Escombros* en el texto académico?**

Bueno, casi no entra, y es por un problema de la Universidad, no de *Escombros*. Por ejemplo la materia de Arte Argentino fue una reivindicación de los 80, en el 85 se introduce en la carrera de Historia del Arte el arte argentino en dos cursos, además son materias cuatrimestrales. Evidentemente este tipo de obra tampoco se incluye tan fácilmente en un programa, hay pocos libros sobre Arte Argentino en la Argentina y pocos llegan a incluir grupos de estas décadas.

Hay muy pocos que aborden el último período y dentro de los que toman este último período hay muchos menos que consideren este tipo de obras.

Por otra parte hay una gran carencia de estructuras de investigación. Hay muchos investigadores, pero carecemos de estructuras de investigación. Pero sin duda tienen un gran reconocimiento por otros grupos que trabajan en arte y acción, sobre todo entre la gente joven.

En los últimos años aparecen grupos jóvenes como *Arte Callejero, Etcétera, Escrache*, que tienen una conexión clara con lo que hace Escombros. No sé si estos grupos jóvenes los conocerán directamente, este es un gran problema. Respecto a su inclusión a nivel internacional, tenemos que reconocer que también a nivel internacional hay una gran comodidad y de pronto, se hacen eventos uno detrás del otro y siempre participan los mismos o se refieren a los mismo. Es un circuito muy cerrado.

**Mercedes Reitano (Doctora de Historia del Arte, Universidad de La Sorbonne, de Paris) Trabaja en la actualidad en la Universidad Nacional de La Plata y es Directora de Cultura de la Universidad Nacional de La Plata.**

Respecto a mi vinculación con el grupo *Escombros*, puedo contarte que al principio no los conocía, durante los años 80 en los que llevan a cabo una de las más importantes acciones, *La Ciudad del Arte*, yo vivía en Europa, así que las primeras acciones las vi a través de documentación y no in situ. A partir de las acciones realizadas en los últimos años, en los que he vivido en La Plata y he podido asistir a ellas, considero que es un grupo que se autogestiona, un grupo de gente madura, que muestra una obra joven, pero que no son jóvenes en lo que se refiere a su edad y a su generación. Otro elemento llamativo es que ~~como grupo~~ son personalidades diferentes pero como grupo funciona muy bien, se respetan muchísimo, respetan las decisiones que son tomadas como grupo, discuten mucho, pero no se hace una obra si no ha sido acordada por el grupo previamente. Por su Manifiesto si bien invitan a la participación, con sus convocatorias desde las últimas dos acciones *Sembrador de Soles* y *El bosque de los sueños perdidos*, son casi manifestaciones de la poesía más que del arte. Ellos salen del arte pero por momentos se desplazan a la literatura, porque las acciones tienen que ver fundamentalmente con el texto.

**- Es como si la literatura les permitiera permanecer frente a lo efímero de su acción.**

Cada vez que terminan una obra ellos la editan, entre comillas, más o menos precariamente, pero necesitan este plasmar, en *El bosque de los sueños perdidos* hicieron una misión, o copia de los sueños perdidos de la gente que en realidad son esperanzas, son mensajes de futuro, sobre todo después de cómo ha sido este año para nuestro país. La gente se reúne el día de la convocatoria, un día de lluvia, un día horrible, el día más frío del año y la gente asistió, no quiso faltar a esa cita. Porque hacía bastante que el grupo no se presentaba así, con tanta intensidad, en la ciudad. La gente estuvo presente ]con paraguas, con abrigos y sus mensajes. Esos mensajes eran de amor, de paz, todos tenían que ver con una necesidad de cambio, una necesidad de cambio a nivel país también.

**- Si tuvieras que inscribir al grupo en una Historia del Arte escrita por ti, ¿Cómo llamarías a ese capítulo?**

Es difícil definirlos, porque como artistas de la adversidad, o como 'artistas de lo que queda', esta denominación que tiene el grupo como de Ave Fénix, recuperarse del desastre, tratar de recuperar lo bueno, para lo poético. Esta cosa de la solidaridad que ellos tratan de promover permanentemente, esta cosa de ser solidario en todo sentido, colaborar con el otro, escucharlo, acompañarlo, creo que sería de esta cosa, de este Ave Fénix, o de esta deconstrucción a partir de la reconstrucción.

**- ¿Has conocido otros grupos que operen de esta manera durante tu estancia en Europa o en el contexto latinoamericano?**

No, no en la dirección del grupo *Escombros*. Hay un grupo en Francia que roba enanos de jardines y los va trasladando. *De la Guarda*, es un grupo más circense, es una muestra de *performance* pero con elementos del circo. Sí, hay *performance*, hay acciones, hay miles de actividades en esa dirección, pero individuales, no de grupo. Como un grupo, con estos *Manifestos*, con estas premisas que conservan y mantienen y tratan de respetar permanentemente, me parece que no, no recuerdo a otro grupo. Las obras que han hecho, porque fue en la calera, en lugares abandonados, en lugares despreciados, en lugares de la suciedad, el abandono, la marginalidad. En las últimas intervenciones han elegido el bosque, una plaza linda de la ciudad. Eligen lugares azarosos, pero no tanto, porque lógicamente un bosque es un lugar al que la gente concurre naturalmente. *El Bosque de los Sueños* fue un lugar donde la gente va de fin de semana a tomar mate, a tomar sol, no como lo que era ese día, que era un día muy feo y la gente se acercó. De todos modos el bosque es el lugar de esparcimiento, el bosque es un lugar donde se suicidó un poeta platense, López Merino, donde se sentó, se pegó un tiro; el bosque fue un lugar donde se suicidó bastante gente, otra gente de la ciudad, si se quiere es un lugar mágico. Durante *El Sembrador de Soles* los chicos contaban, un buen detalle del lugar es la convocatoria a un público joven, es una plaza donde va gente joven porque hay recitales, es una plaza relativamente nueva, tiene un centro cultural, desde hace dos o tres años, es un lugar para la juventud.

**Lalo Panceira, Periodista, Artista Plástico, fundador del "Grupo SF".  
Nos reunimos junto con Luis Pazos y Rayo Puppo en la cafetería del Museo  
Contemporáneo de Arte Latinoamericano (MACLA)**

Sí, me tuve que ir, estuve afuera. Cuando volví a La Plata, en 1984, después de muchísimos años de no ver la ciudad, me encontré con una ciudad totalmente diferente a la que había dejado. Una ciudad sin mucha gente, pero también una ciudad que parecía que se había despertado de una siesta donde se habían perdido costumbres que eran muy caras, que eran muy lindas de la ciudad, como es la reunión en los cafetines, la misma reunión en las casas de familia, la gente cuando yo llegué no se reunía, la gente permanecía todavía manteniendo ciertos silencios, y de repente en la 7 me encontré con un mural donde había cuatro personas sosteniendo una pared que se caía, que era un poco la imagen de Castoriadis del mundo fragmentado, que está fragmentado pero hay algo que lo sostiene, algo que no deja que se caiga. Y era el Mural de Escombros, que ahora ya no está.

Era un mural impactante que a la ciudad le conmovió mucho, y a partir de ahí retomé el contacto con Luis, del cual me alegró muchísimo que estuviera ahí, con Rayo y con el resto de la gente de *Escombros* a los cuales no conocía. *Escombros* a partir de ahí representó para mí, en ese sentido, el de Castoriadis, una de las cosas vivas que quedaban en La Plata. Y eran artistas en ese sentido de lo que quedaba y ayudaban de alguna manera a que lo que quedaba no se cayera. A partir de ahí mantuve, fui siguiendo todos sus actos, las convocatorias de ellos, su participación en cada momento que les tocó vivir y que nos tocó vivir como argentinos. Ese compromiso y esa relación con su tiempo fue otra de las cosas que me interesó mucho, me interesó mucho su poder de convocatoria y la posibilidad de romper e intervenir en el ámbito urbano y provocar, provocar a la gente. Recuerdo las Ciudades del Arte, sus obras, siempre me acuerdo de esa gran grieta que estaban atando, sujetando, uniendo, eran para mí imágenes de la pared que no se derrumbaba.

Después derivaron del tema social al tema ecológico, se unieron a varias ONG y ahora aparecieron con una convocatoria a la memoria en una ciudad y un país amnésicos. Y con una convocatoria a la poesía que me parece totalmente fatua en una ciudad que se caracteriza por escenas de amor en la ciudad de los cuentos. Es esa mi relación con *Escombros*, están en un arte que es difícil, difícil de comprender muchas veces por la gente pero que creo que es una de las expresiones sólidas de nuestro tiempo, y que en la medida de las posibilidades se les ha dado una mano y tratamos de compartir.

**Cesar Lopez Osornio, Artista Plástico, Director del Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano (MACLA) en la ciudad de La Plata. El encuentro se lleva a cabo en el jardín de su casa, en compañía de Luis Pazos y Rayo Puppo.**

Yo los conocí a los dos hace años, tenían 17 o 16, más o menos. Los conocí siempre provocando, moviéndose siempre en los mismos parámetros. Traté más a Luis y después lo conocí a Puppo, hicimos algún proyecto con Jorge Romero Brest. Por lo tanto lo que siento por *Escombros*, independientemente de lo que pueda haber dicho otro, para mí tiene un significado poético. Incluido lo que pueda tener de político que lo tiene totalmente, de hecho social y de la palabra política. El hecho social que puede implicar hacer una denuncia sobre los avatares de la sociedad. Cuando los conozco a todos, especialmente a Puppo y a Luis y a Romero me doy cuenta donde está cada uno de ellos. Evidentemente el lenguaje poético que va a quedar de *Escombros* sobrepasa la actuación que puedan haber tenido circunstancialmente en un instante dado. El instante es válido pero va a ser más válido lo que va a quedar como lenguaje.

**- ¿Te refieres a lo escrito, a lo textual?**

Ese lenguaje escrito que va a trascender el tiempo, del momento en que fue instaurado el movimiento que hicieron. Eso es lo importante. Entonces el movimiento que es la base de estos dos individuos que tengo delante de mí creo que es lo más importante, es lo que escriben.

**- ¿Cómo puedes clasificar esto que escriben?**

Poéticamente. Absolutamente. Sin preguntar quién lo ha escrito, sé quién lo escribe. Entonces creo que cada uno cumple una función: uno, una... otro, otra...se llevan bien, es muy difícil llevarse bien en estas posiciones estéticas, artísticas, sociales, como les quiera llamar. Llevarse bien un tiempo tan largo, como se llevan ellos, cada uno se soportará sus bienes y sus males. Doy testimonio de *Escombros* como estructura, como discurso social me parece que es absolutamente trascendente.

**- ¿En relación a la textualidad, y esta es la primera vez que sale a lo largo de estas conversaciones con distintas personalidades, ¿cómo lees tú esa fragmentariedad de lo textual en *Escombros*?**

Mira, yo no creo que los textos aparezcan fragmentados, creo que hay una unidad de concepto que parte desde el principio, es una estructura que determina todo el movimiento.

**- ¿En todos los textos?**

Sí, en todos los textos.

**- ¿Podrían leerse como un solo texto? ¿Cómo clasificarías estos textos?**

Para mí es un solo texto de un gran vuelo poético. No son ensayos, son casi apotegmas, estos textos son aforismos, axiomas, máximas. Ellos se ocupan de todo eso. Pero no lo proclaman desde una posición elitista, circunstancial, en el contexto de ellos lo que yo

pienso, a lo mejor estoy equivocado, es que hay una estructura desde el primer momento. Es así, entre lo que se encuentra el humor, claro está, eso que hicieron en Italia, ¿no?, Bueno eso fue ciclópeo. Independientemente de que yo esté a favor o en contra, pero esa llamada de atención a través del humor me parece maravillosa y después eso trasciende en un lenguaje escrito.

- ¿Cómo que lo escrito brinda permanencia a lo efímero de la acción?

Una acción que recuerdo como muy linda es esa de la rotura de la tierra que se abre: *La Sutura de América Latina*.

**- Ahora yo te preguntaría como los ves en este momento postmoderno, como mencionan algunos críticos...**

Niego la palabra postmoderno, no me interesa. Es un texto moderno o contemporáneo, ya la palabra me gusta más, dado que obedece a circunstancias sociales, pero que no está radicado en los escritos de una pared sino que hay un lenguaje poético detrás de todo eso, en el cual suscribo todo. Los Manifiestos son libros poéticos.

**- O sea que desde ese lugar podemos decir que es un texto poético, que además inscribe una poética del hacer.**

Yo pienso que sí, y quizás una nueva forma poética. Mira, yo trabajé en Japón, con un grupo llamado GUTAI que tuvo la virtud de romper el condicionamiento aristocrático y clásico del arte japonés. Ellos entraron por el informalismo. Cada representación era un espectáculo, porque había teatro, se pintaban ellos, saltaban a través de unos papeles, los rompían, como en un circo. Y recuerdo una charla que tuve con ellos y les pregunté: "Miren, ¿son ustedes un grupo plástico? Y ellos respondieron: "Sí" y yo repliqué: "¿Dónde está la imagen que suscriba lo que dicen o lo que hacen?" Al final la historia es que uno terminó pintando y el que era el pope de ellos terminó pintando y esa crítica que quería hacer la terminó pintando. Una cosa es hablar y otra cosa es certificarlo con la palabra escrita, y hecha para que trascienda el tiempo del movimiento en que fue hecho el movimiento y eso efímero que fue muy lindo en un momento dado, pero que se vuela el tiempo y se lo lleva, es como las hojas, ¿no? Pero el árbol queda...

**- ¿Cómo los Manifiestos de los dadaístas o los surrealistas?**

Sí, pero esto me parece que va más allá. Esto va más allá, tiene un trasfondo social pero el trasfondo social está manejado con un lenguaje poético. No es decir tengo hambre, entonces lo dicen de otra manera. Quizás poniendo una coma entre tengo y hambre, lo puedo suscribir de otra manera, esos intervalos es el lenguaje poético. Lo lees cuando lo lees... Yo por acción estoy exactamente en el otro lado porque soy pintor, vivo pintando, expongo, dirijo un museo, que es lo contrario de lo que ellos hacen. Entonces no estar en el Museo... no exponer, ¿qué es exponer?. No sé... está el hecho que motiva, que es casi un hecho teatral, pero en el sentido más elevado, pero entonces queda el aura, y queda lo escrito que para mí es fundamental. Todo lo que haces si quieres que lo reciba otro, tienes que dejar testimonio... Entonces *Escombros* es lo que escribe... también.

**Jorge Glusberg, Crítico de Arte. Director del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires. La entrevista se lleva a cabo en su oficina del Museo Nacional de Bellas Artes y asisten a la entrevista Luis Pazos y Rayo Puppo.**

Son todos amigos, los hemos premiado, me parecen fantásticos, creo que de alguna forma y desde mi punto de vista fue Vigo quien inició todo este movimiento y después, Luis Pazos que trabajó conmigo personalmente. Primero se llamó *Grupo de los Trece*, que luego se llamó CAYC y un buen día se cansó de los artistas y se metió a periodista. Después me pareció fantástico que volvió con *Escombros*. Estuvo con nosotros diez años, del 72 al 82... creo. Diez años son unos cuantos años. El grupo duró en realidad 21 años, el nuestro, pero creo de que nosotros como institución estuvimos muy ligados al arte por correo que lo inició Edgar Vigo, es un hecho concreto y terminante y nunca se levó? a una galería? también, porque no tenía medios y porque él no creía en la sofisticación del mundo del arte. Siempre nos peleábamos por eso... Vigo venía una vez por mes o cada veinte días a mi oficina en Villa de Parque, comíamos juntos. Tuvimos siempre una buena relación y después hicimos una exposición, no me acuerdo en qué año y a partir de allí te conocí a vos. No, a vos te conocí exactamente antes en Tandil.

*Escombros*: Cuando hicimos la excursión... después fuimos a la Bienal, pero antes hicimos un montón de trabajos con vos. Hicimos *Arte de Sistemas*, te acordás que lo llevamos a la Bienal, el libro de *Arte de Sistemas*. La Bienal fue en el 70, en París, vos nos hiciste unos libritos. Era lo único que teníamos para mostrar, en inglés, pero yo me acuerdo que llevamos el libro de lo que era *Arte de Sistemas* y yo no lo podía entender, porque la Bienal era en Francia. En Italia no lo podían creer, esto se hizo en Argentina, lo miraban como un objeto... Y preguntaban dónde lo podían conseguir.

G: Que no tengo más ese Catálogo.

*Escombros*: Vos sabés que la gente quedaba asombrada.

G: Claro, era gente de primer nivel... Vos sabés que Mario Merz que ahora está exponiendo en Proa, nos mandó la serie Fibonacci, que era una serie muy importante de números de neón y la mandó de Italia y nosotros lo expusimos en el 72.

*Escombros*: En el 71.

- ¿Qué pasaría si *Escombros* tomara toda una sala del museo, te lo han propuesto?

G: Nunca

- ¿Es factible?

G: Sí, bueno, tenemos que empezar a pensar con la óptica diferente de lo que a mí me gusta hacer como performance urbano, que no tendría sentido hacerlo en una institución, porque entonces ahí ya no... muere. Mueren ustedes como propuesta.

*Escombros*: Pero nosotros nunca lo quisimos.

**G:** Y nunca me lo propusieron.

*Escombros:* El no espacio, el no-lugar, es porque sino ahí hay una contradicción. La única que se mostró en un Museo fue *Arte en la Calle*.

**G:** Un año de trabajar en conjunto y creo que nunca nos juntamos como grupos en realidad los dos...

*Escombros:* No, nunca. Incluso yo te decía que del primer videoarte que se hizo en la Argentina vos fuiste el camarógrafo de una obra nuestra.

**G:** De eso no me acuerdo.

*Escombros:* Se filmó a través de una jaula. Se llamaba *Homo Sapiens*. Lo hiciste en tu casa.

**G:** Sí, yo estaba trabajando en video, estaba trabajando en Ezeiza. Sí, grabamos mucho con Marta Minujin, con María Be (i)

*Comp!*

*Escombros:* Yo te digo, la primera que hiciste fue esa, te acordás que ibas al Bosque de La Plata, grabaste a través de la cancha en tu casa y después paraba la cámara en una obra que se había hecho en una plaza, *Homo Sapiens*, te acordás?

**G:** Sí, ahora sí...

*Escombros:* Claro, porque competías con nosotros.

**G:** Noooooooo. No. Eso es porque viajaba, trabajé 10 años en Nueva York.

### **Carlos López Iglesias, Ecologista.**

Bueno, mi relación con *Escombros* surge a partir de un largo vínculo con Juan Carlos Romero, que es grabador y artista plástico, con él trabajamos juntos en la Universidad de La Plata con un pequeño grupo reorganizamos lo que era la Escuela Superior de Bellas Artes y se convirtió en la Facultad de Bellas Artes, eso era en el año 73- 74. Esa era una época de mucha movilidad política y cultural en la Argentina, nosotros ahí elaboramos un plan de estudios y estábamos preocupados, junto con Juan Carlos Romero y Néstor García Canclini en desarrollar una línea de vinculación entre la dinámica cultural y la dinámica política y social. Entonces trabajábamos no solo en La Plata, también en Berisso, en Ensenada, llevábamos a los alumnos para trabajar en murales y también otras actividades vinculadas con el área de cine.

Ya en la época de la dictadura, con Juan Carlos permanecemos en la Ciudad de Buenos Aires y allí armamos un pequeño centro que se llamaba Centro de Arte y Comunicación con esta misma línea de trabajo nada más que mucho más acotada, mucho más reducida porque no podíamos, se nos hacía muy complicado, no podíamos ni asomar la cabeza, muy difícil en términos personales políticos. Con el advenimiento de la democracia pudimos retomar más públicamente nuestras actividades y allí seguimos desarrollando actividad político cultural. Con el Partido Intransigente inicialmente organizamos la comisión de cultura nacional del partido, hicimos encuentros, festivales, participamos en exposiciones y conferencias y en este fluir, en este devenir, Juan Carlos tomó contacto con un grupo de gente de La Plata, el grupo *Escombros*. En esa época yo había retomado también actividades que realizaba conjuntamente con mi actividad teórica, artística que era sobre el tema ambiental, ecológico, y mi relación con *Greenpeace Internacional* culmina con la propuesta de la gente de Greenpeace para que me haga cargo del área de consumo.

A finales del año 89 me hago cargo de la oficina de Argentina convertida ya en oficina Cono Sur con un programa para toda América Latina. Una de las actividades que trato de desarrollar es no sólo lo vinculado con los medios de comunicación en el sentido más tradicional sino incorporando actividades que tengan que ver con el arte y lo medioambiental, no solamente lo que se podría llamar arte ecológico sino el arte en un sentido más profundo planteándolo como un espacio de pensar, de imaginar el desarrollo de la cultura desde otro lugar. Sobre todo a partir de una idea clave y es que del deterioro en lo ambiental emerge a partir de un deterioro en las relaciones sociales y en las prácticas corporales. Que esto aparece como un síntoma y que la causa es más profunda y está detrás de esto. Y que el arte lo que aporta es ese recurso de creatividad y de creación espiritual que se manifiesta en el deterioro de la naturaleza. A partir de esto nos reunimos con Juan Carlos y empezamos a imaginar un encuentro promovido desde *Greenpeace* y desde *Escombros* simultáneamente.

Ahí imaginamos que la propuesta debía ser recuperar y este iba a ser el título del encuentro. ¿Por qué recuperar?, Recuperar desde el arte, desde la cultura, desde prácticas sociales y desde la ecología. El nombre inicial de *Escombros* era preservar lo que queda, artistas de lo que queda, y nuestro planteo, estamos hablando del año 91-92, apuntaba a eso, a imaginar un país altamente maltratado, una sociedad que había sido mancillada y

que era necesario generar un proceso de recuperación. Precisamente elegimos como ámbito geográfico la ciudad de Avellaneda, una fábrica desocupada junto al Riachuelo. Pensábamos que ésta era la convergencia de elementos claves que ya estaban empezando simbólicamente el espacio a recuperar. A partir de esta propuesta inicial que elaboramos con Juan Carlos, el grupo *Escombros* formaliza la convocatoria. De esta participan más de 600 artistas y calculamos que entre 5 mil y 6 mil personas recorren este centro cultural que tiene las características que eran las habituales de los Centros Culturales que organizaba el grupo *Escombros*.

Es decir un centro cultural por un día, desde la mañana a la noche, comprendía a todos aquellos que estuvieran inquietos por esta temática o que tenían ganas de presentar algún aspecto desde una mirada artística y creativa. Participa gente de video, de música, de teatro, artistas plásticos, gráficos, pintores, de grupos de rock, que también armamos en una calle, una cortada, un escenario y grupos juveniles de rock participaron de esto, por lo tanto la movida se prolongó hasta muy entrada la noche, el grupo *Escombros* presentó obras específicas, junto al Riachuelo, se hizo una colecta para un grupo de chicos de la calle, que se llama *Pelota de trapo*, porque la idea también era mostrar esta situación de deterioro y de recuperación de aquellas personas que ya en ese momento estaban sufriendo el tema de la marginación y pensá que estamos hablando del año 92- 93.

Aquello que hoy, diez años después se nos presenta como una situación de una Argentina extraña, era una Argentina que ya se percibe en ese momento para aquellos que tenían sensibilidad de ver el deterioro y la marginación que estaban creciendo fuertemente. ¿Por qué el grupo *Escombros*? Yo creo que para *Greenpeace* fue una experiencia muy positiva, se había hecho algún trabajo con grupos de arte, una veta que *Greenpeace* fue abandonando, desafortunadamente, con el tiempo, que es el tema de derechos humanos y la lucha por la paz, porque hoy en día invierten una parte muy pequeña en estas problemáticas y se halla mucho más concentrado en la cosa más focal en temas ambientales y estratégicos. Entonces, lo que estábamos en ese momento tratando de presentar era precisamente esta articulación entre arte y temática ambiental, como un espacio de repensar una realidad, política, social y cultural.

***Marisa Rueda nació en Buenos Aires. Vive y trabaja en Londres. Marisa tiene una activa vida profesional como artista que trabaja con instalaciones y mixed media. Por años Marisa ha hablado en su trabajo de la situación política de su país. Argentina, especialmente durante la época de la dictadura de los 70/80. Ella ha formado parte del movimiento feminista en Inglaterra durante los años 80. Luego de estar interesada en la política en general y de género en su arte, Marisa, ha empezado a tratar estos temas más subjetivamente, temas como la memoria y la identidad***

#### **Envenéname. Entiérrame. Olvidame<sup>4</sup>**

Cuando uno lee este título de una campaña realizada como señalamiento ecológico (como dicen los de *Escombros*) uno ve la pasión con la que este grupo trabaja, pasión controlada, condensada que es lo que une el trabajo y las ideas de artísticas de *Escombros* dentro de la sociedad argentina.

*Escombros* se distingue por su trabajo en grupo, por su clara posición política, por su forma de mostrar, compartir, relacionarse o no con el mundo del arte y por su coherencia plástica.

En el mundo del arte plástico hay pocos antecedentes de trabajos colectivos, en un mundo donde se da valor a la diferencia y a la individualidad entre los artistas y se pide una coherencia estilística basada en la individualidad del estilo; sorprende encontrar una propuesta grupal que se ha producido por muchos años.

En realidad si lo pensamos más este quehacer grupal ya por si solo es muy subversivo e inquietante, ya esto mueve a preguntas, sobre todo conociendo la dificultad que significa trabajar en grupo y todo lo que hay que luchar para crear coherencia. Los individuos dentro de un grupo artístico tienen que ser muy maduros/ras para crear sintiendo que sus ideas son apreciadas, que no ha sido “robado o robada” de ellas, tienen que poder agregar con adulez al grupo y sobre todo sentir al final que la obra les pertenece a todos/das. Una mezcla de humildad y de gran estima personal se necesita para crear obra grupal. Si pensamos además que hay un objetivo político explícito con el cual hay que estar plenamente de acuerdo la dificultad se agranda. Es el haber podido pasar todos estos obstáculos coherentemente lo que hace este quehacer de *Escombros* desde ya un hacer socialmente necesario.

#### **Hoy un desaparecido es: “El artista inmerso en una cultura mercantilista”<sup>5</sup>**

Yo conocí a David Edward y a través de él a otros miembros de *Escombros*, cuando David estaba fotografiando la obra *Mar* en el *Museo de Arte Moderno de Buenos Aires*. Nos hicimos amigos desde ese momento. Nos hicimos amigos tal vez porque yo vivo en Londres y David nació aquí y es tal vez por entender el esfuerzo que se necesita para vivir en otro país que no es el de origen.

---

<sup>4</sup> Una adaptación del proyecto “Poison me, Bury me, Forget me” de *Platform*, un grupo de artistas con base en Londres, Inglaterra.

<sup>5</sup> *Tercer Manifiesto: La Estética de lo Humano*.

Desde ese momento hasta el año pasado pocas veces *Escombros* ha mostrado obra en galerías o museos. Sus obras han sido instalaciones y muchas de ellas *performances* al aire libre, integrando al público. No había intención, ni interés, de entrar en la parte mercantilista del arte. Este grupo siempre sostuvo sus proyectos económicamente. No hubo para ellos/ ellas grandes instituciones que pudieran subvencionar su obra y es ahora cuando el grupo está establecido que han decidido recurrir a vender obra para subvencionar los gastos de los trabajos públicos. Un momento también donde la economía del país se ha deteriorado enormemente y la subsistencia diaria es difícil y era necesario el cambio.

**“Tensar el arco hasta que se rompa o romperse el brazo en el intento. Crear es un acto de máxima tensión”<sup>6</sup>**

Tiene el lenguaje estético de *Escombros* una forma identificable, una dicotomía entre obra conceptual y gran claridad en el mensaje. Mensajes escritos dentro de la obra llaman además a la comprensión del espectador. Poesía, Manifiestos, *Escombros* escribe mucho en las obras, sobre el ser artista y sobre su propio quehacer, la palabra escrita hace su obra más accesible y reafirma las imágenes visuales.

Productores de su propia obra gráfica, sitio de internet, que en determinadas momentos toma ingerencia central en las obras, hace que su control sobre su quehacer sea completo.

Además trabajan en La Plata. Todo este accionar de *Escombros* en un país política y económicamente conflictuado, con una cabeza grande Buenos Aires y por donde todo el arte “pasa”; *Escombros* vive y trabaja fuera de este centro. Otra muestra más de lo difícil que podría haber sido para ellos el haber sido reconocidos, aceptados e historiados. Es decir “se lo jugaron todo”.

Que esto no sea así es dado a la calidad de su obra, su perseverancia en la acción y su integración con el espectador/actor/pueblo

---

<sup>6</sup> *Segundo Manifiesto: La Estética de la Solidaridad.*

***Raúl Santana es Director de las Salas Nacionales de Exposición, ex director del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Es también poeta.***

Yo fui durante siete años *Director del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires*. En ese Museo, en el año 94-95 hubo un contrato concreto de trabajo, de realizar una obra, una obra verdaderamente extraordinaria que se hizo en el primer piso del Museo. La obra se llamaba *Corrupción* y era una metáfora verdaderamente muy potente de algo que nos atañe a todos con respecto al país, la obra consistía en bolsas de basura que atravesaban un espacio de más de 1.000 metros en la planta alta y después por una ventana muy alta esas bolsas iban saliendo hacia fuera y quedaban todas amontonadas en la puerta del Museo. Esa obra me pareció extraordinaria, como muchas cosas que he podido ver.

**- ¿En esa época ya conocías a Escombros?**

Yo los conocía a todos ellos de su relación con el Grupo de los 13, al que pertenecía Juan Carlos Romero y también con el CAYC. Este grupo fue siempre muy marginal, como también el arte que se proponen y siempre me pareció muy inquietante, y creo que dentro de lo que podríamos llamar un 'nuevo espacio estético', ellos vienen trabajando hace años en La Plata. No conozco la historia puntualmente, pero La Plata tuvo otros artistas pioneros como Vigo, que dejaron una semilla muy poderosa: el arte correo, la poesía visual, un montón de estos elementos. Me parece que en ese sentido que la obra de Vigo fue muy importante y supongo que para todos ellos ha sido un maestro. Este es un punto de partida. Y diría que Vigo ya en el año 54-5 venía trabajando con una obra no habitual para nuestro medio ha sido uno de los pocos precursores del arte conceptual en la Argentina. Cuando estábamos en el Museo de Arte Moderno, me acuerdo que Vigo mandó a la *Bienal de San Pablo* una obra "Whisky para mate cocido" y se la pedí y él la donó para el Museo. Es una gran obra. Es una caja que parece que está llena de whisky, pero está llena de ametralladoras y se abre y tiene un modo de exponerse. Lo que caracterizó siempre a Vigo fue cierta potencia visual, que normalmente los conceptuales no tenían, por eso me enganchó. Y lo mismo me pasó con las obras que pude ver del *Grupo Escombros*. El grupo tiene una gran potencia metafórica, elaboran de un modo muy fuerte y con una poderosa elaboración deliberadamente cruda, pero en ese propósito de arte y vida de la que tanto nos hablaba Joseph Beuys y quiero que sepas que cuando fui director del Museo traje una gran exposición de Beuys. Y en esa línea que rompe con todo el arte como institución, con los espacios formales y busca el lugar del público. En este sentido, creo que el *Grupo Escombros* hace un arte público de envergadura. En aquel momento que hicimos la muestra en el *Museo de Arte Moderno*, también estaba planeado utilizar la calle, cosas que después no se pudieron realizar porque se necesitaban permisos que no se pudieron obtener. Esto es básicamente lo que puedo decir, creo que lo que está expresando el *Grupo Escombros* como muchos otros grupos y esto no es excluyente de otras formas artísticas, que quieren zanjar o resolver esa distancia que hay entre arte y vida y están hablando de un modo muy vivo de cosas que nos atañen a todos.

**- A mí me ha llamado la atención el uso que hacen del espacio, ¿cómo ellos van transformando el espacio en los quince años que llevan, podrías referirte a este punto?**

Bueno, fundamentalmente cuando decís espacio en el sentido de medio ambiente la obra de ellos es bastante acotada y tiene referencias muy concretas, no son metáforas políticas en general, sino que están dirigidas y pienso en esos artistas de la Nueva Objetividad (*Neue Schleijskeit*) que se quejaban de los del grupo *Die Brücke*, porque el grupo *Die Brücke* se quejaba, había un clamor, un dolor universal, pero todo eso tiene nombre y apellido decían los de la Nueva Objetividad y empezaron a señalar con nombre y apellido: empezaron a señalar las situaciones concretas de la guerra, de los ricos, y de allí hicieron una vuelta de tuerca del expresionismo con un señalamiento concreto de donde viene el mal que nos aqueja.

El *Grupo Escombros* está allí donde rozan lo político y tienen una incidencia y quieren tener una incidencia concreta en la realidad, ellos tienen muy claro que la obra es efímera. Yo siempre recordé esas bolsas negras bajando del Museo. Fue algo espectacular.

**- Y los textos, a ti que eres también poeta, ¿te han llamado la atención y desde dónde propones leerlos?**

Pienso que es un tiempo de mucha textualidad, una gran apoyatura de todo ese arte efímero lo que quede son todos esos textos, los textos tienen intenciones múltiples, el eje central es eso en lo que ellos están escritos en lo que es una larga tradición del arte argentino que es la tradición crítica, tradición que se inaugura con el grupo Artistas del Pueblo en 1920 en el que trabajaron Abraham Vigo, Arato, Facio Hebequer y Agustín Riganelli. El arte argentino es un arte o formal o de crítica o política social. Creo que *Escombros* forma parte de esta última tradición y en este sentido se emparentan con esta larga tradición que podemos ponerle un punto de partida que es la obra de *La Carcova Sin pan y sin trabajo*, es una obra crítica. Tenemos otras tradiciones como *Petorutti* que son más formales, que trabajaron tratando de transformar los sistemas de representación o destruir estos sistemas de representación para implementar otros sistemas. El *Grupo Escombros* en este sentido tiene propósitos muy concretos y partiendo de ese principio arte/vida, cómo sacamos el arte de las galerías, cómo el arte vuelve a tener la vivacidad que debe de tener y dirigirse así a un público muy amplio, y ésta creo que es un poco la misión que ha venido desempeñando el *Grupo Escombros*. Y lo tengo muy en cuenta porque los recuerdo como uno de los grupos muy consolidados.

D 1  
0 -

**Juan Carlos Romero, artista plástico, curador de muestras de vanguardia, poeta visual, ex integrante del Grupo Escombros.**

**-¿Como ex integrante del Grupo Escombros, nos podés contar como llegaste a formar parte del Grupo?**

Empecé a participar de Escombros, después de la primera *performance*, *Pancartas I*, debajo de la autopista de Paseo Colón y Cochabamba, barrio de San Telmo. La muestra culmina la marcha por la Avenida Colón. Esto fue en 1988. Los descubrí en el diario y vi el nombre de Luis Pazos, a quien ya conocía del Grupo de los 13.

**-¿Qué fue el Grupo de los 13?**

Fue un grupo que creó Glusberg en los 70, éramos 13 artistas que trabajábamos en el arte experimental, entre los más experimentales de Buenos Aires. Pazos formaba parte de este grupo. El grupo se mantuvo coherente hasta el 75 y el 76. Ya con el golpe militar, Glusberg dejó fuera a 4 artistas que éramos los que hacíamos arte político. Vino el período militar y yo me mantuve en silencio. Luego fue el reencuentro con Pazos en el 88 cuando los descubro en esa *performance*. El grupo me invita a que les escriba un prólogo para la segunda *performance* y formo parte del grupo a partir de la tercer. Sigo escribiendo los prólogos para sus acciones y cada vez que el grupo participa yo les hago un texto. Hasta “Arte en la Calle en el Museo”, en donde desplegamos un doble juego, entrar al Museo para hacer la exposición afuera. Se llamaba *Mar*, era un mar de bolsas con la inscripción de las definiciones de la palabra “corrupción”. Esta definición la había encontrado en la página cultural *Babelia* del diario *El País*.. Después en la Argentina fue moneda corriente la corrupción.

**- ¿Qué otros grupos interactuaron con Escombros en ese momento?**

Otro grupo que hubo fue CAPATACO, (Colectivo de Acciones de Tarifa Común), era un grupo de acción política que trabajaba con el MAS (Movimiento al Socialismo, un grupo troskista que entre los años 85/90 era más grande que el PC) Participamos conjuntamente en *Bicicletas para la China*, realizada en el Obelisco de Buenos Aires, repudiamos la matanza de estudiantes en Pekín. Lo hicimos editando una serie de estampillas con motivos alegóricos.

CATAPACO se sentía muy presionado por el grupo político y se disolvió. El Grupo Escombros siguió de modo independiente. Siempre se construía una metáfora en torno a un lugar abandonado, un lugar sucio, como luego hicimos con *Greenpeace* en el Riachuelo.

**- ¿Y esos lugares, la selección del lugar, cómo la decidían?**

Era una lectura de los lugares abandonados, por ejemplo una obra que se llamó *Arte a la Deriva*, se hizo detrás de la Ciudad Universitaria, en un basural que desemboca a un arroyo abandonado. Allí armamos una balsa con botellas y otros elementos biodegradables.

**- ¿Y los objetos, cómo definirías la relación con los objetos?**

Tuvimos los objetos de conciencia *El gran sueño argentino*, *Agua SOS*. Los deshechos de lo Industrial se transforman. Otros objetos han sido espacios creados como la jaula de

*Animal Peligroso*, una jaula de Zoológico, en donde nos encerramos. La llevamos a Porto Alegre, al *II Encuentro Latinoamericano de las Artes Plásticas*. También la armamos en la Recoleta en el encuentro *Arte en la Calle*. La jaula tenía un cartel que describía las características del artista latinoamericano y allí se podía advertir cómo el artista latinoamericano siempre plantea el conflicto con el poder político.

**- ¿Cómo ha sido la relación con la gente?**

El grupo tuvo siempre una relación muy extraña y diversa con la gente. Cuando armaron *La Ciudad del Arte* venía todo tipo de gente: bailaban, hacían *performance*, colgaban cuadros, repartían volantes. Era una situación que se vivía simultáneamente a la situación que vivía el país, como en simultaneidad. Era algo fragmentario. Era un retorno a los 70 con el condimento de los tiempos de la post-dictadura. Podíamos sentir el entusiasmo de la gente, la necesidad de compartir, de salir de la tristeza. Había placer, el lugar era un espacio efervescente.

Hicimos otra acción en una calera, y allí se pintó un hombre con una herida de donde salía sangre con la forma del mapa de América Latina, se llamó *La Herida*. Ahora en ese lugar todavía se puede ver parte de la silueta del hombre, pero es todo un gran basural. Como una metáfora de la situación del país.

**- ¿Crees que el arte de Escombros es un arte político?**

Yo creo que es un arte político, aunque algunos de los miembros lo nieguen, están marcando la situación social. No es un arte militante, por ejemplo, los *affiches*, las banderas con la inscripción “¡Ay, Patria mía!”, es una actitud político-social.

**- ¿Qué otros grupos hay actualmente?**

Después quedó como un gran vacío con la creencia de un arte vacío, que lo llamaron ‘light’. Aparecen grupos más jóvenes en los ESCRACHES y junto a los GAC (Grupo de Acción Callejera) están los ETCETERA. ESCRACHES es una acción de la agrupación de HIJOS y empezó a denunciar donde vivían los torturadores y mostraban los lugares. GAC señalizaba el espacio y realizaba una suerte de apoyo a los Hijos y ETCETERA es un grupo más mezclado. Está trabajando en las marchas, se disfrazan, usan objetos, planean sus acciones desde el lugar de la creatividad.

***Hemos conversado, con María Cristina Fukelman, docente- investigadora FBA-UNLP, quien junto con María de los Angeles Rueda, docente-investigadora FBA-UNLP llevan a cabo una encuesta, durante la convocatoria “El bosque de los sueños perdidos”, realizada el 31 de agosto de 2002 en el Bosque de La Plata. Dicha encuesta forma parte de una investigación que se denomina “Arte, imaginario y espacio público: la construcción de una teoría integrada”. La encuesta que se elaboró y distribuyó a los asistentes presenta las siguientes preguntas, tomando como indicadores edad y ocupación:***

- 1.- ¿Ha participado antes en una convocatoria similar? ¿Qué actividades desarrolla en ellas?
- 2.- ¿Cuál es su opinión sobre esta actividad y qué relación establece con el arte?
- 3.- ¿Cómo definiría el arte público?

**-¿María Cristina, cuántas respuestas reunieron para esa encuesta?**

Mirá, en realidad, reunimos alrededor de 150 encuestas,

**- ¡Buen número!**

Sí, buen número. Y después trabajamos a partir de la teoría de Bourdieu, él trabaja con la distinción, plantea un poco toda la cuestión de cómo organizar este público, cómo se organiza el tema de la encuesta, después trabajamos con las implicaturas, con la teoría de las implicaturas que es propia de la lingüística, para ver cuales son las ideas que tienen que ver con el arte público pero más espontáneo para justamente, trabajar los dos puntos. Esto no salió en el escrito, porque justamente, el librito chiquito que tenés vos, nos abocamos a la experiencia de Escombros. Yo te estoy contando el proyecto general, que es un poco más amplio...

**- Más ambicioso también porque incluye a otros agentes.**

Sí, más ambicioso. Pero bueno, yo te estoy haciendo una síntesis mas o menos de cómo empezamos y cual fue la idea original, porque siempre te encontrás, a los arquitectos sobre todo, arte en espacios públicos, arte público, hay muchas diferencias de opiniones y está todo demasiado compartimentado, por eso la idea del trabajo nuestro era hacia un marco teórico integrador de lo que pasa en el espacio público o en el arte público.

**¿Han entrevistado también arquitectos o humanistas en esta encuesta?**

No, el año pasado lo que tuve yo fueron unas Jornadas en la Facultad de Diseño y Urbanismo, en la UBA, sobre los imaginarios en los espacios públicos, y me pareció interesante, pero no había justamente criterios integradores, era todo muy especializado, tendiendo a los campos de especialización. Era como cuando lees las revistas de investigación, toman, por ejemplo, cómo pinta uno y otro toma otro, y yo tengo el CD y lo estuve leyendo y acá lo que me pareció más interesante fue la conferencia que se dio

sobre el imaginario del hábitat cotidiano, fue excelente, porque bueno, ellos trabajan, arquitectos de base, en su estudio, con el imaginario actual y trabajan para modificar la estructura, y la planta de una vivienda, realmente es un hecho privado en realidad, no es público.

No, todavía no hemos hecho entrevistas a arquitectos, estuvimos pensando en trabajar con la gente que estaba trabajando con el patrimonio, cuando querían poner a La Plata como un patrimonio universal que después fue rechazado, bueno, el grupo éste de gente es muy cerrado.

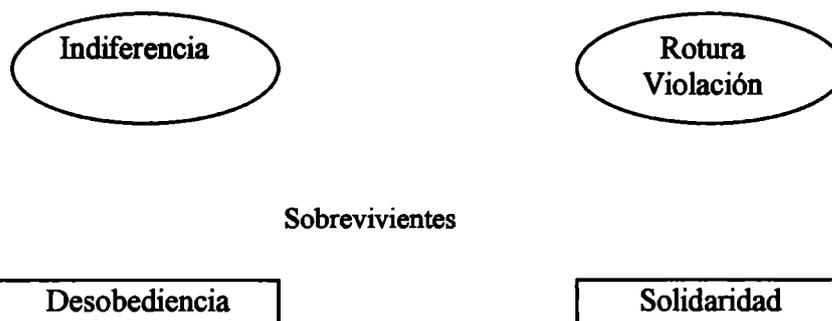
**-¿Así que tu contacto con Escombros ha sido desde estas últimas acciones o ya los habías conocido antes?**

Bueno, yo fui a la Ciudad del Arte, era estudiante en esa época, pero fui como cuando uno está estudiando que va a todo tipo de encuentros porque quiere saber que se está haciendo, porque bueno, uno en realidad está en eso, está estudiando pero quiere saber qué hay.

Después empezamos de nuevo. En realidad no tenía toda la información para hacer el trabajo, pero la idea que partió de este trabajo de investigación partió de ahora, en empezar a sumar la información que podíamos nosotros rescatar en los eventos para nuestra investigación.

**Prólogo**  
***Pancartas II***  
**Acción en La Plata**  
**el 17-12-88**

El antiguo saber de los hombres dividía el conocimiento universal en cuatro elementos: agua, aire, tierra y fuego. Combinándolos de distinta manera se podía crear, mantener y quitar la vida. Después de leer el documento del grupo Escombros para su primera exposición del 26 de noviembre percibí que existía una analogía en cuanto a la presencia de cuatro elementos. Y también, como lo pensaron nuestros antepasados, estos componentes básicos, aún en forma contradictoria, darían vida a una conciencia creadora.



Podríamos intercambiar las relaciones y siempre quedará la necesidad de crear, aún a partir del dolor o la pérdida. Siempre a partir de los escombros.

Distintas actividades del hombre inventando una nueva forma de expresión. Mejor dicho, dando un nuevo sentido a una antigua y popular forma de expresión, que hoy ha sido reservada y relegada para los especialistas: se hace arte para artistas, arte para críticos y finalmente arte para inversores especialistas en acumular valores mercantiles. El *Grupo Escombros* recupera así, con su actitud, el triste papel al que ha sido destinada la actividad artística en esta absurda sociedad "postmo"

Mediante una negación activa nos muestra en los hechos que el arte tiene otro destino: la calle, el cuerpo, la imprenta, el texto, el ruido, la naturaleza, el cartel... alejados del cuadro, la galería y los compradores. Alejados de una muerte segura. Cerca y dentro de la gente expresando una necesidad. La necesidad de los habitantes de esta región del mundo: la solidaridad de los sobrevivientes.

A partir del dolor. Del vital dolor creativo, sin luces ni brillos, con la crueldad que produce la locura, con la intuición de sentir que están inaugurando un tiempo distinto. Artistas que vienen de distintas franjas del trabajo, de distintos oficios, de distintas capas sociales, de distintas estructuras de pensamiento, eso sí, con un sólo destino manifiesto y un auténtico drama: hacer

arte por creer en la existencia de hombres sin alienación resignada. *Escombros*, y vale la contradicción, está construyendo un sentimiento: el placer artístico persiguiendo al tristemente célebre fantasma medieval, hoy tan cerca nuestro: LA MUERTE.

Juan Carlos Romero  
9-12-88

**Presentación para *Arte en las Ruinas* en el Centro Cultural *Escombros*  
en Ringuelet, el 27 de mayo de 1989**

*El arte desordena la vida. Los poetas de  
la humanidad establecen siempre el  
caos.*  
Karl Kraus.

Hemos visto infinidad de veces en libros, ruinas, de antiguas civilizaciones, monumentos mayas, ciudades incas, pirámides egipcias o aztecas, arcos romanos o columnas griegas. La destrucción, los restos de lo que nos dice que fue una civilización determinada. Gigantes que quedaron marcados en sus cimientos o en sus esqueletos. Pulsión de muerte.

Hoy estas ruinas no llevan a pensar acerca de la cultura presente, estas ruinas contemporáneas a nosotros, que las podemos ver sin el distanciamiento casi religioso con que observamos aquellas a través de fragmentos jerarquizados por la historia y el tiempo.

Una fábrica productora de cal ha sido abandonada y demolida, mejor dicho se ha intentado demolerla, pero su fuerte estructura lo impidió. Hoy se nos aparece como un animal caído al que lo saquearon primero la piel, luego la carne y las viseras hasta poder ver se esqueleto de cemento e hierro al que con afán de, paleontólogo podríamos reconstruir para verla erguida, recomponiendo su figura de trabajo su alma productora de bienes sociales.

Ruinas de hoy, tenemos la oportunidad de no, esperar siglos para ver una casa, una ciudad o una fábrica abandonada. Esta es la época que nos toca vivir, donde la vida y la muerte se unen en un mismo objetivo: pasar rápidamente a "otra cosa"

Estas ruinas parecen el sueño realizado de algún escultor moderno, formas geométricas, formas irregulares, grandes bultos o sorprendentes vacíos, proas apuntando al cielo, formas no familiares a nuestro entendimiento cotidiano. El caos. Un caos que alguna vez albergó un orden de energía y trabajo. Estas ruinas son un monumento comparable a cualquier monumento conocido. Cada

rincón puede tener un significado distinto, estamos librados a la creación, podemos ver túmulos, columnas, pasajes, atrios, huecos, explosiones, hierros que emergen de la tierra o cuelgan de las paredes. Venas secas que sostuvieron la sangre del trabajo.

¿Qué obra, de arte se puede hacer en este lugar que pueda modificarlo? No existe. Haber descubierto el lugar ya es un hecho artístico. El *Grupo Escombros* es un creador. Quizás sólo se puedan señalar espacios, quizás sólo se puedan hacer marcas para dejar nuestra firma, como los enamorados tallan los árboles para la posteridad. Sólo una humilde marca que enriquezca el caos. Le incorporaremos los ruidos de nuestra cultura para integrarlas al proceso vital. Las ruinas tienen vida. Las ruinas siempre tuvieron vida. Ayer, cuando eran un proyecto de ruinas y los trabajadores producían. Hoy, cuando avanza la maleza, cuando frente a su silencio la vida continua en edificios abandonados, donde se instaló un grupo de cirujas para juntar, ordenar y vender el deshecho recolectado de la ciudad.

Estas ruinas no serán visitadas por turistas curiosos del vulgar anecdotario de las ruinas jesuíticas de Misiones o las ruinas romanas de Pompeya. Estas ruinas son reivindicadas por los artistas que siempre encuentran un significado a cada hecho cotidiano del hombre. Estas ruinas que expresan el desprecio al trabajo humano, igual que otras ruinas que siempre fueron el fruto del esfuerzo y la sangre humana, tanto para construirlas como para demolerlas.

Se dice que la época postmoderna comienza cuando se demolió un pueblo en Estados Unidos construidos apenas unos años antes en la década del '50. Quizás tengamos que incorporar estas ruinas al catálogo del absurdo significado post-modernista, donde la nostalgia y la cobarde mirada hacia atrás hoy son moneda corriente. Ruina de lo simultáneo.

Hermoso y triste monumento, grandioso gesto de dolor de nuestra época. Vida y muerte. Caos.

**Juan Carlos Romero**

**artista invitado**

**Prólogo**  
***La Ciudad del Arte***  
**En Hernández**



**El sábado 9 de diciembre de 1989**

*Aunque todavía los estertores de la agonía se prolonguen  
y no nos sea dado ver el fin, un período histórico se ha cerrado.*

*Para siempre-  
Carlos Quijano.*

Las ruinas de Anazasi, una ciudad que vivió hace más de mil años en el desierto mejicano, nos dejó un mensaje de creatividad sólo posible por el espíritu solidario de los hombres que la construyeron. Una ciudad en el desierto. Sólo la luz, el cielo, el viento y el silencio.

Se desintegra una esperanza y ya brota de entre sus ruinas lo nuevo. ¿Qué significa hacer una ciudad en el desierto? ¿Qué significa, además, hacer una ciudad en un desierto creado por el hombre? Un desierto que surgió en forma artificial, en donde crearemos también una ciudad artificial y además, efímera.

Un trozo de la naturaleza ha sido arrancado. Se ha removido una gran cantidad de tierra, toneladas de tierra, con el fin de transportarlas a otro lugar para hacer otra ciudad, donde se construyeron casas, muchas casas, mientras aquí se iba originando, un gigantesco hoyo, un profundo páramo, desértico, mostrando las profunda capas rojas de la tierra.

Ciudad de un día sobre el silencio y el cielo, entre la luz y el viento. Qué extraños componentes para que las formas vayan surgiendo de esta terrible y árida superficie.

Aquí el desierto es evidencia de lo que fue y anticipación de lo que será, aquella vitalidad ausente y este Apocalipsis que llega.

Cada artista hará su lectura y realizará su obra. De todas maneras será un disparo sobre la muerte.

Lo viejo se desintegra. Lo nuevo surge.

¿Qué está pasando hoy con el arte?

Se intenta convertirlo en un inmenso basurero para intercambiar cuentas de colores por sueños, dinero por utopías, cotizaciones de bolsa por el dolor de crear. La muerte del arte está rondando el mundo.

En *La Ciudad del Arte* queremos alejar el fantasma, queremos recrear el espíritu alegre del hombre, provocar al animal dormido y despertarlo para construir el futuro, ese futuro que para nosotros es hoy y lo vamos a construir con la única esperanza de romper el molde del arte caduco que alberga su destino en las cajas de seguridad bancarias.

Julio Dittich en 1908 y Pierre Quiroule en 1914 publicaron en Bs. As. dos proyectos de ciudades utópicas: dos sueños de artistas donde sus avenidas tomaban los nombres de La Humanidad, La armonía, La Libertad, La Amistad, La Abundancia, donde había casas entre el verdor de los

árboles, gimnasios y lugares de educación en cantidad suficiente y otras ideas en las que una sola palabras acudía a interpretar estos proyectos: La Solidaridad.

Hoy, a más de setenta años de aquellos sueños y a más de mil de Anazasi, vamos a ejercitar nuestra solidaridad en la construcción de *La Ciudad del Arte*, que solo existirá por la voluntad de los artistas dispuestos a generar este acontecimiento efímero.

Una vez que nos vayamos, quedarán sus ruinas, de donde saldrá la energía necesaria para enfrentar a quienes intentan subyugarnos con la idea de que el arte debe ser un instrumento de guerra al servicio del dinero, el poder y la competencia, como un perro de tres cabezas, fiel guardián de la corrupción, que muestra sus dientes amenazadores a quienes decidimos romper con el soborno que mata al arte y así, con su muerte, arrastrar al hombre al abismo de la nada.

**Juan Carlos Romero**

**Presentación**  
***Pizza de Poesía Concreta***  
**Escombros 2002**

**Desde la realidad al puro juego**

Toda obra de arte siempre tiene una especie de antecedente que remonta las más antiguas imágenes en las cuales se puede comprobar que el artista siempre da vueltas a dos o tres ideas que nacieron en sus primeras acciones y que se seguirán repitiendo hasta el infinito.

Con la *Pizza de Poesía Concreta* ocurre algo parecido ya que la poesía visual no es nueva para algunos de sus integrantes. Sabemos que Luis Pazos ya había hecho en 1966 sus primeros trabajos en la poesía experimental con el *Movimiento Diagonal Cero* de La Plata y que va a reincidir junto a Héctor Puppo y Horacio D'Alessandro en una acción gráfica llamada *Fábrica de Ideas* que se hizo en el CAYC en Buenos Aires en el año 1976.

Estos artistas que hoy forman parte del *Grupo Escombros* presentan estas poesías visuales acorde con los tiempos argentinos de este 2002 en el que el cartón y la pizza son paradigmas de la supervivencia de muchos de los habitantes que han sido marginados en las ciudades de nuestro país.

Una caja de pizza que contiene poemas concretos divididos en 4 "porciones" que abarcan diversas imágenes en los que este grupo creyó poder reflejar un mundo en estado de vigilia.

Hoy los integrantes del *Grupo Escombros* resuelven dar un vuelco entre trágico y divertido a esa sutil y todavía misteriosa arquitectura gráfica que es la letra tipográfica moderna y que hace más de doscientos años nació gracias a la creatividad de Giambattista Bodoni.

Esta obra gráfica se va estructurando alrededor de un exquisito juego alrededor de los múltiples diseños herederos de Bodoni y que hoy componen el universo de la tipografía.

Casi como en un circo se van organizando formas entre trapecios, cuerdas flojas y magos que crean imágenes que nos muestran un mundo donde conviven una especie de realidad que con el correr de las imágenes terminan siendo nada más y nada menos que puros juegos.

Hoy Bodoni estaría feliz frente a la pantalla de un monitor de computadora inventando nuevas tipografías para poderlas convertir en máquinas de tren, máscaras rituales, pájaros o policías represores con las O, las R las A y todas y cada una de las letras del alfabeto tipográfico sumándose así a los integrantes del *Grupo Escombros* que con sus trabajos nos traen la vida al papel desde el inagotable mundo de la poesía visual.

Juan Carlos Romero

Bs. As. 2002

Estos nombres corresponden al final de la  
Parte I.

---

<sup>i</sup> En "Tres platenses a la Bienal de París. Por qué los invitaron, qué harán al llegar y algunas cosas más" en ??? (p.6) Buscar autor y fuentes.

<sup>ii</sup> En *Nueva Historia Argentina, Arte, Sociedad y Política*, Volumen II, 1999: 57-118

<sup>iii</sup> Ver *Catálogo de Ventas de Fábrica de Ideas SRL*, 200 propuestas originales para artistas, firmado por D'Alessandro, Pazos y Puppo., el catálogo incluye un formulario y un cupón. (sin fecha)

<sup>iv</sup> Leer "Primavera del 60: El arte de los jóvenes ariscos" en *La Plata, Suplemento especial*, Viernes 19 de noviembre de 1999: 29-30. Aparece en este artículo de prensa la foto del grupo y del que fuera uno de sus maestros, Vigo 'el gran profeta solitario, acompañante siempre de la vanguardia'.

<sup>v</sup> En *Manifestos*, Grupo Escombros, 2003: 8

<sup>vi</sup> Ver *Escombros, Artistas de lo que queda, 1988-2003. Introducción*: 2003:2

<sup>vii</sup> Catálogo de "Escombros en Arcimboldo, Galería de Arte", 24 de noviembre al 30 de diciembre de 2003.

<sup>viii</sup> Ver Nelly Richard: "Una cita limítrofe entre Neovanguardia y Postvanguardia" en *La insubordinación de los signos*, Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1994: 40-44.

<sup>ix</sup> En el ensayo en cuestión Idelber Avelar establece esta tercer categoría, en relación a la dicotomía marxista entre valor uso y valor cambio. El tercer valor lo llama "valor de memoria" y agrega: "en la post-dictadura, desde luego la memoria confronta el pasado como imperativo de duelo. La memoria post-dictatorial recordaría al presente que él, presente, es producto de una catástrofe pasada, del pasado en cuanto catástrofe. De ahí el hecho de que esa memoria traiga consigo una energía mesiánica que, como el ángel benjaminiano de la historia, dirige su mirada hacia la pila pretérita de escombros, ruinas, despojos, en un esfuerzo de redimirla" (25).

<sup>x</sup> Ver de Armando Silva, *Imaginario urbanos*, Bogotá, Tercer Mundo editores, 2000.

<sup>xi</sup> En el Catálogo de la Exposición *Pancartas*, en el centro cultural de la cooperación, bajo el título de