



**APROXIMACIONES POLÍTICAS
EN EL ARTE ARGENTINO
CONTEMPORÁNEO**



**facultad de
bellas artes**



**UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA**

APROXIMACIONES POLÍTICAS EN EL ARTE ARGENTINO CONTEMPORÁNEO



facultad de
bellas artes



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Aproximaciones políticas en el arte contemporáneo / Carlos Coppa... [et al.];
compilado por Silvia García; prefacio de Silvia García; prólogo de Paola Sabrina Belén.
- 1a ed. - La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Bellas Artes, 2019.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-950-34-1829-1

1. Arte Contemporáneo. 2. América Latina. I. Coppa, Carlos. II. García, Silvia,
comp. III. Belén, Paola Sabrina, prolog.
CDD 709.8

Obra de tapa: *Sin Título* (2016), de Agustina Quiles

Edición y coordinación editorial: Florencia Mendoza

Corrección: Fernando Barrena, Mercedes Leaden,
Florencia Mendoza

Adecuación de estilo: Pilar Marchiano

Diseño: Valeria Lagunas

Colaboradores: Valentina Valli y Rodrigo Sebastián

Aproximaciones políticas en el arte argentino contemporáneo es
propiedad de Papel Cosido. Registros sobre Arte en América Latina,
de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La
Plata. Diagonal 78 N.º 680, La Plata, Buenos Aires, Argentina.

No se permite la reproducción total o parcial, el alquiler, la
transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma
o por cualquier medio, sin el permiso previo y escrito de la editorial.
Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446.



<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Presidente

Dr. Fernando Alfredo Tauber

Vicepresidente Área Institucional

Dr. Marcos Actis

Vicepresidente Área Académica

Lic. Martín López Armengol

Secretario de Ciencia y Técnica

Dr. Marcelo Caballé

**facultad de
bellas artes**



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Decano

Dr. Daniel Belinche

Vicedecano

DCV Juan Pablo Fernández

Secretario de Decanato

Lic. Emiliano Seminará

Secretaria de Extensión

Prof. María Victoria Mc Coubrey

Secretaria de Asuntos Académicos

Prof. Graciana Pérez Lus

Secretario de Producción y Comunicación

Prof. Martín Barrios

**Secretario de Planificación,
Infraestructura y Finanzas**

Lic. Carlos Merdek

Secretario de Relaciones Institucionales

Prof. Juan Mansilla

Secretaria de Ciencia y Técnica

Lic. Silvia García

Secretario de Arte y Cultura

Prof. Carlos Coppa

Secretario de Posgrado

Prof. Santiago Romé

Secretario de Asuntos Estudiantiles

Prof. Agustina Reynoso

Secretaria de Programas Externos

Lic. Sabrina Soler

Tabla de contenidos

Introducción Silvia García	7
Prólogo Paola Sabrina Belén	23
Arte y política. Incidencias de Lo Real lacaniano en las obras de Martin Barrios y Julio Ricciardi Carlos Coppa	27
Intervenir, desmontar, emplazar. La ficción como estrategia para habitar realidades posibles Guillermina Valent, Silvina Valesini	52
Arte argentino en los años noventa. Cruzar las fronteras de lo político-crítico Sara Migoya, Paola Sabrina Belén	67
Acerca de lo político-crítico en la poética de Los Redondos Daniel Duarte Loza	76
Estéticas de la urgencia y video documentalismo. <i>Diablo, familia y propiedad</i> como relato crítico Rocío Sosa	94
Cuando la obra es el gesto. Giros performativos en el dispositivo crítico del arte Cecilia Cappannini, Silvina Valesini	106
Lo indecible en las poéticas críticas de archivo. Entre desplazamientos y estrategias Sofía Delle Donne, Paola Sabrina Belén	122

Las obras arden donde anidan los posibles Valentina Valli	140
Lo político en el arte. Relatos y símbolos de poder en cuestión Guillermina Cabra, Paola Sabrina Belén	153
Potencia crítica de la instalación gráfica. El sitio y <i>La Desaparición</i>, de Juan Carlos Romero Camila García Martín, Guillermina Valent, Silvina Valesini	162
Prácticas de reciclaje en el audiovisual argentino Enrique Alberto Oyhandy	181
Arte de intervención en la historia del país. <i>Juan como si nada hubiera sucedido</i> a partir del legado de Walsh Rodrigo Sebastián	193
Producción mural, elemento de empoderamiento y resistencia. Pensar con imágenes Mabel Carral	211
Patrimonio y representación identitaria Gabriela Andrea Victoria	232
Memoria: en obras de diversas materialidades Aurora Mabel Carral y Javier Alvarado Vargas	250

Introducción

Origen de esta obra. Palabras preliminares

Este libro surgió como resultado de las investigaciones realizadas en torno al proyecto titulado «Lo político-crítico en el arte argentino. El rostro de lo indecible», radicado en el Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL), de la Facultad de Bellas Artes (FBA), de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), cuya dirección estuvo a mi cargo. Su objetivo principal estuvo orientado a determinar las formas que configuran la dimensión política-crítica en las producciones artísticas argentinas, surgidas después de la última dictadura cívico militar.

El eje central del marco teórico recorrió las reflexiones de dos autores destacados en el estudio de esta temática: Jaques Rancière y Nelly Richard, desarticulando al mismo tiempo, ciertas tensiones que emergieron como consecuencia de tramas geopolíticas. En tal sentido, Daniel Duarte Loza considera que el Subtropicalismo en la Argentina junto con la Estética del Frío en Brasil y el Templadismo en Uruguay conforma la Poética Pampa. Este fenómeno artístico tiene como epicentro a la región pampeana y, específicamente, a Buenos Aires, y hace foco en las relaciones entre música, clima, historia y geografía.

La denominación de Subtropicalismo (Johansen, 2005) proviene, fundamentalmente, de la asociación con el Tropicalismo brasileño y con el clima predominante en la Argentina. La cualidad de «sub» connota, además de las ideas de Leopoldo Zea (1978) respecto del proyecto asuntivo,¹

¹ Podría señalarse que el proyecto asuntivo es el que supone una perspectiva de identidad auténtica, en el sentido de identidad no enajenada. En él se apunta a asumir lo que se ha sido y lo que efectivamente se es, sin sustituirlo por lo que se imagina ser, como única perspectiva de construcción de una cultura auténtica de la mano del proyecto identificacional de nuestro autoreconocimiento.

ser subdesarrollados (económicamente), subcampeones (del fútbol mundial) y subtropicalistas (hijos de los tropicalistas). Aquí la dimensión crítica surge a partir de una toma de conciencia de aquello que somos y del lugar que nos asignan los países centrales, pero desafiando los cánones de representación hegemónicos.

La mirada del espectador como componente del acto político que configura la tríada artista-obra-público fue considerada desde las producciones audiovisuales por Enrique Oyhandy, quien indagó acerca de los procesos de recepción de las imágenes en movimiento a partir de un recorrido sobre las formas y los discursos vertebrados en el territorio del cine, incluyendo las transformaciones que trazan las imágenes, dispositivos y medios.

Rodrigo Sebastián analizó el documental de Carlos Echeverría *Juan, como si nada hubiera sucedido* (1987) en la línea de arte documental y testimonial, inaugurada por Rodolfo Walsh en la Argentina. El film narra de manera singular cómo estos autores produjeron obras develando determinados acontecimientos oscuros de la historia de nuestro país. Si se compara esta obra con otras de no ficción de Rodolfo Walsh, en ella se exponen sus dimensiones críticas y su politicidad a partir de la forma que contribuye a la historia de nuestro país.

La llegada de los noventa obligó a una redefinición de los proyectos en función del nuevo contexto, caracterizado ya no por la polarización ideológica de los extremos, sino porque se vieron, en un marco general, límites difusos entre lo prohibido y lo contestatario, favorecidos por la consigna del consenso que proponía el modelo neoliberal. En relación con ello, Sara Migoya y Paola Belén indagaron en lo político-crítico a partir de ciertos rasgos propios de las propuestas artísticas de los años ochenta y los noventa en la Argentina, centrándose, respectivamente, en una selección de obras del artista Guillermo Kuitca y en los artistas nucleados en la Galería del Centro Cultural Rojas.

Otras obras que quebraron el imaginario artístico de esta década fueron los escraches. Ellos conformaron acciones políticas de resistencia que fueron estudiados por Rocío Sosa quien analizó las producciones de ciertos colectivos artísticos cuya voluntad radicó en la toma de posición respecto de determinados hechos de impunidad, que incidieron en el territorio de lo político y lo crítico.

Esta búsqueda reunió los nuevos modos de producción surgidos en el campo artístico a partir de los colectivos H.I.J.O.S (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) y GAC (Grupo de Arte Callejero), cuyas imágenes colocaron al arte como una acción política-crítica in-disciplinada y, en términos de Jacques Rancière (2010), como imágenes que subvierten un orden puntual con una determinada eficacia estética.

Con respecto al cine, cabe destacar que a partir de las consideraciones de Nicolás Prividera (2014), se ha iniciado una discusión crítica sobre los grados de politización y de despolitización del arte audiovisual argentino contemporáneo desde los momentos iniciales configurados por la emergencia del llamado Nuevo Cine Argentino (Generación del noventa) y el activismo audiovisual gestado en torno (antes y después) de la crisis de 2001 que llega hasta nuestros días.

En efecto, después de una etapa de producción y de lectura que, hasta finales de la década pasada, daba por sentados los vínculos estrechos entre las formas audiovisuales y las funciones político-sociales, la situación durante la última década se hizo más difusa y, en tal sentido, es que aparecieron lecturas, como *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino* (2005), de Gonzalo Aguilar y films como los de Mariano Llinás que empezaron a tomar distancia crítica de las tareas de testimonialidad y de puesta en crisis de lo real-social.

En esta línea, Marcos Tabarozzi propuso una revisión de este estado de la cuestión a partir de una relectura de dos obras del Cine Insurgente como casos paradigmáticos del campo de manifestaciones audiovisuales-militantes de finales de la década del noventa y principios del siglo XXI. Dichas producciones audiovisuales fueron estudiadas por Rocío Sosa, quien indagó acerca de las prácticas de *videoactivimos* audiovisuales, realizadas por el Grupo de Cine Insurgente. Para ello, analizó dos producciones puntuales: la película *Diablo, familia y propiedad*, producida en 1999 y, los *videoinformes* producidos en conjunto con el colectivo de contra información llamado Argentina Arde. Estas prácticas emergieron con el fin de visibilizar las problemáticas sociales, políticas y económicas que atraviesan los sectores más vulnerables que se manifiestan en contra de las políticas neoliberales.

Retomando el eje de la música, en este período Daniel Duarte Loza estudió algunas impresiones y resonancias indisciplinarias del arte de Patricio

Rey y sus Redonditos de Ricota. El investigador asevera que la poética *ricoter* expresa su posición política-crítica mediante la capacidad disruptiva de indisciplinarse y de rebelarse cuestionando el statu quo, oponiéndose a los tiempos dictatoriales, a las políticas neoliberales contrarias a la voluntad popular y a su concepción de arte, en tanto hacer situado que asume la simultaneidad del espacio-tiempo.

Desde las artes visuales, Carlos Coppa señaló que una lectura de las obras de Marcelo Pombo y de Rocambole (Ricardo Cohen) da lugar a posicionar sus modos de obrar en un lugar preciso, aunque no extático, de la dialéctica autonomía/heteronomía. Aquí, la apuesta teórica fundamental consiste en analizar esos modos *taimados*, *maliciosos* y *perversos* (para utilizar una expresión de Foucault) en que estos artistas tramitan lo invisible para alterar el orden de aquello que Rancière (2010) denomina el «reparto de lo sensible». La hipótesis parte de pensar que ambas producciones resultan un corte impuesto a la negatividad de la imagen operada tanto por las corrientes revisionistas como por las neoconceptuales, recuperándola para convocar no el uso de la ilusión representativa, sino de la posibilidad de evocación y de captura de las superficies. Se trata de restituir al espectador un nuevo cuerpo a través del cuerpo medial de las imágenes, poner en escena a un sujeto que, contrariamente a lo dispuesto por la sensibilidad neoliberal, se reconoce en un contexto colectivo.

Con relación al momento histórico que nos atraviesa, fue necesario investigar sobre las imágenes de archivo, entendiendo la relación entre archivo e imagen como propiciadora de un encuentro único, donde la potencialidad del hacer crítico encuentra un lugar preferencial. El trabajo lo llevaron a cabo Paola Belén, Sofía Delle Donne, Valentina Valli y quien escribe, y los abordajes estuvieron centrados en el pensamiento de Walter Benjamin.

Paola Belén y Sofía Delle Donne estudiaron las producciones artísticas *El Camaleón* (2011), de Eduardo Molinari, y *Diarios del odio* (2014), de Roberto Jacoby, en tanto obras que se valen del archivo como recurso primario.

Vislumbrar lo político en la imagen podrá acercarnos a prácticas artísticas que interpelan los documentos a fin de generar nuevos significados, nuevas formas de conocer y hacer visible. En tal sentido, las categorías benjaminianas

de montaje e imagen dialéctica son fundamentales para este acercamiento, puesto que rompen con la concepción tradicional del archivo ligada a la ordenación cerrada, lineal y cronológica (Belén & Delle Donne, 2016).

Valentina Valli abordó los *Señalamientos*, de Edgardo A. Vigo, en tanto imágenes artísticas de archivo desde las cuales se activan experiencias sensibles que permiten formular lecturas críticas de nuestro presente. Ellas conforman prácticas artísticas conceptuales que, desde la óptica de Vigo, señalan objetos mediante acciones que habilitan experiencias estéticas. Como plantea Fernando Davis (2009), estas apuntan al desbordamiento de los límites tradicionales de la institución arte, en una operación reflexiva orientada a desacostumbrar el orden naturalizado, «revulsionando» los ámbitos y los objetos cotidianos que nos rodean, y logrando con ello hacer estallar de significaciones el espacio social, a la vez que proponen formas alternativas para la construcción colectiva de las experiencias estéticas.

Camila García Marín, Silvina Valesini y Guillermina Valent estudiaron la obra titulada *La Desaparición* (2017), de Juan Carlos Romero. Por una parte, permitió indagar en torno a la dimensión crítico-política en la producción del artista, así como también en las posibilidades críticas que ofrecen ciertos dispositivos del arte contemporáneo, como la instalación gráfica. Por otra, fomentó el análisis de la implementación de estrategias que subvierten el papel del espectador, comprometiéndolo como coautor de la trama de sentidos que la obra propone, a través de la implementación de dispositivos que emulan los modos de representación de la cartelería callejera de amplia tirada.

Con relación al arte impreso, Guillermina Valent (2016) señala la existencia de dos modos de reproducción que Boris Groys (2016) distingue como rasgos diferenciadores del arte moderno y contemporáneo. El autor reconoce un contraste entre dos modos de reproducción:

[...] mecánica y digital. Según Walter Benjamin, el *original* es simplemente otro nombre para la presencia del presente, para algo que ocurre aquí y ahora. Así, analizar nuestros diferentes modos de reproducir el original significa analizar nuestros diferentes modos de experimentar la presencia (Benjamin en Groys, 2016, p. 156).

En la lógica propia de la gráfica artística en tanto disciplina, las nociones de *original* y de *copia* (o si se quiere, *múltiple*) que plantean estos dos sistemas de reproducción se relativizan y, con ellas, los modos de experimentar el presente. La modernidad se identificó con una idea de reproducción que lleva consigo la deslocalización y en esa trama la copia carece de autenticidad.

Con el advenimiento de la imagen digital —que posee un original invisible— esta relación se complejiza sustancialmente borrando la excluyente condición perceptiva entre original y copia que ostentaba la modernidad. De esta manera, la imagen «requiere siempre de una puesta en escena o una performance» (Groys, 2016, p. 162) que la reterritorializan.

En vistas de estas dos formas de ser que tiene la imagen, el arte impreso, en su peculiar vinculación histórica con la reproducción, sostiene la convivencia —no sin conflicto— de dos maneras de presencia: la reproducción mecánica y la digital que constituye los vaivenes de una disciplina porosa. Y en ese escenario los soportes ostentan un papel político-crítico relevante al restituir su aquí y ahora.

En la misma perspectiva, también se pudo comprobar de qué manera el estatuto estético de un objeto no radica ya en un conjunto de propiedades objetales específicas. Y de la misma manera las propiedades artísticas no se reducen exclusivamente a condiciones perceptivas (Schaeffer, 2012). En esta línea, cobran relevancia las propiedades transitorias que los soportes ofrecen al arte en el marco del esteticismo neutral de los mercados. Al operar como medio, otorgan a la imagen emplazamientos particulares y transitorios que determinan su aquí y ahora evanescente.

En los trabajos realizados se pudo avanzar también en la interpretación del vínculo que establecen las obras contemporáneas con lo real a través del concepto de representación que ofrece Ticio Escobar (2015).

[La representación] en tanto componente inevitable del arte, definido por la fuerza que adquiere la apariencia para sugerir contenidos de verdad de otro modo inaccesibles, ocurre a través de dos movimientos simultáneos: la función poética —cuando la forma deviene símbolo— y la función estética —cuando la forma se presenta a sí misma— (s. p.).

De esta forma, reconocemos la supervivencia de este tan cuestionado concepto en las oscilaciones estratégicas que los artistas esgrimen entre ambos movimientos.

En esa línea, Guillermina Cabra y Paola Belén examinaron el potencial crítico que subyace a los conceptos de representación y mimesis, elaborados por Hans-Georg Gadamer (1991). Para ello, se centraron en un corpus de diez obras exhibidas en la muestra *Poéticas políticas* que tuvo lugar en la sala Pays del Parque de la Memoria, entre diciembre de 2016 y marzo de 2017. Bajo la curaduría de Florencia Battiti y Fernando Farina participaron, con obras en las que lo político puede manifestarse de modos muy diversos, los artistas: Gabriel Valansi, Magdalena Jitrik, Roberto Jacoby, Syd Krochmalny, Carlota Beltrame, Jonathan Perel, Esteban Álvarez, Rodrigo Etem, Leticia Obeid, Viviana Blanco y Diego Bianchi. Las obras analizadas (video, escultura, instalación, fotografía) permitieron no solo pensar los desafíos, los sentidos y los propósitos de lo político en el arte, sino, además, concluir que las producciones artísticas muestran lo representado en un sentido nuevo que ilumina algunos de sus aspectos, haciendo emerger aquello que antes no resultaba visible, que se ocultaba a la mirada rutinaria, convencional.

En el eje de la producción de murales y de intervenciones en el espacio público, la investigadora Mabel Carral realizó el registro y el análisis de las producciones de Sienvolando (2007), como el mural *Von Wernicke* y la *Marcha de los obreros de Mafissa procesados por luchar*, intervención realizada en el Pasaje Dardo Rocha de la ciudad de La Plata en reclamo por el desprocesamiento de los compañeros de Mafissa en la marcha el 23 de abril de 2008 en dicha ciudad. Esta acción se desarrolló en coordinación con la Multisectorial, quien frenó la marcha durante cinco minutos para contener la realización de la intervención. En cuanto al mural del colectivo Sienvolando, *Von Wernicke, genocida*, Carral estableció el vínculo entre lo político en el arte y la mirada del espectador atravesada por el contenido planteado desde algunas ideas trazadas por Nelly Richard y otras por Jacques Rancière, apoyada en el libro *El Malestar en la Estética* (2011), de Rancière.

Con relación a la producción de los murales de su autoría, la investigadora realizó su aporte focalizándose en agudizar su narrativa y en potenciar aquellas cuestiones relacionadas con los Derechos Humanos. De este modo, facilitó un lugar del arte como discurso social y como intervención

cultural, sin perder la criticidad del lenguaje como forma, haciendo surgir las hendiduras de la representación. Esto puede visualizarse en las producciones tituladas *Ni Una Menos* (2015), *Aires Ancestrales de Siembra* (2015); *Pachamama* (2015), etcétera.

La pregunta por la identidad no estuvo a un lado. En ello, Gabriela Victoria trabajó el lugar del patrimonio en los imaginarios culturales para develar los debates llevados a cabo por los medios de comunicación masivos y las razones que acontecen en una disputa de imaginarios en pugna, abordando los monumentos a Cristóbal Colón y a Juana Azurduy.

Con relación a lo expuesto, podemos formalizar algunos acercamientos en torno a los objetivos del proyecto, a partir de las perspectivas de Gerardo Mosquera (2015), para quien el diferencial latinoamericano reside en la posibilidad de tensar el arte hacia contextos ambientales, sociales, culturales y religiosos, pero no de manera anecdótica sino desde el mismo análisis de las estrategias del sentido. Asimismo, Adriana Rosemberg (en Steffen & Alonso, 2015) señala que «las violencias públicas y privadas, las resistencias y utopías y el cuerpo como sede del conflicto social» (p. 9) son algunos de los tópicos que permiten señalar puntos de encuentro y ciertas recurrencias que parecen configurar una impronta aplicable a la producción artística argentina.

Para concluir, pudimos ver que la dimensión política-crítica en el arte argentino contemporáneo, surcada por las coyunturas políticas, los contextos geográficos y los canales de circulación de las obras interpelan al espectador desnaturalizando su mirada y los sentidos habituales, al mismo tiempo que desenmascara las estructuras hegemónicas de poder.

Aproximación política y nuevamente la pregunta por el arte

Sin Título, de Agustina Quiles, obra de tapa del libro, obtuvo el Primer Premio en el *Salón IX Premio Nacional de Pintura 2016* del Banco Central de la República Argentina, en la categoría Adquisición Artistas Jóvenes, distinción que provocó una polémica en la escena artística porteña. Se trata de un óleo pastel sobre papel de seda raído, de una dimensión de 192 x 147 cm, cuya elección fue calificada de *snob*. Además, despertó una serie

de comentarios irónicos en las redes sociales, donde fue juzgada como «trapo roto», «remera sucia» o «papel rescatado del tacho de basura».

«Es un trapo», fue el comentario más leído en Internet. «Si Miguel Ángel se levantara de la tumba, mataría a los jurados de este premio y a la “artista” y se volvería a morir de indignación», se pudo leer en Facebook. «Haber avisado y llevábamos todos los papeles que usamos de soporte para no pintar las mesas». «Un jurado que más que jurado es una vergüenza», escribió otra en la misma red social. «Esto tiene que ser una broma. ¿Para esto uno pasa estudiando la carrera de arte? ¿Para poner un papel revuelto con tiza pastel?» (Girabajas, 2017, s.p.).

Otro público, en cambio, se refirió a la obra como una «genialidad», una «maravilla», pero evadiendo la categoría de «obra de arte» y mostrando, al mismo tiempo, algunas fisuras entre los espectadores formados y conocedores de las producciones del arte contemporáneo.

En un diálogo con la autora, ella expresó:

[...] las roturas son siempre consecuencia del proceso de trabajo y de la manipulación de la obra, nunca son provocadas voluntariamente. Las últimas tienen más intervenciones y por lo tanto han sido más manipuladas.

Por otro lado, al ser tan frágiles, las obras se modifican y se deterioran con el paso del tiempo (Quiles en García, 2017, s. p.).

Agustina trabaja sobre el material, dejando al azar la determinación de la forma. Sin embargo, dicha representación arroja una acción transformadora, la percibimos con una fuerza diferente, un halo de misterio que invita a pensarla al mismo tiempo que nos interroga. La propuesta de la artista no muestra ninguna intencionalidad de provocar un significado, solo se propone interpelar al espectador y entregarle la responsabilidad del acto interpretativo, estableciendo un juego cuyas reglas están determinadas por la apuesta poética-política de su autora.

Entonces, ¿no es un trapo roto?

Los teóricos del arte se han esforzado por tratar de encontrar condiciones necesarias conjuntamente suficientes para afirmar que un objeto es una

obra de arte, distinguiéndola del no-arte. Sin embargo, la complejidad y la dinámica de los procesos de producción como la diversidad de públicos que componen el circuito artístico contemporáneo advirtieron la dificultad de dar respuesta a la tradicional pregunta ¿qué es el arte?, cuestión que llevó a Nelson Goodman (1990) a reconocer este problema en su obra titulada *Maneras de hacer mundo*, considerando más significativa la pregunta «¿cuándo hay arte?».

Con relación a este problema, Sixto Castro (2005) centró su atención en propiedades artísticas significativas, como las cuestiones cognitivas, de interpretación, las actitudes hacia las obras, las propiedades formales, representativas o expresivas. Consideró, también, las características sociales, históricas e institucionales de las producciones artísticas, y decidió dar respuesta a la pregunta sobre si algo es arte o no, contestando «en teoría, lo es» (Castro, 2005, p. 14). Para ello, el autor agrupó las diferentes teorías que justificaron el carácter artístico de determinadas prácticas a lo largo de la historia de occidente, bajo el punto de vista de aproximaciones comunes, con el objetivo de ofrecer un panorama que permita a los estudiosos del arte enriquecer sus reflexiones.

Una de las aproximaciones que más fuerza ha tenido desde el nacimiento del arte hasta nuestros días es la que se ha llamado *imitativa* o *mimética*: el arte es imitación de la naturaleza o de la acción humana. Se trata de una aproximación de tradición platónica-aristotélica, la que para algunos autores carece de fuerza vinculante dado las transformaciones habidas a partir del siglo XVIII. .

Otra de las aproximaciones es la denominada «aproximación trascendental» donde el autor piensa que está presente en la obra de Urs Von Balthasar (1985-1989) y en los escritos de Romano Guardini (1968), de modo especial en *Sobre la esencia de la obra de arte*. Para estas presunciones, el arte esboza algo que todavía no existe pero que vendrá y que solo recibe de Dios su auténtico sentido, de modo que toda relación auténtica con las obras de arte desemboca en algo religioso.

Las teorías que conforman la denominada «aproximación intencional» explican, en general, la obra de arte por la actividad que la causa, lo que para Castro, parece confundir el proceso creativo con la naturaleza de la cosa creada, por lo que considera que lo que diferencia a unas aproximaciones intencionales de otras es lo que el autor quiso significar.

En éstas, además, no cabe atribuir el estatuto de arte a las sociedades que carezcan del concepto de arte. José García Leal (en Castro, 2005) critica al intencionalismo puesto que la intención se disuelve con el producto «al existir la obra desaparece la intención y su constitución y propiedades son las que hacen que un objeto sea una obra de arte y signifique lo que significa» (p. 105). En su versión más extrema, es la tesis que sostiene que el significado de la obra de arte equivale a los significados pretendidos por el artista.

«Aproximación funcionalista». Para el funcionalismo lo que hace de un objeto una obra de arte es la función o las funciones que cumple dicho objeto. En general, se trata de procurar una valiosa experiencia estética en todas su variante, ya sea expresar sentimientos, imitar la realidad, satisfacer las necesidades espirituales de un pueblo, simbolizar lo inaprehensible, construir formas significantes, etcétera.

De este modo, todas las definiciones tradicionales pueden ser consideradas funcionalistas, salvo la definición institucional. Para evitar este abanico inacabable de funciones, «podemos decir que la aproximación funcional, en sentido estricto, afirma que algo es una obra de arte solo si provoca o está capacitado para provocar experiencias estéticas» (Castro, 2005, p. 115).

«Aproximación institucional». El poder institucional en materia artística se ha desplazado en los dos últimos siglos a: 1) la crítica; 2) el mercado del arte, y 3) el museo. Los artistas, al comprender la fuerza de la institución no solo en materia legal sino también en el ámbito de la definición del arte, consideraron la definición institucional como es arte lo que una institución aceptada reconoce como arte. Ejemplo de esto es la definición de George Dickie (en Castro, 2005).

«Aproximación histórica». Sixto Castro (2005) señala que las aproximaciones históricas del arte sustentan que las obras de arte existentes en un tiempo dado se definen en relación con obras que han existido anteriormente. En esta línea, Arthur Danto (2005) ha reflexionado sobre el estatuto artístico dentro del Mundo del Arte, aduciendo que una pieza puede convertirse en arte a menos que haya un lugar preparado dentro de ese mundo, o sea, que deberá estar en relación con sus antepasados artísticos que ya poseen el estatuto de arte.

Por último, Castro, citando a García Leal, explica que «la aproximación simbólica sostiene que a) lo que hace de algo una obra de arte es su específica

condición simbólica y b) esa propiedad deriva de la construcción sensible del símbolo y de los procedimientos o modos de simbolización» (García Leal en Castro, 2005, p. 193). Esta concepción subraya la capacidad de la actividad artística para encontrar su lugar en el pensamiento humano, sin ocupar el de otra creación del mismo. Podemos mencionar, entre otros filósofos, las teorías de Nelson Goodman, Ernst Cassirer, Martín Heidegger y Hans-Georg Gadamer.

Todas estas aproximaciones nos permite encontrar diversas sendas que pueden darnos una respuesta sobre el carácter artístico de una obra, pero hay una aproximación que no se ha puesto en juego y que siguiendo la línea de Sixto Castro, podemos definirla como «aproximación política». En ella es posible agrupar las teorías que ponen el acento en el carácter político del arte, considerando que no es un dominio separado del carácter estético. Mencionaremos aquí tres autores significativos quienes profundizaron dicho atributo. En primer lugar, Jacques Rancière (2010) identifica lo político del arte como generador de un desequilibrio, disidencia, disenso, cuyo tenor conviene calificar de político en tanto implica modos de reemplazar o de perturbar el orden de las cosas y las ubicaciones de sujetos, identidades y funciones de acuerdo con reglas impuestas socialmente denominadas por el filósofo, orden policial. El arte crítico trata de mostrar aquello que el espectador no sabe o no quiere ver, y lo involucra de tal manera hasta avergonzarlo, a riesgo, dice el pensador francés, de que el «dispositivo crítico se presente a su vez como una mercancía de lujo perteneciente a la lógica que él mismo denuncia» (Rancière, 2010, p. 34).

George Didi-Huberman (2017), citando a Walter Benjamin, piensa que la cuestión es crear una imagen de manera suficientemente libre como para que esa libertad sea, en sí misma, un acto político. Entonces, el arte político no es el que ilustra una política, sino es el arte que en su propia elección de libertad constituye ya un acto político.

Desde una visión latinoamericana Nelly Richard (2011) señala que los horizontes de lo crítico y lo político dependen de una trama de relaciones en la que se ubica la obra para mover ciertas fronteras de control, presionar los marcos de vigilancia haciendo estallar las imposiciones y los lugares oficialmente consensuados. Lo político, entonces, nombraría una fuerza de interpelación y desacomodo de la imagen que contrarresta las formas mercancías propias de la globalización mediática. Asimismo,

considera que la fuerza del arte crítico-experimental radica en las fracturas de la representación, o sea, en las grietas que permiten romper la linealidad del mensaje y posibilitar la emergencia de potencialidades enunciativas no previstas, de manera que el espectador actúe sobre los significados de las obras.

El arte contemporáneo, como expresa Ticio Escobar (2015), es anti-formalista. Privilegia el concepto y la narración en desmedro de la bella forma que deja de ser concebida como objeto de adoración para convertirse en un sistema de juegos entre el signo y la cosa. Es así que las obras de Agustina Quiles exploran lenguajes incómodos comprometiendo al espectador a optar por la multiplicidad de interrogantes que su imagen pone en juego. Entre esos significados entreabiertos asoman los rastros del tiempo, cuyos vestigios son recuperados en la imagen. Como la artista expresa, las roturas del papel representan el deterioro, la fragilidad, las huellas de lo inevitable y lo innombrable. De allí, lo innecesario del título y, tal vez, el enojo del espectador. Para ella, el arte es una forma que emerge provocando rupturas entre aquellas constituidas como la manera de representar el mundo.

Y esta es la apuesta política de Agustina, una apuesta que propone, a la vez, una política de la mirada dado que quiebra la unidireccionalidad de la experiencia del público. Una aproximación política, que reafirma su estatuto de obra de arte.

Silvia García

Referencias

- Aguilar, G. (2005). *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Santiago Arcos.
- Balthasar von Urs, H. (1985-1989). *Gloria: una estética teológica*. Madrid, España: Encuentro.
- Belén, P. S. y Delle Donne, S. (2016). Lo político-crítico en el arte. Archivos e imágenes desde la práctica del montaje. *Arte e Investigación* (10), 11-17. Recuperado de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei/article/view/234>
- Castro, S. (2005). *En teoría, es arte. Una introducción a la estética*. Salamanca, España: San Esteban-Edibesa.
- Danto, A. y otros. (2005). *Estética después del fin del arte. Ensayos sobre Arthur Danto*. Madrid, España: A. Machado Libros.
- Davis, F. (2009). Dispositivos tácticos. Notas para pensar los conceptualismos en argentina en los 60/ 70. *Territorio Teatral*, (4). Recuperado de http://territorioteatral.org.ar/html.2/dossier/n4_02.html
- Didi-Huberman, G. (2017). *Sublevaciones* [Catálogo]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Centro de Arte Contemporáneo, Museos de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (MUNTREF).
- Escobar, T. (2015). *Imagen e intemperie*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Capital Intelectual.
- Gadamer, H. G. (1991). *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca, España: Sígueme.
- García, S. (5 de febrero de 2017). *Entrevista personal a Agustina Quiles*.

- Girabasas (2017). *Polémica en las redes sociales por una obra de arte premiada por el Banco Central*. Recuperado de www.girabasas.com
- Goodman, N. (1990). *Maneras de hacer mundo*. Madrid, España: La balsa de la Medusa.
- Groys, B. (2016). *Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Caja Negra Editora.
- Guardini, R. (1968). Sobre la esencia de la obra de arte. *Revista Universidad Pontificia Bolivariana*, 30(168). Recuperado de <https://revistas.upb.edu.co/index.php/upb/article/view/4338/3905>
- Johansen, K. (2005). *City Zen*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Sony Music.
- Mosquera, G. (2015). *Good-bye identidad, welcome diferencia. Del arte latinoamericano al arte desde América Latina: Tránsitos globales*. Recuperado de www.fba.unlp.edu.ar/visuales4/Mosquera.doc
- Prividera, N. (2014). *El país del cine: para una historia política del nuevo cine argentino*. Córdoba, Argentina: Los Ríos.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Rancière, J. (2011). *El malestar en la estética*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Capital Intelectual.
- Richard, N. (2011). Lo político en el arte: arte, política e instituciones. *Hemispheric Institute E-Misférica*. Recuperado de <http://hemi.nyu.edu/hemi/en/e-misferica-62/richard>
- Richard, N. (2013). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno.

- Rosemberg, A. (2015). Fidelidad en la diversidad. En K. Steffen y R. Alonso (Cur.), *Latin América Colección Daros* [Catálogo de exhibición]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Fundación PROA.
- Schaeffer, J. M. (2012). *Arte, objetos, ficción y cuerpo. Cuatro ensayos sobre estética*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Editorial Biblos.
- Valent, G. (2016). Del grabado a la gráfica artística. O de la técnica a la dinámica de los procesos. *Arte e Investigación*, (10), 101-107. Recuperado de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei/article/view/246/447>
- Zea, L. (1978). *Filosofía de la historia americana*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.

Prólogo

Lo político-crítico en el arte

Trazos para una ontología de lo posible

«Todo puede suceder, porque nadie sabe nada, porque la realidad rebasa siempre lo que sabemos de ella, porque ni las cosas ni nuestro saber acerca de ellas está acabado y concluso, y porque la verdad no es algo que esté ahí, sino al revés: nuestros sueños, nuestras esperanzas pueden crearla.»

María Zambrano (1980)

Este libro conjuga dos temas complejos: el arte y la política. Y lo hace a través de una indagación sobre lo político-crítico en producciones artísticas contemporáneas que surgieron en la Argentina a partir del advenimiento de la democracia.

Como resultado de las investigaciones realizadas en torno al proyecto de investigación titulado «Lo político-crítico en el arte argentino. El rostro de lo indecible», Silvia García —la directora del proyecto y la compiladora de esta obra— ha organizado la información para nosotros con criterio inteligente y a partir de una selección temática de casos que se caracterizan por el respeto de las singularidades formales y que, por tanto, implican un alejamiento de lo abstracto y de las teorías generales previas, de manera que no se clausura el sentido, sino que se ofrece un acercamiento problemático que permite reconfigurar el pensamiento. La reflexión por casos propicia una huida del «ejemplo» legitimador, para pasar a generar conocimiento por medio de un verdadero «montaje» con dichas singularidades (Fernández Polanco, 2013).

Los diferentes capítulos se fundamentan en las ideas de la teórica latinoamericana Nelly Richard (2009), para quien los horizontes de lo crítico y lo político se definen siempre en acto y en situación, puesto que dependen de una trama de relaciones en la que se ubica la obra para afectar ciertas fronteras de control, presionar los marcos de vigilancia, hacer estallar las imposiciones y descentrar los lugares oficialmente consensuados. De esa manera, lo político rechaza la correspondencia entre forma y contenido, para interrogar sobre las operaciones de signos y las técnicas de representación que median entre lo artístico y lo social. Lo político, entonces, nombraría una fuerza de interpelación y de desacomodo de la imagen que contrarresta las formas-mercancías propias de la globalización mediática.

De este modo, los escritos aquí reunidos indagan sobre la posibilidad de las prácticas artísticas de construir disenso, analizando distintas experiencias —visuales, audiovisuales, musicales, acciones, prácticas de archivo, instalaciones, murales e intervenciones en el espacio público— surgidas a partir del advenimiento de la democracia en nuestro país. Por ello, quien recorra las páginas de esta obra, encontrará textos que, en su problematización sobre el arte político-crítico, promueven la reflexión en torno a sus vínculos con lo real; la simbolización del poder institucionalizado; la legitimación de los héroes patrios y de la historia enseñada en los manuales escolares con sus relatos y sus iconografías; la emergencia del arte crítico en el contexto del capitalismo cultural; el potencial crítico de la instalación gráfica; la memoria y los derechos humanos; las políticas de género; el videoactivismo como dispositivo poético de resistencia, entre otros tópicos de enorme interés.

Como sostienen buena parte de las estéticas contemporáneas, a la obra de arte le concierne una temporalidad que no puede pensarse en términos cronológicos, sucesivos o diacrónicos. En tanto la obra tiene la capacidad de fundar su propio tiempo y su propio espacio, revela un universo de sentido propio y pasible de ser experimentado. Así, una producción artística produce y disemina el sentido en el encuentro con cada sujeto, en cada nuevo horizonte.

«El arte comienza justamente allí donde se puede hacer algo también de un modo diferente», nos dice Hans-Georg Gadamer (1996, p. 131). Si la obra representa el mundo y mantiene con él una relación metafórica, puesto que lo evoca y lo hace aparecer de múltiples maneras, entonces, su

producción de sentido, obliga a indagar en el recorrido de las formas y en las configuraciones que éstas asumen, en la materialidad y en los procedimientos por los cuales el arte acontece convirtiendo a algo en otra cosa.

En la experiencia del arte, el mundo y nuestra existencia se representan de un modo revelador que nos interpela a conocer y a reconocer cómo somos, cómo podríamos ser o qué es lo que pasa con nosotros. La obra de arte nos permite volver a descubrir el mundo velado en un olvido ontológico, «nos abre los ojos para lo que es» (Grondin, 2003, p. 77), nos hace ver más. Trae delante, nos muestra, el mundo en el que vivimos, lo pone ahí para que podamos reconocerlo, pero de modo tal que pareciera que lo vemos por primera vez.

En efecto, la Ontología Estética enfatiza que la potencia de la obra de arte no se cifra en ilustrar o en mostrar una verdad previamente sabida, sino que hace ser lo que antes no era, es experiencia de sentido mediante la apertura de zonas de indeterminación en las que el mundo emerge bajo una luz diferente y lo no dicho revela el juego de lo posible.

A partir de ello, este libro resulta, claramente, una invitación a pensar en la experiencia de lo político. La fuerza del arte crítico-político radicaría en las grietas que permiten romper la linealidad del mensaje y posibilitar la emergencia de potencialidades enunciativas no previstas, de manera que el espectador resulte interpelado.

Estética y política integran una trama compleja, cuestión que llevada al ámbito artístico instala, además, el interrogante acerca de la emergencia de una estética latinoamericana. Desde el punto de vista de este valioso libro que tengo el gusto de prologar, solo puedo recomendar, a partir de lo dicho, su atenta lectura. En primer lugar, porque las y los autores exponen sus ideas con suma claridad y por ello se lee con mucho placer y, luego, porque reúne de manera rigurosa la información necesaria para estar al tanto de las investigaciones actuales, de sus debates y de los repertorios discursivos y simbólicos en torno a la dimensión político-crítica de las obras de arte.

Paola Sabrina Belén

Referencias

Fernández Polanco, A. (2013). Escribir desde el montaje. Otra forma de exponer. En S. Blasco (Ed.), *Investigación artística y universidad: materiales para un debate* (pp. 105-115). Madrid, España: Asimétricas.

Gadamer, H. G. (1996). *Estética y hermenéutica*. Madrid, España: Tecnos.

Grondin, J. (2003). *Introducción a Gadamer*. Barcelona, España: Herder.

Richard, N. (2009). Lo político en el arte: arte, política e instituciones. *E-misférica 6.2 Cultura + Derechos + Instituciones*. Recuperado de <http://hemi.nyu.edu/hemi/en/e-misferica-62/richard>

Arte y Política

Incidencias de Lo Real lacaniano en las obras
de Martín Barrios y Julio Ricciardi

Carlos Coppa

Hacia 1950 Lacan había elaborado un modelo de la constitución de la realidad en el campo del psicoanálisis que constaba de tres órdenes o registros. Este esquema, que sostuvo durante toda su enseñanza, fue cambiando el acento de los elementos en la estructura triádica conformada.¹ Lo Real,² que junto con lo Imaginario y lo Simbólico constituye esta tríada (RSI), es el aspecto que más dificultades representa para su definición. Su presencia solo se concreta a través de los efectos que produce en los restantes registros y su principal contorno es lo que parece quedar siempre fuera de las operaciones entre lo imaginario y lo simbólico. Las obras de arte visual pueden ser el objeto privilegiado para observar la manera en que estos registros se anudan en el discurso del artista, pero a su vez presentan otros interrogantes: ¿cuál es la dinámica de Lo Real en la imagen de aquellas obras «realistas»? ¿Cómo se articula, con la noción de Lo Real, el «realismo» convencional de la ficción en la imagen? ¿Es posible distinguir estrategias de tratamiento de lo Real en sus modos de sutura? A la luz de estos interrogantes, y dada la contribución de lo visual a la conformación de un régimen de visualidad que asegura el vínculo de los datos sensibles y la verdad, es decir, su intervención como soporte de una ideología,

1 Manuel Murillo (2017) denomina a esta tríada la *hipótesis de los tres registros*, y destaca el carácter exploratorio que estos ocuparon en la enseñanza de Lacan: siempre estructurante, nunca accidental, de formulación constante y básica en todas sus propuestas interpretativas, más allá de las diferentes articulaciones entre las dimensiones constituyentes

2 En adelante voy a usar la expresión *Lo Real* con mayúscula inicial cuando me refiera al registro de la tríada lacaniana, para distinguirlo de *lo real* con minúscula cuando se trate de la *realidad material o convencional*.

intentaré interpretar la relación entre lo político y las propuestas estéticas de los artistas en las obras analizadas aquí.

Imagen: la realidad y la sutura

Con la palabra *sutura* se define comúnmente la unión de los bordes de una herida por costura, operación tanto más efectiva en tanto se hace invisible. La misma fue utilizada por Jacques-Alain Miller (1994) en su intervención en el contexto del Seminario XI (1964) de Jacques Lacan y luego publicada como artículo recogido en una compilación. Con ella pretende hacer referencia a un elemento en la lógica del significante:

La sutura nombra la relación del sujeto con la cadena de su discurso; veremos que allí figura como elemento que falta, bajo la modalidad de un sustituto. Sutura, por extensión, la relación general de la falta con la estructura de la cual es elemento, en tanto implica posición de un sustituto (Miller, 1994, p. 55).

Hacia fines de los sesenta el término fue propuesto en el marco de los estudios críticos cinematográficos³ para designar la operación de ocultamiento de un *cuarto plano*, situado detrás del espectador en la perspectiva cónica:

Se trata, entonces, para nosotros, del sujeto en tanto espectador: y que se cree ausente del acontecimiento significativo del cual es, por el contrario el actor. [...] esta cosa mental que es efecto mismo de la presencia del sujeto en la operación, es «olvidada» precisamente para que la operación pueda realizarse (Comolli & Sorrel, 2016, p. 318).

La entrada en esa *forma simbólica* que representa la perspectiva implica un recorte, una operación que deja un resto, disimulado por la operación de sutura. Si el encuadre es el corte material, la sutura es la operación que lo oculta para hacer posible la diégesis ficcional, a la cual suscribimos con la lectura. Toda imagen-artefacto (*picture*: cuadro) manipula una realidad propuesta que se articula con la realidad convencional como construcción más o menos consensuada de escritura de Lo Real.

3 Fue adoptado por Jean-Pierre Oudart [1969] (1997).

Modelos de ruptura

El modelo interpretativo de *comunicación artística* que propone la semióloga belga Nicole Everaert-Desmedt (2001), como respuesta a la pregunta *¿qué hace una obra?*, nos invita a considerar la relación del arte con la realidad. Everaert-Desmedt se apoya en una tríada conceptual compuesta por lo simbólico, lo imaginario y lo real, que deriva de aquella peirciana compuesta por las *categorías cenopitagóricas*: primeridad, segundidad y terceridad. Además, resulta homónima de los tres registros lacanianos, aunque reformulados.⁴

Según Everaert-Desmedt, Charles Sanders Peirce pensó sus categorías como un perfeccionamiento de las categorías kantianas. El semiólogo estadounidense parte de la distinción entre *lo real* y *lo posible*, y relaciona, por un lado, *lo real* —donde se distinguen los objetos mediante la intuición simple— con *la segundidad* —del orden de los hechos, de algo con relación a otra cosa—; y, por otro, *lo posible* —la mera posibilidad de los objetos— con *la primeridad* —que es el modo de ser de algo como mera posibilidad, sin referencia a ninguna otra cosa, sin antecedentes ni consecuencias—. Sin embargo, Immanuel Kant no explica de dónde surge el entendimiento que permite diferenciar ambas categorías. Para explicar este proceso Peirce introduce *la representación*, lo que da lugar a un tercer registro donde se producen los conceptos que simbolizan la relación entre *lo primero* y *lo segundo*: se trata de la *terceridad*.

A esta última categoría Everaert-Desmedt, por ser del dominio de los símbolos y el lenguaje, la va a llamar *lo simbólico*. Mientras tanto, *la segundidad* —relativa a los hechos— va a identificarse con *lo real*, y *la primeridad* —por ser una distinción reflexiva, del ser para sí—, con *lo imaginario*. La autora belga, de acuerdo con Ernst Cassirer, sostiene que el pensamiento humano es simbólico; esto le permite distinguir entre lo real —los hechos— y lo posible —lo imaginario—. Cuando la conciencia falla en distinguir estos ámbitos pierde la capacidad de situarse en la realidad. «El hombre vive en la terceridad [...], los signos estructuran su manera de pensar, de actuar y ser» (Everaert-Desmedt, 2001, p. 31).

4 Nicole Everaert-Desmedt (2001) no menciona en ningún pasaje de su texto a Jacques Lacan, pero la cercanía de las definiciones hace difícil no considerar el vínculo.

Captar la diferencia entre Imaginario y Real exige el distanciamiento de una *interpretación* que descansa en «códigos culturales compartidos, que han sido formados y que evolucionan a lo largo de los procesos comunicativos» (Everaert-Desmedt, 2001, p. 32). Toda tentativa de concebir Lo Real implica la presencia de un orden Simbólico, que nos proporciona los códigos necesarios para captarlo. Por lo tanto, los códigos funcionan a la vez como filtros interpretativos que nos permiten acceder a Lo Real solo de manera filtrada, preinterpretada.

Según Everaert-Desmedt, el trabajo del arte es captar intensidades en la primeridad —lo imaginario—, que se van a infiltrar en los códigos —lo simbólico—, los que a su vez, bajo el impulso del arte, se deconstruirán y construirán para provocar nuevas lecturas de lo real. Allí la intensidad recuperada se cristaliza y debe ser vuelta a transgredir a partir de una nueva intervención de lo imaginario. «La comunicación artística es un suceso (del orden de la Segundidad) por el cual la Primeridad se infiltra en la Terceridad» (Everaert-Desmedt, 2001, p. 36).

Así, el arte materializa intensidades provenientes de la primeridad y el artista contacta con estas para generar una propuesta simbólica que cuestiona la trama existente: desde transgresiones sutiles, hasta propuestas de órdenes totalmente nuevos. Al espectador le cabe decodificar y asimilar esa nueva interpretación que modificará su visión de lo Real conocido.

La analogía del modelo interpretativo de Everaert-Desmedt con la propuesta lacaniana de RSI no tiene mucho más alcance que compartir las palabras asignadas a cada registro, ya que la autora desconoce cualquier distinción entre Lo Real y la realidad, que sí puntúa Lacan. Diferencia que señala una frontera, ya que muestra el límite entre dos campos disciplinares: el de la semiótica y el del psicoanálisis, en tanto indagan distintas realidades.

Al analizar las similitudes entre la propuesta de Peirce y la de Lacan, María Lucía Santaella Braga (1999) destaca que las categorías peircianas se plantean como universales y solo sugieren un modo de pensar, no son *conceptos*. Solo indican un perfil lógico que no excluye otras categorías más específicas, por lo que, según Braga, subyacen en la tríada lacaniana en forma de esquema lógico.

Pero las categorías peircianas, que organizan lo que Peirce denominó la *faneroscopía*, constituyen conceptos semióticos, es decir, enfocados a

estudiar el funcionamiento de cualquier fenómeno *en tanto signo*. En el caso de los fenómenos psíquicos, estos son observados por el psicoanálisis como parte de *otra realidad*, la psíquica, y el dispositivo que se ha privilegiado fundadamente para su observación y tratamiento es el análisis. Cuando intentamos comparar las dos tríadas, la mayor divergencia surge, justamente, en la distinción entre la realidad y Lo Real, puesto que este último ámbito —cuya existencia se deduce en el dispositivo analítico— no puede ser, por definición, abordado más que por sus efectos en otro registro. Empero, la consideración de esta diferencia es central para nosotros, pues nuestra hipótesis del vínculo de la obra de arte con lo político es solidaria con la distinción lacaniana, que nos permite situar el análisis fuera del campo de la comunicación.

Entre tríadas: la realidad y Lo Real

Tal como lo define Braga, lo Imaginario lacaniano es el registro del Yo y, por lo tanto, de la identificación en la imagen, aquello que Lacan describió en la formulación del *estadio del espejo* (Lacan, 2005). «El ego», escribe Braga, «cree encontrarse en el espejo de las criaturas para perderse en aquello que no es él» (1999, p. 86). Alude, de ese modo, a la presencia del otro/prójimo en la constitución vía reflejo del Yo. El proceso de identificación es una disolución imaginaria de la diferencia y, como tal, un estado «monádico de totalidad, completud y autosuficiencia» (Braga, 1999, p. 86). Aquí reside la raíz dual, al mismo tiempo apaciguante y amenazante, de toda imagen. No es difícil percibir la correspondencia de lo *Imaginario* con el registro de la *primeridad* peirciana. «Lo imaginario es una mónada que se alimenta de la mirada del otro, una mirada en la inminencia de la desaparición y la pérdida. Inminencia de desaparición que es una de las principales características de la primeridad» (Braga, 1999, p. 3).

En tanto, lo Simbólico es el orden regulado por la ley, sin la cual no habría Cultura. Para Braga la correspondencia con la *terceridad* peirciana es evidente: «El Otro en todos sus sentidos es siempre terceridad. Es ley, mediación, estructura regulada que pre-escribe al sujeto» (1999, p. 4). Por último, al abordar el tercer registro, el de Lo Real, la autora advierte que no es posible asimilarlo a la Realidad. «Delante de lo Real», comenta

la autora, «lo Imaginario tergiversa y lo Simbólico tropieza» (Braga, 1999, p. 86). Definido Lo Real por esta polaridad, en la diferencia irrerepresentable entre el cuerpo vivido y la imagen que de él se tiene, Braga sitúa aquí la *secundidad* peirciana. Se trata de aquello que es siempre abrupto, emergente, una causación no gobernada por ninguna ley ni concepto, y lo define como «lo imposible» (1999, p. 86).

Lo Real

Fue Sigmund Freud quién postuló la existencia de una realidad psíquica⁵ propia del ser hablante, distinta de la realidad material. Esta idea cambió para siempre nuestra forma de pensar la relación con *el mundo*: este último ya no es «un mero reflejo» al interior de un «sujeto sensible, sino una refracción trabajada por ese inconsciente y disimulada por medio del fantasma» (Peskin, 2015, 13). Freud, según Peskin (2015), no solo distingue la realidad psíquica de la material, sino que utiliza dos términos distintos para referirse a ella. Con la palabra *Wirklichkeit* se refiere sobre todo a la efectividad en tanto operación simbólico-imaginaria, y con el término *Realität* señala un concepto más amplio que abarca toda la realidad psíquica, incluso aquello que Lacan designará luego como Lo Real.

Comencemos por señalar, en palabras de Leonardo Peskin (2015), que Lo Real lacaniano y la realidad convencional son, si usamos una expresión familiar para los traductores, dos *falsos amigos*: palabras idénticas o que tienen similitud, pero con significados distintos.

La realidad está en la conjunción de lo Simbólico con lo Imaginario, es lo que tiene o que está a punto de cargarse de sentido, mientras que Lo Real excluye a lo Simbólico y lo Imaginario, es irrerepresentable e innombrable. [...] Si quisiéramos extremar la simplicidad de la oposición [...] diríamos que la realidad se presenta en la percepción, mientras que lo real aparece en la alucinación y exhibe [...] lo que ha escapado a la simbolización (Peskin, 2015, p. 17).

5 La postulación de la hipótesis del inconsciente aparece por primera vez en *La interpretación de los sueños*. Una defensa argumentada podemos leer en Freud [1915] (1996a).

Lo Real es un concepto que evolucionó acorde a la importancia otorgada a los demás registros, cuestión por la cual resulta definido de manera diferente en las distintas etapas de la obra lacaniana. Al intentar una mirada comprensiva de su recorrido, Peskin (2015) observa que el interés de Lacan por Lo Real y la realidad es constante desde su entrada en la historia del psicoanálisis, en los años cincuenta, hasta sus últimos trabajos, en los ochenta. Durante este trayecto, Lo Real pasa de ser un mero resto a constituir una pieza fundamental en su teorización del *nudo borromeo*.

Un paso fundamental en ese derrotero es la caída de la distinción freudiana entre una realidad psíquica interior y otra material exterior, caída que el propio Freud había anticipado. La divisoria de aguas se dirige ahora más bien a una distinción entre las manifestaciones de Lo Real y la realidad que intenta captarla en un velo. Donde antes, en la teoría freudiana, se caracterizaba una realidad interna en oposición a una externa y material, Lacan introduce la topología para concebirlas por proximidad, como un continuo. Dentro del mismo, Peskin (2015) identifica, de modo muy esquemático, Lo Real como *aspecto óptico* y sus rasgos simbólicos e imaginarios como *aspecto ontológico*. Asimismo, afirma que aquello que llamamos *la realidad*, para Lacan, es lo que vela Lo Real a través de un *fantasma*, aquello que hace posible constituir los símbolos que alejan lo Imaginario de Lo Real. Por esta razón, concebida como un continuo heterogéneo de realidades, aquello que llamamos realidad es producto de una permanente resignificación que busca dar cuenta de Lo Real: de ahí su carácter siempre fantasmático. Es a través del fantasma que reaparecen elementos suficientes para reconocernos en referencias pasadas. Peskin (2015) menciona los relatos mitológicos de Edipo y Narciso, como ejemplos trágicos que nos permiten entender cómo se relaciona la realidad con Lo Real de nuestros cuerpos biológicos bajo condiciones de negación, desconocimiento, represión, desmentida y sublimación.

Con la escritura «S» tachado (s tachada = sujeto barrado) Lacan ha querido significar al sujeto como separado del objeto pulsional y sujeto al lenguaje. Se cede a la satisfacción pulsional para entrar en el orden de lo Simbólico, que funciona así como barrera al goce.⁶

⁶ La definición del *goce* en la teoría de Lacan se aparta de la acepción común de la palabra. Remito a Benjamin Domb (2013).

Transliterar

La introducción de Lo Real en nuestra consideración nos permite sospechar que aquella operación de inscripción dista de la inmediatez que nos sugiere el enfoque comunicacional. Tener una imagen no es meramente *traducir* datos percibidos a través de un código más o menos ampliamente compartido. A su aparición le precede una inscripción de lo imaginario en el orden simbólico, mucho más compleja que la simple analogía. La imagen es testimonio también de nuestro deseo, en tanto en ella actuamos Lo Real.

El psicoanálisis llama *transliteración*⁷ a una de las tres operaciones regulatorias de lo escrito, junto a la *traducción* y a la *transcripción*. Mientras la traducción supone un sentido único y se basa en la posibilidad de trasladarlo a otras palabras o lenguas, una transcripción se apoya en el sonido y supone una escritura con capacidad de representar lo fonético. La transliteración, operación de hacer letra de una lectura, es una operación de sutura, de anudamiento de registros. Transliterar es la operación de inscripción de un sujeto en la comunidad del lenguaje y, por lo tanto, sostiene una dirección subjetiva.

Las máquinas pueden simular este proceso a través de la programación. La *letra digital* que los algoritmos producen permite *simular* rasgos subjetivos para facilitar la interacción humana, pero su comunicación está diseñada primeramente para permitir el intercambio entre máquinas. Las reglas de la producción escritural cuya legalidad le garantizaba al sujeto participación en el ritual de la representación, hoy descansan en el lenguaje de la programación que media entre nosotros y la realidad virtual.

La posibilidad de la transliteración para el sujeto se abre en un tiempo que posibilita el encuentro con el *sin sentido*. Las máquinas no tienen que transitar el sin sentido, se dirigen hacia su objetivo en una línea tan recta como la que permite el diseño del algoritmo guía. No existe otra operación de sutura (real/imaginario) mas que la implícita en el programa.

Si lo ideológico es aquello que da consistencia a toda interpretación, ciertas imágenes mediales ocultan el algoritmo que las produce, aparentando neutralidad, para ocupar su lugar en el constructo ideológico. Lo que verdaderamente se vela hoy es la lectura previa a la escritura de la realidad

7 Las ideas desarrolladas en los párrafos siguientes son elaboraciones a partir de Michel Sauval (2005).

para simular una total transparencia. Lo amenazante detrás de la realidad, aparece forcluído en el discurso mediático y retorna con violencia. El arte nos permite jugar con la realidad en imágenes, provocar o apaciguar a través de convocar lo real.

Las obras de Martín Patricio Barrios y Julio Ricciardi son ambas, con los matices de su singularidad, pequeñas máquinas que detienen esta máquina de traducir. Muestran lo que hay en la lectura de *hacer letra*. Trabajan con la sutura, es decir, interrogando la costura entre Imaginario y Simbólico.

Lo que sutura la imagen real

Introduzco una herramienta que propone Rosalind Krauss [1993] (2013)⁸ en su análisis del modernismo. La investigadora construye un cuadrado semiótico —se trata del *cuadrado semiótico* de Algirdas Julius Greimás— de manera que, partiendo del eje de oposición figura/fondo, identifica en el eje de la oposición no-figura/no-fondo la descripción de una posición subjetiva.

En efecto, en este eje inferior definido como «eje neutral» o eje de la sublación, sostiene que el fondo en *lo informal* no es la anulación de la figura, sino que estas categorías tropiezan aquí con una *topología diferente* para afirmar un sujeto en la proximidad con la forma. Este espacio consta de forma y de fondo, que, en su desvanecimiento, presentifican al sujeto, por lo que solo puede ser captado por la lógica del significante. El otro aparece así en una posición en la que, contradiciendo la experiencia, no podemos constituirlo como objeto, y esto no sucede sin consecuencias: no en vano *lo unheimlich* —lo siniestro freudiano— se ubica en esa posición sin reflejo.

En la serie *Reflexiones* (2012), de Julio Ricciardi, *Lo Real* nos roza a través de esa mecánica: allí donde debería haber una imagen real, un reflejo, hay un sujeto, pero en posición de un objeto que, a su vez que redime de objetualidad al otro objeto, lo inviste de subjetividad. Estas posiciones se manifiestan por un instante, porque el circuito se desata y no se detiene,

8 Remito al lector al cuadro desarrollado en Krauss [1993] (2013).



Figura 1. De la serie *Reflexiones* (2012), de Julio Ricciardi

en ningún objeto, en ningún sujeto. Allí donde cabría encontrarse con una distinción entre exterior e interior, objeto y sujeto, la realidad da lugar a un continuo donde un término se transpone al otro en un circuito que se abre al vértigo repentino de una proliferación impensada de signos de figuración, que se pliegan y se repliegan sobre sí mismos. Las propiedades que mejor definen esto son las del espacio topológico, propio de una realidad definida por la continuidad, dónde no existe separación entre interior y exterior. Un espacio primario, superado en el desarrollo de la persona adulta, pero no *suprimido* [Figura 1].

De esta condición se desprenden varias consecuencias. No es el ojo el que sanciona el objeto a partir de su posición en el orden simbólico —esquema óptico de Lacan—. Por el contrario, la imagen real ahora está colmada por un objeto real, es una imagen saturada de presencia. Esta maniobra es exitosa al desnaturalizar la ilusión de la imagen en tanto aparece y pone en evidencia la capacidad elusiva de una *sutura*, un encuentro singular con el orden de lo simbólico que debe quedar disimulado en la obra para satisfacer la exigencia del pasaje. De este modo, nos fuerza a un trabajo de transliteración que se pone en marcha frente al encuentro con este desplazamiento. Bajo el señuelo *efectista* —el preciosismo, la buena factura, la sorpresa, el *witz*— hay una compresión sutil de la condición subjetiva en lo rotundo de su inestabilidad.

Sin embargo, la representación de esta inconsistencia estructural se juega en el teatro del cuerpo. Porque lo primero perdido en esta obra no

es el correlato con la realidad, sino la propia entidad de representación de lo representado, y en este plano juega su propia inscripción en Lo Real. De modo que Lo Real de la imagen en tanto objeto debe perderse para que se le pueda predicar una realidad convencional. Lo que Lacan (2013) comentó al pasar sobre la fotografía, respecto a que esta no sería sino una distribución en las coordenadas que relacionan simbólico e imaginario en el estatuto de la imagen, es aquello que la obra de Julián Ricciardi lleva inscripto en las imágenes que provee.

En realidad, la serie *Reflexiones* está atravesada por la búsqueda de representar la materia a través de su comportamiento, captada en forma ilusoria, a través de una recreación de los fenómenos ópticos que la emplazan como dato. Se trata de una propuesta que reconoce elementos manifiestamente clásicos, matizados por otros identificados como barrocos o que rencontramos como antecedentes barrocos en artistas como Miguel Ángel. Un punto de referencia importante es la propuesta del impresionismo escultórico, especialmente con Auguste Rodin. Como en aquel programa, la representación en la serie de Ricciardi se estructura a partir de las perturbaciones atmosféricas, luminosas y plásticas de las superficies, pero con una búsqueda de regularidad de cuño clásico, del que rescata la geometría oculta y fractal que produce la intensidad de la presencia.

Por un lado, el ingrediente clásico de sus obras sirve para contrapesar lo evanescente de las formas precarias impresionistas con un llamado al orden y a la estabilidad de lo clásico y su geometría. Por otro lado, se trata de una necesidad de buscar lo eterno en lo mundano, de no abandonar la carne del mundo a la abstracción, y de producir —a partir de una representación estable— un extrañamiento allí donde la imagen y los códigos debieran ser inmutables. Si es cierto que ya no vemos si no es a través de una lente y el imaginario ha asumido todos sus giros y limitaciones, la evocación de un orden clásico no puede ser realizada sin desacomodar, funcionando como código cerrado, como cita, como invitada a la representación de su propia tragedia. Entonces, lo representado no exhibe una totalidad uniforme, sino que proporciona el punto de apoyo para sugerir un orden inestable. Un orden perdido, pero recordado y reconstruido por el espectador. La figura humana que entrevemos puede llegar a crecer con verosimilitud fotográfica, aunque en el transcurso devela su dependencia de los caprichos de una luz que construye y destruye las formas;

que funciona como un signo en la trama donde detiene el movimiento de las formas hacia la disolución, mostrando solo notas esenciales.

No obstante, hasta aquí nos hemos referido a los recursos formales que las obras ponen en juego, a las posibles articulaciones reconstruidas a través de las intenciones autorales. Del núcleo más intenso parten los intentos de representar la sucesión y el movimiento a través de la materia extática, considerando que autor y espectador están sujetos a continuos cambios. El análisis debe tratar, entonces, aquellas estrategias que intentan situar al sujeto o, al menos, marcar las dificultades de esta tarea.

El movimiento representado busca fijar el sujeto, empresa imposible, en su deslizamiento metonímico, en su abatimiento en eclipses. El resultado son las huellas de esa lucha, un rastro. La paradoja es que consigue representar la imposibilidad de una representación estable, aquella que no logra indicar una única dirección del sujeto como posibilidad de desarrollo en el tiempo. No se trata de la representación del sujeto a través de la figura humana, sino de aquello que convoca en el espectador a partir de plantear un objeto imposible a través de un corrimiento permanente. *Reflexiones* se instala en un campo que juega en la distancia entre las imágenes virtuales y las reales, donde las suturas que cercan la realidad que llamamos *positiva* queda al descubierto.

La ventana y el espejo. La lógica del velo y del reflejo

El modelo albertiano del cuadro clásico como ventana asegura la capacidad de proyectar de la mirada, es decir, la prospección —el ver más allá— del espacio a través de la referencia de un marco que sitúa la escala en relación con lo observado. Tal mecanismo es asimilado e invisibilizado en la fotografía y en el cine, y, más allá del cuadro, con el desarrollo de la capacidad de inmersividad de las imágenes virtuales. Se ha hablado mucho de este *ver a través* del cuadro, de este percibir un espacio representado más allá del hueco que enmarca una ventana, pero permanece en las sombras la lógica del plano, del vacío como espejo, un ver que tiene su origen en una reversión del espacio y afecta su constitución en tanto estamos inmersos en él. El modelo de ventana permite aislar un modo de ver que no sería proyección ni reflejo, un *ver a través*. ¿La realidad, el otro

en estado de *naturaleza naturada*? Lo contrario, la ilusión, es el espejo, que sitúa ese más allá de la visión en un más acá, convierte un agujero en superficie reflectante. Este es el nivel de un narcisismo, el que remite a lo primario en la propia imagen reflejada.

Pero hay otro narcisismo. El del cuadro se trata de un espejo que no refleja, donde se hace evidente que esa imagen juega en el campo del Otro, donde alguna vez ese otro nos constituyó como otro de sí mismo. La puntuación que la palabra puso allí, la mirada de los padres, salvó del aniquilamiento a la especie humana, dándonos la posibilidad de mentir. La novedad de la imagen en esta civilización de imágenes no radica en la imagen —sus medios, su materialidad— y su aparente proliferación, sino en los deslizamientos de la palabra, la imagen en su inscripción. Creo que tanto *Reflexiones* como *Yamal*, las obras que seleccioné a modo de ejemplo, suspenden e ironizan este vínculo con lo escrito en la imagen.

Fototexto, fototextura

Blanco. Yamal, el fin del mundo (2016), de Martín Patricio Barrios, ¿es un ensayo fotográfico? ¿Los textos acompañan las fotos o es al revés? La hipótesis es que hay una imagen intermedia a partir del cruce de la fotografía y del texto, una nueva imagen en el cruce de los dos medios. Una imagen narcótica. Una imagen donde el cuerpo se pierde, deja de sentirse como si nos alcanzara el frío de la nieve.

Voy a referirme a esa unidad como *libro*, más cerca del libro-objeto o del libro artista que de la obra literaria tradicional. El relato está pensado desde el medio, concebido en una lógica multimedial, de mutua contaminación —oposición y relación, contraste y pasaje— entre imagen y texto. El formato libro es el soporte, con su tiempo de lectura y con su capacidad de *zapping* y *flashback*. Podría ser una especie de falso film documental.

El tono escapa tanto a la ficción como al documento. En el juego opaco que permite su laberinto, el libro tiene el espesor de un tratado que atraviesa lo intrascendente cotidiano para encontrar su razón de ser en sus pliegues barrocos, en su materia que se derrama y extiende desde y hacia el contexto, perforada por citas y alusiones, por claves y enigmas sin cifrar: mensajes sin intención de herir ni construir, sin lógica aparente.

Imagen-laberinto que desata la traducción del lector, que sin el amparo de una dirección precisa, de todas formas se ve empujado a hacer. Solo ruinas, casi (solo casi) cenizas.

El libro se estructura en seis capítulos y, aunque voy a tomar unas pocas líneas del primer capítulo, titulado «La Tundra», resulta indispensable delinear la estructura de la que forma parte.

Máquina de afuera, por dentro

Cierta relación en espejo, de texto e imagen frente a frente [Figura 2], se rompe en el capítulo seis, el último de la serie, a partir de un quiebre, de la renuncia a la posibilidad de cualquier relato o descripción: «En realidad no tengo nada que decir» (Barrios, 2016, p. 144). Desde ese punto, el autor opta por mostrar solo imágenes visuales —desde la página 145 hasta el final del libro—. Esta ruptura es suspensión indefinida, como un abrupto corte de la banda sonora en un film, pero no una verdadera interrupción, porque está anunciada y porque el texto anterior sigue funcionando en el lector, gravitando en el silencio de las imágenes mudas.

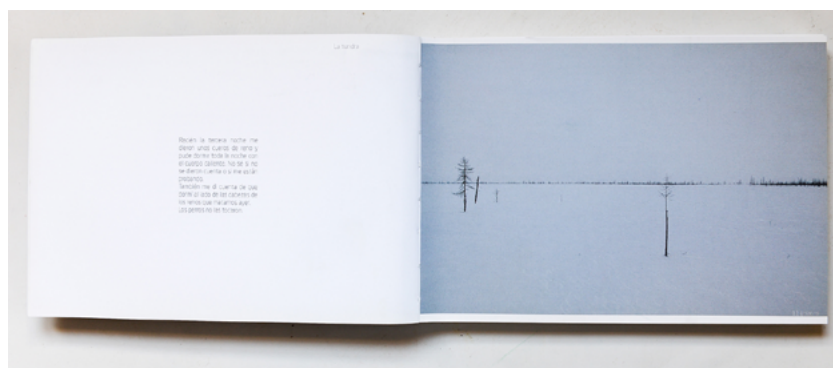


Figura 2. *Blanco. Yamal, el fin del mundo* (2016), de Martín Patricio Barrios

En simetría con este cierre, el libro había comenzado con un breve texto sin imágenes, que sitúa todo el relato que sigue en una distancia

geográfica real y en un tiempo cronológico, con una indicación precisa desde el título: «500 kilómetros al norte de Yar-Sale, península de Yamal, Territorio Autónomo de Yamalia-Nenestia, Federación Rusa. Febrero 2015» (Barrios, 2016, p. 9).

En el párrafo siguiente se introduce subrepticamente en un ambiente que apenas parece puede percibirse detrás de los efectos del alcohol que lo vela, que aporta una distancia, pero de la lógica, de la conciencia. Una pregunta queda suspendida, formulada desde la lejanía del idioma extranjero, por el olor del propio cuerpo. Salto entre la necesidad y el capital, entre la apropiación individual de los objetos y la norma social que les impone cierta forma, el cuerpo en escala geopolítica. «[...] ¿Qué significan estas personitas simpáticas [...] frente a los billones de euros de los negocios de gas? [...] “Nada”, me dije [...]» (Barrios, 2016, p. 9).

Entonces, vuelve el relato al marco lógico para captar, para poder leer el trazo de la experiencia. Un encuadre que no empieza en los ojos. «Me tiré sobre los cueros [...] a 16.642 km en línea recta de donde vos estarías contando los días» (Barrios, 2016, p. 9). En este vos resuena la distancia otra vez y sucede que, leído retrospectivamente, remontándose a la dedicatoria, ese vos está lejos y evoca a los ausentes porque se sitúa en el mismo lugar geográfico, distante, donde anida esa ausencia o donde esa ausencia tiene algún sentido. Se trata de una ausencia inseparable, pesada, renegada. Ausencia que sugiere un vínculo con la dedicatoria previa, con la mención de los compañeros muertos, detenidos-desaparecidos, que perdieron la razón. Se trata de un gesto antes de emprender un camino largo, donde la posibilidad de no retorno existe y es necesario actualizar (re-ligar; religare; religión) el contrato con esa memoria.

Inmediatamente después, como epígrafe, la frase de José Martí: «Éramos una visión [...]» (Barrios, 2016, p. 7). La precariedad que siempre nos precede, la imagen de una América a constituirse frente a la fragmentación inicial, hallada en la antesala de la identidad frente a las tensiones de disolución. Si la precariedad nos precede quiere decir que no nos precedió, sino que nos sigue precediendo, que la intemperie no deja de ocurrir. Un curador cubano opina, cerca del lago Ypacaraí que bien podríamos reconocernos en esos deslizamientos, grietas y fisuras donde la identidad no sigue ningún modelo previo, sino que es un resto, una excrecencia.

Estética de la política, política del arte

Peskin (2015), desde el psicoanálisis, señala la interdeterminación entre realidad y sujeto, la permanente reversibilidad en sus posibilidades de constituirse. En párrafos anteriores ya señalamos la compleja dialéctica en el continuo de la realidad del juego de los tres registros, donde «lo Real se impone para ser tenido en cuenta, aunque desde la perspectiva imaginaria se quiera desconocer, o desde la perspectiva simbólica se busque negarlo o desmentirlo» (Peskin, 2015, pp. 66-67). En ese sentido, agrega:

Haciendo una afirmación que implica consecuencias [...] políticas, podemos afirmar que la verdad no es la realidad sino lo real. La realidad en cierta medida siempre encubre a lo real y, por lo tanto, también a la verdad. Esto por supuesto, depende con qué categoría de verdad nos movemos [...] (Peskin, 2015, p. 67).

Luis Tudanca (2006), psicoanalista, sostiene que *la política*, como todo campo, toma forma ideológica a través del discurso y distingue de ella *lo político* como anterior a toda ideología. Entiende que si la ideología viene a *otorgar sentido* a ese significativo vacío, la tarea interpretativa es intentar que su aspecto más real no sea obturado. Es decir, apunta a la inconsistencia del sentido y no a su apuntalamiento. Desde allí se enfoca su lectura de lo social, como síntoma: a su base real, aquella donde Lo Real irrumpe.

Según este autor, la novedad de lo que llama el *síntoma social contemporáneo* se apoya en la tendencia original del capitalismo al desplazamiento del *plus de goce*, desde el trabajo al consumo. El trabajo altamente tecnificado le sustrae al trabajador el goce del saber hacer, que recupera parcialmente en la repetición compulsiva del consumo de objetos cuyo valor de uso se disuelve en el consumo. El trabajador no solo es despojado de los medios de producción, sino que subsiste en un no lugar donde el consumo lo consume, cada vez más individuo y menos sujeto. A través de los objetos de consumo, el que establece el lazo social es el mercado. Allí donde el otro se desdibuja comienza también a verse la globalización y el proceso de destrucción de las comunidades que conlleva; como un aplanamiento del sujeto hacia lo individual, que amenaza el lazo social.

Queda así definida una *economía de goce*, donde gravitan ideologías particulares que expresan posiciones de clase y de goce. Para Tudanca (2006)

no se tiene «[...] una ideología, una ideología lo tiene a uno [...]» (p. 41), estructurando así la realidad. De modo que la ideología se relaciona con el concepto psicoanalítico de *fantasma*, aquella fórmula decantada que el sujeto siempre intentará verificar en la realidad. O dicho de otra manera: aquella instancia donde la realidad deberá ser comprobada para poner un límite al goce. Pero si para Louis Althusser (1967) el encuentro con la ideología es lo que justamente constituye al sujeto, este es, desde el psicoanálisis «[...] a-ideológico en el sentido de anterior a toda ideología» (Tudanca, 2006, p. 45). Si la ideología puede *hacerlo surgir* es porque está *antes de toda subjetivación* y, al tiempo que lo instaura, lo desvanece al significarlo. Frente a la interpelación ideológica, el sujeto desaparece atrapado en un sentido, deja de ser vacío.

Tudanca señala que para que se constituya una ideología tiene que haber un plus de goce que la soporte y este plus se halla en el *objeto a*, en tanto estructura nuestra realidad desde una fantasía inconsciente. El *objeto a* obtiene su lugar en el mercado a través del plus que la función de renuncia al goce proporciona. No se trata de una ilusión o falsa conciencia velando la realidad social, sino que esta es manipulada desde un anclaje con lo real del sujeto a través del goce anidado en el *objeto a*. Esta es la forma que reviste el imposible de la alienación social. Sostiene Tudanca (2006): «Así como podemos afirmar que el fantasma individual es nuestra ideología privada, [...] desde la que construimos nuestra realidad, las ideologías traducen en lo social algo de la viscosidad de la libido singular que sustenta la adhesión a alguna» (p. 47).

Si una ideología nos elige es *desde* una posición de sujeto —detrás de la cual hay un vacío— y *para* un plus de gozar —que acepta discurso a cambio de renuncia—, «produciendo un goce preideológico estructurado en fantasía» (Tudanca, 2006, p. 47). Cada uno recibe así del Otro su propio mensaje ideológico invertido, pero también su propio goce bajo la fantasía ideológicamente estructurada en el objeto, como goce del Otro. Por esta razón, el psicoanalista concluye: «De lo singular a lo social el puente es el goce, un puente a lo Moebius» (Tudanca, 2006, p. 47).

De este modo, la ideología viene a obturar la posibilidad de un goce no singular en la forma de un mito. El mismo se perfila como hegemónico en la medida de su eficacia discursiva frente a la inconsistencia del Otro en un momento social dado, para legitimar lo existente por vía racional,

utilizando unos pocos elementos que permutados dan la apariencia de completud del sistema (Tudanca, 2006).

También es posible considerar la ideología como síntoma de un retorno de la singularidad negada en el fracaso de los imperativos posmodernos. La necesidad de dominar lo inasimilable, de representar lo irrepresentable, empuja a utilizar los fragmentos de los discursos en suspenso para intentar asimilar a cualquier costo el trauma del no sentido. Tudanca cita a Slavoj Žižek: «La función de la ideología no es ofrecernos un punto de fuga de nuestra realidad, sino ofrecernos la realidad social misma como una huida de algún núcleo traumático, real» (Žižek en Tudanca, 2006, p. 52).

Así, se intenta frenar la angustia que acompaña la emergencia de lo real con un mensaje dirigido al Otro en forma de síntoma, que Tudanca (2006) llama ideológico y define como: «[...] para todos la satisfacción total. Se aspira a eso y eso fracasa» (p. 53). Promesa de goce ilimitado que se articula a través de los objetos de consumo.

Del lado de la ideología como fantasma es común que ante cualquier inconsistencia corramos a taponar el agujero con ideas, nuevas o viejas, aun cuando lo prudente sería mantener el vacío «[...] hasta que algo pueda ser dicho» (Tudanca, 2006, p. 54). En tanto síntoma, la ideología nos engaña con una falsa consistencia de lo social, basada en una saturación de la oferta permanente de objetos técnicos hasta la adicción, en un plus de goce, un gozar más allá del fantasma, sin lazo social. El goce es el territorio común de fantasma y síntoma, fundidos en un *sinthome*, un síntoma asocial que es necesario *desbrozar* (Tudanca, 2006).

Frente a este modo de la ideología, el arte tiene un rol importante en la creación de síntomas de lo traumático, ayudando a estabilizar lo simbólico, rehaciéndolo con retazos de lo imaginario, en un esquema similar al ya comentado de Nicole Everaert-Desmedt en páginas anteriores. Pero también, y al mismo tiempo, puede hacer un aporte de sinsentido ahí donde lo real es tapado apresuradamente por el sentido, por la búsqueda del plus de goce instalado. Su trabajo de desbroce es muchas veces, simplemente, el de quebrar el sentido cristalizado, obtener la verdad en un *medio decir* a partir del colapso de una lógica, por saturación o sustracción.

Desbrozar es quitar la broza: el desecho, los despojos inútiles de las plantas. Quitar la maleza ideológica de un discurso para obtener su núcleo, desde el que se desarrollan los argumentos en todas las direcciones.

Tudanca (2006) sostiene que la figura del individuo en la sociedad actual más que desbrozarse se *abroza* al objeto. Una forma que adquiere esta adhesión es la imposibilidad del escepticismo y su recaída en el cinismo, como ideología privilegiada contemporánea. Este es el pasaje hacia la posición que, partiendo de la negación, halla en ella la justificación para entregarse a los goces que disponen los objetos de consumo, en lugar de hacer productiva la negación del saber hacia la búsqueda activa del conocimiento. En ese sentido, agrega el psicoanalista: «Parece poco probable en la actualidad otra subjetividad que no sea asociada al consumo» (Tudanca, 2006, p. 64).

Política, acto y goce

A partir de una cita de Lacan, Tudanca (2006) nos introduce en la relación entre lo político, el acto y el goce: «[...] solo es factible entrometerse en lo político si se reconoce que no hay discurso, y no solo analítico, que no sea del goce» (p. 67). El acontecimiento se presenta, está desligado de las reglas de una situación dada, es incalculable. No complementa, sino suplementa, en el sentido en que Alain Badiou (en Tudanca, 2006) entiende *suplemento*, como algo absolutamente desprendido, transversal al curso de lo existente. Por esto no se puede deducir de lo previo, ni siquiera se puede decir cuál es su pertenencia a los estados revelados en lo dado, a la situación. La indecibilidad es, entonces, uno de sus atributos.

Es la nominación en que deviene todo acontecimiento lo que lo hace perder algo de su carácter múltiple, lo sutura y, al mismo tiempo, le permite ser ligado a un significante que le asigna una posición frente a una situación de la que no se ha deducido. El acontecimiento como acto se acerca más a la idea de intervalo que de conclusión.

El acontecimiento en lo colectivo que construye comunidad es el acto político, no necesariamente consecuencia de una política pero sí emergente de lo político como tal. En esta distancia entre lo político y la política se define el campo donde puede atribuirse un efecto político a una obra de arte o decirse que un acto artístico también es político o tiene una faceta política. Un acto artístico debería en algún sentido construir comunidad si es un acto dirigido a lo colectivo o que actúa en el campo de lo político.

Así, el dominio de lo político es más el de un *construyendo* que el de la construcción, de ahí que todo poder se ampare en el olvido del acto, ya que este es pasaje indeterminado entre disolución —del precedente— y fundación —de lo que vendrá—. El acto es mucho más importante en su indeterminación que en su respuesta. No se puede prever el modo en que transforma el espacio simbólico existente, camino a una nueva sutura política.

El acto es un momento de sin escena, un instante que sin embargo no es obsceno —no una caída de escena—, y que por ser instante que concluye desaparece como momento, para dar lugar a la ideología con su deslizamiento hacia un nuevo código. Hace compadecer la inconsistencia del Otro pero plantea las coordenadas para reorganizarlo. En esa operación se juega su estatuto de acto, porque solo puede ser juzgado retroactivamente por sus consecuencias, su lugar en la serie de la cadena significante. Arreglárselas con estas consecuencias es lo contrario a la nostalgia o a la esperanza pasiva, permite salir de la trampa del poder.

Tudanca distingue LA política —cómo totalización de las políticas— y las políticas. Mientras aquella es parásita del poder, estas solo pueden plantearse en disyunción con él. Y si la política —como invención coyuntural y evanescente— es un intento de dominar la contingencia, lo político es lo contingente. Lo político es el acto, la política es el discurso que circunscribe lo político en la promesa de más goce. Las políticas contemporáneas se deslizan hacia LA política cuando promueven la creencia de un goce imposible por estructura, con un plus que fatalmente decepciona e insatisface (y vuelta a empezar). De esto se compone la circularidad sin barrera al goce de la modalidad de discurso que Lacan llamó capitalista. Así lo político es desligamiento y la política es anudamiento, imposibilidad e incompletud del todo social, respectivamente. Dice Tudanca (2006): «Una cosa es la autoridad que funda comunidad (lo político), a la que le siguen políticas, y otra cosa es la imposición de la sociedad para todos» (p. 75).

A las políticas que aspiran a organizarse a través de reconocer la inconsistencia de lo político, que sostienen una máxima tensión con LA política, que no permiten recrear la creencia de su plenitud, a esa particular política Tudanca (2006) la llama «lo impolítico». Este no tiene nada que ver con lo apolítico: no es indiferencia, desinterés, sino que intenta destacar lo político en alguna política particular, atravesando LA política.

Se trata, frente a la totalización de LA política —que solo consigue una despolitización generalizada—, de intentar una radicalización de la política por redefinición de lo político. Radicalización como ejercicio de desfundamentación de LA política, cuyo intento de imponer una totalidad conduce a disuadir las acciones políticas vía desencanto. Redefinición de la política en la perspectiva de la inmanencia, en el sentido de una atención puesta al proceso de composición, a los datos que surgen del mismo, como opuesto a la trascendencia, que nos refiere a algo siempre fuera de nuestro alcance, oculto, nunca dado.

Lo impolítico no es representación: se presenta acorde a mi singularidad que se hace extensiva a otros y queda limitada y restringida en su acción a cierta resistencia que no es oposición, ni enfrentamiento, sino fundación y consolidación de espacios mínimos, redes, que no constituyen parte de ningún todo, ni aspiran a ningún todo (Tudanca, 2006, p. 81).

Lo impolítico no es oposición ni denuncia, salvo la que por un medio decir sostiene una parte oscura, que no es desatención, sino que permite iluminar otras cosas. Es una «práctica descentrada, fragmentaria, restringida pero que sin embargo se afirma en una eficacia indirecta» (Tudanca, 2006, p. 81).

Masa y comunidad

El acercamiento freudiano al concepto de masa se da a través de la idea de que los individuos constituyen una masa cuando «[...] han reemplazado su ideal del Yo por el mismo objeto, a consecuencia de lo cual se ha establecido entre ellos una general y recíproca identificación al Yo» (Freud en Tudanca, 2006, p. 91).

Distinta es la idea de *multitud*. Mientras que en la masa elimina por completo las singularidades, la multitud se da la chance de alentarlas. Mientras la masa anula la individualidad, en la multitud esta tendencia convive con otra cercana a la idea de *ciudadanía*, donde muchos unen sus fuerzas por el provecho que les producirá esta asociación: «[...] donde hay multitud la potencia común se traduce como una experiencia colectiva que

no debilita sino más bien radicaliza las singularidades que la sostienen» (Tudanca, 2006, p. 94).

En toda institución encontramos un vaivén entre la masa artificial y la multitud heterogénea. Toda institución al instituir, paradójicamente, *des-tituye*. Pero se trata de crear una comunidad que potencie las ventajas de vivir en común, que no se aprecian sino a partir de la cautela y la amistad, es decir, al procurar cultivar lo impolítico en acto para su sustento. Una comunidad se funda, una institución se establece. La comunidad se asume e inscribe, en cierto modo, como la imposibilidad de sí, en tanto quiera pensarse como instituida.

De este modo, para Tudanca, lo impolítico aparece como alternativa de producir comunidad frente a lo que describe como una instrumentalización del goce. Al poner de relieve ese impolítico, el arte podría contribuir en este proceso de recuperación de lo político.

Momento de concluir

A diferencia del planteo de Tudanca, para Chantal Mouffe (2007) lo político está vinculado a actos de institución hegemónica; como resultado, en su concepción de democracia agonística no lo contempla fuera de las relaciones de poder. Por lo tanto, para esta autora, el papel del arte es decisivo para revelar lo político como discurso reprimido por el consenso dominante. Cita cuatro modos de arte crítico, a partir de una clasificación propuesta por Richard Noble: en primer lugar, las obras que abordan críticamente la realidad política; en segundo lugar, las obras que exploran identidades caracterizadas por la otredad; luego, las obras que investigan y ponen de relieve críticamente la propia condición política de su producción y distribución; por último, menciona a las obras que experimentan formas de vidas sustitutivas, que cuestionan el *ethos* del capitalismo tardío.

Aunque el texto de Mouffe no aborda ejemplos concretos, entiendo que la clasificación, deducida de la noción de política inherente, propicia obras con tipos de intervenciones encuadrables en una dirección programática en sentido comunicacional, que podemos distinguir de las operaciones de sentido sobre las que antes reflexionamos, que involucran el registro de Lo Real. Creo que representan versiones remozadas de una noción de

lo político cuya versión *ideologizada* cae en las trampas de lo Imaginario. Asimismo, considero que este tipo de intervención *crítica* aporta muy poco a lo político desde el arte. No significa esto que no sirvan a LA política, como la define Tudanca, pero pienso que, justamente, inactivan su capacidad de recrear lo político.

Quizá porque el efecto político de la intervención del arte no puede describirse de manera lineal, sus mecanismos se acercan a lo que afirmaba Althusser (1967) al respecto: si bien la acción artística puede hacernos percibir el dato inmediato existencial, en realidad, esa vivencia captada es la de la relación de la ideología con Lo Real. Tal vez sea adecuado, si seguimos las definiciones de Luis Tudanca que recorrimos antes, hablar de un arte que interviene *políticamente* desde lo dado, lo estructurado, y de otras modalidades del arte que operan de manera *impolítica*, en el límite entre Lo político y LA política, recordando que no es lo mismo *impolítico* que *apolítico*. Este último término refiere a la falta de política, mientras que el anterior, a la ausencia donde la política debe advenir.

En este territorio maniobran políticamente las obras *Reflexiones*, de Julio Ricciardi, y *Blanco. Yamal, el fin del mundo*, de Martín Patricio Barrios, desde ese modo *impolítico* del arte que abre un compás de espera, que nos hace vacilar situándonos ante la realidad como frente a un espejo roto; invitándonos, quizás, a su transformación.

Referencias

Althusser, L. (1967). *Dos cartas sobre el conocimiento del arte*. En *Sobre el conocimiento del arte (respuesta a André Daspré)*. Revista *Pensamiento Crítico*, (10), 117-121. Recuperado de <http://www.filosofia.org/rev/pch/1967/pdf/n10p111.pdf>

Barrios, M. P. (2016). *Blanco. Yamal, el fin del mundo*. La Plata, Argentina: Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Braga, M. L. S. (1999). As três categorias peircianas e os três registros lacanianos. *Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo*, 10 (2), 81-91. <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-65641999000200006>

- Comolli, J. L. y Sorrel, V. (2016). *Cine, modo de empleo: de lo fotoquímico a lo digital*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Domb, B. (2013). *Goces: disfrutar o padecer. De la represión primaria a la castración en la clínica psicoanalítica*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: La Docta Ignorancia.
- Everaert-Desmedt, N. (2001). La comunicación artística: subversión de las reglas y nuevo modelo. *Revista Acta Poética*, 22(1), 27-45. Recuperado de <https://revistas-filologicas.unam.mx/acta-poetica/index.php/ap/article/view/65/64>
- Krauss, R. [1993] (2013). *El inconsciente óptico*. Madrid, España: Tecnos, Grupo Anaya S.A.
- Lacan, J. (2005). El estadio del espejo como formador de la función del yo (je) tal como se revela en la experiencia psicoanalítica. En *Escritos I* (pp. 86-93). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Lacan, J. (2013). *El Seminario de Jacques Lacan. Libro I: Los escritos técnicos de Freud (1953-1954)*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Miller, J. A. (1994). *Matemas II*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Mouffle, C. (2007). Prácticas artísticas y política democrática en una era pospolítica. En *Prácticas artísticas y democracia agonística* (pp. 59-70). Barcelona, España: Museu d'Art Contemporani de Barcelona Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Murillo, M. (2017). *¿Qué son los tres registros? Genealogía de una hipótesis*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Brueghel.
- Oudart, J. P. [1969] (1997). La sutura [La suture]. *Banda aparte*, (6), 51-63. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10251/42205>

- Peskin, L. (2015). *La realidad, el sujeto y el objeto*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Ricciardi, J. (2012). *Reflexiones* [Serie escultórica y registro]. Colección del artista.
- Sauval, M. (2005). La letra invisible de la cultura digital. *Revista digital Acheronta*. Recuperado de <http://www.sauval.com/pdf/La%20letra%20invisible%20de%20la%20cultura%20digital.pdf>
- Tudanca, L. (2006). *De lo político a lo impolítico. Una lectura del síntoma social*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Grama Ediciones.

Intervenir, desmontar, emplazar

La ficción como estrategia para habitar realidades posibles

Guillermina Valent y Silvina Valesini

Jacques Rancière (2010) reconoce en el marco de lo que denomina *política de la estética* la capacidad que tienen los artistas para «hacer ver aquello que no era visto, de hacer ver de otra manera aquello que era visto demasiado fácilmente, de poner en relación aquello que no lo estaba, con el objetivo de producir rupturas en el tejido sensible de las percepciones y en la dinámica de los efectos» (p. 66).

En el campo del arte contemporáneo, la instalación ofrece algunas perspectivas análogas: no supone un nuevo género o disciplina, sino, más bien, «un ejercicio semántico imprescindible, una actuación sensible esencial, una redistribución perceptiva y una operación alegórica» (Larrañaga, 2017, p. 22), porque a través de relocalizaciones y de ensamblajes heterogéneos se propone no solo la construcción de nuevos horizontes de sentido, sino, también, la producción de nuevas condiciones de interpretación y de articulación de un territorio de incertidumbre en el que los elementos y los instrumentos puedan adquirir una nueva dimensión sensible (Larrañaga, 2017). Las instalaciones de Leandro Erlich constituyen un caso interesante en este sentido, ya que se caracterizan por cuestionar la visión de una realidad dada operando en el espacio cotidiano mediante simulaciones y sorprendentes efectos ópticos. Al experimentar con los límites de la mirada, Erlich interviene sobre la realidad que conocemos y crea las condiciones necesarias para generar el extrañamiento de los espacios y la alteración de situaciones habituales. Esto es llevado a cabo a través de estrategias que comprometen necesariamente la interacción del público que ingresa en ellas y que producen a través de esta acción un desdoblamiento de lo real, con la formulación de una suerte de nueva realidad que reconfigura las reglas.

Y si bien la primera aproximación a la mayor parte de sus obras es sensorial, inmersiva, existe en todas ellas una segunda instancia perceptiva que se abre a la reflexión conceptual, orientada por la invitación que las obras promueven hacia el análisis de los mecanismos que producen la extrañeza.

En *La Democracia del símbolo* (2015), Erlich opera sus mecanismos de extrañamiento sobre la más reconocida postal porteña: el mítico Obelisco, emplazado en la intersección de las avenidas Corrientes y 9 de Julio de la ciudad de Buenos Aires. El 20 de septiembre de 2015 irrumpió en los medios de comunicación argentinos una noticia sin precedentes: el famoso Obelisco —ícono inalterable de la argentinidad—, había amanecido decapitado. La sorpresa inicial dio paso a todo tipo de especulaciones y conjeturas, desde una imprevista restauración hasta un robo extraterrestre. Las peculiares fotos con el Obelisco cercenado se multiplicaron en las redes sociales. La sorpresa había producido el impacto deseado: la alteración de la percepción del hecho artístico. El interés suscitado por los medios cumplía una doble función. En primer lugar, atraer las miradas de los telespectadores hacia el monumento para conseguir una atención masiva sobre la propuesta. Los medios de comunicación elevaron exponencialmente la diversificación de las miradas y, por lo tanto, el alcance de la acción. Y, en segundo lugar, implicar de manera cómplice el relato de verdad que los medios ostentan (particularmente los noticieros) haciendo verosímil la decapitación y el traslado del ápice a la explanada del Museo de Arte Latinoamericano (MALBA), donde podía ser visitado. Allí era posible para el espectador acceder a las instalaciones del misterioso interior tantos años negado al acceso del público en general. Y desde allí también se podía tener la experiencia, emulada por imágenes instaladas, de las vistas que en altura ofrecen las pequeñas ventanas del monumento.

Como símbolo fálico, y aparentemente hermético, el obelisco de Buenos Aires configura una suerte de arquitectura panóptica, una figura omnipresente que supone, para quien acceda a su cúspide, una visión total. Y, sin embargo, allí no hay nadie. Al respecto, el artista señaló con motivo de la inauguración de la obra, que «la relación de las ciudades con los monumentos y con lo que significa visitarlos [...] tiene que ver con la apropiación, con el orgullo, con la pertenencia. Y el Obelisco en la Argentina es un monumento que nunca ha sido pensado para ser visitado» (Erlich, 2015, s. p.).

Si revisamos brevemente la historia de los obeliscos, reconocemos en Egipto, por ejemplo, su papel de símbolo sagrado que comunicaba el mundo de los hombres con el de los dioses. Los obeliscos más cercanos en el tiempo representan, por lo general, momentos, hitos históricos que conmemoran situaciones políticas. Pero, en todos los casos, su condición —transitable o no— es constitutiva del sentido que en ellos subyace.

La oportunidad que nos ofrece esta ilusión, por lo tanto, es única: vivenciar el interior y el exterior de ese monumento —que hasta el momento se ha conservado hermético para los grandes públicos— y desmontar, finalmente, la hegemonía de una mirada monolítica que devela su fragilidad. Entrar en el espacio precario de la *falsa* cúspide involucra al espectador en este *como si*, una serie de *simulaciones lúdicas* que operan a través de «la producción de señuelos miméticos, engaños que permiten la inmersión en el universo ficcional. Así, el relato de ficción imita el modo de enunciación de un relato factual» (Schaeffer, 2012, p. 93) y «que implican, para funcionar correctamente, la conciencia de su carácter imaginario» (Schaeffer, 2012, p. 90). El empoderamiento de la mirada, por lo tanto, configura una herramienta que coloca al espectador como eje fundamental de la instalación donde lo imaginario se transforma en una operación indispensable para alcanzar lo real (Schaeffer, 2012).

Como mencionamos, el Obelisco no es un monumento al que se pueda ingresar habitualmente. Sin embargo, opera como punto de referencia ineludible tanto para los habitantes del lugar como para los turistas que lo visitan, aunque en ambos casos el acceso a su interior nos está negado. Por eso, la obra que nos ocupa juega con esta condición particular que habilita el acto democrático de restituir el lugar de la mirada al transeúnte común.

La ciudad como escena, el arte contemporáneo como escenario

El filósofo francés Yves Michaud (2000) afirma que nuestro siglo XXI es el tiempo del Triunfo de la Estética, tiempos de un mundo que es *exageradamente* bello. Con esta afirmación da cuenta del crecimiento desmesurado y de la dispersión que manifiesta en nuestros días la experiencia estética, que se ha dirigido hacia la búsqueda de horizontes mucho más

amplios que el meramente artístico hasta afectar a casi todos los territorios de la existencia individual y colectiva. Es una época de *estetización generalizada*, que se nos hace presente a través del mundo del diseño, la publicidad y los objetos de la cotidianidad en sus múltiples facetas; un tiempo en el que el arte se descentra de su esfera autónoma para dialogar en forma permanente con los medios de comunicación y las nuevas tecnologías. Un mundo, en síntesis, en el que la totalidad del espacio social se ha transformado en espacio de exhibición (Fernández Irusta, 26 de abril de 2015).

En esta nueva trama en que la experiencia estética aparece *volatilizada* no se reconocen evidencias intrínsecas a la obra que permitan legitimar desde ella su estatuto de obra de arte (Michaud, 2000), ya que se ha consolidado la ruptura del paradigma que sentaba las bases en el placer estético para dar paso a un nuevo escenario que intenta instalar lo extraordinario en lo cotidiano ordinario (Oliveras, 2008).

De allí que podamos comprender por qué la práctica de la instalación como manifestación artística tridimensional, «interesada en la activación del espacio en el proceso de relacionar elementos tradicionalmente separados, y concentrada en la idea de interacción entre obra y experiencia física, subjetiva y temporal del espectador» (Sánchez Argilés, 2009, p. 19), se ha consolidado como la forma paradigmática del arte contemporáneo.

En este contexto, las maniobras de choque, implementadas en algún momento como tácticas del arte crítico, han sido decomisadas por uno de sus adversarios —el mercado global al cual inicialmente acusaban—. De allí que la oposición transgresora y el experimentalismo innovador hoy formen parte del conjunto de estrategias que licúan su potencial crítico en la propia exposición (Escobar, 2015). Consecuente con lo anterior, Ticio Escobar (2015) propone en el marco del esteticismo neutral de los mercados tácticas que promuevan giros imprevistos que restituyan aquella distancia que habilita la interpretación. *La Democracia del Símbolo* trabaja desde esa precariedad de lo transitorio y construye una ilusión que promueve un ejercicio ficcional en el cual se transparentan los mecanismos de la simulación.

La opacidad del dispositivo de montaje —develado en el artificioso emplazamiento de la falsa cúspide— opera subrayando aquel potencial crítico del que hablamos anteriormente. Por eso, la ficción en la que ingresa el

visitante «no es tanto una imagen del mundo real como una ejemplificación virtual de un ser-en-el-mundo-posible [...]; por tanto, paradójicamente nos permite controlar mejor lo real abriéndonos el espacio a las cosas posibles» (Schaeffer, 2012, p. 97).

En «Topología del Arte Contemporáneo» (2008), Boris Groys sostiene que si el arte moderno trabajó en el nivel de las formas individuales, el contemporáneo está trabajando en el nivel del contexto, de la construcción del marco que ofrece a la obra la posibilidad de una nueva interpretación teórica. Por eso lo considera —antes que un generador de obras individuales— la manifestación de una decisión: la de reconocer una determinada imagen como original o como copia de acuerdo al contexto, al escenario donde esa decisión se toma (Groys, 2008, p. 4). De allí que el emplazamiento en que acontece un evento, acción u obra otorgue siempre un plus de significación al objeto que presenta y reconfigure de forma permanente el modo en que el espectador lo recibe y lo interpreta. Esto resulta especialmente significativo en la práctica de la instalación, en la que el espacio circundante se integra como elemento constitutivo de la propia obra al tratarse de un dispositivo íntimamente ligado a su localización espacial y a la experimentación que ese espacio obrado determina. A propósito de lo anterior cabe la necesidad de reconocer una doble presencia del obelisco en la trama que la obra teje. Nos referimos con esto a su carácter original de objeto presentado en proceso hacia una inédita condición de espacio, que nos obliga a considerar el análisis de esta acción en su extensión temporal —desde que hace desaparecer el ápice hasta su restitución— y espacial —en el centro de la ciudad y en la explanada del MALBA—.

Sabemos también que etimológicamente, *instalar* supone, además de colocar, ‘invertir’ o ‘conferir dignidad’ (Larrañaga, 2001, p. 31). Desde esta perspectiva, la instalación instaura un espacio significativo al conferir a las coordenadas de espacio y tiempo que ocupa una dignidad especial, que les otorga jerarquía y estatuto de obra. Al apropiarse del lugar en que se exhibe —la ciudad de Buenos Aires y el MALBA—, la obra toma posesión de él y lo resignifica, delineándolo, no ya como soporte, sino como territorio de relaciones, experiencias y cruces, que esboza un nuevo espacio en un espacio anterior. Es en este sentido que Josu Larrañaga (2001) sostiene que la obra de arte convierte al sitio que la aloja en una escena, porque

la experiencia de ese espacio en relación con las imágenes y los textos propuestos por el artista, constituye la propia obra (Larrañaga, 2001). De esta manera, obra y sitio construyen una relación recíproca, en la que la primera transforma al espacio en escena, y éste —a su vez— proporciona caracteres indisolubles que entran a formar parte de la trama poética.

Los sitios de la instalación, el lugar de la mirada

Para continuar con estas reflexiones, resulta impostergable preguntarnos cuál es el espacio que ocupa *La democracia del símbolo*. La respuesta se complejiza si tenemos en cuenta que, en principio, la obra sucede de forma simultánea en dos sitios diferentes de la ciudad, a lo que se añade los también complejos supuestos de sentido que se alojan en cada uno de ellos. Asimismo, resulta necesario señalar que aunque toda instalación comporte la intervención en un espacio previo a la creación de la obra, se le asigna el nombre más específico de *intervenciones* a aquellas producciones que —como en el caso que nos ocupa— conservan una huella evidente de significaciones que las vinculan con ese espacio anterior.

Emblema porteño ubicado en el centro de la Plaza de la República, el Obelisco fue inaugurado el 23 de mayo de 1936 para conmemorar el IV Centenario de la Fundación de Buenos Aires por Pedro de Mendoza. Desde ese momento, se erige como símbolo identitario, presente en la vida de turistas y porteños como punto obligado de encuentro tanto para las celebraciones como para las protestas, marchas, maratones, conciertos y manifestaciones diversas de orden público. Supone para la ciudad, por tanto, un emblema y, en simultáneo, un sitio de poder que representa y ordena. Tanto escultórico como arquitectónico, la historia de su carga conmemorativa original da cuenta de un origen de pretensiones simbólicas austeras que fue configurando su lugar con el transcurso del tiempo.

El monumento de 67,5 metros de altura y con un peso estimado de 170 toneladas, a contrapelo de su apariencia, es una construcción hueca. Diseñado por el arquitecto Alberto Presbisch, estaba originalmente revestido con piedras que fueron retiradas por riesgos de desprendimiento para lucir tal cual como lo vemos hoy. En su interior posee una escalera de hierro de 206 escalones que dan acceso al remate superior con forma piramidal.

Allí se emplaza un pequeño cuarto con cuatro ventanas, punto privilegiado para ver la ciudad de Buenos Aires. Precisamente ese remate superior es el que desapareció de la vista esa mañana de septiembre de 2015.

En diversas ocasiones el obelisco ha sido objeto de intervenciones artísticas, así como de réplicas a escala para la realización de obras estructuradas a partir de sus posibilidades simbólicas. Basta recordar algunas como el Obelisco de Pan Dulce y el Obelisco Acostado de Martha Minujín; también la colocación de un preservativo color rosa en 2005, para hacer referencia a la lucha contra el VIH. Incluso el propio Erlich llevó adelante un anteproyecto aprobado en el año 1994 para la implantación de un obelisco de hierro oxidado en una plazoleta del barrio de la Boca, réplica que conservaría la misma forma y altura que el original. Resulta evidente que con estos gestos los artistas no persiguen la aprobación ni el aplauso de un público entendido, sino, más bien, un cómplice, un paseante que vagando a la deriva se predispone a ver lo inhabitual.

En el marco del comunicado divulgado por el MALBA con motivo de la inauguración de *La democracia del símbolo*, el autor manifiesta lo siguiente: «Me interesa generar proyectos en los que el arte escape a las fronteras de los centros convencionales de exhibición y se imbrique en el orden de lo cotidiano» (Erlich, 2015, s. p.). Con esta declaración de intenciones, Leandro Erlich ofrece al espectador un acceso al primero de sus artilugios.

Si bien el emplazamiento del proyecto fue realizado en la vía pública, con acceso gratuito y de manera simultánea tanto sobre el Obelisco como en la explanada del MALBA, los alcances de la instalación expanden sus redes de sentido desde el museo hacia la ciudad. Evidentemente, las fronteras de las que habla el artista han sido sorteadas, puesto que persiste un avance sobre el orden de lo cotidiano. Sin embargo, perviven para la constitución del sentido las condiciones enunciativas que el Museo como institución ofrece. Y no es menor considerar que la *institución arte* opera plenamente en esta vinculación que la obra establece con el mundo de la vida: antes bien, sus estrategias remiten a condiciones que el arte contemporáneo opera. Allí donde fracasaron las vanguardias en su empresa de socavar las propias instituciones, donde les fue imposible sostener la contradicción de ser arte y contra-arte al mismo tiempo, el arte contemporáneo se posiciona y se reconoce como lugar de tránsito (Escobar, 2015).

En esta línea de acción, la simulación que trunca el Obelisco representa un señuelo que conduce las miradas nuevamente hacia el Museo. Por lo tanto, reconocemos en esta estrategia la primera señal del complejo juego ficcional que el artista construye, presuponiendo que «la ficción no es solo imitativa en el sentido (platónico) de que elabora una semejanza. Lo es también en el sentido (aristotélico) de que crea un modelo de la realidad», al cual nos da acceso como espacio de las cosas posibles (Schaeffer, 2012, p. 95).

El espectador turista: una precaria distancia

La curadora y crítica de arte venezolana María Elena Ramos (2011) señala:

Un arte hecho en la ciudad tiene que producir un alto en lo multitudinario; ha de crear un hito o un hiato, más pequeño y acotado que cualquier forma masiva; ha de generar un quiebre que lo diferencie de la multitud sucediendo —aún en medio de ella, aun tomando sus características como eje—. Así frente a la pasividad aparente de lo masivo el arte produce un giro activo al pedir a algunos individuos que corten el flujo, *que se den cuenta*. El arte saca al individuo de la masa, saca a la persona de su recorrido rutinario, y el arte mismo se sale del artista cuando convoca a otros a ser participantes (p. 280).

Si retomamos el diagnóstico que Escobar nos acerca sobre las estrategias posibles que el arte ha desarrollado en el marco de la estetización difusa, cabe la pregunta por el papel del espectador en la instalación que nos ocupa. Las estrategias que la obra pone en marcha revisan algunas consideraciones acerca de la mirada distraída, al promover en una trama ficcional la alteración transitoria en los modos de percibir el entorno y al otorgar cierto grado de extrañamiento a lo percibido. Si bien el sentido de la propuesta se teje en la doble vía de la cartografía de lo urbano y la temporalidad del tránsito metropolitano, consideramos que aquel giro imprevisto del que habla Escobar —que constituye el sustrato crítico— radica en generar las condiciones de extrañamiento que la actividad turística impregna en quien se dispone a comprender las dinámicas de sitios desconocidos, con la mirada atenta a poner en relación conflictiva lo que se percibe con lo conocido e inclusive con las expectativas que preceden el encuentro.

Es bien sabido que en el marco de la cultura de la subjetividad (Brea, 2008) la percepción distraída del turista, en tanto consumidor cultural, representa una de las formas en las que el mercado ha torcido las posibilidades críticas de las prácticas artísticas, desdibujando su rol y desestimando su impacto. En relación con esta perspectiva, Elena Oliveras (2008) sigue la clasificación del crítico de arte y poeta italiano Guido Ballo (1924), para recuperar dentro de la corriente de los públicos que visitan los espacios de exhibición, cuatro categorías o «tipos de ojos» que le permiten describir características particulares de percepción: *el ojo común*, *el snob*, *el absolutista* y *el crítico*. Como caso particular dentro de la corriente del público no especializado señala el caso del *turista cultural*. Según la autora éste responde al *ojo común* de Ballo —aquel individuo que dice no entender de arte pero defiende con tenacidad su punto de vista, al que considera el único posible—, tamizado en ocasiones con el *ojo snob* u *orechiante* —el que habla «de oído» e intenta causar impresión, aunque carece de bases culturales— (Oliveras en Jiménez, 2011, p. 224). A diferencia del ojo crítico, interesado en profundizar el sentido de la obra, éste tipo de público acude a los espacios sacralizados por la promoción comercial del arte. Sujeto a programas rígidos y horarios prefijados para un mejor aprovechamiento del tiempo, se ve sometido a un exceso de estímulos que da lugar a una suerte de *síndrome de Stendhal* o sobredosis de arte y belleza. Esta estimulación excesiva produce un debilitamiento de la percepción, al que Susan Buck-Morss (2005) llama un «estado anestético».¹ Al formar parte de una marea humana en perpetuo devenir, el turista cultural se ve imposibilitado de detenerse ante las obras, hecho que impide el cumplimiento de la experiencia estética. Dispersión, fragmentación, incoherencia y superficialidad configuran su modo de recepción inatenta, «muchas veces más interesado en la foto que en la obra en sí. El documento intentará mostrar, de regreso en el hogar, que estuvo allí. Pero en realidad, ¿estuvo allí?» (Oliveras, 2011, p. 228).

En lo que respecta al *espectador como turista* que constituye la obra de Erlich los argumentos que Oliveras ofrece en relación con el *turista cultural* no se comprueban. En primer lugar, las estrategias que la obra pone en

1 Susan Buck-Morss (2005) confronta los términos *anestética* y *anestésica*, en tanto técnica para que un cuerpo se vuelva inerte y se pueda trabajar sobre él.

marcha se ocupan de desandar la idea de un público que visita el espacio de exhibición de forma compulsiva, fragmentaria e incoherente, ya que a través de sus maniobras publicitarias siembra las primeras preguntas por fuera de las instituciones paradigmáticas del arte —por ejemplo, del museo—. Al alterar el paisaje urbano a través de la mutilación de su símbolo —el obelisco—, al quebrar la totalidad y construir la falta, invita al transeúnte a rastrear las causas de aquella ausencia. Esto derivará, para el ciudadano atento, en la relocalización de un ápice apócrifo en la explanada del MALBA, que instala la primera pregunta acerca de lo real [Figura 1].



Figura 1. Vistas de la instalación *La democracia del símbolo* (2015), de Leandro Erlich. Obelisco y explanada del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA)

Tanto Ramos (2011) como Oliveras (2011) señalan que para arribar a la experiencia estética, el espectador debe escindirse de la multitud y del ritmo que la cotidianeidad impone. Sin embargo, frente al panorama que ofrece el arte contemporáneo descrito más arriba, donde la producción de objetos únicos y valiosos cede ante la primacía del gesto enunciativo, ante el proceso, y configura nuevas condiciones de producción y de circulación del trabajo artístico, resulta por lo menos esperable revisar la posibilidad de que la experiencia estética pueda ser vivenciada de forma colectiva e, incluso, masivamente. Son, paradójicamente, tiempos en que los objetos artísticos parecen haber desaparecido para ser reemplazados por dispositivos y procedimientos que persiguen la pureza del efecto estético (Michaud, 2000) en favor de una *vivencia* del arte, tan accesible como evanescente. Este proceso encuentra su justificación en una suerte de huida

del presente por parte del arte, que no se resiste ya a la corriente del tiempo, sino que, más bien, colabora con ella, prefigura e imita al futuro para poner en evidencia «el carácter transitorio del orden presente de las cosas y de las reglas que gobiernan la conducta social contemporánea» (Groys, 2016, p. 12). Así, el arte de nuestros días ya no produce cosas sino eventos, *performances* y exhibiciones temporarias, que no pueden ser preservados y observados, sino documentados, narrados y comentados. Y la producción artística deviene, entonces, en un acontecimiento que, en líneas generales, no se *contempla* sino que se *vive* [Figura 2].



Figura 2. Vista interior proyectada en la ventana del ápice reconstruido en la explanada del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA). Instalación de Leandro Erlich (2015). Fotografías de Gustavo Wall

En ese sentido, cada espectador vivirá la instalación de un modo diferente, establecerá un recorrido singular e interactuará según un ámbito intransferible: su propio cuerpo. Por eso, su ingreso físico en la obra implica no solo el inicio de un proceso vinculante que sucede en un tiempo y espacio circunscriptos, sino que resignifica el acontecer aquí y ahora, motivo que llevó a las instalaciones a ser catalogadas como auténticas *islas de experiencia* (Davidson & Desmond, 1996) y, por tanto, vinculadas a la naturaleza del acontecimiento. Estas inscripciones en coordenadas

espacio-temporales particulares y efímeras configuran una situación única y experimentable de la que emerge una experiencia estética, en la que el espectador es guiado a reflexionar sobre su propia vivencia y su proceso de percepción, y en la que parecen diluirse las fronteras entre el espacio de la vida cotidiana y el espacio simbólico del arte.

Por todo lo anterior, el espectador, que construye esta instalación desde su enunciación, es invitado a atravesar de manera cómplice una ficción que lo convoca a encarnar la mirada extrañada del turista sin serlo, visitar un sitio emblemático sin hacerlo realmente.

Es en este *como si* que el *espectador como turista* se convierte en sustrato crítico, ya que según lo señalado por Ranciére (2010), el trabajo de la ficción no implica necesariamente la creación de un nuevo mundo, opuesto al real, sino que se sustenta en la capacidad de fundar un nuevo paisaje de lo visible, que de esta manera produce disenso, «cambia los modos de presentación sensible y las formas de enunciación al cambiar los marcos, las escalas o los ritmos, al construir relaciones nuevas entre la apariencia y la realidad, lo singular y lo común, lo visible y su significación» (Ranciére, 2010, p. 67).

Con este extraordinario esfuerzo de producción escenográfico el artista construye, finalmente, una precaria distancia, un frágil espaciamento que nos invita —sin urgencias— a revisar críticamente lo conocido con ojos de turista.

Reflexiones finales

Hasta aquí pudimos dar cuenta del panorama del arte contemporáneo en el que se inscriben las instalaciones de sitio específico. Y pudimos referirnos al contexto general en el que la estetización de la vida cotidiana reconfigura los vínculos de los sujetos con el arte.

La Democracia del Símbolo es una obra de la mirada que juega con sus coordenadas espacio-temporales, pero, sobre todo, con las subjetividades que opera. De ese modo, problematiza la complejidad de un sistema (el democrático) ofreciendo evidencias de sus contradicciones.

Se ha dicho que la práctica de la instalación no busca «habitar al espectador sino ser habitada por él» (Alberganti, 2013, p. 108). Por eso, el artista pone en juego y en tensión a los objetos en el espacio arquitectónico

para, así, construir un todo coherente e invitar al público a tomar conciencia de su integración en esa escena que se crea. Sin embargo, se trata de una escena construida deliberadamente con el propósito de impresionarlo para que internalice la ilusión. Con la particularidad de que no supone un intento por transformar su espacio ni su temporalidad, sino por hacer sensibles el tiempo y el espacio presente del espectador.

Las instalaciones se concretan dentro del espacio vivencial del hombre, al que asumen como lugar de escena artística. Y si bien comparten características propias de otros espacios experimentados por el ser humano, sus connotaciones estéticas aportan múltiples matices que superan la mera vivencia.

En esta lógica que logra hacer ver aquello que no era visto y poner en relación aquello que no lo estaba (Rancière, 2014), la obra de Erlich instituye una doble vía de la mirada: por un lado, ofrece al espectador la oportunidad única de ostentar la mirada desde el lugar más inaccesible de la ciudad, le otorga acceso libre a lo vedado a través de artilugios que el arte auspicia; y, por otro lado, la mirada desde aquel lugar devela su secreto. Nuevamente, el espacio ficcional en el cual podemos vivenciar el panorama de la ciudad con proyecciones de gran veracidad deja en evidencia la fragilidad de aquel hermético símbolo de poder.

Christian Ferrer (2015) plantea una idea que nos interesa recuperar: «Y si contuviera un secreto, lo preserva entre cuatro paredes, como la pirámide lo hace con el sarcófago» (p. 15). Luego de la experiencia que Erlich nos ofrece, el secreto se desvanece y, con él, la distancia que se presta a la interpretación. Porque a la vez que habilita la democratización de la mirada, el artista construye las condiciones para que se produzca un desencantamiento. Reconocer la fragilidad de aquel símbolo, aspira a desarmar las bases de un sistema aparentemente inalterable —el de la democracia— y relocaliza su fuerza en cada uno de los espectadores que la transitan. No simplemente por detentar la mirada desde el lugar de poder, sino, sobre todo, por reconocerlo frágil y constituido por todos los que se arriesgan a mirar.

La compleja trama ficcional que el artista teje se plantea en estos términos como político-crítica, por crear las condiciones para que el espectador distraído pueda ser convocado a transitar la obra a través de diferentes grados de complejidad. A la manera del camino de migajas, Erlich coloca señuelos que invitan al espectador que entra en la secuencia propuesta

enfrentando un entorno completamente inesperado, en el que se percibe a sí mismo como un elemento del conjunto. Por eso, la instalación hace posible la experiencia estética del espacio en vivo y la obra deviene en algo que acontece durante la reunión entre el visitante y el lugar —y recupera, así, aspectos propios del convivio—. La fusión entre espacio plástico y espacio escénico permite a la obra relocalizarse en una frontera entre el arte y la vida mediante un desplazamiento del espacio simbólico en el espacio real.

Referencias

- Alberganti, A. (2013). *Del arte de la instalación. Espacialidad inmersiva*. París, Francia: L'Harmattan.
- Brea J. L. (2008). *El tercer umbral: estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Murcia, España: Cendeac.
- Buck-Morss, S. (2005). *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Interzona.
- Davidson, K. y Desmond, M. (1996). *Islas: Instalaciones contemporáneas*. Camberra, Australia: Departamento de Publicaciones de la National Gallery de Australia.
- Elrich, L. (2015). *La Democracia del Símbolo [Instalación]*. Recuperado de <https://malba.org.ar/evento/la-democracia-del-simbolo/>
- Escobar, T. (2015). *Imagen e intemperie. Las tribulaciones del arte en los tiempos del mercado total*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Capital Intelectual.
- Fernández Irusta, D. (26 de abril de 2015). Boris Groys. La totalidad del espacio social se transformó en espacio de exhibición. *La Nación*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/opinion/todo-el-espacio-social-hoy-es-un-espacio-de-exhibicion-nid1787072>.

- Ferrer, C. (2015). *La Democracia del Símbolo por Leandro Erlich* [Catálogo de la exposición]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Fundación Eduardo F. Constantini.
- Groys, B. (2008). La topología del arte contemporáneo. *Esferapública*. Recuperado de <https://esferapublica.org/nfblog/la-topologia-del-arte-contemporaneo/>
- Groys, B. (2016). *Arte en flujo. Ensayo sobre la evanescencia del presente*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.
- Larrañaga, J. (2001). *Instalaciones*. Guipúzcoa, España: Nerea.
- Michaud, Y. [2000] (2007). *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la Estética*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.
- Oliveras, E. (Ed). (2008). *Cuestiones del arte contemporáneo. Hacia un nuevo espectador en el siglo XXI*. Ciudad Autónoma de Bs.As., Argentina: Emecé.
- Oliveras, E. (2011). Recepción estética/ Públicos plurales. En J. Jiménez (Ed.), *Una teoría del arte desde América Latina*. Badajoz, España: MEIAC.
- Ramos, M. E. (2011). El arte en la escena urbana. En J. Jiménez (Ed.), *Una teoría del Arte desde América Latina* (pp. 274-298). Madrid, España: MEIAC.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Rancière, J. (2014). *El reparto de lo sensible: estética y política*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Prometeo.
- Sánchez Argilés, M. (2009). *La instalación en España 1970-2000*. Madrid, España: Alianza Forma.
- Schaeffer, J. M. (2012). *Arte, objetos, ficción y cuerpo. Cuatro ensayos sobre estética*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Biblos.

Arte argentino en los años noventa

Cruzar las fronteras de lo político-crítico

Sara Migoya y Paola Sabrina Belén

El advenimiento de la democracia y la posterior llegada de las políticas neoliberales puestas en funcionamiento por el ex presidente Carlos Saúl Menem, obligaron a reconfigurar las estructuras de poder y las relaciones sociales en la Argentina. En medio de una fuerte crisis económica y de un contexto inflacionario producto del Gobierno de Raúl Alfonsín, Menem asume su primer mandato en 1989 con la promesa de restituir los principios peronistas sintetizada en dos consignas: *revolución productiva y salarial*. Poco tiempo después, su figura de dirigente populista se desmorona. Adopta un conjunto de políticas sumamente ortodoxas que culminan con la designación de Domingo Cavallo como Ministro de Economía. Su política económica, social y cultural da un giro de 180 grados; implementa una brutal reforma del Estado que trae como consecuencia: concentración de la riqueza, beneficios para los grandes empresarios, pérdida de la autonomía del Congreso y de la Suprema Corte de Justicia, uso excesivo de los decretos de necesidad y urgencia, desaparición del aparato productivo nacional, entre otros aspectos.

No obstante, estas graves consecuencias se hicieron evidentes una vez iniciado su segundo mandato. Los años transcurridos entre 1991 y 1994 fueron años dorados para el país; baja inflación, crédito fácil y aumento del consumo interno que, junto con la efectiva aplicación de la Ley de Convertibilidad, acarrearón una mejoría para la clase media, que incrementó sus viajes al exterior y el consumo de productos importados. Al mismo tiempo, el ámbito político comenzó a establecer cada vez más relaciones con la farándula. El consumo exacerbado y el optimismo inagotable

tuvieron sus repercusiones también en el arte. Inés Katzenstein (2003) explica lo siguiente:

Si existió un libre mercado de capitales y trabajo, si se dio un fortalecimiento inédito del intercambio transnacional, también parece haberse consolidado un lenguaje predominante para el arte contemporáneo que funcionó como patrón de traducción de las diversas identidades que se encontraban en los espacios de conexión del cosmopolitismo del período (p. 4).

Si la escena del campo artístico durante los años ochenta estuvo signada por el período de transición democrática, por esa primavera política y cultural que apuntaba a salir del encierro y apropiarse del espacio público a través de diversas disciplinas artísticas, el arte argentino de los años noventa no puede ser pensado más que en los términos del binomio *arte y argentina menemista*. Si bien esta formulación no define la totalidad de las producciones artísticas de la época, existió un grupo de artistas cuya obra representa la construcción de un nuevo lenguaje canónico para el arte contemporáneo e instala, de ese modo, una novedosa forma de pensar. Nos referimos a Jorge Gumier Maier, Marcelo Pombo, Miguel Harte, Sebastián Gordín, Adriana Pastori, Fernanda Laguna, Omar Schiliro, Alfredo Londaibere, Fabián Burgos y Benito Laren. El elemento común de estos artistas no fue la técnica ni el estilo, sino más bien el círculo social: todos ellos pertenecieron o bordearon el circuito *under*. Gumier Maier, artista, curador, periodista y activista gay, era además el director de la Galería del Centro Cultural Rojas, espacio que se transformó en el impulsor del movimiento, la columna vertebral de este nuevo arte que germinaba en sincronía con la Argentina menemista.

El Rojas: semillero artístico y cultural

El Centro Cultural Ricardo Rojas nació en 1984 como parte de la Universidad de Buenos Aires (UBA) y en 1989 se amplió para crear un espacio dirigido a las artes visuales bajo el nombre de la Galería Rojas y la dirección de Jorge Gumier Maier. Ocho años después, en el catálogo de la exposición *El Tao del Arte* (1997), el artista menciona cómo fue la relación que mantuvo con la galería:

[...] la libertad que tuve para ocuparme de ese lugar sin historia, sin marcas, y radicalmente fuera del circuito por sus características y emplazamiento, permitió que hiciera de esta tarea impensada un juego afortunado. Como en préstamos renovados podría yo mostrar esas cosas que me habían fascinado en casa de amigos y conocidos, o que nos habían asombrado cuando junto con Pablo Suárez y Roberto Jacoby nos topábamos con ellas, malamente exhibidas en algún bar o discoteca (p. 1).

Gumier Maier hizo de la Galería Rojas un espacio de reunión, de encuentro, de intercambio y de apertura. Un espacio de circulación alternativo para realizar exposiciones que en otros lugares no hubieran sido posibles por su anonimato, por su escaso valor económico y prestigio, entre otras razones. Al mismo tiempo que el Centro Cultural Rojas obtenía una mayor visibilización y reconocimiento de la crítica, funcionaban otros espacios como Belleza y Felicidad y Appetite que experimentaban una nueva manera no solo de hacer arte, sino de ser artistas. Estos últimos producían sus obras y también se encargaban de organizar eventos, de gestionar las ventas y de realizar las exposiciones.

El 11 de junio de 1989, la Galería Rojas abre sus puertas al público y entrega como folleto de presentación *Avatares del arte*. En él, Gumier Maier imprime la firma de sus producciones y la de sus compañeros; la asimilación entre el diseño, el disfrute, el espectáculo y el arte fueron conceptos intensamente transitados por todas sus exposiciones. De esta manera comenzaba el director de la galería su texto inaugural:

En el saturado y vibrante paisaje del mundo, la pintura se ha desleído. Como un fénix fatigado es necesario sostenerla en cada escena, en cada aparición. Pero es gracias a esta negatividad, a su insistente capricho, que es capaz, a veces, de recuperar su aliento sagrado (Gumier Maier, 1997, s. p.).

Al igual que en un manifiesto, el artista expone en pocas —pero contundentes— palabras la matriz argumental de este nuevo lenguaje que caracterizará a la galería en aquellos años. En primer lugar, propugna un arte «más ligado a la idea de disfrute, más cercano al oficio que a la creación, más próximo del ingenio que de la expresión subjetivada» (Gumier Maier, 1997, p. 1). En segundo lugar, entiende que el arte no debe ser

pensado como una pasión, sino más bien como un trabajo creativo, como un producto que desvanece sus límites disciplinares y se entremezcla con el espectáculo, con lo exótico. Un arte que se atreve a lo desprolijo y se da el lujo de lo *feo*. En ese sentido, señala como eventos paradigmáticos los desfiles de moda en la *Bienal de Arte Joven* y el primer *Certamen con el Arte en el Cuerpo*. En tercer lugar, Gumier Maier (1997) toma un posicionamiento crítico con respecto a aquellos artistas que, ante acontecimientos políticos relevantes de la sociedad, dejan a un lado las producciones que estaban realizando, para enfocarse en obras que respondan ante tales hechos —«como si a alguien le importase» (p.16), concluye irónicamente—. Desde su perspectiva, estos artistas tienen la creencia de que deben despertar, sacudir a esta gente *estupidizada* para generar en ellos una conciencia social a través de sus obras.

¿Arte light o arte político?

Los artistas que pertenecieron al círculo más íntimo del Centro Cultural Rojas procuraron desligarse de la abstracción en pos de un neoconceptualismo y un esteticismo exacerbado que poco tenía que ver con las producciones artísticas de los años ochenta (Katzenstein, 2003). Las exposiciones realizadas en la Galería Rojas despertaron en el ámbito de la crítica un especial interés, en general, de carácter negativo —quizás por insuficiencia de entendimiento—. La falta aparente de ideología en las obras de estos artistas fue el aspecto más juzgado. Mientras que la escena artística de los años ochenta se asociaba a un arte político y comprometido, el arte de la década del noventa se presentaba más como un arte decorativo, vacío de contenido, carente de toda ideología política y compromiso social. Un corpus de obras que, en sintonía con la Argentina menemista, venía a mostrar aquello que el público esperaba: lujo, vulgaridad y espectáculo.

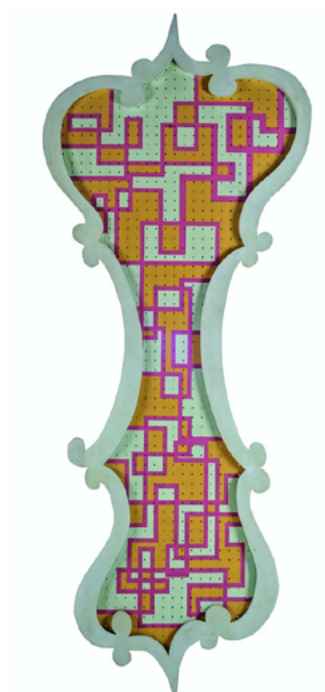
En 1992, el crítico y artista plástico argentino Jorge López Anaya escribe un artículo para el diario *La Nación* titulado «El absurdo y la dicción en una notable muestra», en el cual discurre sobre la exposición que se realizó en el Espacio Giesso, en donde se exhibieron obras de Jorge Gumier Maier, Benito Laren, Omar Schiliro y Alfredo Londaibere. En esta breve reseña, López Anaya acuña el término *arte light* como una descripción para

las obras no solo de dichos artistas, sino también de aquellos vinculados al Centro Cultural Rojas, la cual suscitará variadas discusiones en el campo artístico porteño. En este sentido, López Anaya (1992) argumenta:

Parece incontestable que vivimos en una época light. Los productos light pertenecen sin duda, al contexto de la apariencia y la simulación. Parecen lo que son. La sociedad actual no solo en la leche, los edulcorantes, el café sin cafeína, desea lo artificioso. También el arte se identifica cada vez más con la ficción, con la «levedad» generalizada (p. 25).

Desde su perspectiva, sería posible sostener que dicha exposición incorpora, sin cuestionamiento alguno, la banalidad contemporánea atravesada por los valores de la moda, la publicidad y lo traslúcido que describe a los *mass media*. Tal es así que, según López Anaya, este grupo de artistas desplazaría el arte crítico y comprometido para inaugurar un arte vacío de contenido, hecho con el único fin de contemplar objetos bellos. En ese sentido, el crítico plantea, por un lado, que Gumier Maier «pinta sus irónicas “abstracciones” con marco recortado [...] que recuerdan el peor mal gusto con su pasión por el esplendor del color, el empaste y las formas complejas» (López Anaya, 1992, p. 25) [Figura 1]. Por otro lado, que las producciones de Benito Laren no presentan ningún aspecto positivo y señala que en ellas «ovnis y astronautas, abstracciones geométricas de pequeña dimensión inscriptos en el más explícito kitsch constituyen su repertorio iconográfico, que remite al deseo de arte que poseen muchos visitantes de los museos» (López Anaya, 1992, p. 26) [Figura 2]. Por último, reflexiona acerca del carácter ficticio que para él lleva consigo el arte de la década del noventa, puesto que en estas producciones no hay realidad sino efecto, esto es, una simulación de la realidad. En tal sentido, es posible advertir que el uso del término *light* es sumamente peyorativo y hermético, sin posibilidad de apertura a probables contraataques.

En 1995 el crítico de arte francés Pierre Restany escribe para la revista *Lápiz*, de Madrid, un artículo titulado «Arte argentino de los 90. Arte guarango para la Argentina de Menem», en donde reflexiona acerca de las producciones artísticas de la década y manifiesta:



1



2

Figura 1. *Sin título* (1993), de Jorge Gumier Maier. Exhibida actualmente en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires

Figura 2. *Sin título* (1996), de Benito Laren. Colección privada del artista

En las calles se los nota a cien metros: «guarangos», kitsch, ordinarios y superficiales. Ante ellos, la vieja oligarquía terrateniente no termina de agonizar, se hunde un poco más en su propia tumba. [...] poseen la indomable energía optimista que les confiere el poder. Han transformado su frustración en complejo de superioridad. Son solidarios en un gran proyecto común: crear un nuevo estilo, en estilo Menem (p. 51).

De esta manera, se construye paulatinamente un discurso estándar, casi canónico, sobre el arte de los noventa que lo relaciona de manera causal con lo frívolo, lo decadente, el *pastiche*, el exceso, la decoración, la pasión, el citacionismo, etcétera. Restany (1995) identifica, principalmente en artistas como Marcelo Pombo, Omar Schiliro y Benito Laren, una actitud común frente a la vida, repleta de vitalidad y de alegría, que adolece de una ideología sofisticada y «que se acerca a las preocupaciones inmediatas de los menemistas guarangos» (p. 55).

En 1993, Hernán Ameijeras publica «Un debate sobre las características del supuesto “arte light”» en la revista *La Maga*. El artículo reúne los principales postulados de un ciclo de charlas encabezado por Marcelo Pombo, Omar Schiliro, Juan José Cambre y José Garófalo, en el cual reflexionan en torno a este concepto tan transitado. A partir de una voluntad autoral que tiende a preconizar las posibilidades creativas de su propio arte, el artículo testimonia una esencial solidaridad entre los colegas y reabre el debate acerca de la relación entre forma y contenido, para garantizar la unidad de su espacio discursivo. En ese sentido, Pombo manifiesta:

[...] siento que lo light es, para mí, lo lindo. Sobre lo feo o lo trucho trato de hacer algo lindo; es un proceso usual en mi caso. Desde ese punto de vista me sentiría un poco light, pero es lo que he hecho siempre: intentar elaborar algo lindo a partir de una cosa que, por ahí, no lo es (Pombo en Ameijeras, 1993, p. 26).

Al respecto, Juan José Cambre (en Ameijeras, 1993) discute con la idea de que es el contenido el que le otorga sentido político a una obra y plantea que, en su caso, es el trabajo, el proceso de producción mismo, lo que la colma de sentido. Asimismo, agrega:

[...] la imposición de una obra hace muy liviana la situación, incluso la imposición de que esté muy cargada de política puede tornar muy liviana la obra de arte; en cambio, la reflexión y el trabajo la llenan de sentido. Creo que esto de que se llegue a un arte light y de que estemos en una etapa de pensamiento débil es aflojar un exceso de ideología. Es muy probable que no haya forma de evadirse de la ideología, pero imponerla es una cosa que está en contra del arte y no viene bien (Cambre en Ameijeras, 1993, p. 27).

Por su parte, Schirilo cree que, en pos de mantener en vigencia la tradición, se les quita la posibilidad de producir obras cuyo contenido no sea más que mostrar los sentimientos de los artistas. Para Garófalo se hace referencia a lo light «como algo liviano, y ni lo de Schiliro ni lo de Pombo me parece que lo sean. Si el arte light es aquel que no tiene ideología quizá yo me pondría en contra: a mi me gusta trabajar con ideología, pero no sé si se lo exigiría a otros» (Garófalo en Ameijeras, 1993, p. 12).

La dimensión política de los años noventa

El nuevo escenario político-cultural de los años noventa en la Argentina implicó reconfigurar no solo las estructuras de poder, sino también las formas de lo político-crítico en el arte. Se trató de una coyuntura «ya no determinada por la polarización ideológica de los extremos» (Richard, 2013, s. p.), en la que los límites entre lo prohibido y lo contestatario se disolvieron. En este contexto, la creación de la Galería Rojas produjo un giro inesperado; jóvenes artistas aún no incorporados en el mercado del arte captaron la atención de la escena artística del momento e inauguraron un nuevo lenguaje heterogéneo y polifónico. Lejos del arte conceptual, reformularon la abstracción y la geometría, alternaron el minimalismo con el *kitsch* e indagaron sobre nuevas formas de la figuración. Significó, en aquel tiempo, un desplazamiento de lo colectivo a lo individual, de la estética revolucionaria a la estética del goce, de lo indecible del horror a la búsqueda de belleza y del placer. Sin embargo, los variados debates entre los artistas y los críticos de arte instauraron, paulatinamente, un discurso canónico del campo artístico entre los años 1990 y 2000 que asociaba la narrativa de la Galería Rojas al arte *light*, *guarango*. De este modo, fomentaron una aparente dicotomía: el arte político y comprometido de los años ochenta en contraposición al arte superficial de la década de los noventa.

Ante la pregunta acerca de qué sería hoy lo político-crítico en el arte, Nelly Richard (2012) responde:

Desde ya, no es posible creer que una obra pueda ser política o crítica *en sí misma* (como si se cumpliera en ella alguna programaticidad de método o comportamiento) ya que lo político y lo crítico en el arte se definen siempre en *acto* y en *situación*, siguiendo la coyunturalidad táctica de una operación localizada cuya eficacia depende de la particular materialidad de los soportes de inscripción sociales que se propone afectar. Lo político-crítico es asunto de contextualidad y emplazamientos, de marcos y fronteras, de limitaciones y de cruces de los límites. Por lo mismo, lo que es político-crítico en Nueva York o en Kassel puede no serlo en Santiago de Chile y viceversa. Los horizontes de lo crítico y lo político dependen de la contingente trama de relacionalidades en la que se ubica la obra para mover ciertas fronteras de restricción o control, presionar contra ciertos marcos de vigilancia, hacer estallar ciertos sistemas de prescripciones e imposiciones, descentrar los lugares comunes de lo oficialmente consensuado (s. p.).

El cuestionamiento a las obras del Rojas por la —aparente— falta de ideología nos invita a replantear, o al menos a pensar, cuáles son las formas de lo político en el arte. Esto es, ¿existen condiciones formales que determinen un arte crítico? Y en el caso contrario, ¿posee menor legitimidad un arte que no incorpora contenido? o ¿cuál es el contenido que debiera tener un arte para activar el sentido crítico de una obra?

Referencias

Ameijeiras, H. (1993). Un debate sobre las características del supuesto «arte light». *La Maga*, (15).

Gumier Maier, J. (1989). *Avatares del arte. La Hoja del Rojas* [Folleto]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Centro Cultural Ricardo Rojas.

Gumier Maier, J. (1997). *El Tao del Arte* [Catálogo]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Gaglianoni.

Goldshmidt, G. y Mezza, C. (Comps.). (2013). *Algunos artistas. Arte argentino 1990-HOY* [Catálogo]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Fundación PROA.

López Anaya, J. (1 de agosto de 1992). El absurdo y la ficción en una notable muestra. *La Nación*, pp. 25-26.

Restany, P. (1995). Arte argentino de los 90. Arte guarango para la Argentina de Menem. *Lápiz*, 13 (116), 50-55.

Katzenstein, L. (2003). Acá lejos. Arte en Buenos Aires durante los 90. *Ramona*, (37), 4-15.

Richard, N. (2013). Lo político en el arte: arte, política e instituciones. *Instituto Hemisférico*. Recuperado de <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-62/richard>

Acerca de lo político-crítico en la poética de Los Redondos

Daniel Duarte Loza

«Mala jugada.
Mis dientes se destemplan
en el viento otoñal.»

El epígrafe no aclara el nombre del autor y esta elisión se produce solo para mantener, momentáneamente, el suspenso y para generar cierto halo de misterio. «Mala jugada» nos señala, nuevamente, como un eco, la primera línea del epígrafe. Esa frase y esa resonancia a diálogo entre bandidos de historieta nos hacen prefigurar que podría tratarse, perfectamente, de alguna lírica del Indio Solari. En un texto que aborda la poética de Los Redondos todos los indicios parecerían estar orientados a confirmar esta presunción. La semblanza es, ciertamente, esa. Aunque, en realidad, develando el misterio, la autoría es de otro escritor (seguramente, los fanáticos ricotereros estaban esperando que este falso suspenso se terminara de una buena vez). Se trata, más precisamente, de un haiku japonés de un poeta discípulo de Matsuo Bashō: Sampu Sugiyama (1647-1732). La admiración del Indio por los haikus es *vox populi*: «Los haiku [sic], esos poemas japoneses, le encantan; el Indio dice que hasta lo hacen llorar» (Guerrero, 2007, p. 14).

*

El Indio elogia, además, los silencios de los haikus, el nivel de detalle, el refinamiento y la sensibilidad puesta en su escritura.

[La lírica] es un lenguaje rítmico. Es un lenguaje donde los silencios que hay entre línea y línea tienen que ser más importantes que la línea. Es como un haiku si vos sos insensible, un haiku te parece una pelotudez porque no tenés la tendencia a penetrar en la intimidad (Solari en Vortexix, 2017).

Como escritor de excelsas líricas, destacadas en el aspecto rítmico, esta admiración del Indio por los haikus no nos sorprende. El haiku posee una estructura métrica fija de tres líneas (versos) compuestas internamente por:

cinco sílabas
luego, siete sílabas
y otra vez, cinco.¹

La organización interna del haiku establece un ritmo. Esa irregularidad en las duraciones de cada verso —pero que posibilita la simetría formal en la totalidad del poema— parece ser clave. En esa limitación, en ese microuniverso poético, se concentra su arte. Los haikus son eximias miniaturas de un preciosismo único.

*

La orientalidad en los Redondos es inmanente. Se podría pensar que, sin embargo, la prominente calva del Indio, que lo hace parecer a un monje budista,² la hace casi explícita —aunque esa calva bien afeitada pueda no significar nada más (y nada menos) que una decisión estética sobre su presencia física y sobre su figura escénica—.

1 Esta misma descripción de la composición interna del haiku ha sido autorreferencialmente escrita en forma de haiku.

2 En algunas fuentes consultadas aparecen referencias a correos en los que firma como «El monje libertino».



Encontramos resabios orientales en los títulos de algunas composiciones, como *El Regreso de Mao*, *Sorpresa de Shangai*, *Shopping Disco-Zen*.³ En lo musical es recurrente el uso de *escalas orientales*⁴ en varias secciones formales de las canciones, por ejemplo, la escala doble armónica (utilizada en clave de Medio Oriente en la cita del *leitmotiv*⁵ del film *Lawrence de Arabia* en *La Bestia Pop*), el modo frigio (en el juego armónico, base de toda la canción, entre el I menor y el II mayor a distancia de semitono de *Criminal mambo*) y otras (de combinaciones no tan estandarizadas como en *Ella baila con todos*); también en los melismas realizados por la voz. En cuanto a las supervivencias iconográficas, las encontramos en chaquetas, pantalones cargo y viseras verde oliva, y en las banderas rojas presentes en el diseño de tapa de Rocambole para el disco *Oktubre*, que al ser reproducidas luego por los seguidores en los recitales se han transformado en rojas y negras (con blanco, es decir, los tres colores utilizados en la tapa del disco),⁶ y aparecen reivindicadas en la lírica de *Jugetes perdidos*.⁷ Esto, además de mostrar evidentes guiños filoorientales y medio (o meso) orientales, demuestra una clara predilección por el Oriente signado por las revoluciones. Ese Oriente incluye, decididamente, a la Rusia revolucionaria; «Recuerdo que Skay estaba en aquella época muy interesado en los coros rusos» (Cohen en Rosario Rock, 2011). Y marca, así, enfáticamente, un giro a la izquierda. *Oktubre* da una muestra ostensible de esta predilección. En este sentido, el puño en alto del Indio (muchas veces el mismísimo puño izquierdo, tal como ha sido inmortalizado por la imagen del esclavo de Rocambole en la contratapa del librito de *Oktubre*) lo refrenda. Hay un momento característico de los conciertos en el que ese puño

3 Aparecen, también, algunas menciones orientales como parte de las líricas, por ejemplo, «mandarines», «gas coreano», «sombras chinescas». Y algunas referencias a Medio Oriente y norte de África: «derviches», «saharadíes» (por saharauis).

4 «Y las escalas orientales son algo que ya tengo grabado a fuego» (Beilinson en Kleiman, 2013).

5 Cita de la música original compuesta por Maurice Jarre para el clásico del cine.

6 Estos colores identifican también a la Tendencia, Montoneros, FAP, organizaciones revolucionarias ligadas al Peronismo. También, el afiche de la película *La hora de los hornos*, de Pino Solanas, de 1968, presenta esta paleta tricolor. Además, son los colores predilectos del suprematismo ruso impulsado por Kazimir Malévich.

7 Esta canción ha pasado a formar parte estable de la banda de sonido de los actos públicos del Frente para la Victoria. Son conocidas las declaraciones públicas del Indio Solari en apoyo a varias de las políticas de Estado llevadas adelante por Cristina Fernández de Kirchner.

en alto se torna central al remarcar el acento musical del cuarto tiempo (el usualmente denominado como tiempo débil del compás, en un compás de cuatro tiempos, se transforma, así, en el más fuerte) de la estrofa de *Jijji*⁸ (canción que integra también *Oktubre*) y reluce como si fuera la viva encarnación de un monumento a los revolucionarios de la historia en cada recital de los Redondos y, hoy en día, en cada recital del Indio como solista. Ese gesto enmarca el ritual pagano más grande de las masas movilizadas en la Argentina por una causa estética y su clímax: el denominado *pogo más grande del mundo*. Si bien nos hemos referido a los recitales como rituales paganos, sus fieles seguidores los revisten de mística y se reconocen, de ese modo, partícipes de una espiritualidad propia. Estos rituales son denominados por ellos mismos como *misas ricoterías*.

*

Hasta el *I Ching*, ese antiquísimo libro chino (ca. 1200 a. C.) conocido también como el *Libro de las Mutaciones* (o de los Cambios) forma parte de la data genética de los Redondos. Ellos mismos sitúan como punto de inicio de su recorrido el año 1976 y la realización artística a la que dieron origen ese año fue audiovisual: el largometraje *Ciclo de cielo sobre viento*.⁹ El guión estuvo a cargo de Solari y de Beilinson, pero no de Skay, sino de Guillermo, su hermano, más conocido como el Boss o el Negro. Skay fue el encargado de componer y tocar (junto con otros músicos) la música de este film. Cielo sobre viento es un resultado posible de las monedas arrojadas (o las varillas) utilizadas en el *I Ching*. Al arrojar las monedas, por ejemplo, se suman los resultados de sus números y lo que dice esta denominación es que el trigramma superior resultó ser Cielo y el inferior, Viento. Eso dio como configuración de la sumatoria el hexagrama conocido como *Kou*: el ir al encuentro. Y eso fue lo que realmente ocurrió (el *I Ching* se usa como base oracular para las artes predictorias). A partir de la realización de este

8 Es una risa socarrona que proviene de la literatura de las historietas (o de cómic [sic] a la Frank Miller) (Gobello, 2014). Además, la canción describe una escena psicodélica como si fuera escrita desde dentro de una realización cinematográfica.

9 Nótese que el título de este largometraje singular comienza por la palabra *Ciclo*, palabra que muchas veces se utiliza, en el ámbito del cine, para englobar una pluralidad y denominar, así, a propuestas de proyecciones de películas relacionadas con alguna temática, de algún país o de algún director en particular, de manera regular a lo largo de un mes, por ejemplo.

largometraje se produjo el encuentro que marcaría el inicio de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota. «Aquel grupo que ensayaba en el sótano la música para la película se transformó en Patricio Rey» (Skay en Guerrero, 2007, p. 54).

*

La predilección por lo oriental en occidente implica correr el velo y, a su vez, correrse del eje. En épocas de la Guerra Fría significaba, ciertamente, descentralizarse y cuestionar el orden establecido. A grandes rasgos: Estados Unidos comandaba el eje occidental y Rusia —luego la Unión Soviética— el oriental. Las referencias a Oriente desde Occidente eran y son, entonces, disruptivas, aunque también puedan ser, en algunos casos, licuadas en una estética *new age*. No es el caso de los Redondos. Además, el Oriente Lejano, en principio, y también el Medio, gozan de un halo de misterio en Occidente. La distancia envuelve esos orientes con cierto enigma. Occidente es familiar; Oriente es lo otro, lo desconocido, lo oculto, lo místico, lo inalcanzable. Asimismo, hablando de *rock* y de su cultura, pareciera ser que las temáticas por *default* deberían ser epigonales y reverenciar a los lugares desde donde se produce su irradiación (Estados Unidos, Inglaterra). Ciertamente, no es lo que ocurre con la *orientación* de la cultura *rock* abordada por Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota. Más bien, todo lo contrario.

*

Oktubre es un disco de homenaje a las revoluciones de los pueblos oprimidos del mundo.

Normalmente cuando había una reunión de ese tipo,¹⁰ Solari planteaba una idea. Y en este caso la idea era hacer un disco que fuera una especie de homenaje a las revoluciones. Las revoluciones, sobre todo aquellas que hubieran

¹⁰ Se refiere a un encuentro del grupo para generar una tormenta de ideas.

tenido las luchas de desprotegidos o desposeídos frente a sus opresores. Como un homenaje histórico. Los temas rondarían por ahí porque había unas cuantas letras que se podían transformar en temas que tenían que ver con cierta épica (Cohen en Rosario Rock, 2011).

En el intercambio entre los integrantes de Patricio Rey, octubre fue votado como el mes más revolucionario. La revolución rusa de 1917 y el 17 de octubre en la Argentina condicionaron, ciertamente, la elección de su nombre. *Oktubre* es el título del disco y la primera canción es la denominada, precisamente, *Fuegos de octubre*. Esta canción comienza —que es lo mismo que decir que el disco comienza— ambientando la propuesta épica de *Oktubre*, con sonidos de estallidos y bombas que caen desde los cielos. Corría el año 1986. Faltaba un año para el 70° aniversario de la Revolución Rusa y tres para la Caída del Muro de Berlín. La percepción de que la democracia en la Argentina podía ser interrumpida por los militares de un día para el otro era el pan que se servía en la mesa de todos los días. La revolución seguía siendo una aspiración; mientras tanto, nos conformábamos con poder sostener la endeble democracia que habíamos sabido conseguir. Como dice la letra de la canción *Pura Suerte*: «Que un sueño acabó, ya te dijeron, pero no, que todos los sueñitos, no».

*

«Lo que no me gusta a mí es cuando se vende la neutralidad y el estilo neutral. Yo tengo un estilo, pero no es neutral, es de izquierda. Independientemente de que coincida o no en su articulado con la manera de ver la izquierda de los demás, pero el estilo nunca es neutral, y desgraciadamente las corporaciones periodísticas son muy poderosas en todo el mundo, y están acostumbradas a hacer caer gobiernos; trabajando ahí se sienten poderosos y son unos perejiles, que están al servicio de los verdaderos dueños del poder.»

Indio Solari (en Vallejos, 2011)

*

Cuando hablamos de poética lo hacemos de manera polisémica. Por un lado, estamos hablando de la lírica de los Redondos, pero, por otro lado, nos referimos, también, al conjunto de operaciones artísticas que conforman su programa y su plataforma estética. En los términos de Umberto Eco, nos referimos al «[...] programa operativo que el artista se propone, cada vez, realizar; la obra a realizar tal cual el artista explícita o implícitamente la concibe» (Eco en Oliveras, 2010, p. 105). Y la política se manifiesta en esta poética. Hay una manera de hacer que es decisivamente política y crítica. En sus decisiones estéticas, en sus líricas, en sus formas, en sus ritmos internos, en sus repeticiones, en sus opciones orientales en las melodías y en las armonías, en las yuxtaposiciones armónicas entre introducciones y estrofas, en los contrapuntos y unísonos entre instrumentos. Su poética, además, encierra todas las experiencias artísticas vividas desde sus inicios. Contiene lo performático, los *happenings*, los monólogos, el humor, los desnudos, los bailes, el cine, las artes plásticas. Todo eso, aparezca o no, está latente en la estética de los Redondos, los atraviesa. Además, la plataforma y el programa artístico se sostienen por una modalidad de trabajo cooperativo, autogestivo e independiente que se planta ante las corporaciones de la industria cultural. Son dueños de su trabajo y discuten sus condiciones con propiedad. Son trabajadores del arte que logran sostener su independencia, y su mística los proyecta hacia la masividad.

*

«Hay un montón de cosas que hoy están de moda, frases ingeniosas como que [...] una canción no cambia el mundo. Por supuesto que una canción no cambia el mundo, pero hubo canciones que cambiaron mi mirada del mundo. Y como soy constructivista pienso que, si cambiaron mi mirada, el mundo efectivamente cambió.»
Indio Solari (en Torres, 2005)

*

Las primeras producciones artísticas realizadas por el grupo —que luego sería ungido con el nombre de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota— tuvieron que ver con lo audiovisual en clave cinematográfica. Filmar cine en la Argentina de los años setenta no era nada fácil. No lo es hoy, imaginemos lo que significaba en aquel momento. Filmar cine en La Plata, específicamente y, además, en dictadura, era prácticamente un delirio. La carrera de cine de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata había sido cerrada en 1976, muchos de sus estudiantes, docentes y graduados fueron desaparecidos¹¹ y la ciudad había sido completamente sitiada. Por el despliegue intelectual y la cantidad de jóvenes que forman parte de su población habitual, La Plata, ciudad universitaria y capital de la provincia de Buenos Aires —a la que migran personas de todo el interior del país—, fue convertida en el epicentro de la represión. A pesar de todo, la voluntad de expresarse persistió y las ganas de hacer se impusieron. Estas fueron canalizadas a través de distintas posibilidades artísticas sin pensar demasiado en los medios a utilizar. El trabajo cinematográfico de *Ciclo de Cielo sobre Viento*, de 1976, fue realizado como largometraje en 16 mm.

Es largometraje porque como el negocio no es programarse para participar dentro de cierto circuito, entonces lo que querés es divertirte. Entonces, cuando más gente interviene y si hay unos que hacen decorados y dura más tiempo y aprendés a filmar, y aprendés a iluminar, mejor. Y al final te queda un producto que de pronto no interesa ya porque no lo hiciste con ese objetivo. Esto no quiere decir que el día de mañana no te lo propongan y de eso hagas una recreación o una alternativa de la lectura cinematográfica diferente, que es un poco lo que se intenta: si no me lo van a pagar por este lado, voy a tratar de cobrarlo en experiencia y hacer algún tipo de cosa que no es muy común. Entonces uno, al participar de la misma necesidad, filma por necesidad, porque le gusta, porque sabe de cine y porque también tiene la comodidad, que es un poco la comodidad con la que veníamos nosotros trabajando, de tener un grupo de amigos que tiene distintas necesidades de expresarse y que cuajaron

¹¹ Entre ellos, Raymundo Gleyzer y Néstor Fonseca, quien hoy le da nombre a la sede de la Facultad de Bellas Artes que se emplaza en el espacio que pertenecía al Distrito Militar.

con esto de los Redondos, en la creencia de que mejor es estimularlo al público o tirarle alguna cosa para que recree desde distintos puntos de vista, porque se supone que es gente apta para recrear sonido, imagen, todo. Yo tengo esa pretensión del público de rock, después la realidad no sé muy bien cómo es, porque yo salgo muy poco (Solari en Guerrero, 2007, pp. 49-50).

La pretensión era la expresión artística en términos abiertos. Los Redondos (que todavía no se reconocían bajo esa denominación) se agrupaban en torno a la amistad y a las fuertes necesidades de expresión. Su sello artístico surgió como resultado de la sumatoria de un cúmulo de experiencias en imagen, sonido, música, *performance*, teatro, danza, poesía, lírica, ilustración, diseño. Luego de los largometrajes vinieron las presentaciones públicas sobre los escenarios en las que Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota era integrado por alrededor de treinta personas. Lo que pasaba arriba del escenario (y abajo también con, por ejemplo, los famosos buñuelos de ricota que repartía el *Doce*) cobraba la forma de verdaderos *happenings artísticos*. El hacer indisciplinario que se expresa mediante distintas formas artísticas hasta encontrar su propia voz parece contener las experiencias ricoterías desde sus inicios.

*

«Patricio Rey lo que hizo fue transformar en un cabaret político lo que se venía transformando en una especie de *rock* sinfónico, *Weather Report*, todos esos músicos que pueden tocar dormidos, pero el asunto es el *feeling*. Yo prefiero tres notas hechas con *feeling* y no todo un arabesco de alguien que ha estudiado mucho pero que no tuvo tiempo de salir a la calle y recibir un sopapo. Fuimos de vanguardia al principio por el hecho de que hacíamos todo lo contrario a lo que hacían los demás.»
Indio Solari (en UN3TV, 2016)

*

La propuesta de Los Redondos se expresa, ciertamente, en el campo de acción del arte indisciplinario desde tres aspectos: la apertura extendida y manifiesta entre distintas disciplinas artísticas; la capacidad disruptiva de su arte de indisciplinarse y rebelarse cuestionando el *statu quo*, oponiéndose a la dictadura y a las políticas contrarias a la voluntad popular; y la concepción de su arte como hacer situado que asume la simultaneidad del espacio-tiempo.

Un artista [...] debe tener una medida de lo que hace desde distintas disciplinas. Yo creo que un pintor tiene que escuchar música, tiene que (si es posible) tocar un poquito de música, tiene que saber escribir, tiene que saber elegir los libros que le van a ampliar el campo posible de su imaginación. Entonces, a partir de ahí creo que el producto se nutre de todas esas cosas que el artista absorbe por su propia necesidad, por necesidad de estar emocionado él y a partir de ahí las moviliza, las mezcla, las agita, de tal manera que salgan con otro aspecto pero que está transmitiendo emociones, eso es lo que uno tiene que hacer. Lo único que tiene que tener es la habilidad de generar el enigma, para que la gente se sorprenda y quiera penetrar en la intimidad de eso que vos le presentás y ahí ya es el viaje de ella (que eso es lo que uno tiene que buscar), no el viaje [de] que se enteren de lo que yo pienso. ¿A quién carajo le importa? Yo lo que tengo que hacer es lograr un enigma [...] (Solari en UN3TV, 2016).

*

Lo crítico de las letras de Solari adquiere cualidades oraculares. El sentido de sus expresiones no se halla totalmente sellado. Esa impermeabilidad, ese enigma, le asegura una supervivencia insospechada. Su lírica interpelada, en distintas épocas, sigue respondiendo con una actualidad sorprendente. En este sentido, lo que hemos observado acerca de lo oriental y del *I Ching* suma otra dimensión posible al vínculo. El ciclo de clarividencia se completa.

*

La correlación de los años con el fenómeno artístico de Patricio Rey merece un apartado especial. La historia del grupo comienza, como ya dijimos, con un largometraje en La Plata, en 1976, y concluye con un recital en Córdoba, en 2001. Solo mencionar esos números para la historia argentina hace que nos conmovamos. El ciclo de los Redondos —su inicio y su final— está enmarcado, claramente, por dos de los años más duros de nuestra historia reciente.

*

A su vez, el recorrido interno de sus realizaciones discográficas manifiesta, también, algunas coincidencias significativas con la historia del país. El primer demo del grupo se graba en 1982, año de la Guerra de Malvinas —que desencadena el fin de la dictadura militar al año siguiente—, y el primer disco, *Gulp!*, se graba en 1984, a un año del inicio de la democracia, y se edita en 1985. Las resonancias internacionales con respecto al año de publicación de *Oktubre* ya fueron señaladas.

*

En el año 1988 editan *Un baión para el ojo idiota* y, más allá de que las líricas de Solari son, decididamente, polisémicas y habilitan múltiples interpretaciones, una lectura entre las varias lecturas posibles deja entrever que el título del disco y algunas canciones traducen en buena medida el momento crítico del gobierno de Alfonsín y de su enfrentamiento con los medios de comunicación (que contribuirán a que finalice, anticipadamente, su mandato al año siguiente). El título del disco apela al ojo idiota que se deja embobar por un baión, se deja entretener, mientras la realidad se lo fagocita. La ilustración de la tapa del disco realizada por Rocambole redondea el concepto (un televisor, un perro y una muñeca bebé con antifaz y chupete incorporados).

En este sentido, la canción *Noticias de ayer* es emblemática y pone de relieve la manipulación de las noticias que producen los medios de comunicación.

Desde siempre hemos preferido no televisar nuestros sentimientos [...]. Por las características de la dinámica televisiva, los medios de información apelan a discursos efectistas que degradan los sentimientos, por ejemplo, el repetir los actos de dolor porque la grabación lo exige. La gracia final, siempre, es mantenernos entretenidos. La esclavitud ante estos canales provoca una dificultad casi absoluta. Este estilo político televisivo está inundando nuestros pensamientos, nuestras pasiones y nuestros sueños (Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota en *El Día*, 2013).¹²

Como vemos, el asunto de los medios sensibiliza de por sí a la banda que hace de la no aparición en ellos un bastión fundamental: de su ética, de la construcción de su imagen pública y de la política de autogestión con la que se desenvuelven en el circuito comercial. Apelan al boca en boca para promocionar sus recitales y las escasas entrevistas que brindan logran captar la atención de muchísima gente que, por la casi ausencia de declaraciones públicas, sigue con avidez cada gragea de información que entrega el grupo.

*

En *Un baión* se publican algunos himnos de los Redondos que dialogan con la realidad del momento y cimentan las bases del fervor que despertarán, masivamente, a partir de la década siguiente. Los títulos son por demás esclarecedores: *Todo preso es político*, *Vencedores vencidos* y *Vamos las bandas*.

¹² Estas palabras se desprenden de un comunicado oficial de la banda, realizado en 1991.

*

Vencedores vencidos relee en clave política una fatídica frase de la autodenominada Revolución Libertadora, conocida por el pueblo como Fusiladora. La frase de Lonardi al asumir el poder, luego de obligar a Perón a abandonar el mando y a exiliarse, fue «ni vencedores ni vencidos».

El Indio Solari al presentar el libro de Marcelo Figueras, *El negro corazón del crimen* (que homenajea a Rodolfo Walsh y a su magistral *Operación Masacre*), nos revela:

Toda la primera parte a mí me hizo volver a mis seis años, a La Plata. La casa de la familia mía era cercana al Regimiento 7 de Infantería,¹³ que fue leal. Y también en mi casa se habló mucho del fusilamiento de Valle, de Cogorno, de Tanco y también de la gente, esta, inocente que pagó el pato de esa locura que son las revueltas de las asonadas militares (Solari en *Redondos Subtitulados*, 2017).

Con estas palabras, el Indio deja entrever que en su casa se inclinó la balanza por los fusilados, por los perseguidos, por la resistencia peronista, que padeció y soportó la persecución ideológica y la proscripción de su líder y de sus símbolos.

*

1989 es el año de asunción de Carlos Menem como presidente y, coincidentemente, Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota publican el disco *Bang! Bang! Estás liquidado*. La onomatopeya tan presente en el mundo de las historietas ha sido una herramienta frecuentemente utilizada en la lírica de los Redondos. El título podría ser leído en clave de profecía sobre la etapa que se iniciaba. Dos tiros y la muerte del receptor a causa de los disparos. Comenzaba la década menemista que hundió al país en la pobreza más cruda merced a las políticas neoliberales que continuaron las iniciadas por la última dictadura cívico-militar. Tal vez el emblema político de este disco sea la canción *Nuestro amo juega al esclavo*. Una de sus

¹³ Actualmente, en ese lugar funciona el Centro Cultural Islas Malvinas.

lecturas posibles denuncia la mentira con la que había llegado al poder el pretendidamente revolucionario caudillo de Anillaco que, no bien asumió el poder, claudicó y dejó todas las reivindicaciones del pueblo en la puerta de la Casa Rosada y, casi inmediatamente, propuso relaciones carnales con los Estados Unidos: «Nuestro amo juega al esclavo, de esta tierra que es una herida, que se abre todos los días, a pura muerte, a todo gramo. Violencia es mentir».

*

Estadio Obras (Estadio del Club Atlético Obras Sanitarias de la Nación), 22 de diciembre de 1990, antes de tocar *Nueva Roma*, un anticipo del disco *La mosca y la sopa*, de 1991, el Indio Solari emparenta, claramente, el título de la canción con el gobierno de Menem, ya famoso por sus ostentaciones y despilfarros al mejor estilo romano: «Bueno, vamos a ver si nos bancamos esta Nueva Roma. No comamos vidrios. Pasemos unas buenas fiestas, pero no comamos vidrios. Hay mucha mentira, mucha miseria, eh ¡Vamos!» (Solari en Mirar El Sesgo, 2017).

*

«A mí el rock me empezó a interesar cuando se politizó y se transformó en algo más que una música de moda.»
Indio Solari (en Miguelez & Jalil, 2004)

*

La mosca y la sopa se publica en 1991. Este álbum logra la recepción masiva del arte de los Redondos. En el mismo año de su aparición, la policía se lleva a varios de los chicos que quieren entrar a ver el recital de abril en el Estadio Obras. Walter Bulacio es llevado a la comisaría y allí recibe una golpiza enajenada que lo deja internado en el hospital. Fatídicamente, fallece a la semana. A partir de allí, los Redondos abandonan unos meses

los escenarios y luego de algunos conciertos más en Obras comienzan a tocar fuera de la Ciudad de Buenos Aires y, así, corren el eje, otra vez, y federalizan su propuesta. Se percibe una persecución institucional, a la música y a lo poético de los Redondos, encarnizada contra sus seguidores. Como consecuencia, la juventud se vuelca masivamente al culto y abraza fuertemente la causa de los Redondos, entendiendo que se trata de un espacio de resistencia al poder que no da respiro y que se ejerce con evidente violencia durante la década de los años noventa. En *Vencedores vencidos* ya habían anticipado el surgimiento de las tribus ricoterías con el guiño de que estaban cantando y haciendo arte con las consignas de los desoidos del sistema: «Me voy corriendo a ver qué escribe en la pared la tribu de mi calle». El contrato fue de ida y vuelta: la tribu comenzó, luego, a escribir las frases del Indio en la pared [Figura 1].



Figura 1. Ilustración de Rocambole (1991)

*

Durante el menemato, los Redondos se convirtieron en referencia ineludible para una juventud que se debatía entre irse del país y quedarse a resistir la política neoliberal. Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota construyeron, entonces, un espacio para la resistencia y para la supervivencia de muchos. Por un lado, es probable que el hecho de que fueran perseguidos mediante varios accionares policíacos en sus recitales generara mayor adhesión en la juventud que veía en *la gorra* al brazo ejecutor de la represión estatal. Por otro lado, los detentores del poder, con la violencia institucional instalada, intentaron sembrar el miedo entre la población. Tan es así que para mucha gente los Redondos fueron considerados los generadores de la violencia. *Lobo suelto, cordero atado*; el victimario goza de impunidad y la víctima es acusada y reprimida. Sin embargo, esta política contraria los hace fortalecerse y los años del neoliberalismo son sus años de mayor popularidad. En 1993 editan, precisamente, el disco doble *Lobo suelto, cordero atado*. *Luzbelito* es de 1996. En 1998 editan *Último bondi a Finisterre*; ¿toda una premonición? ¿Un aviso del final de una época y de la propia banda? Su última realización discográfica, *Momo sampler*, fue publicada en el 2000. De 1976 a 1988 (trece años) editaron tres discos, se centraron en tocar y en construir las bases de su poética. De 1989 al 2001 (otra vez trece años), durante el neoliberalismo, concentraron la mayor parte de su producción discográfica, publicaron siete discos y sus recitales se convirtieron en propuestas cada vez más masivas, llenaron estadios más grandes en cada presentación. En el 2001 se cerró un ciclo de la Argentina y Patricio Rey —que siempre estuvo atento a los vaivenes de la historia— cerró su propio ciclo, el de aquella poética iniciada en 1976.

Referencias

El Día. (29 de septiembre de 2013). El Indio Solari habló sobre su postura en el caso Bulacio. *El Día*. Recuperado de <https://www.eldia.com/nota/2013-9-29-el-indio-solari-hablo-sobre-su-postura-en-el-caso-bulacio>

- Gobello, M. (2014). *Banderas en tu corazón. Apuntes sobre el mito de los Redondos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Corregidor.
- Guerrero, G. (2007). *Indio Solari: El hombre ilustrado*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.
- Kleiman, C. (7 de mayo de 2013). Skay, sobre los Redondos: «Mientras estuvimos juntos lo dimos todo». *La Nación*. Recuperado de <http://www.rollingstone.com.ar/1579717-skay-sobre-los-redondos-mientras-estuvimos-juntos-lo-dimos-todo>
- Migueluez, N. y Jalil, O. (2004). Entrevista histórica al Indio Solari. *Los Inrockuptibles*. Recuperado de <https://losinrocks.com/20-a%C3%B1os-inrockuptibles-2004-entrevista-al-indio-solari-9c5b7ff86d50>
- Mirar El Sesgo. (29 de diciembre de 2017). *Patricio Rey y Sus Redonditos de Ricota - Nueva Roma - Obras 22 - 12 - 1990* [Video de YouTube]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ZcnDoghgdWc>
- Oliveras, E. (2010). *Arte cinético y neocinetismo. Hitos y nuevas manifestaciones en el siglo XXI*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Emecé.
- Redondos Subtitulados. (8 de diciembre de 2017). *Mensaje de Indio Solari para el escritor Marcelo Figueras (abril de 2017)* [Video de YouTube]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=yssl3aPM3rA>
- Rosario Rock. (27 de julio de 2011). *Rocamble habla sobre Oktubre (Redonditos de Ricota)* [Video de YouTube]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=sGFUzeGjLIw>
- Torres, M. (2005). Indio Solari: el Salinger del rock. *Gatopardo*, (54). Recuperado de <https://www.redondossubtitulados.com.ar/indio-solari-el-salinger-del-rock-revista-gatopardo-de-colombia/>

UN3TV. (11 de diciembre de 2016). *La nota del siglo. Capítulo 13 - Entrevista al Indio Solari* [Video de YouTube]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=2FIBpO1fdac>

Vallejos, P. (2011). *Indio ser humano. La Garganta Poderosa*. Recuperado de <http://www.lapoderosa.org.ar/2011/09/indio-ser-humano/>

Vorterix. (25 de abril de 2017). *Tsunami - Un océano de gente* [Video de YouTube]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=L-_vywGs8-M

Estéticas de la urgencia y video documentalismo

Diablo, familia y propiedad como relato crítico

Rocío Sosa

El presente capítulo se propone indagar sobre la construcción de una nueva estética audiovisual desarrollada por videoactivistas argentinos hacia finales de la década del noventa. A partir del abordaje del documental *Diablo, familia y propiedad* (1999), del Grupo Cine Insurgente, se analizarán los dispositivos poéticos de resistencia y la implicancia de estos en el terreno social y político.

A tal fin, el escrito se encuentra dividido en cuatro secciones, tres partes correspondientes al desarrollo del trabajo y, por último, unas breves palabras a modo de conclusión.

Crisis, movilización popular y reformulación audiovisual

Para comenzar el análisis es necesario presentar el escenario argentino en general y el cinematográfico en particular. Durante la década del noventa, el país experimenta una crisis multifocal.¹ Se profundizan problemáticas económicas y políticas relacionadas, por un lado, con la crisis hiperinflacionaria y, por otro lado, con la crisis de los Derechos Humanos producto de la sanción de leyes en favor del olvido: las leyes de Obediencia Debida y Punto Final.

¹ Según Hugo Quiroga (2005), «la gravedad de la crisis, el poder de los centros financieros internacionales y el peso de una sociedad altamente corporativa doblegaron la voluntad política del gobierno, mientras el sistema de partidos se resintió y los ciudadanos perdieron protagonismo y buscaron desentenderse, en términos relativos, de la política. Simultáneamente, las leyes de Obediencia Debida y Punto Final [...] comprometieron la continuidad de los juicios militares [...] y perjudicaron la credibilidad presidencial, que con estas medidas desandaba sus propios pasos» (p. 97).

En esta coyuntura se desarrolla un proceso de desintegración y desidentificación social atravesado por la privatización de la cultura a partir de la Ley 23696, que posibilita la constitución de monopolios multimediales.² Al mismo tiempo, en el interior del campo cinematográfico, se produce un movimiento de continuidad y de ruptura en el que los realizadores problematizan las condiciones extracinematográficas relacionadas con la gestación de nuevos imaginarios sociales del arte y de la política.

En este período se conforman numerosos colectivos de intervención política audiovisual en oposición al cine de la industria hollywoodense que, al documentar la lucha de los sectores excluidos por el modelo neoliberal, retoman y resignifican las experiencias del cine político militante de los años sesenta y setenta. Dentro de la diversidad de grupos se encuentran Adoquín Video, Alavio, Grupo de Boedo Films, Contraimagen, Ojo Obrero, Cine Insurgente, los cuales, actualizando las prácticas del cine de concientización de Fernando Birri, se proponen mostrar las luchas de un sector social que permanecen invisibilizadas.

Estos actores se enmarcan en el videoactivismo, es decir, son colectivos que acompañan y militan los procesos de transformación social (Bustos, 2006). En esta dimensión, el cine político refiere a un cine de intervención, una herramienta artística, estética y política que apunta a una transformación de las condiciones sociales de existencia. Los realizadores aluden a la potencia combativa del Cine de la Base, presente en la figura de Raymundo Gleyzer, en el que el audiovisual tiene como objetivo tomar el poder. Esta actualización de prácticas correspondientes a una tradición audiovisual militante está vinculada a la emergencia de un nuevo relato crítico que se constituye en la mirada activa y selectiva de un pasado que configura el presente.

Si bien el abanico de experiencias videoactivistas presentan modos diferentes sobre el quehacer, comparten una estética común que denominamos *estética de la urgencia*. Esta se encuentra regida por dos aspectos, por un lado, el discursivo, y, por el otro, el material. En cuanto a lo discursivo,

2 Esto puede observarse en el capítulo II de la ley 23696, que versa sobre las privatizaciones y la participación del capital privado. «Artículo 8º. PROCEDIMIENTO. Para proceder a la privatización total o parcial o a la liquidación de empresas, sociedades, establecimientos o haciendas productivas cuya propiedad pertenezca total o parcialmente al Estado Nacional, incluyendo las empresas emisoras de radiodifusión y canales de televisión, es requisito previo que hayan sido declaradas "sujeta a privatización" de acuerdo a las previsiones de esta ley» (Congreso de la Nación, 1989).

se observa una voluntad nítida en los realizadores: «[...] crear colectivamente canales de distribución alternativos para luchar y poner nuestra capacidad de productores audiovisuales dentro de las luchas» (Grupo de Cine Insurgente, 1998). Esto implica la reformulación de los espacios de exposición del audiovisual y de los componentes de la triada producción, artista y espectador, para proponer relaciones de intercambio entre estos agentes y trazar un escenario de acción. En este sentido, los lugares de proyección pueden ser tanto salas de cine como centros culturales independientes y asambleas barriales, lo que produce una ampliación de la audiencia. Como consecuencia, la composición heterogénea del público establece una relación compleja entre los agentes, que se ve atravesada por la cercanía que genera el relato audiovisual. Es decir, la producción que vincula la mirada con la que el colectivo audiovisual mira el mundo y la mirada de los participantes. Este diálogo se explicita al final de las proyecciones, momento en que los realizadores conversan sobre el material con el público y ponen en común ideas y experiencias, lo que ancla el sentido de la producción. De este modo, se desarrolla un proceso de agitación del *lugar común* del espectador y de identificación social con la intervención política.

En cuanto al aspecto material, para estos colectivos de intervención el formato video supone ventajas económicas y, a su vez, proporciona nuevas posibilidades de registro. Los cambios tecnológicos y los pasajes de los formatos más tradicionales a las cintas de video analógicas —y luego digitales— amplían el horizonte poético al establecer una reflexión disciplinar en el campo audiovisual entre las formas del cine y las de la televisión. La convergencia y la interacción de lenguajes y de medios diversos permite trabajar la inmediatez respecto a la toma de un acontecimiento y la edición del material en una instancia de posproducción. En este sentido, los realizadores activistas conjugan sus estudios cinematográficos con la práctica del video en la elaboración de un discurso consistente cuyo dispositivo híbrido se efectúa en la mezcla de gráficos, textos, audios, videos y otros materiales de archivo. La superposición de fragmentos en una misma matriz de grabación presenta lo oculto en los relatos audiovisuales oficiales, con una estética del rastreo casi arqueológico de las voces ausentes. Además, la elección del tipo de soporte utilizado para difundir el material fílmico logra que la circulación del documental tenga

un mayor alcance y que, al mismo tiempo, llegue a espacios íntimos como los hogares.³

En sincronía con este desarrollo, a continuación, se abordará el caso particular del documental *Diablo, familia y propiedad* (1999) con el objetivo de evidenciar los aspectos temáticos, estilísticos y enunciativos correspondientes a la *estética de la urgencia*, e indagar acerca de su dimensión crítico-política.

Cine Insurgente y la construcción de una poética política

¿A qué nos referimos con una *poética política*? En este apartado, primero, es preciso definir el término *poética política* para luego analizar el discurso del Grupo Cine Insurgente a la luz del mismo.

El pensador francés Jacques Rancière escribe, a fines de la década del noventa, *El desacuerdo. Política y filosofía* (1996). En el capítulo «La distorsión: política y policía», al revisar la historia occidental europea, vislumbra la desigualdad en la distribución simbólica de los cuerpos. En este sentido, sostiene que en el corazón de la política hay una doble distorsión respecto de la cualidad ontológica de ser un sujeto parlante pero sin voz, en relación con, la capacidad de ser un sujeto político, es decir, un sujeto con voz. A través de este fenómeno se instaura la contradicción de dos mundos alejados, en uno solo. El conflicto separa dos modos del *ser-juntos* del sujeto, dos tipos de partición de lo sensible: por un lado, la lógica que distribuye los cuerpos en el espacio de su visibilidad o su invisibilidad y pone en concordancia los modos de ser, del hacer y el decir que conciernen a cada uno; y, por otro lado, la lógica que suspende esta armonía por el simple hecho de actualizar la contingencia de la desigualdad de unos seres parlantes cualesquiera (Rancière, 1996).

A la primera lógica —ligada al conjunto de los procesos mediante los cuales se efectúan la agregación y el consentimiento de las colectividades, la organización de los poderes, la distribución de los lugares, las funciones y los sistemas de legitimación— el autor la denomina *policía*. A la segunda,

3 En varias publicaciones de los colectivos mencionados se ofrece el contacto con los realizadores para la circulación informal del material.

la llama *lógica política* y supone una actividad antagónica con respecto a la primera, ya que rompe la configuración sensible donde se definen las partes o su ausencia por un supuesto que, por definición, no tiene lugar en ella: la de una parte que no tiene parte.

A su vez, el autor define al *sujeto político* como un operador que une y que desune las regiones, las identidades, las funciones, las capacidades existentes en la configuración de la experiencia dada, es decir, en el nudo entre los repartos del orden policial y lo que está inscripto allí de *igualdad*. El sujeto político, en este punto, es aquel que tiene conciencia de la armónica desigual dualidad en la que se encuentra el mundo y opera, en consecuencia, desde múltiples aristas para desactivarla.

En el marco de las características de las lógicas de funcionamiento del sistema democrático y de los sujetos que lo habitan, se encuentra la definición de política: «La actividad política es la que desplaza a un cuerpo del lugar que le estaba asignado o cambia el destino de un lugar; hace ver lo que no tenía razón para ser visto, [...] hace escuchar como discurso lo que no era escuchado más que como ruido» (Rancière, 2010, p. 45).

Ahora bien, ¿qué relación guarda esta definición con el discurso establecido en las realizaciones del Grupo de Cine Insurgente? Este colectivo emerge en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA) en 1998, reivindica experiencias del *Cine Militante*⁴ y busca visibilizar las voces de los acallados por la *lógica policial*. Este grupo, conformado en su mayoría por estudiantes de la escuela de cine —golpeados también por la crisis laboral—,⁵ piensa el video como posibilidad de documentar/registrar las heterogéneas luchas sociales. Es en este aspecto que se presenta la primera *distorsión*, la fractura del orden policial, planteando así la existencia de una multiplicidad de voces en la *masa invisible*. Lo invisible, en esta coyuntura, se representa mediante las figuras de trabajadores, desempleados, familiares de desaparecidos, jubilados, docentes, homosexuales,

4 Mariano Mestman (2009) afirma: «Cine militante es aquel cine que se asume integralmente como instrumento, complemento o apoyatura de una determinada política y de las organizaciones que la lleven a cabo, al margen de la diversidad de objetivos que procure: contrainformar, desarrollar niveles de conciencia, agitar, formar cuadros, etcétera [...]» (p. 124). Es preciso dejar en claro que esta definición se encuentra más ligada al Grupo Cine Liberación (Getino & Solanas) que al Cine de la Base (Gleyzer). Dado que excede los fines de este capítulo, no profundizaré en la distinción entre ambos tipos de cine militante.

5 Los integrantes afirman: «Aquellos que estudian cine o intentan hacerlo se ven empujados a este gigantesco embudo donde solo unos pocos pasan, mientras la mayoría se amontona en el limbo de la desocupación o la falta de esperanza y de proyectos» (Grupo de Cine Insurgente, 1998).

entre otros. El imaginario de los sin voz se constituye, de este modo, en las *otredades*.

De este modo, con el fin de movilizar los lugares de los sectores subalternos, el Grupo de Cine Insurgente toma herramientas de producción de las experiencias del Grupo Cine Liberación y del Cine de la Base, de Raymundo Gleyzer, para reactivar las bases del Cine Militante. Esto es, la instrumentalización del medio audiovisual al servicio del proceso de liberación sociopolítica:

Poner las cámaras del lado de los que luchan y buscar entre y junto a ellos los destinatarios de estas producciones. La imagen se ha convertido en el arma más poderosa que tiene el sistema para sujetivar e imponer su proyecto en nuestras cabezas, se trata entonces de convertirla en un arma de resistencia (Grupo de Cine Insurgente, 1998).

El horizonte es claro, desmontar el discurso hegemónico construido, distribuido y establecido por la *lógica policial*. En el mismo año de conformación, Cine Insurgente graba la película *Diablo, familia y propiedad*, un documental realizado en Jujuy, provincia ubicada en la región del noroeste argentino. Dos fenómenos resultan claves para entender la trama del mismo. Por un lado, las prácticas de desaparición que caracterizaron a la última dictadura militar y, por otro lado, el relato popular del *perro familiar*.⁶ La narrativa propuesta, de esta manera, rastrea y devuelve a la historia las imágenes de dichas prácticas como acciones previas al proceso dictatorial. En este punto, nos invita a preguntarnos sobre qué desaparecidos desconoce la historia oficial.

La lucha de las Madres y los familiares por el reconocimiento de los desaparecidos durante la década del ochenta devuelve su lugar en la historia a los cuerpos ausentes. No obstante, todavía operan velamientos que impiden restituir la multiplicidad de voces. El documental pone en primer plano la tensión de lo no resuelto, de lo que falta contar, lo oculto y lo que

⁶ En el noroeste argentino, el relato popular sobre el *perro familiar* representa una alegoría folclórica. El perro familiar es una personificación del Diablo con quien el dueño del ingenio hace un trato para ganar más dinero. Una vez concretado el pacto, la bestia hace desaparecer a los peones rebeldes que pretenden escapar. Este mito refiere a la realidad vivida por los trabajadores explotados de los ingenios azucareros y era reproducido por parte de los patrones con el fin de mantener el orden en sus latifundios.

es aún tabú. El audiovisual ancla esta idea en el comienzo de la grabación con la cita de Jean-Luc Godard: «Contra un cine que hoy se cree liberado, para el que nada es tabú... excepto la lucha de clases» (Grupo de Cine Insurgente, 1999, 00:00:20). En el interior del país, en la industria azucarera, las desapariciones tienen una tradición en la que el *mito del perro familiar* resume la violencia ejercida por los dueños del ingenio hacia los zafreiros *insubordinados*.⁷ El tema se introduce mediante un paralelismo con las Madres de Plaza de Mayo, a partir del uso del material de archivo del evento por la memoria realizado a veinte años del proceso dictatorial. En esta actividad, reconocidas actrices leen veinte poemas vinculados a la temática. Leonor Manso comienza leyendo «Sé todos los cuentos», de León Felipe:

Yo no sé muchas cosas, es verdad.

Digo tan sólo lo que he visto.

Y he visto:

que la cuna del hombre la mecen con cuentos,

que los gritos de angustia del hombre los ahogan con cuentos,

que el llanto del hombre lo taponan con cuentos,

que los huesos del hombre los entierran con cuentos,

y que el miedo del hombre...

ha inventado todos los cuentos.

Yo no sé muchas cosas, es verdad,

pero me han dormido con todos los cuentos...

y sé todos los cuentos (Grupo de Cine Insurgente, 1999, 00:01:19).

El cuento es el común denominador del documental, une las historias porque el sujeto desaparecido es similar, es aquel que estuvo implicado en procesos de transformación de las relaciones de poder.⁸ El cuento, el mito, aparece como forma de detentar el poder, es decir, como una construcción ficcional para la legitimación de la violencia. Se anuncia en el paratexto digital del audiovisual:

7 Este concepto se refiere a los trabajadores que cuestionaban o se movilizaban en contra de las normas que sostenían su explotación.

8 Es cierto que esto es una generalización. Sabemos que las víctimas de la última dictadura tanto como las de los ingenios azucareros en el norte del país no fueron en su totalidad militantes; sin embargo, presenciaron escenarios revolucionarios y fueron desaparecidos bajo esas circunstancias.

La leyenda de «EL FAMILIAR» habla de un demonio que a cambio de la prosperidad de la fábrica exigía a los patrones la sangre de uno o más trabajadores aborígenes o criollos. «Casualmente» aquellos que desaparecían eran quienes cuestionaban el sistema de explotación extrema al cual eran sometidos (Grupo de Cine Insurgente, 1998).

Los realizadores problematizan el dispositivo discursivo de ocultamiento del Ingenio Ledesma. A lo largo de la historia azucarera, las deplorables condiciones laborales, la explotación y las enfermedades generaron un elevado índice de mortalidad obrera. El capataz, agente funcional al propietario del ingenio, es el que se ocupa de neutralizar cualquier foco revolucionario. A fines de la década del cincuenta, Luis Arédez, es contratado como médico del ingenio. Su función consiste en la atención de obreros. El tiempo de trabajo en Libertador General San Martín lo lleva a tomar conciencia sobre la explotación de los zafreros, por lo que busca, junto a ellos, resolver sus condiciones laborales. Estas soluciones se proyectan inmediatas —recetar remedios para una pronta recuperación— pero también a largo plazo, para reducir los problemas de salud que genera la actividad azucarera. En definitiva, se trata de buscar respuestas que rompan con las lógicas dominantes de explotación del ingenio desde la denuncia y la acción política.

En este sentido, podemos ver que la figura del familiar está íntimamente relacionada a la de los dictadores: suspender las manifestaciones que impliquen la desestabilización del statu quo. La represión, la persecución y la ejecución aparecen ya como mecanismo de esta lógica policial. El 24 de marzo de 1976 personal del ejército y de la policía secuestraron a Luis Arédez, Ramón Luis Bueno, Antonio Fillio, Omar Claudio Gainza y Carlos Alberto Melián. En La Noche del Apagón —entre el 20 y el 23 de julio de 1976— fuerzas de seguridad, con camionetas facilitadas por el Ingenio Ledesma, secuestraron a casi 400 personas, muchas de ellas trabajadoras del ingenio. Fueron trasladadas a centros clandestinos de detención, en donde todos fueron torturados.

Ahora bien, ¿de qué manera se narran estos acontecimientos? En la producción aparecen cuatro voces importantes: la del propietario (encarnada por Nelly Arrieta de Blaquier), la del militante (en la voz de Olga Márquez

de Arédez), la del despojado (representada, por ejemplo, por el obrero desocupado Darío Martínez y la cocinera Teresa Alfaro) y, por último, la del especialista/crítico (en las voces del antropólogo Gastón Gordillo, investigador de la etnia Toba, y del escritor Edgardo Ávila Singh). El documental indaga sobre lo que conocen los locales acerca del mito, desde las voces de los desempleados hasta los profesionales. Los pasajes no son armónicos ni las exposiciones son largas; las respuestas apuntan, en un principio, a reproducir el cuento mítico adormecedor de multitudes, que oculta la estructura de explotación.

Al aparecer las voces especializadas se interrumpe la leyenda para poner de manifiesto su carácter ficcional. De este modo, los especialistas desandan la estructura de poder al explicar los orígenes del ingenio y las relaciones al interior de la empresa. Así, exponen el modo en que los dueños de la compañía establecen vínculos con funcionarios políticos, adquiriendo incidencia en el terreno socioeconómico provincial, haciéndose, a su vez, un lugar en la aristocracia porteña. Para evidenciar esto, presentan en un video, material de archivo, la voz de Nelly Arrieta de Blaquier en el programa televisivo de Mirtha Legrand. Acto seguido se monta otro video en el que ella explicita su alianza marital, por la que accede a una esfera social privilegiada en la metrópolis argentina. En contrapunto entrevistan a Olga Márquez de Arédez, que cuenta la lucha de su esposo y cómo continúa aún en el colectivo que se moviliza en búsqueda de justicia legal por las víctimas del ingenio y de la dictadura.

En este diálogo, que va de los saberes populares a la desnaturalización de la leyenda, es que el Cine Insurgente construye una poética política, al presentar en una misma cinta la distorsión resultante de la transmisión de las voces de los que tienen voz y los que son meramente sujetos parlantes.

Estética de la urgencia: un dispositivo de resistencia

En lo analizado hasta el momento, el Grupo de Cine Insurgente manifiesta un compromiso historiográfico en tanto se propone revisar el pasado nacional. La figura que este colectivo encarna recuerda a la expuesta por el teórico Nicolás Bourriaud (2015), quien recupera la imagen del *historiador materialista* y sostiene que es aquel que se consagra a la tarea de «hacer

que brote el pasado reprimido por los vencedores [...] o sea, es a partir de las ruinas y jirones que debemos entender la escritura de la historia; se trata con ayuda de escombros, de reconstituir pacientemente una nomenclatura de edificios invisibles, de reencontrar la forma de los vestigios sobre los cuales se apoya el edificio social» (p. 89).

Se trata de aquel que revisita el pasado para sacar a luz lo que la historia oficial escrita por los vencedores esconde. A su vez, resulta interesante cómo dicha imagen permite observar y pensar no solo los aspectos conceptuales del audiovisual, como los señalados anteriormente, sino también las cuestiones formales en las que me centraré en este apartado.

La metáfora de las ruinas y los escombros caracteriza la estética urgente y austera de la película. ¿De qué manera se construye una estética urgente y austera? Estos adjetivos referencian aspectos de las prácticas del videoarte. Además, en ellos se evidencia la influencia de la *nouvelle vague* en cuanto se apartan del género documental canónico.

El videoarte nace como un dispositivo crítico, que efectúa una denuncia a las estructuras de la industria televisiva. En este sentido, problematiza los modos en que dicha industria moldea las formas de pensar de la audiencia y plantea la necesidad de la intervención de los espectadores en las producciones televisivas para proponer otras miradas que trasciendan las hegemónicas. En cuanto a lo material, la estética del videoarte se enfoca en la manipulación del medio, concentrándose sobre todo en la posproducción y el montaje, para generar un extrañamiento en relación con el dispositivo. Esto se observa en la película, en la que los cortes son poco precisos al igual que la superposición de los planos y los fundidos entre los retazos del material de archivo. Además, se produce un juego entre sonidos, en donde se entremezcla el sonido de fondo con la voz de los entrevistados.

De este modo, el espectador no sigue un relato lineal, sino que experimenta diferentes ventanas emergentes, lo que le demanda atención en la elaboración de la historia. Es decir, se presenta un diagrama con puntos que el público debe poner en relación. A esta demanda de un espectador activo apuntaban corrientes como la *nouvelle vague*, cuya influencia está presente en el documental desde la primera escena.

Por último, se observa que el lenguaje audiovisual documental varía entre lo que Bill Nichols (1991) reconoce como modalidad expositiva y

modalidad reflexiva. La modalidad reflexiva se caracteriza por suscitar en el espectador, a través de herramientas estéticas como el montaje, una ilusión de sentido que posibilita analizar críticamente lo mostrado. Respecto de la modalidad expositiva, el autor explica:

El texto expositivo se dirige al espectador directamente, con intertítulos o voces que exponen una argumentación acerca del mundo histórico. [...] El montaje en la modalidad expositiva suele servir para establecer y mantener la continuidad retórica más que la continuidad espacial o temporal. [...] De un modo similar los cortes que producen yuxtaposiciones inesperadas suelen servir para establecer puntos de vista originales o nuevas metáforas que quiera proponer el realizador (Nichols, 1991, p. 68).

Esto es evidente en la película. Como se mencionó anteriormente, se manifiesta una búsqueda por acortar la distancia entre el documental y el espectador a partir de tomas directas a los entrevistados y la manipulación del material de video y el sonido.

Conclusión

A lo largo de este capítulo se establece un recorrido por el campo audiovisual a fines del siglo XX, en el que se observa la necesidad de los colectivos audiovisuales de tomar el documental como herramienta para intervenir en el estado de las cosas. En este sentido, el activismo documental —retomando las estrategias y experiencias del Cine Militante de la década del sesenta y setenta— produce un cine que busca concientizar sobre la realidad que los medios hegemónicos de comunicación ocultan.

Asimismo, a través del análisis de *Diablo, familia y propiedad* (1999) se evidencian las características de las *poéticas políticas* y *la estética de la urgencia*, como nuevos discursos y formas del Grupo Cine Insurgente para incidir en el terreno de la política al generar un cine que tematiza las problemáticas sociopolíticas y económicas mediante la restitución de las voces de los movimientos sociales en lucha.

Referencias

- Bourriaud, N. (2015). *La Exforma*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo Editora.
- Bustos, G. (2006). *Audiovisuales de combate: acerca del videoactivismo contemporáneo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: La crujía.
- Grupo de Cine Insurgente. (1998). *El documento del Grupo de Cine Insurgente*. Recuperado de <http://www.cineinsurgente.org/quienes.htm>
- Grupo de Cine Insurgente. (1999). *Diablo, familia y propiedad* [Documental]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=fk7INFvo500>
- Mestman, M. (2009). La exhibición del cine militante: teoría y práctica en el Grupo Cine Liberación. En S. Sel (Comp.), *La comunicación mediatizada: hegemonías, alternativas, soberanías*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: CLACSO.
- Nichols, B. (1991). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona, España: Paidós.
- Quiroga, H. (2005). La reconstrucción de la democracia en Argentina. En J. Suriano (Comp.), *Dictadura y democracia* Tomo X de La Nueva Historia Argentina (pp. 87-154). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.
- Rancière, J. (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.

Cuando la obra es el gesto

Giros performativos en el dispositivo crítico del arte

Cecilia Cappannini y Silvina Valesini

Con el advenimiento de la democracia y en el contexto del capitalismo cultural, toma fuerza la reflexión acerca de las cuestiones éticas y estéticas que involucran ciertas producciones artísticas argentinas. Especialmente, aquellas que ponen en el centro de la escena las relaciones entre lo artístico y lo social, y salen al encuentro de sectores que tradicionalmente se hallaron excluidos de la esfera del arte.

El historiador Jacques Revel (en Pavón, 2004) asegura que una de las grandes conquistas de la historia de la segunda mitad del siglo XX es el haber hecho hablar a «los de abajo, los que normalmente no tienen acceso a la palabra, que no dejan huella en los archivos, o muy pocas» (s. p.); conquistas que buscamos actualizar y repensar en el marco de una investigación que aborda la dimensión político-crítica del arte argentino actual. Entendemos imprescindible entonces, reparar en algunas obras contemporáneas en las que ese centro de la escena es ganado por el trabajo cotidiano de los obreros fabriles.

Guantes usados por obreros de una fábrica productora de cal (2001/2009) [Figura 1] es una instalación de Daniel Fitte compuesta por la acumulación y la superposición de quinientos ochenta guantes de obreros, ensamblados en una estructura de madera cuyas dimensiones y disposición emulan una pared y coinciden, aproximadamente, con su escala. Con sus colores gastados y sus *cicatrices*, los guantes aparecen en este marco como una huella material del trabajo y de la vida pasada. Fitte nació, vive y trabaja en Sierras Bayas, una localidad minera del partido de Olavarría, ubicada en el centro geográfico de la provincia de Buenos Aires. De este paisaje emergen los materiales que aparecen en sus obras en forma recurrente:

atados de bolsas de cal y de cemento vacías; herramientas en desuso; baldes, botines y camisas; fichas y ficheros rescatados de caleras abandonadas; y, en forma muy especial, guantes de obreros.



Figura 1. Detalle de la obra *Guantes usados por obreros de una fábrica productora de cal* (2001/2009), de Daniel Fitte

Estas materialidades configuran, a la vez, la singular correspondencia entre la historia personal del artista y su obra: él mismo, hijo de obrero, construye su poética con lo que queda de aquellas herramientas y prendas que los mismos trabajadores le entregan.

En *Línea de Producción* [Figuras 2 y 3] Paula Massarutti saca de escena los objetos. No hay máquinas ni herramientas, sino simplemente el trabajo de los operarios de la fábrica de ladrillos Ctibor. En el marco de la residencia de Arte e Industria realizada en 2014 construye una ficción en las instalaciones de la fábrica en la ciudad de La Plata, y filma los tres videos que componen esta propuesta artística: *Línea de Producción*, *Funcionar* y *Posdata*. Allí, los gestos laborales que cotidianamente se despliegan en la fábrica —la memoria visual y corporal de esos gestos— se entretrejen con los mecanismos de (auto)representación que se ficcionalizan para la puesta en escena.

El objeto, la huella, la obra

La curadora e historiadora del arte francesa Catherine David (en Antich, 2008) considera que la dimensión política que define las prácticas

estéticas contemporáneas no puede limitarse a ser entendida como mera gestión de los recursos desde un ámbito institucional, sino que supone una negociación compleja del espacio común —entendido como algo móvil, que se resiste a la homogeneización y a la clausura—, que es llevada a cabo por sus protagonistas directos. De allí que asuma una actitud de resistencia ante al uso de las categorías de *arte contemporáneo* y *arte político* como instrumentos de las instituciones y el mercado cultural, que las destina a la espectacularización y a la banalización de los procesos creativos. Prefiere, por eso, anteponer a esas etiquetas —especializadas y en cierto modo restrictivas— la denominación de «prácticas estéticas contemporáneas», categoría que le posibilita repensar las relaciones entre los operadores estéticos y proponer algunas formas de autoría más complejas.



2



3

Figuras 2 y 3. *Línea de producción* (2014), de Paula Massarutti

Por su parte, Luis Camnitzer (2011) señala que la figura del artista en el siglo XXI ha de definirse por la posición que asume frente a las dinámicas de su contexto y por cómo se describe a sí mismo en términos de su función social. Esta operación lo inscribe —en términos esquemáticos— bien como «productor de mercancías» o como «trabajador de la cultura» (Camnitzer, 2011, p. 126), es decir, como un «contribuyente al proceso cultural colectivo más allá del intercambio comercial» (Camnitzer, 2011, p. 114). En este último rol de operador, signado por la identificación entre artista y sociedad, es posible reconocer a Daniel Fitte, y, a través suyo, a su pueblo. Porque esta localización (un paisaje de sierras, canteras, caleras y campo) no es una mera circunstancia geográfica sino que constituye en términos del propio artista, su taller, su *factoría*, una parte indisociable de su proceso creativo. De este paisaje de singulares asperezas emergen los materiales que —ligados en forma directa al trabajo industrial— constituyen el andamiaje que sostiene su producción y que configuran a la vez la trama de su propia historia, haciendo reversibles las imágenes «del trabajo, del obrero, de los vestigios, de la piedra convertida en hombre y el hombre convertido en piedra, del alma de los cardos y todo lo que su sensibilidad aborda» (Oliva Drys en Del Zotto, 2011, s. p.). La solidaria y singular correspondencia entre la historia personal del artista y su obra reclaman una perspectiva de abordaje que articule una dimensión político-crítica —que al mediar entre lo artístico y lo social sale al encuentro de los sectores tradicionalmente olvidados de la esfera del arte—, con otra ligada al devenir y a la recuperación y dignificación del pasado, que podríamos definir como performativa.

En *Guantes usados por obreros de una fábrica productora de cal* (2001/2009) —así como en *Guantes de obreros de la calera Polcecal* (2008)— los guantes de Fitte funcionan como emblemas de los trabajadores mineros y se ofrecen a una pluralidad de lecturas, entre las que el artista menciona: «como construcción, como división, como imposibilidad, como posibilidad» (Fitte en Bola de Nieve, s. f., s. p.). Con sus colores gastados y sus roturas como cicatrices, aparecen en este marco como huella precaria del trabajo y de la vida pasada: condición singular que se revela por la ausencia del contenido, del cual son presencia continente, material y poética. Como todo indicio, son apenas «un vacío que apunta a un contenido del pasado o el futuro» (Bal, 2014, p. 36), vaciando o suspendiendo el momento presente.

[...] la huella es visible porque tiene lugar —literalmente— en el espacio. Está en alguna parte [...] Precisamente por estar localizada, la huella también es singular: corrobora la presencia de alguien o algo de lo que es rastro. Pero esa presencia ya no es actual, y la persona que desapareció ha cesado de ser particular (Bal, 2014, pp. 38-39).

En ese sentido, el artista revela:

La relación que se establece responde a mi propia historia, pero también y fundamentalmente, a la del elemento encontrado o dado por su uso, en donde sus marcas cuentan como cuentan también las marcas en los rostros y manos de los trabajadores expuestos al sol, al viento y a las heladas (Fitte en Bola de Nieve, s. f.a).

Como un ritual, Fitte recoge una vez al mes, desde el año 2000, este material industrial caído en desuso y rescatado para él que, paradójicamente, será señalado luego en el campo institucional del arte como objeto de apreciación estética, en una suerte de bautismo que le confiere un nuevo estatuto ontológico (de Gyldenfelt en Oliveras, 2008).

Desterritorialización, relocalización y otras categorías vinculadas a la inscripción topológica de los objetos con independencia de sus valores expresivos y formales son algunas de las operaciones más recurrentes de cuantas conforman el complejo entramado del arte contemporáneo. De esa manera, la obra de arte se revela como objeto indiscernible de su par cotidiano y anónimo, gracias a la trama inusual que le confiere el marco institucional (Groys, 2008, s. p.). Cuando en *Imagen e intemperie* (2015) Ticio Escobar retoma sus reflexiones sobre los orígenes del aura y el desdoblamiento que tiene lugar entre el hombre y los objetos que cruzan la línea invisible que preserva la distancia, entiende que esta suerte de auratización se produce por «el hecho de saberlos emplazados dentro de la circunferencia que los separa del mundo cotidiano y los ofrece a la mirada. [...] en un camino largo que, estirando un poco los términos, podría ser calificado de conceptual» (Escobar, 2015, p. 64).

Recuperar, ensamblar, dignificar

Oscar Cornago (2015) señala que así como la novela y el cine suponen las grandes invenciones del siglo XIX, el auténtico componente diferencial en el siglo XX es la *acción*, como objeto de reflexión y de construcción teórica. Esto no solo se expresa a través del desarrollo del género específico de la *performance* que se consolida institucionalmente en los años noventa, sino en las huellas que ha dejado en todos los ámbitos de la cultura.

[...] expresar el arte a través de un modo de hacer queda patente en multitud de episodios que han marcado la modernidad estética, como los ready made de Duchamp a partir de 1913, en los que detrás de una rueda de bicicleta colocada sobre un taburete, un botellero o un urinario puesto del revés, lo que se muestra es una voluntad de creación a través de la acción de escoger esos objetos y colocarlos fuera de sus contextos habituales de uso. La obra habla de aquello que ha conducido a la obra, de la acción que la ha precedido y de la que es resultado (Cornago, 2015, pp. 146-147).

Esta perspectiva reinterpreta y profundiza los alcances del gesto del artista que desterritorializa el objeto cotidiano y anónimo, y lo sitúa en el marco institucional capaz de otorgarle estatuto artístico. La instalación —sabemos— dota a los objetos de la posibilidad de acceder a unas condiciones de exhibición que los activa y los lleva a adoptar un trato singular en coordenadas específicas. En estos términos, reconocemos que es la puesta en escena la que devuelve a esos múltiples su condición de *original* en el mundo del arte (Larrañaga, 2008). Por eso Ilya Kabakov (1990) destaca que todos los elementos allí presentes son conocidos, pero que la resultante no es la suma de ellos, sino una entidad completamente nueva:

[La instalación] está a la merced absoluta del espectador que puede acercarse y comprobar, por sí mismo, que esto no es más que un balde. [...] Este es un arte anti-ilusionista. Y, sin embargo, Algo es creado por estos baldes, estos palos y todos estos objetos completamente reales (Kabakov & Groys, 1990, p. 4).

No obstante, en las prácticas estéticas de Fitte esta reinscripción topológica se ve relegada ante lo que podríamos definir como un *giro performativo*

de su gesto, que desplaza el interés de la obra de existencia independiente —es decir, de la obra entendida como objeto a partir de la actividad del sujeto artístico, que se confía a la percepción e interpretación del receptor—. Este giro la aparta entonces de su régimen eminentemente objetual para desviar la mirada hacia la recuperación del acontecimiento que la precede y de la que es producto. Recordemos que si la pintura de acción de Jackson Pollock le sirvió a Allan Kaprow para acuñar el término *happening* y supuso un hito de referencia en el giro performativo del arte, fue por su capacidad de poner en evidencia el desplazamiento de la obra hacia sus modos de producción. Desde entonces, el interés de lo artístico no radica solo en los resultados observables a los que se llega, «sino también en cómo se llega», en «el lugar de la experiencia que sostiene esos resultados» (Cornago, 2015, p. 153).

[...] los cuadros de Jackson Pollock no son únicamente los cuadros de Jackson Pollock, sino una forma de hacerlos que implica el cuerpo y la situación a la que da lugar, es decir una experiencia ligada a unas obras, pero que no se reduce a estas. El objeto de arte queda como los restos materiales de la acción. Por esta razón, discutir la política del arte no puede limitarse a analizar la ética representada por la obra, sino que supone mirar a un afuera desde donde se hizo la obra y que implica otro tipo de condicionante (Cornago, 2015, p. 153).

En este sentido, la obra de Daniel Fitte resulta representativa de lo que el crítico cubano Gerardo Mosquera (2010) caracteriza como un giro en el campo de los discursos artísticos contemporáneos, no basados *en* la diferencia sino *desde* la diferencia —que él identifica como el paradigma del «desde aquí» (p. 12)—. Elio Kapszuk (2009), curador de la muestra que realizara Fitte en el Centro Cultural Recoleta, en 2009, señala que «se trata de instantáneas, postales de su hábitat, una especie de caleidoscopio, en el cual convierte lo cotidiano en obra frente a la realidad, que el artista no debe eludir como testigo de su tiempo» (p. 85), preservando del olvido la memoria de la epopeya diaria del trabajo y de los oficios de su pueblo.

Fabricar presente

En el desplazamiento de la obra entendida como objeto hacia sus modos de producción, hacia las relaciones sociales y su exhibición, Paula Massarutti se pone en contacto con diferentes grupos de personas nucleados en sitios específicos: los operarios de la fábrica Ctibor, los habitantes de la villa 31, las trabajadoras del archivo de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), los empleados del Museo de Bellas Artes de la Plata, entre otros, e indaga las relaciones entre los sujetos y las subjetividades que las imágenes y los dispositivos visuales activan. El giro performativo de su gesto no reside tanto en la desterritorialización de un objeto cotidiano y su inscripción en el marco institucional del arte, sino en la recuperación de los marcos laborales y cotidianos en los que tienen lugar los gestos de estas personas. Es así que la noción de comunidad tanto como las conexiones que se producen en un medio, en un espacio —en el marco de lo establecido y por sobre él—, son aspectos centrales en sus producciones.

El medio adquiere una doble significación: es instrumento y, al mismo tiempo, espacio en el que se realiza la acción —y sobre el que esa acción opera— (Cornago, 2015). En palabras de la artista, ella busca apropiarse de «los recursos de cada lugar para probar o crear vínculos que generen nuevas formas de percibir el entorno» (Massarutti en Bola de Nieve, s. f., s. p.).

Para esto utilizo dispositivos que yo misma invento a partir de la observación del contexto y la interacción con las personas. A través de esta puesta en escena busco como resultado que la obra interactúe con la vida (Massarutti en Bola de Nieve, s. f., s. p.).

En ese sentido, el extrañamiento de la mirada cotidiana sobre el trabajo y sobre las y los trabajadores mismos acompaña la (re)ficcionalización de la mirada en un tiempo presente. En *Un posible diagrama de OOPPS de AC* (2011) (de Obras o Prácticas de Producción Simbólica de Arte Contemporáneo), Massarutti analiza las potencialidades del arte en la actualidad: sus condiciones de producción, de distribución y de consumo, su criticidad, las relaciones entre los sujetos en tanto protagonistas —de la realidad— y ficciones de sí mismos en el marco de relaciones de poder y de producción que tienen lugar en instituciones con *reglas difusas*. Allí, las relaciones

que se establecen con los objetos —presentes o ausentes—, entendidos como indicadores sociales y vinculados a los usos y funciones, se vuelven centrales.

En este diagrama, Massarutti enuncia ciertas estrategias y procesos de «manipulación, simulación, provocación y traducción» que intentan delinear la experiencia cognoscitiva-creativa que la artista propone como proceso y como práctica de producción simbólica de arte contemporáneo. Esto «formularía una ficción que es realidad» (Massarutti en Bola de Nieve, s. f., s. p.), un modo de fabricar presente en la propia cotidianidad y que puede reconfigurar tanto las relaciones entre las personas que a diario habitan esos espacios como los espacios mismos. El ejercicio de indagar la autopresentación como autoreflexión, en estrecho vínculo con las instituciones y los capitales simbólico y económico, se convierte en motor de interrogantes y de la acción misma, en condición de posibilidad —o imposibilidad, dice Paula Massarutti— para la existencia del arte.

Presencias y ausencias

Jaques Rancière (2010) plantea que la ficción no es la creación de un mundo imaginario opuesto al mundo real, sino «el trabajo que produce disenso, que cambia los modos de presentación sensible y las formas de enunciación al cambiar los marcos, las escalas o los ritmos, al construir relaciones nuevas entre la apariencia y la realidad, lo singular y lo común, lo visible y su significación» (pp. 66-67).

En *Línea de Producción* Massarutti les pide a los operarios que hagan de sí mismos, «que hagan, para ella, los gestos de su oficio» (Obeid, 2015, s. p.). Lejos de la intención de hacer visible una determinada situación social buscando documentar, conmover o estetizar las condiciones de trabajo, la artista pone en el centro de la escena a los obreros actuando su propia condición de trabajadores fabriles, pero sin la maquinaria. En el primero de los tres videos —*Línea de producción*— hay algo que falta. Afuera, con una montaña de tierra colorada detrás, dos operarios realizan movimientos coordinados y ordenados. Una placa negra interrumpe la acción y luego vemos el interior de la fábrica. Los mismos hombres ajustan algo o desenroscan, no hay palabras, no los escuchamos hablar, pero sí oímos el ruido

de las máquinas —que no están—. Hacen de memoria sus movimientos de todos los días, los mismos que probablemente han hecho por años. No son torpes ni sueltos, se trata de un conjunto de movimientos organizados, regulares y precisos, dispuestos en un espacio-tiempo pautado, aprendido, ensayado —movimientos-engranaje tal vez—: «Los obreros juegan de memoria con sus actividades, haciendo una coreografía» (Estol, 21 de junio de 2015, s. p.) en una nota que escribe para *Radar*. Y sin embargo, las diferencias entre esos cuerpos —cotidiana y laboralmente automatizados— llaman la atención. ¿Qué es lo que mueve a lo que se mueve? Uno de los cuerpos se balancea de pies a cabeza, el otro de la cintura hacia arriba. Las cuatro manos no hacen exactamente lo mismo, a veces sostienen, a veces alisan, por momentos cargan o simplemente encajan, otras veces los movimientos son invertidos casi en espejo, pero cada uno, cada tipo de movimiento y cada parte del cuerpo que lo realiza, pone en acto un ritmo particular. Aunque, *en realidad*, no están haciendo *nada*.

Si en *Línea de producción* hay una movilización de los gestos cotidianos, en *Funcionar* —otro de los videos producidos junto con los operarios— vemos la cinta transportadora; lo que se mueve aquí es la monotonía de los sonidos en la fábrica. Son los sonidos que los mismos operarios reproducen con sus voces y sus manos, que siguen controlando el movimiento. Mientras hacen sonidos, prestan atención a lo que hacen sus manos y, al mismo tiempo, continúan hablando. En *Posdata* un operario dibuja con una tiza en el suelo el diagrama de la línea de producción. Nadie relata las acciones, nadie *tiene voz*. Los videos se construyen con las imágenes de los obreros dispuestos a diagramar una ficción que los narra y los exhibe, en primer lugar, ante la cámara, pero, al mismo tiempo, frente a sí mismos y a nosotros. Se conjuga la reproducción de las imágenes escenificadas, capturadas y montadas, con la reproducción del movimiento; las imágenes autopercebidas y ficcionalizadas de los obreros en cuanto tales, y nuestras imágenes naturalizadas acerca de lo que significa ser un obrero fabril. ¿Cómo se ficcionalizan los gestos cotidianos? ¿Cómo se ficcionaliza el recuerdo de esos gestos en la memoria visual y corporal?

Las relaciones de producción y de poder, los lazos sociales allí desplegados, son una parte fundamental del conflicto que tejen los videos. Si sostenemos que las imágenes son solamente aquello que muestran y nos

negarnos a considerar ese *fuera de campo*, caemos en la ilusión de una representación desligada de los contextos sociales de producción de significado. En todo caso, sería interesante pensar qué se *produce* en esta *línea de producción* en la que se activa un dispositivo en el seno de un dispositivo —hegemónico— aún mayor: la fábrica. Es necesario preguntarnos, entonces, si los efectos y líneas de subjetivación que como dimensiones del sí mismo se articulan en estas obras, residen en las posiciones que adoptan los operarios, la cámara y Paula dentro del dispositivo-fábrica. Massarutti (en Estol, 2015) dice:

Hace dos años que venía buscando armar una obra a partir de una fábrica, pero no se daba. La fábrica de ladrillos platense Ctibor realizó una convocatoria y me abrió las puertas. Las dificultades volvieron a la hora de mostrar. La gerencia no entendía nada, no los culpo. A veces olvidamos nuestra formación, nuestros años y años mirando y haciendo arte contemporáneo (s. p.).

Claire Bishop (2016) acuña el concepto de *performance delegada* para referirse a un tipo de obras que aparece en la década del noventa y es característico del arte contemporáneo. La autora define la «delegación» como «el acto de contratar a no profesionales o a especialistas, remunerados o no, para asumir la tarea de estar presentes y ejecutar acciones en nombre del artista en un tiempo y un espacio particulares» (Bishop, 2016, p. 348). Entre los formatos que analiza se encuentra aquel en el que se solicita a los participantes desempeñar acciones según «sus propias identidades». Los videos aquí analizados no muestran los pactos y los acuerdos entre la fábrica, la artista y los obreros —algo que sí se pone de manifiesto, por ejemplo, en las obras de Santiago Sierra dedicadas hace ya algunos años al mundo del trabajo—. Eso no significa que en las obras de Massarutti el espacio de trabajo se muestre carente de reglas, sino que, precisamente, lo que se reproduce *son las reglas del trabajo*. No se las relata, no se habla de la precariedad del trabajo, sino más bien, del trabajo como actuación o representación. Esto, según Ana Amado (2010), involucra pensar la representación como trabajo y el trabajo como representación poniendo de manifiesto las identidades de los participantes como trabajadores.

Lo que vemos es la inscripción de las huellas del trabajo cotidiano en los cuerpos y en los rostros. Son los gestos corporales los que representan

la memoria ficcionalizada de eso que no está presente, de esas relaciones laborales con la maquinaria que los videos *sacan de escena*. Son los «movimientos humanos visibles [los que] representan los movimientos ausentes e invisibles de las mercancías y del capital» (Farocki, 2013, p. 202). ¿Qué fragmento de *lo que hacen de sí mismos* coincide con el imaginario estereotipado del obrero fabril en la sociedad?

Si, por un lado, se establece un juego con el código visual que hegemonizó y sobrecodificó la representación de los trabajadores en la historia de la cultura y de las imágenes bajo la lógica de la movilización, la organización o la multitud, por otro lado, lo que los videos nos proponen es una nueva trabazón entre la forma de percibir, ser afectado y producir sentido. No sabemos bien si es un retrato de los otros o una forma de mirar a los demás. ¿A qué *rostridad* de poder responden los cuerpos presentados a través de sus movimientos planificados? ¿Qué efectos transportan esas cadenas humanas agenciadas en una fábrica? (Lemus, 2015).

Pensadas como reconfiguraciones del acontecimiento bajo otro régimen de percepción y de significación, estas escenas podrían ser capaces de ejercer nuevas rupturas en el tejido de lo sensible, algo que incide en el poder sin que esté dirigido directamente al poder. En ese sentido, si la política para Rancière (2010) radica en la capacidad de la imagen para alterar el sentido común de lo que supone ser, por ejemplo, un obrero, y producir disenso al modificar el territorio de lo posible y la distribución de capacidades e incapacidades; la pregunta que con este autor podemos hacernos es: ¿qué capacidades interpelan estas imágenes? ¿Cómo agenciar esas capacidades en/con un régimen de lo común? De este modo, el arte crítico o político no es el que enuncia un reclamo por los partidos o los movimientos sociales, sino el que replantea los modos de percibir lo que es común en la sociedad, los modos de enunciarlo, de representarlo y de comunicarlo. Esa intervención en el sentido de lo común sería el acto político decisivo.

Consideraciones finales

La consideración clásica del arte como objeto ofrecido a la mirada cede el sitio a la experiencia creativa en la cual se produce un *acontecimiento* que

transforma todos los componentes que participan de él: tanto al artista como a los espectadores, a los objetos como a sus antiguos dueños —en las propuestas de Fitte— y a los actores-operarios mismos —en los videos de Massarutti—. En este marco, el valor ya no estará dado solamente por el lugar de exhibición, sino por la síntesis que se construye en las operaciones de rescatar, regalar, atesorar, seleccionar, apropiar, dignificar, ficcionalizar, construir y escenificar un *nuevo presente*.

Ese entramado de vida pasada y afectos, en las obra de Fitte, asigna a cada bolsa, cada guante y cada pala el estatuto de símbolo identitario que produce y reproduce cada vez una revalorización de la acción representada, una recapitulación del trabajo pasado y el rescate del olvido de quien la realizara (Kapszuk, 2009). El artista, en su ritual mensual de recolección, peregrina una y otra vez a la calera y rescata la memoria del trabajo y el cansancio de los hombres en forma de objeto pronto a ser desechado. Se trata de un gesto —físico— que siempre sigue reformulándose como nuevo y que por eso se asocia con la escena, con el cuerpo y con la relación —en escena— con el otro.

Los gestos laborales rutinarios y cotidianos en *Línea de producción* van conformando una simultaneidad de movimientos combinados, esperados —para ellos—, conocidos, sabidos, automatizados para la mirada extranjera. «Vemos a obreros que han interiorizado un procedimiento productivo. No sorprende, duele un poco pensar en la monotonía de fabricar ladrillos», dice Estol (2015). Massarutti lo señala de otro modo: «El trabajo se hace carne». En consonancia con Ana Amado (2010), se trata de asumir cotidianamente la ficción de una identidad laboral: ser obrero. De esta manera, el *como sí* sumado al *hacer de uno mismo* transforma el espacio expositivo habitualmente designado para producir metáfora, al mismo tiempo que pone en acto al propio cuerpo como instrumento de trabajo. Los músculos se concentran en hacer ciertos movimientos en el momento justo, para hacer lo que está al borde de producirse pero no se produce: el movimiento hace algo que todavía no es.

Si la voluntad de hacer es el fenómeno al que remite la *performance* como género y paradigma artístico, esa acción también contagia con su impronta al discurso que la envuelve, la hace visible y le da un valor (Cornago, 2015). De allí que la historia de la *performance* lleve al extremo la vinculación entre la acción y el artista, a través de la utilización del propio

cuerpo como instrumento de trabajo, vinculación que puede ser identificada con la práctica continua y necesaria de un ejercicio que siempre tiene algo de iniciático. Toda acción, incluso si es por negación, deja ver el contexto social que la motiva; de allí que «el primer medio de la performance [...] es el medio social en el doble sentido de la palabra medio: como instrumento con el que trabaja la performance y como espacio en el que se realiza y sobre el que opera» (Cornago, 2015, p. 145).

Referencias

- Amado, A. (2010). Arte participativo. El trabajo como (auto) representación. *Significação. Revista de Cultura Audiovisual*, 37(34), 87-102. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2010.68115>
- Antich, X. (2008). Entrevista a Catherine David, crítica de arte «No hay arte: hay procesos estéticos». *Suplemento Cultura(s) del diario La Vanguardia*. Recuperado de <http://arte-nuevo.blogspot.com/2008/11/catherine-david-no-hay-arte-hay-proceso.html>
- Bal, M. (2014). *De lo que no se puede hablar. El arte político de Doris Salcedo*. Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia.
- Bishop, C. (2016). *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectaduría*. Ciudad de México, México: Taller de Ediciones Económicas.
- Bola de nieve. (s. f.). *Daniel Fitte*. Recuperado de <http://www.boladenieve.org.ar/artista/406/fitte-daniel>
- Bola de nieve. (s. f.). *Paula Massarutti*. Recuperado de <http://boladenieve.org.ar/artista/950/massarutti-paula>
- Camnitzer, L. (2011). La figura del artista. En J. Jiménez (Ed.), *Una teoría del arte desde América Latina*. Madrid, España: MEIAC / Turner.

- Cornago, O. (2015). Sobre el mito de la acción y las acciones mínimas. En J. Alabarrán e I. Estella (Eds.), *Llámallo performance: historia, disciplina y recepción* (pp. 141-186). Madrid, España: Brumaria.
- de Gyldenfeldt, O. (2008). ¿Cuándo hay arte? En E. Oliveras (Ed.), *Cuestiones del arte contemporáneo. Hacia un nuevo espectador en el siglo XXI* (pp. 21-37). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Emecé.
- Del Zotto, G. (27 de abril de 2011). Obras de Daniel Fitte en Azul [Entrada de blog]. Recuperado de <http://aljibecontiburones.blogspot.com/2011/04/obras-de-daniel-fitte-en-azul.html>
- Escobar, T. (2015). *Imagen e intemperie. Las tribulaciones del arte en los tiempos del mercado total*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Capital Intelectual.
- Estol, L. (21 de junio de 2015). Hombres y engranajes. *Radar*, Página 12. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-10696-2015-06-21.html>
- Farocki, H. (2013). *Desconfiar de las imágenes*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Caja Negra Editora.
- Fitte, D. (2001-2009). *Guantes usados por obreros de una fábrica productora de cal* [Instalación]. Recuperado de <http://www.boladenieve.org.ar/artista/406/fitte-daniel>
- Groys, B. (2008). La topología del arte contemporáneo [Entrada de blog]. Recuperado de <http://esferapublica.org/nfblog/la-topologia-del-arte-contemporaneo/>
- Kabakov, I. y Groys, B. (1990). De las instalaciones, un diálogo. Recuperado de <http://www.lugaradudas.org/archivo/pdf/cuartilla5.pdf>

- Kapszuk, E. (2009). *La memoria de la aldea* [Catálogo de exposición]. Buenos Aires, Argentina: CEDIP / Centro de Documentación, Investigación y Publicaciones del Centro Cultural Recoleta.
- Larrañaga, J. (2008). Trasferencia y transparencia de la imagen artística. *Revista de Bellas Artes*, (6).
- Lemus, F. (2015). Vivir juntos [Texto de sala de la muestra *Línea de producción*, de Paula Massarutti]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti (ex ESMA).
- Massarutti, P. (2014). *Línea de Producción* [Audiovisual]. Recuperado de <http://boladenieve.org.ar/artista/950/massarutti-paula>
- Mosquera, G. (2010). *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*. Madrid, España: Exit.
- Obeid, L. (2015). Los gestos diarios [Texto de sala de la muestra *Línea de producción*, de Paula Massarutti]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti (ex ESMA).
- Pavón, H. (2004). Ya nadie piensa en el futuro. *Revista Ñ*. Recuperado de <https://www.fce.com.ar/ar/prensa/detalle.aspx?idNota=279>
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Manantial.

Lo indecible en las poéticas críticas de archivo

Entre desplazamientos y estrategias

Sofía Delle Donne y Paola Sabrina Belén

En el presente capítulo rastrearemos las formas de representar lo indecible en obras producidas a partir de archivo. Para ello tomaremos como casos *A.I.A. (Agencia de Investigaciones Artísticas)* (2016) y *El Camaléon* (2011), ambas obras del artista argentino Eduardo Molinari. Las producciones serán puestas en diálogo a través de la tensión que se genera al relacionar el concepto de *desplazamiento*, desarrollado por Jacques Rancière (2016), con el de *estrategias críticas* de Nelly Richard (2007).¹

El interés en las prácticas de archivo por parte del arte contemporáneo se ha extendido a tal punto que muchos autores lo consideran como un *boom*, como una «auténtica fiebre» (Giunta, 2010, p. 23), un «impulso» (Foster, 2016) o un «furor de archivo» (Rolnik, 2010, p. 40). Esta última autora identifica dicho furor con el reclamo, por parte del mercado del arte, de los archivos de las obras catalogadas bajo el nombre de *crítica institucional* (1960-1970) con el objetivo de suspender lo político en ellas y así volverlas puro valor, mercancía en forma de fetiche. Sin embargo, paralelamente, en la búsqueda del efecto contrario, muchos artistas se lanzan a producir desde documentos y acervos para rearticular el valor de lo político en sus poéticas.

Por su parte, Jacques Rancière (2016) evidencia en este tipo de obras nuevas formas de representar lo indecible, es decir, aquello que la representación artística puede abordar para presentar lo que debe permanecer

¹ El presente capítulo se desprende de un artículo publicado en la revista *Arte e Investigación* 14 (noviembre de 2018). Ambos textos se enmarcan en el desarrollo de una Beca de investigación tipo A de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Becaria: Sofía Delle Donne. Directora: Paola Sabrina Belén.

oculto bajo el sistema hegemónico de distribución del poder. Según este autor estas nuevas formas se dan como *desplazamientos* que encarnan el intento por redistribuir los roles y las sensibilidades de la política. Son procedimientos empleados por los artistas contemporáneos para complejizar y/o profundizar el arte crítico de los sesenta.

En este sentido, el caso de la *crítica institucional* abordado por Suely Rolnik nos ayuda a pensar en lo siguiente:

[...] en las estrategias que pone en juego el mercado del arte neoliberal. Los centros de poder ya no necesitan reprimir las culturas de la alteridad, al contrario, necesitan asimilarlas para introducirlas en el mercado y así lograr su desactivación y su potencia transformadora (Delle Donne & Belén, 2017, s. p.).

Desplazamientos de lo indecible en el arte de archivo

Rancière (2016) deja de lado la temática o el contenido como explicaciones válidas para definir el arte político. Para este autor, el arte es político en relación con la distancia que toma de sus funciones:

[...] por la clase de tiempos y de espacio que instituye, por la manera en que recorta este tiempo y puebla este espacio. [...] lo propio del arte es operar un nuevo recorte del espacio material y simbólico. Y es de esa forma que el arte tiene que ver con la política (Rancière, 2016, p. 33).

El problema, entonces, es quién posee el tiempo y la voz para determinar este espacio, en una sociedad capitalista ordenada por la demanda y la oferta del mercado. Es la reconfiguración del reparto de lo sensible lo que define lo común en la sociedad, por ello la política debería ser llevada a cabo por aquellos sujetos «que “no tienen” el tiempo [y aun así] se toman este tiempo necesario» (Rancière, 2016, p. 34). Esto sucede si la participación política se da como autoconciencia de ser habitantes del espacio común en el que se instituyen como hablantes de lo compartido y no solamente como voces que denotan dolor o sufrimiento. La política del arte es la de suspender las coordenadas normales de la experiencia sensorial y esta acepción de la relación entre el arte y la política escapa al régimen

ético de las imágenes,² adosadas al cumplimiento de la Verdad intrínseca en ellas y también al reclamo por la representación técnica.

El *régimen estético del arte* que define Rancière (2016) es una relación específica entre prácticas, formas de visibilidad y modos de inteligibilidad que determinan la pertenencia de un producto al mundo del arte, lo que deja sin validez los parámetros basados en la perfección de la técnica o en la Verdad intrínseca. En nuestras palabras, se trata de hacer emerger lo indecible, aquello que debe permanecer oculto bajo el sistema del mercado del arte hegemónico. El *régimen estético del arte* valora la aprehensión sensible de una forma heterogénea en relación con aquellas cotidianas: la experiencia de lo indecible tiene lugar al suspender las conexiones ordinarias entre apariencia y realidad, forma y materia, actividad y pasividad, entendimiento y sensibilidad (Rancière, 2016).

El autor distingue dos grandes políticas de la estética: «La política del devenir vida del arte y la política de la forma resistente» (Rancière, 2016, p. 58). Esta doble política tensiona y conforma, al mismo tiempo, la división de lo sensible en todo arte. Estas lógicas opuestas problematizan la noción de un arte *crítico* y colocan en la forma de la obra la explicación de la dominación o la confrontación entre lo que el mundo es y lo que podría ser. Esta tensión entre dos políticas propicia, por un lado, un arte que deviene en vida al precio de suprimirse como arte, y, por otro, un arte que hace política sin hacerla. «Al arte que hace política suprimiéndose como arte se opone, entonces, un arte que es político a condición de preservarse de toda intervención política» (Rancière, 2016, p. 54). A esta preservación el autor la ubica en la indiferencia de toda una tradición vanguardista que se predispone a salvar la autonomía del arte, en donde reside lo sensible heterogéneo, su potencia emancipadora. Entonces, la dificultad del arte crítico radica en la lógica misma del régimen estético para hacer visible lo indecible.

A fin de remitirnos a casos concretos que intentan superar esta paradoja del arte crítico a través de la representación de *lo indecible*, pondremos en diálogo los conceptos esbozados por Rancière con dos obras del

2 Para Rancière (2016) este régimen del arte es un sistema de indistinción, en tanto no existe propiamente el arte, sino imágenes juzgadas en función de su verdad intrínseca y de sus efectos sobre la sociedad. El autor ejemplifica esto con la estatua de una diosa que, según el régimen de identificación que se aplique, puede ser arte o no serlo. En el régimen ético la escultura es una imagen de la divinidad basada en las cualidades de validez y fidelidad, mientras que, en un régimen representativo de las artes, la misma estatua se entiende como una *representación* en la cual la destreza del escultor le imprime a la materia bruta toda una red de convenciones expresivas.

artista plástico Eduardo Molinari que tienen en común la utilización de archivo como material poético. Se trata de *A.I.A. (Agencia de Investigaciones Artísticas)* (2016) y *El Camaleón* (2011).

A.I.A. (Agencia de Investigaciones Artísticas) fue presentada en Fundación Proa. En ella, las imágenes producidas a partir de *collages* son desplegadas a modo de documentos que interrogan y cuestionan los límites entre las instituciones artísticas y el contexto social. La modulación del espacio recrea una suerte de estética de lo administrativo: archivos, *collages*, fotografías personales y otras de circulación corriente en los medios de comunicación, conviven con algunas tapas de libros, un armario metálico y una mesa de trabajo, lo que recrea una oficina temporaria, próxima a la confitería.

Docente, artista e historiador, Molinari toma como objeto de sus pesquisas algunos registros del archivo Proa provenientes de cuatro exposiciones realizadas en la institución. Una de ellas, por ejemplo, cuestiona el propio marco institucional al poner en relación la inauguración, en diciembre de 2001, de la serie *Wall Drawings*, de Sol LeWitt —considerada un hito en la historia de Proa—, con los incidentes que culminaron en el estallido social de ese mismo mes en la Argentina, apenas cuatro días más tarde del evento. De este modo, el artista «sitúa esa cercanía incómoda y pone en el tapete la conciencia política de su tiempo» (Estol, 2016, s. p.).

El año 2001 fue el comienzo del *Archivo Caminante* de Eduardo Molinari. Este proyecto consiste en un archivo en proceso constante, conformado por copias del Archivo General de la Nación, por documentos nacidos a partir de «caminar como una práctica artística estética» —tal como lo define en el banner de su blog— y por archivos basura, es decir, publicidades o fragmentos de los medios masivos de comunicación. El corpus de documentos que lo constituye es utilizado en diversas obras, una de ellas es *El Camaleón* (2011a), presentada en la muestra colectiva *Taller Central*, en el Museo de Antioquia (Colombia). En esta instalación el artista busca desacomodar la percepción habitual de las imágenes mediante la aplicación de diversos procedimientos poéticos para desenmascarar las maquinarias hegemónicas del poder que se ejecutan sobre nuestra cotidianeidad.

Ahora bien, Rancière (2016) analiza el *collage* como el principio de una tercera política estética porque puede producir un encuentro puro de los heterogéneos al mismo tiempo que documenta la incompatibilidad de las dos políticas ya explicadas: la de la revolución estética en donde el arte se

convierte en una forma de vida y la de la forma resistente de la obra «[...] donde la promesa política se encuentra preservada negativamente: por la separación entre la forma artística y las otras formas de vida, pero también por la contradicción interna de esta forma» (p. 49).³ El sentimiento de lo intolerable, de lo indecible, es la puesta en evidencia que las liga. En la política del *collage* encuentra su punto de equilibrio «[...] allí donde puede combinar las dos relaciones y jugar sobre la línea de indiscernibilidad entre la fuerza de legibilidad del sentido y la fuerza del extrañamiento del sinsentido» (Rancière, 2016, p. 61). Esta tercera vía es la *micropolítica* del arte, que se manifiesta en las exhibiciones contemporáneas a través de cuatro desplazamientos múltiples que logran establecer la forma de nuevas composiciones de los heterogéneos: el juego, el inventario, el encuentro y el misterio.

Una estrategia clave que promueve desplazamientos en el mundo contemporáneo es el humor (Rancière, 2016), pero también es el modo predilecto en que se presenta la mercancía; así, la publicidad juega con la indiscernibilidad entre el valor de uso del producto y su valor de soporte de imágenes y signos. En este contexto, la distancia humorística producida por el arte crítico puede sustituir al choque provocador practicado por ciertas vanguardias, si el *juego como desplazamiento, se mueve* hacia lo indecible, que es un espacio de suspensión de la lectura habitual de signos o de un conjunto de objetos «en una sociedad que funciona mediante el consumo acelerado de los signos» (Rancière, 2016, p. 70).

La conciencia de esta indecibilidad conlleva un segundo desplazamiento, el del *inventario*. Los materiales que antes eran cuestionados por la sospecha son sometidos a una operación inversa, los artistas repueblan el mundo de las cosas para «recapturar su potencial de historia común que el arte crítico disolvía en signos manipulables» (Rancière, 2016, p. 70) y convertirse en archivistas de la vida colectiva. De este modo, al poner en evidencia el potencial común de los objetos y de las imágenes, se dedican a volver visibles los objetos y los modos de hacer que existen dispersos en la sociedad.

3 Según Rancière (2016), aquí la promesa política se encuentra encerrada en la autosuficiencia de la obra, en su rechazo a todo proyecto político particular y en su negación a participar de la decoración del mundo. Esta obra no desea nada, no tiene punto de vista, no transmite mensaje y, en estos niveles, es *igualitaria*, porque esta indiferenciación suspende toda preferencia y, de este modo, separa radicalmente el *sensorium* del arte del de la vida cotidiana. La estética de Theodor Adorno resume estos preceptos al reclamar la separación radical del arte de las mercancías estetizadas y del mundo administrado.

El otro deslizamiento es el de la *invitación*, un espacio de recepción para atraer al visitante a entablar un intercambio inesperado, no de objetos, sino de situaciones y encuentros. En este caso, se desea responder a la carencia de lazos entre mercancías y signos más que evidenciar su exceso.

Por último, se produce el desplazamiento del *misterio*, en el cual los elementos compositivos se presentan en una relación de desvío. En vez de acentuar la heterogeneidad de dichos elementos para provocar un choque, el corrimiento hacia el enigma pone el énfasis en la afinidad de las diferencias. A partir de analogías, las realidades más distantes se tocan por el tejido sensible, por la «fraternidad de las metáforas» (Ranciére, 2016, p. 75). Así, se pasa de la lógica del disenso provocador a la del misterio que da testimonio de una *copresencia*.

Las obras de Eduardo Molinari conviven entre la puesta en sospecha de las imágenes y la potencialidad del inventario como desplazamiento crítico. *A.I.A* y *El Camaleón* se componen a partir de un archivo *madre* que se comporta como la base de datos materiales de las producciones. El Archivo Caminante rescata documentos de archivos nacionales, pero también —desde el «caminar como práctica artística»— recolecta imágenes de la cultura visual y toma fotografías de objetos cotidianos o recoge tomas ya realizadas. Podríamos decir que estas imágenes encarnan el desplazamiento del *inventario* porque recolectan los objetos de la vida común, en este caso, no únicamente para ponerlos bajo sospecha, sino para repoblar el mundo de cosas desde dos lógicas. En primer lugar, a partir de la recolección de rastros de historia para reunir experiencias y objetos e introducirlos dentro de los dispositivos de recepción; en segundo lugar, a través de la tarea del artista, al emparentar diferentes formas de hacer: las del arte y las del vivir.

Para evidenciar el desplazamiento del *juego* nos valdremos de dos imágenes-fichas que componen la obra *A.I.A.*: Doc. AIA N.º 116/2016 y Doc. AIA N.º 118/2016. En ellas se puede observar dos *collages* que rescatan fotografías de la página web de Tenaris,⁴ una empresa internacional de tubos y

4 Tenaris es una empresa de tipo privada, multinacional, del Grupo Techint, líder mundial en producción de acero. Durante la dictadura iniciada en 1976, ocupó un rol clave en la desaparición forzada de personas. Se estima que su colaboración civil dejó un saldo de, al menos, 230 desapariciones. El gobierno de facto estatizó sus deudas. Luego, el menemismo le otorgó el monopolio del rubro. La gobernadora actual de Buenos Aires, María Eugenia Vidal, designó a un contador y a un abogado de la empresa en áreas educativas y laborales del Gobierno de la provincia, respectivamente.



Figura 1. Doc. AIA N.º 116/2016, toma directa de la exhibición (Este documento visual es una de las fichas que componen la instalación A.I.A.)

servicios relacionados con la industria energética. Actualmente, pertenece al Grupo Techint y Fundación Proa, tal como lo indica su página web, recibe su apoyo permanente. La ficha 116 vincula un fragmento del sitio web de Tenaris donde se puede leer: «We know the value of details». La frase se presenta montada sobre un escenario que aparenta ser una fábrica [Figura 1].

A este recorte extraído de la página de la empresa, Molinari le superpone un fragmento de una tapa de un libro de un historiador del arte. Se trata de Aby Warburg quién con *Atlas Mnemosyne* [1924–1929] (2010) propuso, a principios del siglo XX, pensar en las imágenes por fuera del orden cronológico al presentar su archivo visual en paneles temáticos. Esto supone un marco epistemológico diferente de los marcos modernos, no solo de la historia, sino también del arte, los cuales son concebidos como constelación de fragmentos, desde los cortes y las rupturas, irreductibles a un conjunto cerrado, homogéneo y ordenado. Con sus paneles, Warburg incitó a repensar el espacio y el tiempo, jugó a desarmarlos y a proponer relaciones insólitas. No hay allí historia discursiva lineal, sino que en lo inesperado de sus agrupaciones surgen el distanciamiento y el extrañamiento.

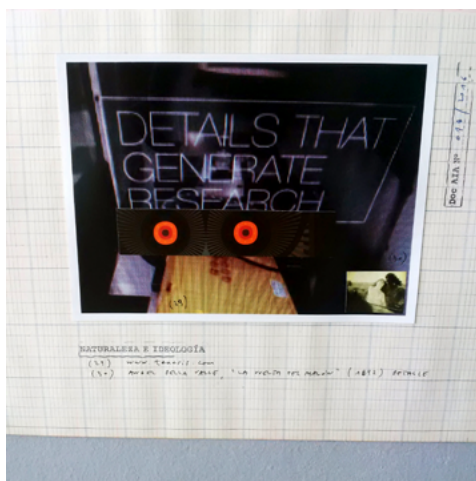


Figura 2. Doc. AIA N.º 118/2016, toma directa de la exhibición (Este documento visual es una de las fichas que componen la instalación A.I.A.)

Estas últimas experiencias pueden ubicarse como el desplazamiento del *juego* que plantea Rancière (2016). Por lo tanto, podríamos decir que la ficha 116 que nos presenta Molinari invita a movernos desde el silenciamiento de los signos puestos a funcionar de otra forma. Esta indecibilidad que se arroja a la mirada del espectador tal vez no se agota en la parodia o en el humor porque el desplazamiento del inventario, implícito en la obra, prescribe el tomar conciencia de lo indecible a partir de la presentación y del ordenamiento de las imágenes.

En la ficha 118 podemos observar desplazamientos similares: a partir del *juego*, el significado de otra frase (¿o tal vez la continuación de la ficha N.º 116/2016?) tomada de la misma página, «Details that generate research», vuelve a quedar suspendido a través de la puesta en relación con un fragmento del búho que es marca visual del Banco Hipotecario y con un reencuadre de la pintura *La vuelta del Malón* (1892), de Ángel Della Valle [Figura 2].⁵ El tamaño de la reproducción remite a una etiqueta,

5 La obra es analizada por Laura Malosetti Costa (s.f.) en el catálogo razonado online del Museo Nacional de Bellas Artes. Al respecto, la investigadora advierte que es «una síntesis de los tópicos que circularon como justificación de la “campaña del desierto” de Julio A. Roca en 1879, produciendo una inversión simbólica de los términos de la conquista y el despojo. El cuadro aparece no solo como una glorificación de la figura de Roca, sino que, en relación con la celebración de 1492, plantea implícitamente la campaña de exterminio como culminación de la conquista de América» (s. p.).

semejante a una estampilla. Este reencuadre también aparece ubicado en la esquina de un cuadrante de la ficha 116. La imagen puesta a jugar sale al encuentro de lo indecible porque el significado original de la circulación de estas imágenes queda liberado: ¿de qué significados se libra la frase al ponerse en diálogo con la marca del banco? ¿Qué juego emerge a partir de la catalogación de estas fichas con la pintura/estampilla de Della Valle?



Figura 3.
Visitantes frente
a los trucos
de magia de *El
Camaleón* (2011).
Fotografía
tomada del blog
del artista

En *El Camaleón* (2011) los trucos de magia operan el *juego* a partir de la puesta en suspenso de los mecanismos de dominación de la imagen en su circulación como mercancía. La instalación se divide en cuatro trucos que intentan mantenernos en una vida ilusoria, lo que nos aleja de vincularnos críticamente con ella. Los cuatro pases de magia son: invisibilización, levitación, camuflaje y disfraz. De este modo, Molinari selecciona diferentes archivos intervenidos que conforman la totalidad de un circuito a transitar. Son distintas imágenes que en su origen no coincidieron temporalmente, tampoco en su soporte, ni en su circulación. Montar estas diferentes visualidades le permite activar una mirada crítica que se pone en juego cuando el espectador se deja sorprender, los trucos de magia develan lo indecible que nos atraviesa «en nuestras vidas contemporáneas al interior del semiocapitalismo» (Molinari, 2011b, s. p.) [Figura 3].

Por su parte, la oficina temporaria que nos propone A.I.A. se presenta como un espacio a habitar, lo que podemos vincular al desplazamiento de la *invitación*. Este tipo de estrategia del arte contemporáneo toma forma en la obra de Molinari a partir de la búsqueda de relaciones entre las imágenes de archivo, los objetos fotografiados, los fragmentos de diarios, las reproducciones de obras. Para ello, se propone una *invitación* de tipo experiencial: la recepción de las fichas anteriormente analizadas se produce al contemplarlas en las paredes de la Fundación. En esta parte de la instalación, el acercamiento interpela de una manera más directa al público. El artista provee a los visitantes de sus estudios previos (¿o posteriores?) sobre la exposición en unos cuadernos que yacen en un escritorio a la espera de ser interpelados. Este es un desplazamiento que supera la exhibición del conflicto y que busca establecer lazos entre los documentos y las propuestas de lectura perdidas por la invisibilización de las estrategias del mercado.

Desde la cercanía de las analogías, al suspender nuevamente el sentido de lo indecible, se encarna en estas obras el deslizamiento del *misterio* a partir del acercamiento de los heterogéneos. Esta relación, para Rancière (2016), da testimonio de un mundo común, donde las realidades más distantes aparecen ligadas. Esto sucede en las instalaciones contemporáneas, sobre todo en las que colecciones de objetos, imágenes y signos presentan una copresencia más que una provocación. En el deslizamiento del misterio, para nuestro autor, se propone una vía diferente a la radicalidad artística de los años setenta: la crítica simultánea de la autonomía artística y de las representaciones dominantes.

Es que lo enigmático conduce a la frontera borrosa entre lo familiar y lo extraño. Molinari evidencia en sus *collages* la familiaridad-cercanía del auditorio de Proa en el que expone e incluye lo extraño: la superposición del conflicto con el campo durante el año 2008.⁶ El *render* que aparece por detrás, como fondo, es un documento de la remodelación que atravesó ese año la Fundación. Hay una cercanía entre estos objetos que parece inexistente, aún falta concretar el lazo social entre las butacas y las cubiertas

⁶ Durante la presidencia de Cristina Fernández de Kirchner se intentó llevar a cabo una reforma agropecuaria que tenía como objetivo un plan de economía solidaria. Se proponía un Fondo de Redistribución Social, formado con la recaudación impositiva que excediera el 35% de las retenciones a la soja y sus derivados. La propuesta desató un conflicto del cual las federaciones agrarias participaron organizando el descontento. Finalmente, la modificación de la ley no se aprobó en el Senado y se dio marcha atrás con la reforma.

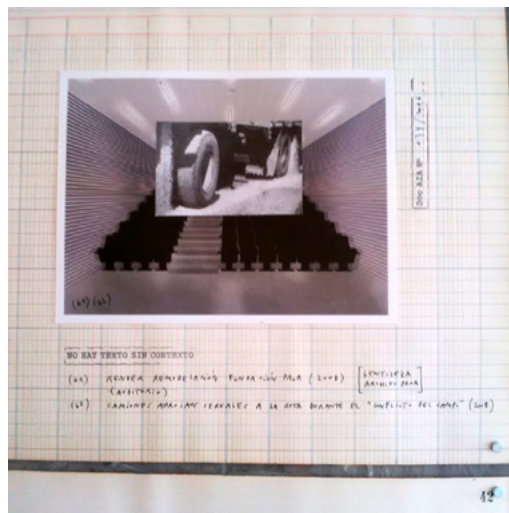


Figura 4. Doc. AIA
N.º 039/2016, toma directa de
la exhibición (Este documento
visual es una de las fichas que
componen la instalación A.I.A)

de automóviles que nos presenta Molinari, haciéndolas convivir en una frontera borrosa (Doc. AIA N.º 039/2016) [Figura 4]. Sospechamos que tal vez falte advertir cómo concretar este lazo social —que desde el desplazamiento del *inventario* vincula los objetos-mercancías con algún significado para alguna comunidad— en el arte latinoamericano, ya que Rancière piensa a partir de imágenes europeas. ¿Algo de la radicalidad artística de los años setenta, que él desecha, puede convivir con estos desplazamientos?

Poéticas críticas de archivo

Desde el contexto latinoamericano, Nelly Richard (2007) reflexiona acerca de los intentos de realizar acciones críticas al neoliberalismo con prácticas artísticas que se valen de los mecanismos propios de la vanguardia. Específicamente, la autora analiza los modos de representación de la Escena de Avanzada.⁷ Prefiere catalogar esas experiencias como *prácticas*

⁷ Categoría utilizada para hacer referencia a ciertas producciones realizadas luego del golpe militar que destituye a Salvador Allende en Chile, el 11 de septiembre de 1973 (Richard, 2007).

críticas de la representación en oposición al llamado *fin de la representación*. En este sentido, nos invita a considerar algunos aspectos para poder utilizar dicha clasificación. Se trata de un modo de hacer desde los márgenes contrahegemónicos que logra escapar de la poética impuesta por el mercado, para denunciar lo fallido en la relación de reflejo, puro y transparente, entre realidad y arte. Al respecto, Richard (2007) explica que Rancière apela a lo siguiente:

[...] al develamiento de los *efectos de representación* con los que determinadas hegemonías culturales buscan naturalizar lo real-social para mantener fija e inamovible la relación entre significante y significados. Y también al cuestionamiento de las figuraciones del poder a través de las cuales un referente de autoridad (político, ideológico, simbólico, sexual, etc.) ejerce el privilegio de la «representación», monopolizando el derecho a nombrar, clasificar, de otorgar identidad, etcétera (p. 74).

De lo enunciado por Richard retomaremos dos estrategias poéticas que se utilizarán a modo de ejes para poner en diálogo con las producciones de Eduardo Molinari. Una de ellas hará foco en las acciones críticas al neoliberalismo y en el develamiento de la representación; la otra, se centrará en el cuestionamiento a las figuras de poder.

Para comenzar con la primera estrategia, analizaremos la obra *El Camaleón*. El encuentro internacional en el que se exhibió propuso focalizar en el potencial pedagógico de las prácticas artísticas colaborativas y comunitarias. Fue impulsado por el Museo de Antioquia, autodefinido en su propia página web como una institución hegemónica. Se trata de una institución privada, sin fines de lucro, que funciona a través de mecenazgos, entre los que destacan el patrocinio de Fernando Botero y el de la Alcaldía de Medellín. En su sitio web, el Estado aparece como aliado institucional a través del Ministerio de Cultura. Asimismo, se detallan adoptantes de salas: empresas colombianas y multinacionales que apoyan económicamente diferentes sectores del museo. Aparece aquí un primer interrogante, ¿el financiamiento a través del mercado le permite a la producción de Eduardo Molinari actuar desde márgenes contrahegemónicos?

Nelly Richard (2007) propone que el arte latinoamericano se sitúe en un tercer espacio que conjugue la especificidad crítica de lo estético y la

dinámica movilizadora de la intervención artístico-cultural. De este modo, es posible saltar el binarismo entre la autorreferencia del arte y el arte socialmente comprometido. Esta tercera posición sería la ubicuidad y la oblicuidad del margen «en su doble capacidad de desplazamiento y emplazamiento táctico» (Richard, 2007, p. 92). Se trata del empoderamiento del arte latinoamericano para ejercer una diferencia *diferenciadora* y no diferenciada —por otros y de modo pasivo—, tal como enuncia Richard. En ese sentido, podríamos analizar que, posiblemente, la creación de un evento internacional desde la periferia convoca a Medellín a posicionarse desde un margen contrahegemónico y le permite establecer un lugar de exhibición a partir de reglas propias, evitando las expectativas del centro. En este contexto se expone *El Camaleón*.

Dicha obra, que es una instalación al mismo tiempo que una publicación literaria, produce constelaciones de imágenes ordenadas con la intención implícita de romper la linealidad histórica para ser parte de otras historias, de nuevas creaciones de sentido. De este modo, se apuesta por un pensamiento crítico respecto a las narrativas históricas dominantes mediante la utilización de un lenguaje poético: la creación de los trucos de magia. Estas categorías dotan a la instalación-archivo de una mirada específica. Los observadores podemos acceder a ella mediante las interpretaciones significantes que el artista efectúa sobre las imágenes. Estas calificaciones esquivan las nociones de calidad y/o valor que estarían apegadas, según Richard (2007), al canon modernista. En su lugar, crean nuevos agrupamientos de imágenes para desmontar el sometimiento visual de la mirada organizada por los grupos dominantes de poder.

En este caso, Molinari también trabaja desde márgenes contrahegemónicos porque resiste a los procesos de sociologización y antropologización del arte que reclama el centro, el cual insiste «más en la politización de los contenidos que en la autorreflexividad crítica de la forma, en la expresividad denunciante y contestataria de los significados que en la retórica significativa de las poéticas del lenguaje» (Richard, 2007, p. 79). Frente a ello, *El Camaleón* nos invita a reflexionar desde la forma, aquella que presentifica la obra sin caer en exposición de información propia del efectismo denunciante que reclama el centro a la periferia.

Ahora bien, ¿cómo debe hacer el arte para escabullirse de la imagen-mercancía y de la intercambiabilidad neutral de los signos, para

trabajar con el deseo singular de una potencia de significación? (Richard, 2007). Evidentemente, la respuesta está en la elaboración de formas propias. El montaje que utiliza Molinari en sus producciones es una variable que repite en varias obras. En A.I.A. vuelve a proponer el armado de su obra-archivo a partir de conceptos ejes que categorizan las imágenes y les adjudican la potencia de significación. «No hay texto sin contexto», «Naturaleza e ideología» y «Fascismo y posmodernidad» son las consignas bajo las cuales el archivo se ordena. Esto, en términos foucaultianos, no es más que concederle una ley al acervo y propiciar un régimen de enunciabilidad.

En la imagen fichada como Doc. A.I.A. 039/2016 Molinari cataloga el *collage* que presenta bajo la etiqueta «No hay texto sin contexto». Como ya mencionamos, en este caso, superpone dos imágenes. Por debajo queda una fotografía que muestra la realización de los *Wall Drawings* (dibujos murales) que Sol Lewitt realizó en Proa durante la exhibición de sus obras en esa institución, en 2001. Encima, coloca otra imagen que evidencia la represión ocurrida durante el estado de sitio en diciembre del mismo año en Argentina. El artista toma la decisión de poner en diálogo las imágenes bajo una estética de archivo. Además de ello, le asigna la etiqueta ya mencionada.

Recordemos que la inauguración de la muestra se dio en el marco del estallido de la crisis neoliberal del 2001. Los eventos más violentos convivieron con la apertura y con la estadía del artista internacional en un país que evidenciaba ser periférico. Sin embargo, un sector determinado podía ejercer la función-centro mediante la inversión millonaria de una institución privada como lo es Fundación Proa y así gozar de mostrarse ajeno a los sucesos catastróficos. Frente a ello, la crítica de arte Alicia de Arteaga (2001) expone en la bajada de una nota que tituló «2001: el año del arte»:

A contrapelo de la profunda crisis económica y social, la agenda de museos, galerías y artistas plásticos locales y extranjeros tuvo una intensidad y una riqueza inusitadas durante el difícil 2001. Los responsables de este florecimiento coinciden en que las mejores respuestas frente a la escasez son el talento, la imaginación y la audacia [...] Suena paradójico. La ciudad se despidió de un año pésimo en lo económico y lo social, pero excepcional en el terreno de la cultura (s. p.).

Tal vez a esto se refiere Nelly Richard (2007) cuando asevera que «las instituciones culturales metropolitanas interesadas en reciclar memorias y contextos locales le confieren al arte periférico» (p. 80) un modo de ser, desde la función-centro, que consiste en reservarse el derecho a la identidad, y solo le asignan a la periferia el uso de la diferencia, pero siempre en relación con el centro como realidad única. Quizás por ello la Fundación Proa o de Arteaga no logran articular la crisis económica del país con la crisis cultural y solo se permiten mirar lo que el centro establece desde sus contratos hegemónicos de valor artístico. En este caso, la exhibición de un artista consagrado en la periferia.

Por su parte, desde la imagen, Molinari logra problematizar esta tensión escapando a los reclamos del centro, aunque paradójicamente expone en una Fundación financiada por una multinacional de gran poder económico-político. Es así que puede poner en práctica aquella otra estrategia poética-crítica que seleccionamos de lo expuesto por Richard: el cuestionamiento a las figuras de poder. En *A.I.A.* Molinari puede ubicarse tácticamente, en la institución Fundación Proa, desde la ubicuidad y la oblicuidad del margen, lo cual le permite ser parte de la exhibición sin abandonar posiciones ni dejar de lado la poética crítica, que incluso temáticamente refiere a la historia de la misma institución en donde expone.

Consideraciones finales

En este capítulo hemos puesto en diálogo las mismas obras desde diferentes parámetros: los desplazamientos propuestos por Rancière (2016) y las estrategias consideradas por Richard (2007). Los análisis realizados indican que no importa si las estrategias del arte crítico se muestran agotadas por la absorción del mercado y/o por su desactivación política. Hemos examinado que lo relevante es que los esfuerzos estén dirigidos hacia la presentación de los archivos y de los documentos desde márgenes contrahegemónicos y a partir de la suspensión del sentido habitual de los mismos, con la aplicación de los desplazamientos descriptos.

En *A.I.A.* la propuesta poética logra volver visible aquello que resulta indecible a través de las palabras. Molinari le otorga una visualidad específica a la tensión que supone exponer en Fundación Proa siendo crítico de sus

políticas institucionales. Frente al poder del mercado del arte, que instauro mecanismos de dominación y de circulación de las producciones, nuestro artista no se expresa desde la mera denuncia. Por el contrario, hace visible el conflicto mediante un juego de imágenes que pone en evidencia los mecanismos reproductores de la hegemonía que operan en la institución sin dejar de ser parte de ella, sin dejar de habitarla con sentido crítico. Del mismo modo, en *El Camaleón* el artista se propone afrontar, esta vez a través de trucos de magia, lo indecible, los mecanismos de dominación que se ejecutan en nuestra cotidianidad. De esta manera, en ambos casos, el saber que proporciona la poética de lo visual no es sustituible por la denuncia o por la palabra, es solo en aquellas formas específicas que se revela lo indecible.

Rancière indica que la era del consenso, del estrechamiento del espacio público y de la desaparición de la imaginación política les otorga a las micropolíticas de los artistas —o mini manifestaciones, en sentido peyorativo— provocaciones *in situ* y una función de política sustitutiva. Para él, el desafío se trata de ver si estos sustitutos recomponen los espacios políticos perdidos o si deben contentarse con parodiarlos.

A partir de la inclusión de las estrategias desarrolladas por Richard podríamos esbozar que la búsqueda de estos espacios perdidos es para el arte latinoamericano un reclamo que no puede desoír la avanzada neoliberal en la región. Para un arte latinoamericano, situado desde la oblicuidad y ubicuidad de la imagen, lo impostergable, además de profundizar estrategias que el mercado ya absorbe sin dificultad, es construir formas propias.

Referencias

Della Valle, Á. (1892). *La vuelta del Malón* [Pintura]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Museo Nacional de Bellas Artes.

De Artega, A. (30 de diciembre de 2001). 2001, el año del arte. *La Nación*. Recuperado de <http://www.lanacion.com.ar/212342-2001-el-ano-del-arte>

Delle Donne, S. y Belén, P. (2017). *Poéticas críticas. Imágenes archivos en las obras de Eduardo Molinari*. Ponencia publicada en el 1.º Congreso

Internacional de Enseñanza y Producción de las Artes en América Latina. Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina. Recuperado de <http://www.fba.unlp.edu.ar/ciepaal/wp-content/uploads/2017/10/1.5.-POE%CC%81TICAS-CRI%CC%81TICAS.pdf>

- Estol, L. (24 de abril de 2016). La república junto al río. *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-11445-2016-04-24.html>
- Foster, H. (2016). El impulso de archivo (Trad. Constanza Qualina). *Nimio*, (3), 102-125. Recuperado de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/nimio/article/view/351>
- Giunta, A. (2010). Archivos. Políticas del conocimiento en el arte de América Latina. *Errata. Revista de Artes Visuales*, (1), 20-37.
- LeWitt, S. (2001). *Wall Drawings* [Exhibición de pintura mural]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Fundación Proa.
- Malosetti Costa, L. (s. f.). Comentario sobre La vuelta del malón. *Museo Nacional Bellas Artes*. Recuperado de <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/6297>
- Molinari, E. (2011a). *El Camaleón*. Medellín, Colombia: Fondo editorial del Museo de Antioquia. Recuperado de https://www.academia.edu/8922892/El_Camale%C3%B3n_2011_.Eduardo_Molinari_Archivo_Caminante
- Molinari, E. (2011b). El Camaleón 6: Archivo Caminante en MDE11 [Entrada de blog]. Recuperado de <http://archivocaminante.blogspot.com/2011/10/el-camaleon-6-archivo-caminante-en.html>
- Molinari, E. (2011c). El Camaleón [Instalación]. *Encuentro Internacional de Medellín (MDE11)* [Exposición]. Medellín, Colombia: Museo de Antioquia.

- Molinari, E. (2011d). Visitantes frente a los trucos de magia de *El Camaleón* [Registro fotográfico]. Recuperado de http://archivocaminante.blogspot.com/2011/10/el-camaleon-17-archivo-caminante-en_26.html
- Molinari, E. (2016a). A.I.A. (Agencia de Investigaciones Artísticas) [Instalación]. En *Viceversa*. «Vecina, turista, profesional y errante» [Exposición]. Recuperado de <http://www.proa.org/esp/exhibition-espacio-contemporaneo-viceversa.php>
- Molinari, E. (2016b). Doc. AIA N.º 116/2016. En la instalación *A.I.A. (Agencia de Investigaciones Artísticas)* [Fotografía toma directa de la exhibición]. Buenos Aires, Argentina: Fundación Proa.
- Molinari, E. (2016c). Doc. AIA N.º 118/2016. En la instalación *A.I.A. (Agencia de Investigaciones Artísticas)* [Fotografía toma directa de la exhibición]. Buenos Aires, Argentina: Fundación Proa.
- Molinari, E. (2016d). Doc. AIA N.º 039/2016. En la instalación *A.I.A. (Agencia de Investigaciones Artísticas)* [Fotografía toma directa de la exhibición]. Buenos Aires, Argentina: Fundación Proa.
- Molinari, E. (s. f.). *Archivo Caminante*. Recuperado de <http://archivocaminante.blogspot.com/>
- Rancière, J. (2016). *El Malestar en la estética*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Capital Intelectual.
- Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Ciudad de México, México: Siglo Veintiuno editores.
- Rolnik, S. (2010). Furor de archivo. Errata. *Revista de Artes Visuales*, (1). Recuperado de https://issuu.com/revistaerrata/docs/revista_de_artes_visuales_errata_1_issuu/71
- Warburg, A. [1924-1929] (2010). *Atlas Mnemosyne* (Trad. Joaquín Chamorro Mielke). Madrid, España: Akal.

Las obras arden donde anidan los posibles

Valentina Valli

Al incurrir en el abordaje de las diversas problemáticas estéticas que nos atraviesan en el quehacer investigativo, siempre es nuestra responsabilidad marcar los puntos de partida o, al menos, algunos de los que nos son distinguibles. Así, es importante inscribir el presente capítulo en el marco de la actual Beca Estímulo a las Vocaciones Científicas (EVC) del Consejo Interuniversitario Nacional (CIN) *Miradas en combustión: los destellos de las obras de Horacio Zabala*. Dicho trabajo, parte del proyecto de investigación titulado *Lo político-crítico en el arte argentino actual: el rostro de lo indecible*, que a su vez surge de la distinción que Nelly Richard (2007) realiza entre *arte y política*.

Ambas categorías son concebidas por la autora como dos esferas separadas, donde la política proporciona contenido al arte y lo *político en el arte* se entiende como una articulación de signos internos a la obra, que posibilita una reflexión crítica sobre el entorno. De este modo, la investigadora entiende lo político-crítico como una operación que bucea entre los intersticios de los signos, entre las formas veladas y muchas veces clandestinas, buscando interrumpir la lógica de consumo para plantear un espacio de reflexión que medie con lo social de forma transformadora (Richard, 2007).

A partir de estas categorías, tanto en el proyecto como en la beca, se indaga en ambas dimensiones —lo político y lo crítico— en las obras del arte argentino contemporáneo. En tal sentido, proponemos el abordaje de tres de las obras de Horacio Zabala, ya que consideramos que las mismas nos permiten retomar aquellos conceptos que conforman las bases del proyecto y nos posibilitan delinear relaciones en torno a ellos, para habilitar nuevas miradas, como también para generar relecturas sobre nuestro pasado y reflexiones sobre el presente compartido. De esta manera, analizando

las obras de Zabala en su calidad de signo visual político-crítico, pretenderemos arribar a un análisis que intente dar cuenta de algunas de las alteraciones y estrategias enunciativas que estas producciones artísticas adquieren en los diferentes períodos históricos que les dan origen.

Quizá en forma un tanto análoga —y pese al salto temporal— hoy puede observarse que, a diferencia de los tiempos dictatoriales donde el arte político y crítico sorprendía por sus intervenciones arriesgadas y por sus desmontajes retóricos, la desaparición de Jorge Julio López¹ es representada apenas mediante la silueta de su cara y la gorra que cubría su cabeza. Dicho esto, es posible comprender que las maniobras artísticas de denuncia política van mutando a partir de las censuras/posibilidades de cada período, adaptándose y adquiriendo recursos originales que habiliten su contenido. Tener en vistas este recorrido que atraviesa el arte, desde la imposibilidad enunciativa de la dictadura hasta las formas sintéticas de nuestro pasado cercano con el caso López, nos proporciona algunas reflexiones acerca del campo artístico en el presente.

En estos términos, Zabala proporciona obras de varios de estos momentos de nuestra historia, donde el signo toma postura y surge para reflexionar críticamente sobre el entorno socio-político, referenciando hechos que ya no necesitan de veladuras ni opacidades. Es así que el arte, nuevamente, hace aparecer aquí el rostro de lo indecible.

El hachazo de apertura

El devenir político que presentan estas formas artísticas que propone Zabala, tendrá que ver con el intento de desviar la mirada hacia ciertas hendeduras que logran inquietarnos y que nos generan una mirada de profunda extrañeza. En palabras de Richard (2009) «“lo político en el arte” nombraría una fuerza crítica de interpelación y de desacomodo de la imagen, de conflictuación ideológico-cultural de la forma-mercancía de la globalización mediática» (p. 5).

¹ Jorge Julio López fue una víctima de desaparición forzada por su militancia política en la última dictadura cívico-militar argentina. Habiendo sobrevivido a esta cruenta experiencia, en septiembre de 2006, luego de declarar en el juicio por delitos de lesa humanidad, fue secuestrado en democracia. Aún hoy se desconoce su paradero, convirtiéndose nuevamente en desaparecido.

Estas experiencias artísticas, a su vez, forman parte de un marco histórico, político y social que las signa inevitablemente. El peso contextual carga a las producciones de una intencionalidad dirigida, particularmente, a estimular el cambio social, explotando su potencial transformador e intentando rearticular estética y políticamente la mirada. Si bien esto es comparable en muchos aspectos con la silueta de Jorge Julio López, el contexto de la producción en el ámbito del arte de los setenta —limitado por restricciones explícitas de la dictadura— determinó, de cierta manera, a los artistas a apelar a formas quizás menos referenciales, más poéticas y metafóricas, que les permitieran eludir la creciente censura de esos tiempos.

Aquella densidad contextual que atraviesa a las producciones artísticas, permitió en tiempos dictatoriales que nuevos medios fueran «soportes creativos de una desenfadada pulsión de sentido que se abría huecos en la sintaxis represiva de un paisaje de la negación y la clausura. De un modo u otro, estas obras fueron transmisoras de una nueva energía signica que logró fisurar el enmarque totalitario de la dictadura» (Richard, 2009, p. 3).

A través de estas estrategias poéticas, la producción artística posibilitó la emergencia de aquello del orden de lo impronunciable.

[...] logran sorprendernos con lo arriesgado de sus intervenciones y desmontajes retóricos [...] porque, pese a la urgencia de tener que denunciar los abusos de la dictadura, nunca renunciaron a disputarles a la política y a la ideologías un complejo y desafiante margen de independencia formal, de autorreflexividad significativa, que se negaba al pedido de explicitud referencial que hacía pesar sobre las prácticas de resistencia antidictatoriales (Richard, 2009, p. 3).

En este sentido, consideramos que las producciones del artista argentino Horacio Zabala presentan propuestas significativas que nos permiten entrever, desde sus propias organizaciones de significados —como también a través de sus juegos retóricos—, un potencial que habilita la reflexión crítica, sin caer en efectos sociales que condenen la representación al realismo o al naturalismo del testimonio primario. Ejemplo de ello son las intervenciones, realizadas durante la década del setenta, de diversos mapas correspondientes a los territorios tanto de América Latina como de

nuestro país. Dichas intervenciones alteran y tensionan simbólicamente sus cartografías, explorando e interpelando el propio contexto con nuevos significados. Fernando Davis (2013) señala:

Si la representación gráfica del mapa remite a un orden que sistematiza, mensura y objetiva el territorio, que recorta límites y fija coordenadas, los mapas de Zabala disputan su tenor crítico en la inversión de dicha lógica al utilizar la sintaxis cartográfica para traicionarla en su «transparencia» (p. 11).

De esta forma, el artista permite inaugurar una cartografía *opaca*, que cuestiona el orden geopolítico implícito en sus trazados y que se visibiliza desde sus fisuras. En cada caso, se dan intervenciones u operaciones de distinto tipo, que se proponen obstruir, cancelar o cubrir la geografía representada, consiguiendo referirse de diferentes formas al despliegue represivo parapolicial y al avance de las dictaduras en el Cono Sur, pero a su vez también a las insurgencias y levantamientos populares que acontecían en simultáneo.



Figura 1. *Hacha* (1972), de Horacio Zabala

En el caso de *Hacha* (1972) [Figura 1], una de las obras a la cual nos abocaremos, el artista nos presenta una parte del mapa físico-político de la Argentina, adherido a una madera. El mismo se encuentra intervenido por un hacha, que se halla clavada a la superficie cartográfica antes descrita. En este gesto simple, solemne, el artista acierta su estrategia poética, jugando y manipulando con el mundo de significantes que nos plantea, por

un lado, un mapa de nuestro país y, por el otro, un elemento cortante, con la potencia de su hendidura.

La herida que genera la herramienta clavada resurge como el efecto de la acción poética de Zabala. Al mismo tiempo, rememora el dolor de esa Argentina entre golpes y pone el foco en la fecha en la cual el artista produce la obra: 1972 no es un año cualquiera en la historia argentina. En plena dictadura de Lanusse, previo al regreso de Perón, la violencia y conflictividad social estallan. Así, este doble hachazo, se hunde en el medio de nuestra cartografía y nos penetra a través de las hondas reflexiones signílicas que evoca.

El hacha, a su vez, es una herramienta de trabajo cotidiano. Por lo tanto, el valor de este elemento no se reduce a la herida que genera en el mapa, sino que nos puede hablar de la acción social de ese momento. Si bien, como ya se ha dicho, el contexto de producción de la obra de Zabala destila represión, también se trata de una época signada por el surgimiento de las organizaciones sociales y militantes y, con ellas, de la esperanza del cambio social frente a la ola de violencia desatada desde el Estado. Nuevamente, el hacha genera una grieta por la que se cuele un ramillete de significados.

La dolarización platónica

Como ya ha sido esbozado previamente, así como la obra nos marca de forma indeleble al interpelarnos, también lleva sus propias marcas de origen. Casi al modo de una insignia, el peso contextual queda adherido desde su origen. En consonancia con las teorías del archivo de arte, podríamos afirmar que la obra es un poco —por no decir total— testimonio de nuestro pasado. Y es en este vaivén inevitable entre pasado y presente, donde es posible reflexionar sobre esta temporalidad de modo crítico y constructivo.

Trasladémonos ahora a la década de los noventa, signada, desde su origen, por el auge privatizador y el desbarate neoliberal del Estado, así como también por una tendencia a la exaltación de la impunidad, el apogeo del individualismo y el repliegue hacia el ámbito privado. En ese contexto, Zabala produce *La estética clásica* (1998) [Figura 2], obra atravesada por

esta situacionalidad conflictiva, donde los valores tradicionales son quebrados por los constantes agravios ocasionados por las políticas vigentes. En ella, el artista retoma tres conceptos platónicos, tal vez en una búsqueda por encontrar algún sostén en pleno derrumbe.



Figura 2.
La estética clásica
(1998), de Horacio
Zabala

Al observar esta obra nos encontramos con tres billetes de un dólar enmarcados, cada uno de los cuales tiene sobrepuesta una palabra en azul: «Bondad», «Verdad» y «Belleza». Con ellas, Zabala alude a los conceptos platónicos. Confronta, de esta manera, valores relacionados a una estética tradicional con el contexto crítico de la Ley de Convertibilidad vigente en la Argentina de aquel entonces.²

Si bien, como ya se ha dicho, el ámbito de producción de la obra de Zabala destaca el aspecto referente a la impunidad económica desatada, esta forma de organización de los significantes implicados en su propuesta artística, disputa la jerarquía de valores. En respuesta a la ola neoliberal desatada desde el Estado, despiadada y brutal en sus consecuencias sobre la vida de las personas, y con la implícita esperanza del cambio social, la obra nos recuerda aquello que es más importante que el dinero y que no debe perderse en la debacle desatada. Tal como las ideas platónicas, los ideales sociales no pueden ser comprados ni vendidos como

² Ley decretada el 27 de marzo de 1991 por el Congreso de la República Argentina, durante el gobierno de Carlos Menem, bajo la iniciativa del entonces Ministro de Economía Domingo Cavallo. El período que duró la Ley de Convertibilidad, casi once años, se llamó popularmente *el uno a uno*, en clara referencia a la igualdad del peso frente al dólar estadounidense.

mercancías: perderlos implica sacrificar nuestro horizonte de posibilidades como sociedad. El arte nos presenta una reflexión ontológica y mucho más humana, donde hay algo que inevitablemente excede la dolarización compulsiva. *La estética clásica*, imbuida de la carga de su contexto de origen, permite desmontajes retóricos que logran fisurar los discursos hegemónicos, habilitan miradas divergentes y estimulan la manifestación de aquello del orden de lo impronunciable. Así, esta articulación signica nos sumerge en hondas reflexiones e impide la disolución de los sueños.

En este sentido, si bien es inevitable observar que *La estética clásica* responde a un tiempo y a un espacio de forma directa —necesario para desplegar sus múltiples sentidos—, la obra resulta enriquecedora porque no se agota en la enunciación del testimonio de un período.

Una pregunta cercana

Inmersos en esta red de sentidos, es necesario no perder de vista aquella pregunta sobre ese futuro de márgenes difusos que nos aguarda. Al encuentro con la obra, nuestro pasado y nuestro presente son intimados en lo más profundo, aún más cuando nos asalta ese ya citado peso contextual.

En el caso de *Futuro imperfecto* [Figura 3], otro trabajo de Horacio Zabala realizado en 2001, este cuestionamiento se presenta de forma vívida. Son aquí presentados dos prolijos estuches, cada uno con un lápiz y una goma respectivamente. Llama la atención que los útiles se ven sumamente gastados por su uso, remarcando la oposición entre objeto de exhibición y objeto de descarte. Como señala Belén Gache (en *Fin del mundo*, 2002): «Lápiz y goma como oposición binaria que permite el juego escritura-re-escritura necesario para la formación de una historia» (s. p.).

Este relato, encapsulado en los estuches, conjuga una serie de juegos temporales. Por un lado, el tiempo pasado queda vigente en las marcas tangibles del uso, aquellas secuelas de lo vivido, todo aquello que fue dibujado, escrito o reescrito, las mutilaciones causadas por sacapuntas, la metamorfosis ocurrida en cada borrado, golpes o caídas. El lápiz y la goma, como compañeros indisociables, adquieren un nuevo estatus en esta nueva forma exhibitiva:



Figura 3. *Futuro imperfecto* (2001), de Horacio Zabala

[...] como objetos veteranos, adquieren cierta honorabilidad en este estuche expuesto cuando en condiciones normales serían únicamente objetos de descarte. El estuche remarca los olvidos e indiferencias de una sociedad desprovista de memoria, que evita sistemáticamente aprender o recordar, que remueve de los objetos toda posible traza de origen, experiencia e historia (Gache en *Fin del mundo*, 2002, s. p.).

Por otro lado, con respecto al tiempo presente, los útiles mostrados en estuches son cristalizados, casi poniendo un paréntesis en el tiempo. Un encuentro de reflexión obligada que implica a ese futuro que nos aguarda, y que tanto tiene que ver con la relación con los tiempos otros. En una entrevista, Zavala sostiene:

FDM.: ¿Por qué denominaste a esta muestra *Futuro imperfecto*?

H. Z.: En el último Premio Banco Nación mostré una obra que tenía ese título porque aludía al tiempo que pasa en dos objetos comunes. Luego pensé que *Futuro imperfecto* podía englobar el resto de mis trabajos pues están vinculados a la actualidad inmediata. No creo que actualmente estamos pasando por una situación crítica, sino que estamos viviendo en un estado de crisis permanente. Y es natural que en este estado, cualquier imagen, proyecto o idea de un futuro perfecto sea irrisoria (en *Fin del mundo*, 2002, s. p.).

Esta conversación, que data del año 2002 —un año después de la realización de *Futuro imperfecto*—, nos recuerda lo caótico de aquellos años: el punto culmine de un país a punto de romperse inevitablemente, los constantes daños generados por las políticas usureras, el descalabro económico, la ruptura del tejido social, la represión, la falta de estabilidad y credibilidad en sentido amplio. Es, entonces, este mismo presente el que nos muestra distantes de enfrentarnos a una crítica a la sociedad de consumo, lejos de la concreción de aquellos anhelados ideales. Como plantea Gache (en *Fin del mundo*, 2002):

Zabala en cambio vuelve a trabajar la idea de utopía negativa o distopía, connotada en el título de la obra que pasa a ser también el título de la misma muestra: el lápiz es presentado en tanto víctima, el estuche en tanto féretro. Víctima de una despiadada sociedad de consumo será reemplazado por versiones actualizadas de sí mismo. De su historia propia, de las características particulares de sus trazos, de sus errores y de sus aciertos, nadie guardará memoria alguna (s. p.).

Para dimensionar estas relaciones temporales que se hacen presentes en la obra, puede sernos útil el concepto de *gesto*, en términos de Georges Didi-Huberman (2017). Este posee una estrecha relación intrínseca con la política: gesto en tanto formas antropológicas sensibles, que nos movilizan, orientan o ponen en práctica, a la vez que se transmiten y sobreviven a nosotros mismos. Con relación al concepto de *pathos* planteado por Aby Warburg, Didi-Huberman rescata la posibilidad de estos gestos de inscribirse en la historia, dejando rastros. Estas formas culturales, dejan marcas donde se posibilita la emergencia de esos tiempos-otros, con toda la fuerza política-crítica que queda allí resguardada. Es de esta forma que la potencia gestual carga a las producciones de Zabala de una intencionalidad dirigida a estimular, particularmente, el cambio social, explotando su potencial transformador y habilitando, así, la esperanza de un futuro imperfecto pero esperanzado.

En torno a esto, se puede pensar que la ruptura del tiempo lineal por parte del arte conforma un movimiento, un gesto, donde se aloja un tiempo diferente, un tiempo disruptivo que da cuenta de las idas y vueltas, de las discontinuidades históricas: <[...] se produce una imagen que, súbitamente,

convoca algo del orden de lo inmemorial en la constelación del presente: un síntoma de tiempo diferente» (Didi-Huberman, 2017, s. p.). Dichos tiempos, entonces, se configuran como reservas poéticas que impiden que el recuerdo se disuelva, como insumo de transformación posible.

Las brasas finales

En el decir de Georges Didi-Huberman (2013), quien se define como un pensador a quien le interesa la dimensión política de las imágenes, cuando estas tocan lo real se generan consecuencias. Algo arde, algo se incendia en el contacto de la imagen con lo existente y es allí, en ese acontecer, que alguna verdad —siempre puntual, pero nunca la Verdad— se revela y nos revela.

La imagen arde por diferentes motivos y de diferentes modos: arde en el encuentro con la realidad, arde por el deseo que la anima, arde para consumirse en su propio fuego y arde nuevamente cuando somos capaces de dejarnos mirar y, a su vez, mirar con ella. El incendio que es la obra genera luz que nos permite ver por un instante. Consumimos imágenes que nos consumen —y se consumen— en el fuego de su resplandor de verdad. Aquí radica el potencial epistemológico del arte, como otro modo de conocimiento que no requiere de la dicotomía entre pensamiento y percepción, emoción e intelecto.

En el caso de las obras de Zabala, el incendio reaviva la chispa de las ideas. Es el instante de estos destellos lo que nos interpela, el fulgor que ilumina, la incisión que nos marca, es la acción clavada, la herida que abre al significante, el encuentro de los tiempos que nos abre al cuestionamiento. Las tres obras aquí analizadas arden porque presentan obstáculos, restos irreducibles o dimensiones ocultas que eluden —o procuran eludir— la homogeneización generalizada y el conformismo sin atenuantes. Materiales conjugados con acciones que ebullicen en efervescencias de significaciones, mostrando inquietudes reveladoras, aquella tarea tan propia del arte.

Para Didi-Huberman, el saber crítico a partir de las imágenes se construye a partir de una genealogía de las mismas. Por eso, el autor propone:

[...] dar tiempo a la imagen: es la única condición para que esta pueda sacar a la luz, allende, el momento histórico que documenta, todos los recuerdos, todas las resonancias culturales, todos los estratos superpuestos, todos los deseos y las protestas, las profecías incluso, que es capaz de transmitir (Didi-Huberman en Barrios, 2015, s. p.).

En relación con lo expuesto, las obras de Zabala arden en el dolor que su herida sónica despierta en amplios sentidos. Revelan, a través de su retórica lúdica, distintos significados; construyen diferentes verdades, vinculadas con el contexto histórico-social y cultural en el que se inscriben. Sus imágenes, puestas en diálogo —como sostiene el filósofo—, entran en combustión, buscando su propio montaje y, en el ardor, producen mejores efectos.

Su contenido, lejos de quedar clausurado en el contexto que le dio origen, reaviva nuevas lecturas que ponen en jaque nuestro propio presente, sin limitarnos a las pertinentes reflexiones de nuestra historia, sino ampliando nuestras posibilidades de observar con base en la potencia de la obra. La potencia sobrevive al poder y esto es lo que nos permite no quedar impávidos ante la obra del artista. Esta fuerza gestual y vital cargará a las producciones de una intencionalidad particularmente dirigida a incitar el cambio social, el pensamiento emancipado, la sublevación esperanzada por nuestras ideas.

En la actualidad, donde inevitablemente algo de la producción artística de Horacio Zabala vuelve a tener vigencia, es importante retornar a estos ideales, como baluartes que deben ser rescatados por la memoria para no dolerse en las posibles consecuencias. Volver a la imagen con la intención de no olvidar nuestro pasado y aquello propio de lo humano, no mercantilizable, se vuelve nuevamente prioritario.

La criticidad expresada en esa herida sónica no se agota ahí, nuevamente nos subleva y moviliza. Porque la hendidura aún nos duele, como el chispazo arde y alumbró siempre nuevos significados. La obra, así, logra hachar la impavidez y, al acercarnos, enciende nuestro futuro.

Referencias

- Barrios, F. (22 de agosto de 2015). *Georges Didi-Huberman. O de la imagen, esa mariposa imposible* [Entrada de blog]. Recuperado de <https://medium.com/revista-hugo/georges-didi-huberman-3d7c3d35e6f7>
- Davis, F. (2013). *Horacio Zabala, desde 1972*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Editorial de la Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- Didi-Huberman, G. (2013). Cuando las imágenes tocan lo real. En G. Didi-Huberman, C. Chéroux y J. Arnaldo (Eds.), *Cuando las imágenes tocan lo real* (pp. 9-36). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Círculo de Bellas Artes.
- Didi-Huberman, G. (2017). *Sublevaciones* [Catálogo]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Centro de Arte Contemporáneo, Museos de la Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- Fin del mundo. (2002). Horacio Zabala. Futuro imperfecto. *Dossiers de Fin del Mundo*, (1). Recuperado de <http://www.findelmundo.com.ar/dossiers/Dfdm01.pdf>
- Richard, N. (2005). Lo político y lo crítico en el arte: ¿Quién le teme a la neovanguardia?. En P. Oyarzún, N. Richard y C. Zaldivar (Eds.), *Arte y Política* (pp. 33-46). Santiago de Chile, Chile: Universidad de Arte y Ciencias Sociales; Facultad de Artes, Universidad de Chile; Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Richard, N. (2006). El régimen crítico-estético del arte en el contexto de la diversidad cultural y sus políticas de identidad. En S. Marchán Fiz (Comp.), *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes* (pp. 115-126). Barcelona, España: Paidós Ibérica.
- Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno.

Richard, N. (2009). Lo político en el arte: arte, política e instituciones. *Emisférica*, 6.2, <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-62/richard>

Zabala, H. (1972). *Hacha* [Hacha de hierro, madera, mapa impreso]. Recuperado de <http://www.horaciozabala.com.ar/espanol/obras.html>

Zabala, H. (1998). *La estética clásica* [Texto sobre papel moneda]. Recuperado de <http://www.horaciozabala.com.ar/espanol/obras.html>

Zabala, H. (2001). *Futuro imperfecto* [Lápices, goma de borrar, estuches de acrílico]. Recuperado de <http://www.horaciozabala.com.ar/espanol/obras.html>

Lo político en el arte

Relatos y símbolos de poder en cuestión

Guillermina Cabra y Paola Sabrina Belén

En su ensayo *Lo político en el arte: arte, política e instituciones* (2009) Nelly Richard sostiene que las obras de arte no son políticas o críticas en sí mismas, sino que «su eficacia depende de la particular materialidad de los soportes de inscripción sociales que se propone afectar», ya que tanto lo político como lo crítico en el arte se definen «en acto y en situación [...] es asunto de contextualidad y emplazamientos, de marcos y fronteras, de limitaciones y de cruces de los límites» (Richard, 2009, s. p.). Por esta razón, lo que funciona como arte político-crítico en Nueva York no funciona de la misma manera en la Argentina o en cualquier otro contexto. Este tipo de obras buscan mover las fronteras de restricción o control, presionar contra los marcos de vigilancia, hacer estallar sistemas de prescripciones e imposiciones y descentrar los lugares comunes de lo que oficialmente es censurado.

De este modo, para la autora, lo crítico y lo estético deberían estimular una nueva organización de los materiales de la percepción y la conciencia con diseños que se corran de los hegemónicos en la comunicación ordinaria. Asimismo, Richard (2009) propone una diferenciación entre *arte y política* y *lo político en el arte*, ya que, en el primer caso, se estaría hablando de una relación de exterioridad entre el arte, un subconjunto de la esfera cultural, y la política, como una totalidad histórico-social; es decir que el arte entraría en diálogo/conflicto con esa totalidad exterior. Esta relación suele buscar una correspondencia entre la forma artística y el contenido social, como si lo social fuese algo ya dispuesto y anterior que la obra va a representar. Mientras que, por su parte, lo político en el arte alude a una articulación interna de la obra que rechaza la correspondencia entre forma y contenido para «interrogar [...] las operaciones de signos y las técnicas

de representación que median entre lo artístico y lo social» (Richard, 2009, s. p.). De esta manera, se trata de una «fuerza crítica de interpelación y desacomodo de la imagen» (Richard, 2009, s. p.).

En ese sentido, en su libro *Fracturas de la memoria* (2007), Richard plantea que «la imagen y la palabra [pueden funcionar] como zonas de fracturas simbólicas de los códigos oficiales» (p. 34). Esto supone que, desde allí, es posible operar para deconstruir dichos códigos. Así, tanto el arte como el pensamiento crítico buscan transformar las marcas dejadas por la destrucción histórica en nuevas formaciones de sentido que resulten, a su vez, en novedosos montajes de la experiencia y de la subjetividad desde lo estético, desde lo político o desde la crítica (Richard, 2007).

A continuación, nos proponemos analizar lo político en el arte a través de las estrategias de representación y los recursos poéticos que propician una interpelación político-crítica del espectador. A tal fin, tomaremos como caso tres obras de la muestra *Poéticas Políticas*, curada por Florencia Battiti y Fernando Farina y exhibida en el Parque de la Memoria desde diciembre del 2016 hasta marzo del 2017.

La exposición contó con producciones de Diego Bianchi, Viviana Blanco, Rodrigo Etem, Roberto Jacoby, Syd Krochmalny, Magdalena Jitrik, Leticia Obeid, Jonathan Perel, Gabriel Valansi, Esteban Álvarez y Carlota Beltrame. Según los curadores, esta muestra se proponía «más como un ensayo de pensamiento que como una simple presentación de obras» (Battiti & Farina en AA.VV., 2016, s. p.), ofreciendo a los visitantes, además de las obras expuestas, una publicación que reunía los pensamientos de diversas personalidades vinculadas a la práctica y a la reflexión artística local.

Se reflexionará, específicamente, en torno a *El elegido* (2016), de Esteban Álvarez, *Vigilia* (1997), de Carlota Beltrame y otra obra, sin título (1996), de la misma artista. Dichas producciones indagan en la historia argentina desde diferentes lugares. *El elegido*, una instalación que consiste en una alfombra roja y una roca con un sable corvo incrustado, busca evidenciar los rasgos míticos del relato histórico en torno a la nacionalidad argentina y la figura de San Martín. Las obras de Carlota Beltrame, una gorra militar hecha en ónix iluminada y una cachiporra hecha con mármol de Carrara, ambas montadas sobre pedestales, interpelan la historia argentina reciente, en relación con el rol de las fuerzas de seguridad durante la última dictadura cívico-militar.

El mito de la nacionalidad argentina

Con las importantes olas de inmigración que recibe la Argentina durante el siglo XIX y principios del siglo XX,¹ se vuelve una prioridad el generar en todos los habitantes del país un sentimiento de pertenencia y de nacionalidad que los una. Al respecto, Lilia Ana Bertoni (2001) sostiene que entre 1853 y 1889 la necesidad de construcción de una nacionalidad argentina que aglutinara a una sociedad heterogénea, se plantea en términos de construir una tradición patria, que vinculara aquel presente con el pasado argentino.

Esta preocupación por la nacionalidad que se advierte en los distintos sectores de la sociedad se localiza en la construcción de monumentos y museos, en la organización de fiestas conmemorativas y en la legitimación de la identidad nacional basada en la apelación del pasado patrio. Durante este período, el Estado utiliza símbolos y emblemas que encarnan la nación argentina —la bandera, el escudo, la escarapela y el Himno Nacional— para celebrar las hazañas de los *Padres de la Patria* en las conmemoraciones de fechas claves para la historia argentina, logrando así un consenso en torno a su legitimidad (Munilla Lacasa, 1995). Historia argentina basada, además, en el discurso triunfante de la Batalla de Caseros, escrita principalmente por Bartolomé Mitre en textos como *Galería de celebridades argentinas*, de 1857, y trabajos posteriores sobre Manuel Belgrano y José de San Martín (Sánchez, 2004).

Asimismo, en este proceso, la escuela —que a partir de 1884 con la sanción de la ley N.º 1420 se vuelve obligatoria, gratuita y laica— se convierte en un asunto público controlado estatalmente y en la institución encargada de transmitir «esa cultura civilizatoria homogénea» (Giovine, 2001, p. 17), negadora del reconocimiento a las identidades culturales que se opusieran a ese relato. En tal sentido, como señala Renata Giovine (2001), Sarmiento concibe a «la instrucción pública como una de las instituciones que puede llevar a cabo ese proceso de homogeneización cultural, productora y reforzadora del mito nacional; que puede moldear al ciudadano de la Argentina moderna» (p. 28).

¹ Se estima que, entre 1870 y 1930, la Argentina recibió más de siete millones de inmigrantes, principalmente de España y de Italia (Sistema Continuo de Reportes sobre Migración Internacional en las Américas SICREMI, s. f.).

Es entonces en este marco que se construye la figura de San Martín como Padre de la Patria —identificación que mantiene hasta la actualidad— desde la veneración y el respeto hacia los valores que encarna. Esto pudo verse, por ejemplo, con motivo de la devolución de su sable al Museo Histórico Nacional en 2015, acontecimiento que generó un gran entusiasmo en el público e incrementó la cantidad de visitantes al sitio. Desde el mismo Museo se le dio una destacada relevancia a este evento a través de la participación de la entonces presidenta Cristina Fernández de Kirchner, quien recibió el sable. Actualmente, la sala en la que está exhibido es una de las principales atracciones de la institución y se encuentra custodiada de manera permanente.



Figura 1. *El elegido* (2016), de Esteban Álvarez

Retomemos ahora la exposición mencionada en la introducción. Al entrar en la muestra *Poéticas Políticas* se encuentra la obra *El elegido*, de Esteban Álvarez. La misma presenta una alfombra roja rectangular y alargada a cuyo término, antes de dar con la pared, se instala una roca gris con un sable corvo clavado en ella y su vaina en la pared [Figura 1]. Esto parece remitir, por un lado, al famoso sable de San Martín, pero, por otro lado, lleva a pensar en el célebre mito del Rey Arturo y la espada en la piedra²

² En Londres caballeros de toda Inglaterra intentan sacar una espada prisionera de un trozo de mármol. Se decía que quien la liberase sería el rey de Inglaterra. Es Arturo, sin ser caballero aún, quien logra liberarla, y le es revelada su verdadera identidad. Es proclamado rey y jura impartir justicia a todos los hombres de su tierra. «Como mito el Rey Arturo ha pasado a la iconografía popular como sinónimo de inteligencia, honor y lealtad. Su espada (Excalibur) un símbolo del poder legítimo. Su capital, Camelot, un lugar idílico de igualdad, justicia y paz» (Wikipedia, s.f., s.p.).



2

Figura 2 y 3. *El elegido* (2016), de Esteban Álvarez. Detalles de instalación



3

De esta manera, si tenemos en cuenta el proceso de conformación del discurso sobre la nacionalidad en el que se enmarca la figura de José de San Martín, es posible pensar la potencialidad político-crítica de *El elegido*. En ella la referencia al mito del Rey Arturo a través de la espada en la piedra busca evidenciar los rasgos míticos del relato histórico en torno a la nacionalidad argentina. Al respecto, Mircea Eliade (1963) plantea que el mito es constructor de mundo, un relato apodíctico que no admite duda y necesariamente es verdadero. Además, es una historia sagrada donde intervienen seres sobrenaturales [Figuras 2 y 3].

Cabe, entonces, la pregunta acerca de si la vivencia de la nacionalidad puede ser una vivencia mítica. Desde un sentido estricto, no; porque no se trata de una irrupción de lo sagrado o sobrenatural en el mundo ni es una vivencia religiosa en el sentido de religar, *volver a atar*. Sin embargo, la nacionalidad no se discute. Generalmente, los relatos del nacimiento de una nación son apodícticos y las materializaciones de una organización nacional, sus instituciones, son dogmáticas. Si bien no se reactualizan como en tiempo mítico, estas organizaciones nacionales poseen celebraciones que las mantienen vivas a partir de conmemoraciones que tienen

aspectos estructurales de un ritual. Además, sus relatos y hombres fundadores están definitivamente inscriptos en el marco de la épica histórica, como San Martín (Sánchez, 2004).

En tal sentido, *El elegido* propone la reflexión sobre la simbolización del poder institucionalizado, la legitimación de un héroe patrio, la historia enseñada en los manuales escolares con sus relatos e iconografías.

Pedestales dictatoriales y atributos de poder

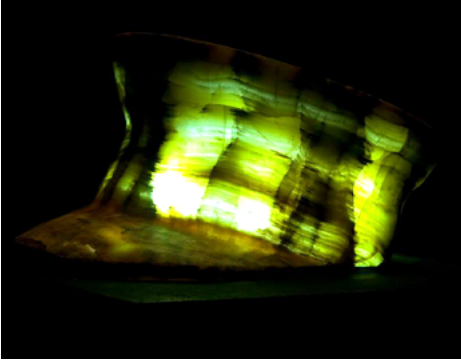
Con respecto a las obras de la artista tucumana Carlota Beltrame, ambas parecen interpelar la historia argentina reciente, en relación con el rol de las fuerzas de seguridad durante la última dictadura cívico-militar. *Vigilia*³ consiste en una gorra militar realizada en ónix verde con una luz interior expuesta sobre un pedestal [Figura 4]. Pertenece a una serie de esculturas que representan ciertos atributos que están vinculados con la esfera de poder político. El material con el que está hecha es una piedra semipreciosa, con la que se suelen hacer muchos *souvenirs* que se encuentran en las casas de artículos regionales. Se trata de una piedra que solo es posible hallar en suelo argentino. La luz en su interior metaforiza la continuidad latente de ciertas figuras en lugares de poder, a pesar de las huellas de su accionar anterior (Beltrame, 1997).

En torno a la segunda obra, sin título [Figura 5], si bien no pertenece a la serie antes mencionada permite reconocer continuidades en el trabajo de la artista. Se trata de una cachiporra expuesta, como en el caso anterior, sobre un pedestal, ambos realizados en mármol de Carrara, valioso material de uso típico en las esculturas tradicionales.

En tal sentido, como bien señala Laura Casanovas (2016), esta obra dialoga con la historia del arte para referirse a la violencia y al autoritarismo, así como a la validez que determinados grupos y épocas pueden otorgarles, al colocar una cachiporra sobre un pedestal de mármol de Carrara, al modo de un monumento clásico.

Cabe retomar aquí lo planteado por Richard (2009) sobre la definición «en acto y en situación» (s. p.) del arte político-crítico, en tanto estas

3 La misma obra fue presentada en 1997 y pertenece actualmente a la Colección MACRO (Rosario, Santa Fe).



4

Figura 4. *Vigilia* (1997),
de Carlota Beltrame



5

Figura 5. *S. T.* (1996),
Carlota Beltrame

obras, desde su articulación interna, las operaciones de signos y las técnicas de representación, movilizan una fuerza crítica de interpelación. Así, más que la tradicional y clásica actitud contemplativa, desde un extrañamiento que surge del propio modo de emplazamiento y de la propia materialidad, ambas obras interpelan al espectador para reflexionar sobre los momentos críticos del pasado y del presente. En ellas lo político-crítico aparece cuando los resabios del autoritarismo y la violencia latentes en la cotidianidad de la sociedad tucumana «se revelan [...] en la materialidad que comparten los *souvenirs* populares de la zona con unas esculturas que reproducen a escala real los atributos del poder» (Battiti & Farina en AA.VV., 2016, s. p.).

Consideraciones finales

Laura Malosetti Costa (en AA. VV., 2016), en la publicación que acompaña a la exhibición, expresa: «La única certeza que puedo proponer es que el arte, cuando es político en el más amplio sentido de este hermoso adjetivo, produce un destello de lucidez crítica, cambia algo en nuestro

modo de ver, de pensar y de vivir en el mundo» (s. p.). Esto es lo que las producciones abordadas parecen activar desde su potencial para movilizar reflexiones, proponer preguntas a los espectadores e inquietar al poder, agrega Marcelo Brodsky (en AA.VV., 2016).

Desde un tercer espacio en el que conviven la especificidad crítica de lo estético y la dinámica movilizadora de la intervención artístico-cultural (Richard, 2007), dichas obras apelan a una historia y a una memoria común, al tiempo que las interpelan para interrogar sobre la construcción de las mismas, al subvertir, desnaturalizar y poner en cuestión los sentidos establecidos, la legitimación de los héroes patrios y los símbolos del poder institucionalizado.

Referencias

- AA.VV. (2016). *Poéticas Políticas* [Catálogo]. Recuperado de <http://parquedelamemoria.org.ar/wp-content/uploads/2017/01/CATALOGO-y-APORTES-Po%C3%A9ticas-Pol%C3%ADticas.pdf>
- Álvarez, E. (2016). *El elegido* [Instalación]. Recuperado de <https://www.facebook.com/ParquedelaMemoria/photos/a.201304356578956/1471560372886675/?type=3&theater>
- Battiti, F. y Farina, F. (Curadores). (2016–2017). *Poéticas políticas* [Exposición]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Sala PAYs, Parque de la Memoria. Monumento a las víctimas del Terrorismo de Estado.
- Beltrame, C. (1996). *S. T.* [Escultura]. Recuperado de https://scontent.fae9-1.fna.fbcdn.net/v/t1.0-9/11999028_607455592730294_8674179527869547415_n.jpg?_nc_cat=104&_nc_ht=scontent.fae9-1.fna&oh=5092683e48c7038f25bb9eb3c27ba26c&oe=5D4FD521
- Beltrame, C. (1997). *Vigilia* [Escultura]. Recuperado de <http://castagninomacro.org/page/obra/id/188/Beltrame%2C-Carlota/Vigilia>

- Bertoni L. A. (2001). *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Casanovas, L. (22 de diciembre de 2016). Otros caminos posibles del arte en el disenso. *Revista Ñ*. Recuperado de https://www.clarin.com/arte/caminos-posibles-arte-disenso_o_BkxseNiSx.html
- Eliaide, M. (1963). *Mito y Realidad*. Barcelona, España: Labor.
- Giovine, R. (2001). *Instituciones escolares y hombres públicos para un Proyecto de Nación* (Tesis de maestría).
- Munilla Lacasa, M. (1995). *Celebrar en Buenos Aires. Fiestas patrias, arte y política entre 1810 y 1830*. Ponencia presentada en las 6.º Jornadas de Teoría e Historia de las Artes: El arte entre lo público y lo privado. Centro Argentino de Investigadores de Arte, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.
- Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria: Arte y pensamiento crítico*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno.
- Richard, N. (2009). Lo político en el arte: arte, política e instituciones. *Instituto Hemisférico*. Recuperado de <http://hemi.nyu.edu/hemi/en/e-misferica-62/richard>
- Sánchez, D. (2004). *El papel de las producciones simbólicas en la construcción del mito de la nacionalidad argentina (1880-1930)* (Apunte de cátedra). Historia Sociocultural del Arte, Departamento de Artes del Movimiento, Universidad Nacional de las Artes, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

Potencia crítica de la instalación gráfica

El sitio y *La Desaparición*, de Juan Carlos Romero

Camila García Martín, Silvina Valesini y Guillermina Valent

Entre mayo y agosto de 2017 se presentó la instalación gráfica *La Desaparición* [Figura 1] del artista argentino Juan Carlos Romero en la Sala Presentes, Ahora y Siempre (PAYS) del Parque de la Memoria, Monumento a las víctimas del terrorismo de Estado de la ciudad de Buenos Aires. Dicha obra fue actualizada por Romero especialmente para ese espacio y fue su última y póstuma exposición. En sus sucesivas *reconstrucciones* en diferentes coordenadas, *La Desaparición* ha recreado sus formatos de producción y de exhibición, para dar lugar a revisiones significativas de sus estrategias de enunciación y, en consecuencia, de los significados que aloja. Las complejas tramas de sentidos que ha ido estableciendo en cada ocasión en relación con los contextos reclaman necesariamente lecturas transversales para una propuesta que se revela como siempre vigente.



Figura 1. Fotografía de *La desaparición*, de Juan Carlos Romero, en el espacio del Centro de Documentación dentro de la Sala PAYS del Parque de la Memoria (2017)

En diciembre de 1995 la obra se presentó en el marco de *Todos o ninguno*, una convocatoria organizada por el grupo platense *Escombros/Artistas de lo que queda* en una calera abandonada de Ringuelet (provincia de Buenos Aires), y en el año 2000 en la 7° *Bienal de La Habana* (Cuba) en el Centro de Arte Contemporáneo Wilfredo Lam. Adicionalmente, ha sido revisada en diferentes soportes, como la versión que Romero realizó utilizando cuatro pañales para adultos impresos con esténcil, que fue presentada en la *I Bienal Argentina de Gráfica Latinoamericana* (2000), organizada por el Museo Nacional del Grabado. Cada una de estas sucesivas presentaciones habilita, sin duda, un análisis pormenorizado que excede los alcances de este escrito, por lo que se proyecta abordarlas en futuros trabajos.

Siguiendo a Fernando Davis (2010), quien hace un análisis de la trayectoria poético-política de Romero en el libro homónimo, observamos que esta obra condensa algunos aspectos que resultan centrales para comprender gran parte de la producción del artista. Por un lado, la interpelación a un espectador que se pretende coautor, a efectos de que reconfigure los roles y las pertinencias en la trama que la obra propone; por otro, la experimentación formal como quiebre con la tradición del grabado, que había iniciado ya a fines de la década de los cincuenta y que desarrolló a lo largo de toda su labor artística. Otros elementos que también pondremos en discusión, son la implementación del texto impreso y el afiche de edición barata que suele encontrarse en la vía pública, reterritorializado o extrapolado al campo del arte, en un gesto que hace del «grabado y de su operatividad múltiple una plataforma móvil de intervención [...] crítica» (Romero y otros, 2010, p. 32-34).

Podemos pensar, a modo de hipótesis, que esta nueva presentación se configura como una doble actualización: en primer lugar, la actualización más inmediata y explícita, a través de la reinstalación de la obra en un nuevo espacio, la Sala PAYS del Parque de la Memoria, entendiendo que dicha localización resemantiza los alcances de la producción y refuerza su dimensión crítico-política; en segundo lugar, la actualización de la temática que la obra problematiza en relación con la coyuntura social y política signada por un modelo de corte neoliberal. Serán insumos invaluable para abordar su interpretación dos escritos de Romero que, aunque realizados para versiones anteriores de *La Desaparición*, nos proporcionan ciertas claves

fundamentales para abordar su contenido, es decir, que constituyen un paratexto que nos permite plantear una posible lectura temática.

Abordar obras como las del artista que nos ocupa supone la pregunta por los modos que asume el arte crítico en el marco de la democracia y el contexto del capitalismo cultural. La extensa trayectoria que define a Juan Carlos Romero lo coloca como un agente fundamental que, como ya se dijo, pone en tensión la idea de prácticas artísticas a través de su particular vinculación con lo social.

Luis Camnitzer (2011) señala que la figura del artista en el siglo XXI ha de definirse por la posición que asume frente a la complejidad de las dinámicas de su contexto y por cómo se describe a sí mismo en términos de su función social, lo que genera una tensión entre el artista como «productor de mercancías» y el artista como «trabajador de la cultura» (Camnitzer, 2011, p. 126). Como un claro exponente de las estrategias conceptualistas de los años sesenta que se proyectan y potencian en el nuevo siglo como instrumentos de concientización, Romero ancla su proyección artística con la de un auténtico trabajador o agente de cambio cultural que entiende «lo artístico como comunicación en la zona colectiva» y a sí mismo como «un lente que ayuda a entender el caleidoscopio que conforma a la comunidad» (Camnitzer, 2011, p. 119-120).

El escenario de la contemporaneidad nos encuentra sumergidos en lo que la crítica chilena Nelly Richard (2013) describe como un contexto de saturación icónica y sobreexposición informativa y comunicativa.

La dificultad básica de saber cómo distinguir su *trabajo con la imagen* del resto de lo visible cotidianamente [...]. Frente a la hipervisibilidad mediática de la imagen estetizada por las tecnologías del capital: ¿qué puede el arte, qué puede el arte crítico? Quizás aventurarse en las zonas de secreta discordancia, de tumultuosa opacidad, donde se aloja lo más refractario al régimen translúcido de visibilidad satisfecha que acompaña el despliegue neoliberal (Richard, 2013, p. 86).

Podríamos decir que Romero se opone a la aceptación acrítica de la transparencia de las imágenes mediáticas que circulan constantemente, por lo que le propone al espectador que construya y complete el sentido de la obra sumergiéndose en la opacidad del texto-imagen que tiene ante sí.

Instalación gráfica: un modelo de dispositivo crítico

La Desaparición ha sido presentada a partir de las nociones de «instalación gráfica» —utilizada por el propio Romero— y también como «muestra-acción instalada», propuesta por el curador Eduardo Grüner (2017) en el texto de sala. La primera denominación hace hincapié en la trama enunciativa que tejen los recursos técnico-formales, que conviven construyendo un dispositivo novedoso a través de otros ya conocidos. En la segunda se avanza más bien sobre las estrategias de montaje y exhibición, que reproducen la acción de pegar afiches realizada en la calle con fines publicitarios. Pero ambas perspectivas remiten, sin duda, a la construcción de un dispositivo crítico que conjuga la práctica artística con la acción política, en un despliegue que opera a partir del extrañamiento y la subversión de la función del espectador.

La obra comprende dos modelos de afiches realizados en impresión tipográfica. Por un lado, afiches amarillos con palabras que se reconocen incompletas: «DESOCU», «EXCLUS», «EXTINC» y «MARGIN» [Figura 2]. Por otro lado, afiches blancos con una letra D [Figura 3] mayúscula en la mitad superior de la superficie, mientras que en la mitad inferior, en menor tamaño, se transcribe un fragmento del apartado quinto de la «Carta abierta de un escritor a la Junta Militar», que escribió Rodolfo Walsh el 24 de marzo de 1977: «En la política económica de ese gobierno debe buscarse no solo la explicación de sus crímenes, sino una atrocidad mayor que castiga a millones de seres humanos con la miseria planificada» (Walsh, 2010, p. 11). El mismo se presenta encabezado por la leyenda: «DESOCUPACIÓN = DESAPARICIÓN».

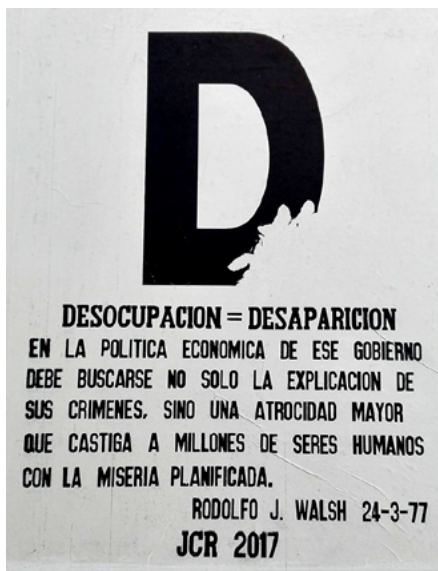
La interpretación de la obra de Romero en clave de *instalación gráfica* pretende reconocer la relevancia de los elementos formales y enunciativos que activan aquella coautoría del espectador a la que el artista apeló a lo largo de su trayectoria. Esta es una condición que ya se percibe presente en sus trabajos iniciales como parte del grupo *Arte Gráfico-Grupo Buenos Aires* en 1970, en los que se plantean interrogantes hacia el interior de la disciplina del grabado, como así también en las líneas que desplegó más tarde, para profundizar en estrategias que tuvieran en cuenta la totalidad de los elementos que articulan la práctica artística. Es así que argumenta:



2

Figura 2. *La desaparición*, detalle. Afiches amarillos

Figura 3. *La desaparición*, detalle. Afiches blancos



3

«“Los espectadores actores, penetran en el texto y asumen una actitud para completar la obra”, la que “no se completa de ninguna manera si el espectador no actúa”» (Romero en Davis, 2009, p. 25).

De este modo, la práctica de la instalación parece revelarse como especialmente propicia para la interpelación crítica del *aquí* de su contexto y el *ahora* de su presente. Aunque la selección de objetos y su presentación dentro de determinadas coordenadas espacio-temporales parecen a primera vista constituir su única especificidad, en ese proceso de selección y concatenación de opciones aparece develada la materialidad de la propia cultura, en la medida que «instala todo aquello que nuestra civilización simplemente hace circular» (Groys, 2009, p. 7). A diferencia del arte moderno, que operaba en el nivel de las formas individuales, el contemporáneo lo hace en el nivel del contexto y otorga o niega a los objetos e imágenes de circulación corriente la posibilidad de una relocalización que les otorgue estatuto de obra y los habilite para la producción de nuevos horizontes de sentido. Por eso, cada instalación está hecha «con la intención de designar un nuevo orden de recuerdos, proponer nuevos criterios para contar una historia y diferenciar entre el pasado y el futuro» (p. 6).

En este nuevo contexto, señala Jacques Ranciere, el propio «mirar no es una acción pasiva, sino que es una actividad, porque los espectadores, de hecho, crean la obra de arte tanto como el artista mismo, crean la circulación y los mundos alrededor de las obras. Ellos hacen que el arte funcione» (Ranciere en Cerruti, 2012, s.p.). Nos encontramos, entonces, ante una combinación que opera como la cualidad principal de lo performativo, como comunicación y acción, como actividad compartida (Larrañaga, 2017) en la que Mijaíl Bajtin descubre una transferencia de subjetivación entre el autor y el contemplador de una obra: «el “mirador”, en el sentido de Marcel Duchamp. A su juicio, en este movimiento el “consumidor” pasa a ser en cierto modo cocreador» (Guattari en Larrañaga, 2017, p. 25).

Ya en el texto curatorial de la muestra de la Sala PAYS comienza a transparentarse este vínculo particular que Romero propone a quienes transitan entre sus muros empapelados, cuando Eduardo Grüner (2017) manifiesta:

Que las palabras hayan sido recortadas de tal manera que: A) el espectador —al que Juan Carlos siempre le pedía coautoría— tenga que restaurar (o directamente producir) el sentido completo; B) las letras no inscriptas no sean mera ausencia, sino omisión determinada, generando un vacío por donde se derrama lo real de la Des / Exclús / Margin, de tal manera que ese vacío nos asalta, como si dijéramos, o nos rodea (s.p.).

Asimismo, el grabado y el arte impreso en su conjunto, se revelan como herramienta de intervención político-crítica toda vez que la experimentación formal resulta inseparable de su apuesta por intervenir en la transformación de las reales condiciones de existencia. Y si sus particulares formas de producción y de circulación como obras reproducibles parecen auspiciar comportamientos democratizadores para el arte a través de la apertura de canales alternativos a los circuitos tradicionales, esta característica se afianza con la elección de estrategias que emulan los modos de representación de la cartelera callejera de amplia tirada y que, al conservar sus formas de producción y montaje, se trasladan a los espacios institucionalizados del arte en un gesto provocador.

Es a partir de operaciones retóricas y traducciones del texto lingüístico al texto como imagen que Romero subvierte los mecanismos propios de

la comunicación para alojar en ellos la pregunta por el sentido; lo hace indagando entre los mecanismos de la comunicación mediante estrategias formales que interfieren los hábitos perceptivos. De este modo, las instalaciones gráficas asumen la singular condición de ser práctica poética de representación que, mediando entre lo artístico y lo social, propician la interpelación crítica de lo real. Y si bien en el texto curatorial Eduardo Grüner se niega deliberadamente a definir *lo real* —en un acto que replica las estrategias de omisión que el propio artista pone en juego—, consideramos que como sustrato del arte político-crítico, y sobre todo como su ámbito de injerencia específico, estamos obligadas a reconocer los guiños que Romero propone con relación al tema.

Los afiches remiten en su estructura formal a los anuncios que habitualmente usan las *bailantas* o bailes populares, y en la instalación cubren por completo tres de los muros, a lo largo de varios metros, uno al lado del otro, a la manera de un tapiz o un mural. Las palabras cortadas o incompletas que aparecen en los afiches amarillos interpelan al público para que complete su sentido.

Siguiendo a Boris Groys (2009), entendemos que Romero toma un elemento característico del mundo urbano, como son los afiches callejeros que simplemente circulan con una lógica *transparente* para publicitar eventos, para instalarlo en un nuevo contexto de *opacidad* en el que hay que construir/completar el sentido de lo que se muestra, que implica detenerse a pensar y reflexionar. En estos términos, la idea de participación del público en la configuración escénica que plantea la instalación nos introduce en la médula de una dimensión performativa latente. Como sostiene Oscar Cornago Bernal (2017):

Se trata de proponer al espectador un tipo de relación que cuestiona su condición de espectadores [...], y con ello la distancia estética que permite crear estos lugares, una distancia propuesta por la convención artística y cuya problematización está en la base de la acción como forma de entender las artes (p. 165).

En esta línea se advierte que la presencia simultánea del impreso múltiple representa en la obra del artista un significativo artificio. Los afiches, tal como aparecen en la vía pública, operan sus lógicas enunciativas y subsumen el rol poético-estético al comunicacional. Por el contrario, la

obra de Romero subvierte aquel plan original. Por un lado, ordena meticolosamente y construye una trama que suspende la lectura en términos semánticos y la propone en un segundo, aunque fundamental, plano. Por el otro, establece estrategias conceptuales al interior de cada afiche: opera en ellos quebrando la lógica del fluido comunicacional —al presentar palabras inacabadas— y, así, transforma en cómplice de su enunciado al visitante de la instalación.

De esta manera, en términos de unidad simbólica, la imagen —el texto— configura un vínculo con su medio portador que sobrepasa la idea de soporte (Belting, 2012). Dicho supuesto abreva en la vinculación histórica de reciprocidad entre el arte impreso y las tecnologías de impresión de uso industrial, y en la correspondencia tanto con los *medios técnicos* de reproducción como con los *dispositivos de enunciación* que lo ponen en circulación.

De lo anterior se desprende, también, la revalorización del impreso como huella. Con la mirada volcada ahora sobre los procesos, y principalmente sobre su condición indicial, aquella relación de contigüidad entre un objeto (matriz) y su impronta (impreso), se presenta como una estrategia especialmente fecunda desde la perspectiva del arte crítico. Las imágenes evanescentes, incompletas o borradas señalan que un evento perturbador ha tenido lugar y abren interrogantes en relación con la causa detrás de los procesos inconclusos que implican. Así, la obra de Romero pendula a lo largo de su vasta trayectoria dentro de lo que Nelly Richard (2013) describe con la categoría de «lo político en el arte», porque no opera con formas subsidiarias a un contenido político exterior con el que entra en diálogo o conflicto, sino que se inscribe como «una fuerza crítica de interpelación y desacomodo de la imagen, de conflictuación ideológica-cultural de la forma-mercancía de la globalización mediática [...] que busca seducirnos con las pautas visuales del consumo como única escenografía de la mirada» (Richard, 2009, s.p.).

Para Groys (2014) el espacio de la instalación configura una privatización simbólica del espacio de exhibición por parte del artista y es un aspecto determinante para evaluar las potencialidades críticas de la obra. Romero apela a él para proponer un ejercicio de relectura en lo que interpretamos como una realización fragmentaria e inacabada de mecanismos, operaciones y traducciones de un sistema simbólico —el texto lingüístico— a otro: el texto como imagen (De la Presilla, 2013).

Una trama de desapariciones que se reactualiza

Teniendo en cuenta dos textos que escribió el artista, uno con motivo de la presentación de *La Desaparición* en la *I Bienal Argentina de Gráfica Latinoamericana* y el otro, en la *7º Bienal de La Habana*, ambas en el año 2000, y abrevando en la imposibilidad de disociar en una obra de estas características forma y contenido, consideramos útil detenernos en una posible lectura temática de la obra.

El primero de los escritos surge a partir de las ideas que Romero extrae del sociólogo francés Robert Castel, con las cuales toma contacto en 1995 a través de una crónica de su libro *Les Métamorphoses de la question sociale, une chronique du salariat* (1977), posteriormente traducido al español como *Las Metamorfosis de la cuestión social: una crónica del salariado* (1997). Castel plantea que «el desocupado, excluido del mercado laboral, es un “desafiliado” que pierde todo contacto con su entramado social» (Romero y otros, 2010, p. 196). Siguiendo esta línea de pensamiento, en el catálogo de exposición de la *I Bienal Argentina de Gráfica Latinoamericana* (2000), Juan Carlos Romero «refiere a la desocupación como una “nueva forma de desaparición [...] que trae consigo la pérdida del espacio social al que cada persona tiene derecho”» (s.p.).

Con relación a esto, el material textual que ha acompañado los diferentes momentos de la obra nos acerca un poco más al vínculo recíproco: *desaparición-desocupación*. Los datos que desde diferentes elementos del dispositivo el artista pone en marcha, no hacen más que reforzar una estrategia que se expresa en todas sus dimensiones posibles y es la persistencia de los mecanismos de desaparición. En la instalación gráfica presentada en el Parque de la Memoria en el 2017 la referencia a la desocupación aparece de forma explícita tanto en los afiches amarillos mediante la palabra incompleta DESOCU como en los afiches blancos que tienen una D mayúscula en gran tamaño, debajo de la que se presentan como análogas las nociones de *desocupación* y *desaparición*.

En el caso de los afiches blancos no cabe duda del vínculo que el artista establece entre los dos términos ya que la noción de *desocupación* es igualada a la de *desaparición*. Así, esa D que domina la superficie del afiche, tiene un doble sentido y la borradura que presenta en la parte inferior podría

interpretarse en estos términos: la huella, el vestigio de lo que desaparece (o empieza a desaparecer) debido a la pérdida de contacto con el entramado social que genera la condición de desocupado. Como ya se mencionó más arriba, la cita de la carta abierta de Rodolfo Walsh representa, en este caso, un puente entre estos dos modos de ausencia.

En ese sentido, Davis plantea que el título de la obra también puede ser leído como una evocación a los desaparecidos que generó *ese gobierno*, es decir, el de la última dictadura cívico-eclesiástico-militar que sufrió Argentina entre 1976 y 1983. Pero más específicamente, siguiendo el texto de Romero que aquí tomamos como clave de lectura, el título alude a la desaparición de los trabajadores (la clase obrera, uno de los sectores sociales más perseguidos durante el régimen militar), ya que se entiende la «desocupación como una forma de extinción social» (Romero y otros, 2010, p. 196).

El otro escrito del artista, realizado con motivo de la 7^o *Bienal de La Habana* (2000), nos aporta otros conceptos que nos sirven a la hora de analizar la instalación gráfica. En este caso, se podría considerar que Romero hace un análisis coyuntural de su país, que por entonces se encaminaba hacia una gran crisis económica, política y social debido a las medidas neoliberales desarrolladas durante los años noventa. El artista plantea de manera explícita:

La desocupación que afecta ya a más de dos millones de personas en la Argentina lleva en forma inevitable a la exclusión y la marginación, convirtiendo a quienes son afectados en solo cuerpos, que, abandonados, ya no tienen poder de decisión ni aun sobre su propia existencia y se puede hacer con ellos que se quiera. Esta es una nueva forma de desaparición iniciada hace 25 años durante el Proceso Militar, que arrastró a la desaparición física a más de treinta mil militantes políticos. [...] Los marginales de la nueva era ya no pueden elegir y su camino es la inevitable desaparición, silenciosa, sibilina y por lo demás corrupta que irónicamente se está llevando a cabo en plena democracia (Romero y otros, 2010, pp. 290-291).

De este modo, Romero concibe la desocupación como una nueva forma de desaparición, entendida como extinción, en tanto exclusión y marginación de los sujetos que quedan fuera del espacio social. Con esto podemos

construir el sentido de las palabras incompletas «DESOCU», «EXCLUS», «MARGIN» y «EXTINC» de los afiches amarillos y su vínculo tanto con el título de la obra *La Desaparición* como con los afiches blancos. La elección de las palabras no es arbitraria, sino que corresponde a un posicionamiento crítico de Romero, que surge de su propia lectura de la historia y del contexto social y político de Argentina de las últimas décadas. Además, en su obra, tanto la forma como el contenido se constituyen en un enunciado político-crítico, lo que expresa una ruptura con la gran tensión entre centro-periferia, forma-contenido, analizada por Nelly Richard, que relega el contenido a la periferia (Latinoamérica), mientras que reserva al centro (Estados Unidos y Europa) las posibilidades de la indagación formal.

Vale decir que en su sinuosa trayectoria esta obra camaleónica ha conseguido conservar su operatividad crítica inalterable. Y lo ha conseguido a través de su propia transformación: ya sea a través de su emplazamiento, las lógicas del montaje o el aporte de nuevas voces que a través de lo textual han incidido en las decisiones generales de la obra, proponiendo nuevas tensiones. Es posible pensar, por lo tanto, en las características de esta nueva reactualización, que sucede en 2017, a la luz de la coyuntura social, política y económica de corte neoliberal. Y en los textos del artista, además, como una valiosa herramienta interpretativa que acciona sobre la complejidad de la obra en su conjunto.

En palabras de Romero (2010): «Los marginales de la nueva era ya no pueden elegir y su camino es la inevitable desaparición, silenciosa, sibilina y por lo demás corrupta que irónicamente se está llevando a cabo en plena democracia» (p. 291). Este fragmento, que data del año 2000, resuena hoy como un golpe de claridad que nos convoca como ciudadanos activos a estar atentos y en alerta.

Convergencias y contagios: la obra y el sitio

Josu Larrañaga (2017) señala que toda imagen se torna perceptible en unas coordenadas de espacio/tiempo y con unas determinadas condiciones de habitabilidad; sólo en estos marcos diferenciados somos capaces de percibir sus formas y colores, y nos dejamos invadir por su presencia. Así, «las cosas, las imágenes, los elementos y artilugios que el arte muestra

se instalan en algún lugar y de alguna manera» (Larrañaga, 2017, p.21). Este emplazamiento no sólo se ocupará de ubicar las partes en un sitio u otro, sino que administrará las situaciones y circunstancias en las que el espectador se confronta con ellas y, por lo tanto, «espacia, armoniza la polifonía de los cuerpos y sus ubicaciones, sus distancias, las extensiones que desplazan y desalojan, permite sus lecturas y sus interpretaciones, y además, al distribuir los elementos reconfigurándolos, administra el significado y el sentido de los elementos no-semióticos» (p. 21).

En vistas de lo anterior vale reconocer la condición inédita que el lugar de emplazamiento le otorga a la obra que nos ocupa, ya que reconocemos en las estrategias que el artista propone un diálogo íntimo con sus condiciones de emplazamiento; algo que se repite sistemáticamente en cada nueva edición del proyecto.

Entendemos que el *sitio* es el espacio ocupado por algo. En ese sentido, Javier Maderuelo (2008) expone:

Es el espacio de algo o de alguien. En este sentido, los espacios ocupados por construcciones son sitios. La ocupación de un espacio por un edificio, monumento o cualquier otra señal, diferencia ese espacio no sólo del espacio genérico e indefinido, sino del conjunto de los lugares. [...] El espacio con el que se opera en física o en matemáticas es genérico, neutro e impersonal; es, por decirlo con una sola palabra, abstracto; puede estar dotado de direccionalidad o incluso ser un campo que posee orientación vectorial, pero en su frialdad abstracta e idealizada no llega nunca a ser lo que podríamos llamar un «espacio signficante» (p. 16).

En este marco resulta significativo volver sobre la actualización de *La Desaparición* que tuvo lugar en 2017 para la Sala PAYS del Parque de la Memoria. Este espacio público, ubicado en la franja costera del Río de la Plata de la ciudad de Buenos Aires, alberga el Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado, donde están inscriptos los nombres de los desaparecidos y asesinados por el accionar represivo estatal entre 1969 y 1983. Es, por tanto, un sitio de memoria, que conjuga la contundencia de este monumento, «la capacidad crítica que despierta el arte contemporáneo y el contacto visual directo con el Río de la Plata, testimonio mudo del destino de muchas de las víctimas» (Parque de la Memoria, s. f.).

Dentro del predio se encuentra la Sala PAYs. Allí funciona el Centro de Documentación y Archivo Digital, el cual comprende, por un lado, la base de datos del Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado y, por el otro, el proyecto de la biblioteca y archivo audiovisual «Arte, Política y Memoria», cuyo fin es el armado de una biblioteca especializada en la temática.



Figura 4. Fotografía de los afiches amarillos dispuestos a lo largo del pasillo que conduce al espacio donde funciona el Centro de Documentación y Archivo Digital

La instalación gráfica *La Desaparición* se emplazó dentro de la Sala PAYs a lo largo de una de las paredes de un pasillo que conducía al espacio donde funciona el Centro de Documentación y Archivo Digital [Figura 4]. En esa misma sala, dos de las paredes también estaban cubiertas por los afiches amarillos y blancos mencionados anteriormente. Considerando el sitio de emplazamiento como espacio significativo proponemos tres vínculos espaciales que hacen posible relacionar la dimensión político-crítica de la obra y la construcción de formas de pensar la memoria. En primer lugar, el espacio de exhibición propiamente dicho: la sala que funciona

como sede del Centro de Documentación y Archivo Digital. Allí, los visitantes pueden acceder a la información relativa a la vida y a las circunstancias de desaparición y/o asesinato de cada una de las personas inscriptas en el monumento. Un gran porcentaje de los nombres corresponde a trabajadores y trabajadoras, grupo social fuertemente perseguido por los militares, quienes tenían por objetivo (entre otros) el sometimiento de la clase obrera, el trabajo y la producción nacional y, así, generar una masiva marginación y exclusión social. Las palabras de la carta abierta de Rodolfo Walsh (2010) que aparecen impresas sobre los afiches blancos de Romero lo plantean explícitamente. Teniendo en cuenta que la obra de Romero se titula *La Desaparición* y tematiza sobre la desocupación como una nueva forma de desaparición que se ha instalado especialmente con la última dictadura (1976-1983), entendemos que este espacio de exhibición potencia la dimensión político-crítica de la instalación gráfica. La incompletud de las palabras y la gran letra D, con su doble sentido, al igual que la base de datos con la información de los desaparecidos y/o asesinados nos remiten, como sostiene Grüner (2017), a una «cicatriz, imposible de cerrar del todo, con su “vacío” en el propio centro» (s. p.).

En segundo lugar, se puede percibir el lazo de la obra de Romero con el contexto de exhibición específico, comprendido por la Sala PAYS (Presentes, Ahora y Siempre) en su totalidad. Desde el Parque de la Memoria, dicha sala se propone como un espacio para debatir y reflexionar «sobre el terrorismo de Estado, los derechos humanos y la construcción de una memoria colectiva a través del arte, la investigación y las actividades educativas» (Parque de la Memoria, s. f.), donde pensar críticamente en torno a las marcas que ha dejado la dictadura en nuestra sociedad. Y, definitivamente, estos espacios incompletos aportan nuevas preguntas que retoman los hechos para repensar el presente.

Por último, reconocemos una significativa atadura con el contexto de exhibición general, el sitio de memoria para uso público, en el que «presente y pasado entran en diálogo. Un pasado en el que la violencia, legitimada y ejercida estatalmente, violaba cuerpos, los mutilaba, los corrompía y los torturaba hasta hacerlos desaparecer» (Delle Donne & Belén, 2017, p. 73). Es inevitable pensar en la relación que tiene el Parque de la Memoria con el río de La Plata, la cercanía respecto al aeroparque y los *vuelos de la muerte*. Con el fin de materializar las marcas que han

quedado de aquella época, el diseño del monumento representa una herida abierta causada por la violencia ejercida por el Estado. La arquitecta e historiadora argentina Graciela Silvestri, en un artículo sobre el Parque de la Memoria, explica que el «quiebre [...] constituye un símbolo ya probado no de reunión, sino de desgarró nunca saldado; habla a un público que excede a los especialistas [...]» (Silvestri, 2013). De esta manera, se pretende volver sobre las heridas que ha dejado el terrorismo de estado para evitar que crezca el olvido, sin cerrarlas definitivamente. Deben quedar abiertas para dar lugar a la construcción de una memoria social y colectiva. El arquitecto argentino Alberto Varas (2009), quien fue uno de los diseñadores del proyecto del Parque de la Memoria, define el monumento de la siguiente manera:

[...] lugar por excelencia en el que se deposita un momento de la historia, es el sitio de la memoria materializada en el que el tiempo se detuvo figuradamente para traer a la memoria un hecho trágico o extraordinario. [...] al pasar por un monumento se detiene por un instante, obligándonos a dirigir nuestra atención hacia un hecho que no debe ser olvidado (p. 43).

En esta misma línea, Grüner en su texto curatorial refiere que Juan Carlos Romero desde su hacer artístico ha querido «poner el dedo en la llaga [...] para revolver la herida, para que no nos durmamos ante la *indicación* (ese apuntar con el dedo) de que si el arte no *puede* cambiarlo todo, sin embargo *debe* abrir más la herida» (2017, s. p.).

El Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado está compuesto por cuatro estelas de hormigón que contienen treinta mil placas de pórfido patagónico de las cuales alrededor de nueve mil se encuentran grabadas con los nombres de hombres, mujeres, niñas y niños desaparecidos y/o asesinados. Así, y con el contacto visual directo con el río (testimonio mudo del destino de muchas de las víctimas), se invita a los visitantes a reflexionar sobre el accionar represivo perpetrado por el Estado en el período 1969–1983. Por su parte, *La Desaparición*, sin la condición perpetua del monumento, pero alojado en él, traba uniones inéditas a partir de la enunciación efímera que sus afiches proponen.

Consideraciones finales

La Desaparición ha recreado sus formatos de producción y exhibición para dar lugar a revisiones significativas de sus estrategias de enunciación y, en consecuencia, de los significados que aloja. La compleja trama de sentidos que ha ido estableciendo en cada ocasión en relación con los contextos reclama, necesariamente, lecturas transversales para una propuesta que se revela como siempre vigente.

Hasta aquí nos propusimos analizar *La Desaparición* (2017) como una actualización de la obra que desde 1995 se ha presentado en reiteradas oportunidades. Pudimos desplegar los argumentos que nos permiten ver en este proyecto la persistencia de una operatividad crítica inalterable, conquistada a través de su propia transformación.

En este sentido, su último emplazamiento nos ha permitido repensar las dimensiones que *La Desaparición* activa como pieza político-crítica, fundamentalmente desagregando los papeles que desempeñan el espectador como coautor, el sitio como espacio signifiante y el contexto como marco general de circulación de sentidos. Sin embargo, no debemos olvidar que es a través de las estrategias formales y enunciativas que esto sucede efectivamente.

Si bien con las primeras versiones el autor ya planteaba el lazo que ata las desapariciones físicas perpetradas durante la última dictadura militar con las desapariciones *simbólicas* —y no por eso menos reales— que el sistema capitalista de corte neoliberal promovió sistemáticamente una vez asentado en contextos democráticos; con esta última versión, y con la perspectiva que el tiempo transcurrido ofrece, se retoma la lectura que presenta a ambas circunstancias estrechamente conectadas y se promueve una mirada que equipara la una con la otra en el camino de limitar los derechos humanos.

De esta manera, pudimos avanzar sobre el análisis de la más reciente de las presentaciones de la obra (Sala PAYS) y reconocer en las trayectorias previas un modo de hacer que promueve lecturas alegóricas: el de la instalación gráfica. Con esto nos referimos a la persistencia de una suspensión cautelada del efecto de representación donde lo *algo otro* aparece en tanto la dirección de representación es distraída, descuidada, bloqueada, capaz de activar la producción de significancia en la dirección oblicua (Brea, 1991).

Referencias

- Belting, H. (2012). *Antropología de la imagen*. Madrid, España: Katz.
- Brea, J. L. (1991). *Nuevas estrategias alegóricas*. Madrid, España: TECNOS.
- Camnitzer, L. (2011). La figura del artista. En J. J. Jiménez (Ed.). *Una teoría del arte desde América Latina* (pp. 111-129). Madrid, España: Turner.
- Cerruti, M. E. (12 de noviembre de 2012). Jacques Rancière: «Lo real es algo de lo que no se puede escapar» [Entrevista]. *Clarín*. Recuperado de https://www.clarin.com/ideas/jacques-ranciere-entrevista-arte-filosofia_0_S1_xopTjDme.html
- Cornago Bernal, O. (2017). Sobre el mito de la acción y las acciones mínimas. En J. Albarrán e I. Estella (Eds.), *Llámalo performance: historia, disciplina y recepción* (pp. 141-185). Madrid, España: Brumaria.
- Davis, F. (2009). *Juan Carlos Romero. Cartografías del Cuerpo, asperezas de la palabra*. [Catálogo]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Espacio de Arte Fundación OSDE.
- De la Presilla, F. C. (2013). *Dialogismo e intertextualidad en la obra de Remo Bianchedi y su contexto institucional* (Tesis de doctorado). Recuperado de <http://fabioladelaprecilla.com/web/wp-content/uploads/2014/08/Dialogismo-e-intertextualidad.pdf>
- Delle Donne, S. y Belén, P. (2017). Arte y archivo: lo crítico en el montaje expositivo. *Diarios del odio*, de Roberto Jacoby y Sid Krochmalny. *Revista Arte e Investigación*, (13), 66-78. Recuperado de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/pdf/revistas/arteeinvestigacion/ArteeInvestigacion-13.pdf>

- Groys, B. (2009). *La topología del arte contemporáneo*. Recuperado de <http://fernandomiguez.com.ar/wp-content/uploads/2013/01/boris-groys-la-topologia-del-arte-contemporaneo.pdf>
- Groys, B. (2014). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Caja negra.
- Grüner, E. (2017). Juan Carlos Romero. *La Desaparición* [Texto de sala]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Parque de la Memoria.
- Larrañaga, J. (2017). *De la obra a la multiplicidad. Sobre la investigación universitaria en arte*. Ciudad de México, México: CENIDIAP.
- Maderuelo, J. (2008) *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos (1960- 1989)*. Madrid, España: Akal.
- Parque de la Memoria. (s.f.). *Sobre el parque de la memoria. Recuerdo, homenaje, testimonio y reflexión*. Recuperado de <http://parquedelamemoria.org.ar/sobre-el-parque-de-la-memoria/>
- Richard, N. (2009). *Lo político en el arte: arte, política e instituciones*. Hemispheric Institute. Recuperado de <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-62/richard>.
- Richard, N. (2013). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno.
- Romero, J. C., Davis, F. y Longoni, A. (2010). *Romero*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Fundación Espigas.
- Silvestri, G. (2013). *El arte en los límites de la representación* Recuperado de <http://www.bifurcaciones.cl/2013/10/el-arte-en-los-limites-de-la-representacion/>

Varas, E. (2009). *Arquitectura, Sitio y Memoria: una reflexión sobre la inserción de la arquitectura y el Parque de la Memoria en el paisaje urbano costero de Buenos Aires*. Recuperado de <http://www.memoriaabierta.org.ar/materiales/pdf/arquitecturaymemoria.pdf>

Walsh, R. [1977] (2010). Carta abierta de un escritor a la Junta Militar [Carta]. En E. Vannucchi (Ed.), *Propuestas para trabajar en el aula* (pp. 8-13). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Ministerio de Justicia, Seguridad y Derechos Humanos de la Nación.

Prácticas de reciclaje en el audiovisual argentino

Enrique Alberto Oyhandy

Con la noción de postproducción, Nicolas Bourriaud (2004) designa un conjunto de prácticas artísticas que se basan en el uso de materiales ya existentes y no de materia prima. El montaje de audiovisuales registrados con anterioridad por otros realizadores, la inclusión de una voz en *off* en películas encontradas, la proyección en cámara lenta de un *film* clásico son el tipo de procedimientos que se reiteran en un cuerpo de obras que, para el teórico francés, constituyen una de las zonas más representativas de la producción de los últimos tiempos.

La realización de obras a partir de objetos ya producidos es un gesto con una vasta tradición en las artes del siglo XX que se inicia con los *ready made* de Marcel Duchamp y continúa con los fotomontajes de los dadaístas berlineses. En cuanto a Duchamp, se trata de la apropiación de objetos de la vida cotidiana, productos de series industriales, a los que se les altera su valor usual al ser extraídos de su contexto ordinario y trasladados al del arte; dicha estrategia nominalista subvierte las propias categorías de creación y originalidad. A partir de Duchamp ya no se trata de fabricar objetos, sino de seleccionar objetos que ya están en circulación y darles un nuevo uso. Por su parte, los fotomontajes dadaístas, como los de John Heartfield, inauguran la estrategia del montaje, que consiste en pegar fragmentos de imágenes de distintas procedencias para fabricar imágenes extravagantes que, con frecuencia, caricaturizan el régimen de Hitler. El montaje resulta una práctica crítica de deconstrucción de aquello que las imágenes quisieron decir en su montaje anterior. Se trata de la elaboración de un enunciado nuevo que asume una dirección radicalmente opuesta a la que apuntaban los materiales originales.

Una referencia que se reitera cuando se discurre sobre arte y apropiación es «Pierre Menard, autor del Quijote», el texto de Jorge Luis Borges en el que un escritor francés escribe en el siglo XIX dos capítulos y medio de la obra de Cervantes. Si bien los textos coinciden palabra por palabra no se trata de una copia, sino de dos obras autónomas. Más allá de coincidir en su dimensión sintáctica, el relato de Borges deja entrever que el desplazamiento de contexto condiciona el sentido de las obras. Por un lado, el *Quijote*, de Cervantes, resulta una parodia de las novelas de caballerías escrita en el español del siglo XVII. Por otro, el *Quijote*, de Menard, se trata de una novela histórica escrita en un español arcaico distinto del que se utiliza en la actualidad. A la célebre cita anterior es posible anexar una segunda reseña que remite también al autor de *Ficciones* [1956] (2005), de un modo no menos turbulento y que revela los aspectos éticos y legales concernientes a las prácticas de reciclaje. En 2009 el escritor argentino Pablo Katchadjian publica el *Aleph engordado*, un experimento literario en el que agrega más de cinco mil palabras a la obra de Borges. María Kodama, viuda y heredera de Borges, inicia un juicio por defraudación a los derechos de autor. Tras varios años de litigio judicial la historia concluye con el sobreseimiento, recién en el 2017, de Katchadjian.

Si bien la multiplicación de imágenes a gran escala que permite la reproductibilidad técnica supone una transformación en la posibilidad de acceso a las imágenes, el proceso descrito se amplifica considerablemente con la aparición de las tecnologías digitales que, como nunca antes, permiten acceder a imágenes y utilizarlas para crear nuevos enunciados. Las nuevas tecnologías ofrecen recursos que facilitan y que abaratan las posibilidades de manipular imágenes y sonidos. *Scratch* es un término que tiene origen en el universo de la música *hip-hop* y se refiere a una técnica de los *disc jockeys* de girar un disco hacia adelante y hacia atrás para provocar un efecto de *arañazo*. Trasladado al campo del video representa la práctica de editar y de procesar con múltiples efectos digitales imágenes provenientes de los medios, sobre todo de la televisión abierta. El *scratch video* despliega un tratamiento hilarante de las imágenes prototípicas de los medios de comunicación. En este sentido, el *scratch*, al apropiarse y distorsionar los mensajes de la televisión, lleva a cabo una subversión de la tradicional unidirección de los medios masivos. A partir del procesamiento de los enunciados de la televisión se destruyen los propios

modelos comunicacionales del medio al mismo tiempo que resulta una práctica que hace estallar la propia noción de autor (Machado, 2000).

El artista Joseph Cornell, si bien es reconocido por sus cajas en el año 1936, realiza el film *Rose Hobart* (1936) que, para no pocas reseñas, es de las primeras películas de apropiación. En dicho film monta fragmentos de una película encontrada, *East of Borneo*, del año 1931 y dirigida por George Melford. El trabajo de Cornell ordena una serie de planos donde aparece la protagonista de la película original, la actriz Rose Hobart, para abrir paso «a una narrativa surrealista de gestos inmotivados, enfrentamientos inexplicados y relaciones temporales y espacios inconexos. Es una obra que saborea, a la vez que deconstruye, muchas de las conocidas convenciones del cine narrativo de Hollywood» (Wees, 1998, p. 126).

El campo del cine de reciclaje presenta una multiplicidad de estrategias que van desde la exhibición del material tal cual fue encontrado hasta las más diversas modalidades de manipulación. Por un lado, un extremo del territorio del *found footage* lo ocupan la apropiaciones de películas sin alterar, como *Works and days* (1969), donde Hollis Frampton exhibe sin alterar una película comprada en una tienda de chatarras, o *Urban Peasants* (1975), de Ken Jacobs, en el que se recicla sin modificar una serie de películas caseras filmadas en 16 mm en los años treinta y cuarenta por la familia de su esposa. Por otro, los *remontajes* de audiovisuales existentes se sitúan en un punto intermedio. Finalmente, sobre el otro extremo, se hallan los tipos de intervenciones físicas sobre las películas, tales como raspado, pintura y quemado. *Decasia* (2002), de Bill Morrison, presenta un trabajo de intervención física sobre la superficie de la película al modo de los films de Stam Brakage. En dicho film se utilizan fotogramas de archivo que exhiben un visible deterioro. En algunos casos las imágenes se encuentran quemadas y en un avanzado nivel de destrucción donde apenas es posible entrever los sucesos que se encuentran debajo de las huellas que los químicos, el polvo y el paso de los años han dejado inscriptos en la superficie de la película.

En la clasificación propuesta anteriormente es posible advertir una analogía con cierta taxonomía de los *ready made* en donde se distinguen tres tipos. Uno, el propiamente dicho, donde el objeto apropiado no sufre ninguna modificación como el secador de botellas, el mingitorio o la pala de nieve de Duchamp. Dos, el corregido o ayudado como, por ejemplo, la

rueda de bicicleta del propio Duchamp. Tres, por último, el imitado, que se puede ejemplificar con la *Brillo Box* (1964) y buena parte de la obra de Andy Warhol.

Ahora bien, existe una zona particular del cine de apropiación que en las últimas décadas ha cobrado un importante protagonismo a partir de su producción, exhibición y reflexión teórica que es la que establecen las películas que utilizan films familiares y *amateurs*. Si bien el cine doméstico se confunde con la propia historia del cine y un cortometraje como *Le Repas du bébé*, de los hermanos Lumière del año 1895 puede ser señalado como iniciador de los films familiares. El lanzamiento en la década del veinte del formato de 16mm, un equipamiento más liviano y menos costoso que el formato tradicional de 35mm pensado para el uso doméstico, representa un incremento de las películas de aficionados que se continúa con el formato de 8mm, el surgimiento del video doméstico en la década del ochenta, posteriormente con la llegada de internet y la tecnología digital.

La reutilización del cine doméstico, *grosso modo*, permite distinguir dos tendencias. Por un lado, el uso de imágenes domésticas ajenas donde se abandona la función de memoria familiar de dichos registros y se las considera como documentos de la memoria compartida, es decir, a partir de la información que brindan sobre la historia. Por otro, una segunda dirección que puede advertirse es la modalidad autobiográfica donde se utilizan materiales de la propia historia del director. En el ámbito del documental argentino de los últimos años esta línea asume un protagonismo notorio. Se advierte con mucha claridad la proliferación de trabajos que tematizan historias personales en clave autobiográfica pero escasean los documentales que indagan la esfera pública.

Las prácticas de reciclaje ofrecen un amplio rango de experiencias que contemplan desde tratamientos meramente visuales hasta profundas aproximaciones críticas. Las obras basadas en el uso de materiales existentes suponen una intervención de desmontaje de aquello que las imágenes quisieron decir en su montaje anterior. En algunos casos, hacen emerger sentidos que incluso refutan o contradicen aquello que las imágenes estaban destinadas a mostrar. En un entorno marcado por la saturación audiovisual, la maniobra de reciclaje ofrece una mirada crítica sobre los propios modos de producción, circulación y consumo de imágenes. En cierto sentido el postulado remite a Debord y a su rechazo a

producir nuevas imágenes y exponer, por medio de la manipulación de las mismas imágenes alienantes, la forma en que éstas despliegan su poder en la sociedad del espectáculo.¹

Imágenes de guerra

El 6 de junio de 1944 las Fuerzas Aliadas arriban a las costas francesas para comenzar con el declive de la ocupación nazi. El episodio pasa a la historia como el *Día D*. Entre los aliados que desembarcan en Normandía se encuentra un fotoperiodista de origen húngaro que cubre la Segunda Guerra Mundial para la revista estadounidense *Life*: Robert Capa. De los negativos que Capa envía a la revista se conservan once fotografías levemente desenfocadas que, de alguna manera, permiten ilustrar buena parte de la época de esplendor del fotoperiodismo.

Los días 4 y 7 de junio de 1942 las fuerzas aeronavales estadounidenses detienen el intento de invasión de los japoneses, la acción bélica resulta un punto de inflexión en la Segunda Guerra y el freno al plan de expansión de las fuerzas japonesas. Alistado en las fuerzas de los Estados Unidos se encuentra, y resulta herido, el director de cine John Ford, quien en dicho enfrentamiento registra imágenes que serán utilizadas en el film de propaganda producido por la marina de los Estados Unidos *The Battle of Midway* (1942).²

En un escenario mediático signado por la televisión, la Guerra del Golfo en la década del noventa fue trazada como una guerra en directo. Pero la promesa de las cadenas de televisión de seguir las acciones bélicas por las pantallas de todo el mundo fracasa ante la restricción que ejercen las políticas estadounidenses poco propensas a la transparencia informativa y la censura impartida sobre imágenes comprometedoras, lo que deviene finalmente en una guerra sin imágenes.³

1 Confrontese con el fim *La Société du spectacle* (1973), de Guy Debord.

2 Sobre el vínculo del cine con la guerra es ineludible el trabajo de Paul Virilio (1984). Su tesis formula un paralelismo entre el avance de las tecnologías bélicas y la imagen cinematográfica. Por ejemplo, a partir de la noción de aceleración describe un proceso de disolución de la experiencia fenomenológica de la mirada que se acrecienta hasta el extremo con la irrupción de las imágenes de síntesis.

3 A partir de su noción de *simulacro* Baudrillard refuta todo nexo entre la imagen y lo real y llega hasta el extremo de sostener que la guerra no ha tenido lugar. La guerra tal cual la conocíamos donde los cuerpos sangran, gritan y caen se ha disuelto en un simulacro, las pantallas transmiten un espectáculo con sonidos de misiles e imágenes nocturnas borrosas pero no exhibe el horror ni las víctimas de la guerra (Baudrillard, 1991).

La Guerra de Irak, por su parte, se convierte en el primer enfrentamiento bélico en el que internet y la tecnología digital asumen un papel importante. La irrupción de pequeñas cámaras y teléfonos móviles capaces de realizar registros inmediatos y colgar los mismos en sitios como *Youtube* establecen un punto de inflexión con respecto al manejo de la visibilidad.

La línea de imágenes esbozada más arriba por las fotografías de Capa, el film de Ford y los planos nocturnos de Bagdag de la CNN, en cierto sentido, se puede caracterizar por un funcionamiento lineal, directivo y descendente. Es decir, resultan imágenes inmersas en un flujo que va de una fuente de emisión a los aparatos receptores que son incapaces de alterar la fuente de emisión y definir, así, una escena más próxima a la difusión que a la comunicación. En la denominada *sociedad de las cuatro pantallas* (cine, televisión, computadora y teléfono móvil) nos acercamos a un sistema de comunicación en red donde todos los puntos que la componen se encuentran con la misma capacidad de recibir y percibir información. De este modo, el movimiento altera la unilinealidad de los medios tradicionales y esboza una lógica de multilinealidad. Si bien en este marco nos interesa apuntar, sobre todo, a las nuevas posibilidades en torno a la producción y circulación de imágenes que habilitan los nuevos dispositivos y las redes sociales, es preciso señalar una serie de tensiones que asoman cuando se habla de internet, ligadas a la censura y a la conversión de datos personales en mercancía, y que se distancia de una ligera lectura celebratoria ceñida a ideas tales como universalismo, transparencia y participación. En este sentido, internet se aleja de la mentada promesa de democratización de la información para devenir en una era del control y la afirmación de un poderoso mercado de producción y distribución de productos digitales.

En *Iraqi short films* (2008), el argentino Mauro Andrizzi recopila de internet y edita videos de la Guerra de Irak realizados por soldados y testigos presenciales del conflicto bélico. Entre el material que presenta el film se encuentran registros de acciones del ejército estadounidense, imágenes de diversos atentados grabadas por los activistas árabes de Al Qaeda y videos domésticos que exhiben la intimidad de la guerra como una extensa coreografía musical realizada por soldados británicos que es registrada en un tembloroso pero cronometrado plano secuencia.

Las imágenes son presentadas sin agregados de voz en *off* ni música, solo se incluyen algunos intertítulos, extensas citas textuales de diversas

fuentes como Mark Twain, Robert Fisk, D.H. Lawrence o Dick Cheney. Los textos no comentan los acontecimientos exhibidos, sino que establecen una polifonía con las imágenes que se encuentran ordenadas de modo tal que la edición de Andrizzi parece confundirse con lo manipulado previamente. En este sentido, como el propio título sugiere, es posible concebir cada uno de los registros reciclados como pequeños *films* autónomos.

Si las imágenes profesionales de las cadenas de televisión responden a los esfuerzos del gobierno norteamericano de controlar el flujo de información acerca de la guerra, los registros *amateur* depositados en *Youtube* representan un fuerte impacto en los procesos de visibilidad de la guerra de Irak. Las imágenes de la guerra que Andrizzi toma de internet son precarias, no profesionales, de baja calidad cuya circulación es inestable; son videos colgados en la red, retirados, censurados y vueltos a colgar en una batalla continua por el control de la información. Estas imágenes, que en buena medida son grabadas con teléfonos móviles por los propios soldados de modo clandestino, remiten a lo que Hito Steyerl (2014) designa *imágenes pobres*. Imágenes borrosas que en algunos casos lindan, incluso, con los propios límites de la representación naturalista y permiten acceder a un universo excluido por las imágenes ricas de gran resolución.

El llamado *plano subjetivo* es el procedimiento mediante el cual, en el cine narrativo, la cámara sugiere la mirada de un personaje. Se trata de insinuar la mirada del personaje que está ausente en la imagen. Para reforzar el efecto, el cine recurre, en algunos casos, a la inclusión de fragmentos del cuerpo del personaje al cual se le asigna la mirada, a la aparición de un catalejo o una cerradura que sugiere la perspectiva del ojo, al temblor o a un ángulo pronunciado de la cámara. El recurso, en general, resulta circunstancial en la historia del cine, si bien es posible localizar algunos casos que llevan el procedimiento hasta los márgenes, como *The Lady in the Lake* (1947). El efecto de *inmersión* que consiguen los videojuegos y los simuladores tienen como base de su mecanismo a la cámara subjetiva. Aquello que el jugador ve en la pantalla aparenta estar contemplado desde el punto de vista subjetivo de un personaje que el propio jugador asume en el juego. La cámara subjetiva ubica al espectador en el interior de la imagen y lo incluye, de alguna manera, en el universo de la representación.

Muchos de los registros que *Iraqi short films* incluye son imágenes subjetivas que remiten con insistencia a los videojuegos donde la cámara se

encuentra emplazada desde el punto de vista de la máquina que dispara. Dentro de ellos existe un género llamado *disparos en primera persona* en el que el jugador observa el mundo desde la perspectiva del personaje protagonista. El vínculo de estas imágenes y los videojuegos ha sido estudiado reiteradamente. El señalamiento parece referirse al modo en que las imágenes de la guerra se parecen a las de los videojuegos y a la manera en que estos intervienen en la percepción de la realidad.

Sucesos intervenidos

Sucesos argentinos es un noticiero para cine filmado entre 1938 y 1972. En el año 2013 el museo del cine Pablo Ducrós Hicken, donde se encuentra la colección íntegra del noticiero, convoca a veinticinco realizadores para realizar una serie de cortometrajes a partir de dicho material. El proyecto busca poner sobre relieve la necesidad de preservación y puesta en valor del patrimonio audiovisual local. La intervención que realizan los directores es sobre tres ediciones del noticiero fílmico correspondiente a los años 1957, 1965 y 1968. Los procedimientos de reciclaje que utilizan los realizadores convocados son de los más variados y van desde el remontaje del material, la aceleración de las imágenes, el congelamiento, la modificación del sonido, la sobreimpresión, la musicalización y el entrecruzamiento de la edición de un cortometraje con el sonido de otro.

Existe una apreciación de Jean-Luc Godard que resulta interesante para indagar en los trabajos de *Sucesos intervenidos* (2014). El director franco-suizo, con relación al montaje, señala que no es posible referirse a una imagen, sino que es preciso hacerlo por lo menos a dos. La actividad del cineasta, al menos en el marco de esta cita, no consiste en ubicar una imagen detrás de otra, sino en proponer un vínculo entre dos imágenes para que finalmente construyan una tercera. La célebre regla de adición que describe Godard (2010) invita a pensar el cine, justamente, a partir del nexo que se establece entre imágenes.

En esta dirección hay dos nociones postuladas por Kulechov que se pueden vincular con el corpus de cortometrajes que conforman *Sucesos intervenidos*. Por un lado, la idea de *geografía creativa*; con esta noción el director ruso se refiere al proceso mediante el cual el montaje construye

un efecto de continuidad espacial y de realismo. El interés de Kulechov es, justamente, señalar el trabajo del montaje en la construcción de un todo a partir de la combinación de partes pertenecientes a totalidades diferentes. Por otro, en el denominado *efecto Kulechov*, la experiencia consiste en la yuxtaposición de una imagen del rostro neutral de un actor, Iván Mozzhujin, con tres imágenes distintas: un plato de sopa, un ataúd y una niña jugando. Se propone probar que los espectadores perciben distintas expresiones, inducidos por las imágenes que se intercalan con el rostro del actor. Esto expone de manera cabal la importancia del montaje en la inferencia de significados. Por su parte, los sucesos intervenidos exhiben una exposición perfecta del funcionamiento del *efecto Kulechov* a partir de la constatación de los múltiples sentidos que asumen las mismas imágenes en cada una de las reelaboraciones (Kulechov, 1956).

Un procedimiento de apropiación que sobresale en el cuerpo de cortometrajes es aquel que constituye un desplazamiento de las imágenes del noticiero fílmico al territorio enrarecido de la ficción. El trabajo de Edgardo Cozarinsky, *El fin del mundo* (2014), problematiza la frontera escurridiza de la ficción y el documental. El mencionado trabajo parece perseguir cierta idea referida a que toda imagen participa de ambas zonas genéricas; todo *film* es una ficción y toda ficción es un documental. En todo caso, para decirlo en términos de Roger Odin (2007), la actitud del espectador, ficcionalizante o documentalizante, hace que se imponga uno de los dos géneros.

Por su parte, el trabajo de Claudio Caldini, *Perfecta* (2014) presenta un tratamiento que remite a la obra del director austríaco Martin Arnold. Caldini selecciona una serie de imágenes del noticiero y las manipula para obtener un movimiento exacerbado hacia adelante y atrás, una suerte de traqueteo audiovisual que agrega nuevos sentidos a las acciones que muestran las imágenes (Wees, 1998, p. 126).

Por último, hay una estrategia de reciclaje presente en varios cortometrajes donde se propone una lectura crítica de las imágenes del noticiero a partir de la apropiación del material sin realizar ninguna alteración. El mecanismo es frecuente en el campo del audiovisual y consiste en hacer evidente un discurso oficial una vez pasado su momento de prescripción al exponer las imágenes y sonidos que lo habían propagado. Las imágenes de un almuerzo ofrecido por Pedro Aramburu en la Quinta de Olivos y un

cortometraje que busca concientizar sobre la necesidad de denunciar a los transeúntes que destruyen la vía pública son algunos de los fragmentos que proponen este tipo de lectura desmarcada.

Autobiografía y reciclaje

Papirosen (2011) es un retrato de la propia familia del director Gastón Solnicki que se construye a partir de registros de los últimos diez años mezclados con material de archivo de la familia. El trabajo incluye, de manera fragmentaria y en un orden que desafía la linealidad, cuatro generaciones de la familia: la abuela, sus padres, hermanos y sobrinos.

Hay un plano sobre el inicio del film, que se repite sobre el final, donde vemos una aerosilla en la que viajan el padre del director y su sobrino. El plano es importante porque en él aparece, mientras la aerosilla se aleja, la voz de la abuela que introduce un vínculo entre el presente y el pasado. La voz en *off* narra cómo su familia fue expulsada de Europa por el fascismo reinante a mediados del siglo XX mientras se escucha un sonido que parece remitir a los trenes que se dirigen a los campos de concentración emergentes en el relato de la abuela del director.

En las imágenes familiares se reconoce una distinción que introduce Roger Odin entre el cine familiar y el cine *amateur*. Los primeros son registros realizados en el ámbito doméstico por un integrante de la familia para ser visionados en ese entorno. Un punto significativo de estas imágenes es que se trata de imágenes que no son fabricadas para ser vistas por un espectador sino que son imágenes que encuentran su razón de ser en el deseo propio de la familia de guardar recuerdos pero, sobre todo, en la acción lúdica de filmar. Las inagotables horas de registros de videos domésticos que jamás han sido visionados y las cámaras olvidadas con películas sin revelar en su interior son situaciones frecuentes que refuerzan la idea de que el cine doméstico se fundamenta como una experiencia vinculada al juego que desata la propia fabricación de imágenes por sobre la instancia de fruición. Por su parte, los *films amateur* se realizan, o al menos se intenta, replicando las reglas del cine profesional con el propósito de dejar un registro para un espectador que va más allá del grupo familiar (Odin, 2007).

Los archivos de la familia Solnicki funcionan como auténticos films familiares donde primordialmente se presentan *imágenes felices* como paseos al aire libre, escenas de baile, fiestas familiares, el casamiento de los padres del director, registros de la familia frente al mar, etcétera. Estas imágenes en Súper 8 y en VHS se limitan a mostrar aquello que habilita la representación o autorrepresentación de la institución familiar y restringe fuertemente la exposición de dramas familiares, conflictos, tensiones y discusiones. Según Odin (2007), en estos films está prohibido todo lo que no aporte a la fabricación de una mirada optimista de la familia.

Por otro lado, las imágenes recientes que registra Solnicki por más de una década exhiben aquello que parece estar vedado para los films familiares. En dichos registros se muestra a la familia del director en distintas situaciones cotidianas y se deja entrever una serie de situaciones conflictivas que suceden en un *tour* de compras a Miami, dramas familiares, como el divorcio de la hermana del director, el pedido del sobrino del director de que apague la cámara, la economía familiar y la búsqueda de identidad o la reconstrucción del pasado de su padre. Todas estas imágenes toman distancia de la mirada eufórica de la vida familiar pero en el *film* de Solnicki establecen un registro neutro sin subrayados que prefiere no imponer una lectura sobre la intimidad de su familia sino contemplarla.

Papirosen es un caso extraño, si bien es posible vincularlo con los *home movies*, el cine en primera persona, las *biopic*, etcétera, es un film difícil de clasificar. La mirada autobiográfica sobre los trastornos de su familia no se vincula a la modalidad de registro exhibicionista que exagera la exposición de la vida privada.

En este sentido el film toma distancia de los fenómenos de espectacularización del yo que suelen ser señalados como espíritu de época (Sibilia, 2009). A contrapelo de los fenómenos de exposición de la intimidad a través de dispositivos como redes sociales que desafían las fronteras de lo público/privado y de la ficción/realidad, Solnicki adopta un registro contemplativo que evita las explicitaciones. El lugar del director es el fuera de campo, el mismo gesto que se repite cuando el padre se emociona al oír la canción judía *Papirosen*, que sube a título del film, y Solnicki elige prescindir que se vean las lágrimas.

Referencias

- Baudrillard, J. (1991). *La guerra del Golfo no ha tenido lugar*. Barcelona, España: Anagrama.
- Borges, J. (2005). *Ficciones*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Emecé.
- Bourriaud, N. (2004). *Postproducción*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.
- Godard, J.-L. (2010). *Pensar entre imágenes. Conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos*. Barcelona, España: Intermedio.
- Kulechov, L. (1956). *Tratado de realización cinematográfica*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Futuro.
- Machado, A. (2000). *El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Libros del Rojas.
- Odin, R. (2007). El *film* familiar como documento. *Archivos de la filmoteca*, (pp. 57-58, 197-217).
- Sibilia, P. (2009). *La intimidad como espectáculo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Steyerl, H. (2014). *Los condenados de la pantalla*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.
- Virilio, P. (1984). *Guerre et cinema 1 - Logistique de la perception*. París, Francia: L'étoile / Les Cahiers du cinema.
- Wees, W. C. (1998). Forma y sentido en las películas de Found Footage: una visión panorámica. *Revista Archivos de la filmoteca*, 30, 125-135.

Arte de intervención en la historia del país

Juan como si nada hubiera sucedido a partir del legado de Walsh¹

Rodrigo Sebastián

En una página de sus memorias, Leónidas Lamborghini (2010) relacionó la obra periodística de Rodolfo Walsh con el arte a través de una alusión a Paul Klee (2007):

Me acuerdo de esa frase que dice que el arte no *retrata* lo visible sino que lo *hace ver*. Es otra variante del «dar la vida» de Dilthey. ¿Cuál es la necesidad de reflejar una noticia del diario o la televisión? Eso es, digamos, la fotografía de la realidad. ¿Cuál fue la necesidad de Truman Capote o de Rodolfo Walsh de volver a contar la noticia de los diarios? Ellos *hicieron ver*. El arte hace ver lo real, mientras que el periodismo lo retrata y se queda conforme. La crónica queda en la apariencia, el poeta va a lo que hay detrás (Lamborghini, 2010, p. 125).

El problema del estatuto de la obra de Rodolfo Walsh reaparece en las palabras de Lamborghini por medio de la referencia al texto «Credo del creador» (2007), de Klee, que reflexiona acerca de las formas de lo que llama *arte puro*. La obra walsheana recibe, de esta manera, una nueva valoración como arte. La mención de Truman Capote plantea el problema de la novela, que Walsh (1996) consideró una forma artística privilegiada.² Semejante visión es confirmada y negada por la obra walsheana, recorrida por irresueltas tensiones entre la literatura/ficción/novela, el

1 Este capítulo reelabora las ideas presentadas en la ponencia «Juan, como si nada hubiera sucedido. Arte de intervención en la historia del país», presentada en el IX Seminario Internacional Políticas de la Memoria. 40 años del Golpe Cívico-Militar: Reflexiones desde el Presente, 3, 4, 5 de noviembre de 2016.

2 «El mayor desafío que se le presenta hoy por hoy y que se le presenta sistemáticamente a un escritor de ficción es la novela» (Walsh, 1996, p. 218).

periodismo/testimonio/documento y la política,³ como lo expusieron, por ejemplo, Eduardo Galeano y Rogelio García Lupo (Lafforge, 2000). Sus obras narrativas de no ficción no parecen novelas comparadas con la *non fiction novel A sangre fría [In Cold Blood]* (1966), «que se define por la fuerte referencialidad del discurso poético» (Moraña, 1997, p. 122).⁴ Lamborghini (2010) se corre así de la interpretación establecida incluso por el propio Walsh (1966), y reconoce el valor artístico de la construcción y factura de las formas literarias de esas obras testimoniales.

Sin embargo, la inclusión de la obra de Walsh en el corpus de la literatura argentina alcanza únicamente a los cuentos del escritor. Para David Viñas, «“Nota al pie” [...] marca la posibilidad, de hecho lo es, de trascendencia de la literatura borgeana» (Albani, s. f., p. 28). Ricardo Piglia (2000), por su parte, diferencia las dos poéticas en Walsh, la literatura y la política:

Su obra está escindida por ese contraste y lo notable es que, a diferencia de tantos otros, comprendió siempre que debía trabajar esa tensión y exasperarla. Liberar su ficción de las contaminaciones circunstanciales y usar su destreza de narrador para construir textos de crítica política y de denuncia (p. 14).

El reconocimiento de Lamborghini de la calidad literaria de las obras periodísticas del escritor se produce al interior de un movimiento preexistente y general en el que «[...] la literatura ha visto estallar sus fronteras genéricas y las restricciones canónicas han ido cediendo para dar cabida a una producción que ha desafiado una y otra vez las clasificaciones existentes» (Moraña, 1997, p. 117). La propia obra de Walsh contribuyó a ese movimiento: la adelantada *Operación masacre* «[...] desconcertaba por su atípica fuerza documental y su excentricidad genérica» (Moraña, 1997, p. 135). Esta modificación de los valores estéticos y literarios se produjo no como creyó el propio Walsh (1996) en el marco de una sociedad argentina

3 «*Operación masacre* (un reportaje deslumbrador sobre los fusilamientos del 10 de junio de 1956) había probado que Walsh podía convertir toda realidad en una novela» («La novela geológica», publicada en *Primera Plana* en octubre de 1968) (Walsh, 1996, p. 86); «La línea de *Operación masacre* fue una excepción: no estaba concebida como literatura, ni fue recibida como tal, sino como periodismo, como testimonio. Volví a eso con *Rosendo*, porque encajaba con la nueva militancia política» (Walsh, 1996, p. 205). La «Noticia preliminar» de *¿Quién mató a Rosendo?* dice «Si alguien quiere leer este libro como una simple novela policial, es cosa suya» (Walsh, 2015, p. 10).

4 El uso de la itálica es del autor del capítulo.

transformada por la revolución en un orden social no capitalista, sino a partir del establecimiento de una democracia aterrorizada, en la que se impuso, según Horacio Verbitsky (1986), la tarea memorística de «reconstruir con la inevitable lentitud de los procesos sociales algo de lo que se destruyó en los años de plomo» (p. 8).

Según Mabel Moraña (1997), debido a la literatura testimonial o documental latinoamericana en español —diversificada por las diferencias existentes entre las literaturas nacionales y aquellas específicas a cada obra—:

[...] se replantean los parámetros de categorías críticas como las de mimesis/poiesis, ficción/historia, autor/personaje, cultura popular/alta cultura. Estos replanteos nos enfrentan si no al colapso al menos a la alteración de los valores estético-ideológicos que guían la representación poética tradicional, indicando una direccionalidad alternativa en la actual producción literaria latinoamericana la cual, aunque recoge en este aspecto rasgos presentes en las letras continentales desde sus orígenes, se consolida y prolifera en las últimas décadas (p. 114).

No se trata en estos casos del género literario de la novela histórica⁵ —en el que prevalece la ficción—, sino de nuevas categorías que (no en el caso de todas las obras) trascienden la distinción tradicional entre arte e historia:⁶

Documentalismo, «oral history», ficción documental, testimonio/testimonialismo, novela-testimonio, literatura de resistencia, «novela-verdad», son todos términos que introducen a distintos aspectos relacionados con un mismo fenómeno general: el entrecruzamiento de narrativa e historia, la alianza de ficción y realidad (Moraña, 1997, p. 120).

5 La novela histórica proporciona informaciones sobre su época, principalmente, a través de la construcción de los personajes que la pueblan. Sin embargo, su finalidad no es histórica, lo que es no-arte en la misma está subordinado al arte. En la novela histórica, el trabajo y la importancia fundamentales de la obra radican en la parte correspondiente al arte de la novela.

6 Esta es conceptualizada por Aristóteles en su Poética. Según Anne Cauquelin (2012): «La historia, que busca acercarse lo máximo posible a los acontecimientos que produjo la necesidad y que son lo que son, no manifiesta esa distancia que hace a la esencia de la poesía. La historia repite lo más exactamente posible, está guiada por la búsqueda de la verdad. En cuanto a la ficción, no repite, compone, y su preocupación en la verosimilitud, no la verdad» (p. 49).

Interesa señalar aquí la singularidad de la obra testimonial de Rodolfo Walsh, «[...] la implacable precisión de los datos» (Verbitsky, 2007, p. 46), una de las dos poéticas walsheanas conceptualizadas por Piglia en un texto con el significativo título «Rodolfo Walsh y el lugar de la verdad» (2000). Según Horacio Verbitsky (1986), Walsh «[...] había descubierto que también desde la prensa marginal es posible incomodar a los poderosos, hacer la historia de su tiempo» (p. 5). Por su parte, para Viñas (en Albani, s. f.) «[...] Walsh incurre en un enfrentamiento concreto, histórico, con la sociedad, cuyo último capítulo sería la carta a la Junta Militar» (p. 29). En palabras de Galeano (2000), Walsh fue un «[...] historiador de su propio tiempo, protagonista y testigo, que escribió, como dijo y quiso, para dar testimonio» (p. 9). Julio Duplaquet (en Peña, 2013) comentó, acerca de la adaptación cinematográfica del libro de 1957, que con Jorge Cedrón y Walsh tenían «[...] la sensación de hacer justicia, más allá de la posición ideológica. Era muy importante contar que esto había pasado acá. Había que dejar constancia» (p. 73).

La particularidad que destaca y diferencia esta obra testimonial de otras analizadas por Moraña en su estudio es que la obra walsheana se sitúa en un espacio inédito de escritura entre el arte y la historia. Partiendo de reflexiones acerca de *¿Quién mató a Rosendo?*, el escritor cavilaba sobre la idea de una literatura clandestina, un arte de denuncia por venir (Walsh, 1996):

Habría que ver hasta qué punto el cuento, la ficción y la novela no son de por sí el arte literario correspondiente a una determinada clase social en un determinado periodo de desarrollo y en ese sentido y solamente en ese sentido es probable que el arte de ficción esté alcanzando su esplendoroso final, esplendoroso como todos los finales, en el sentido probable de que un nuevo tipo de sociedad y nuevas formas de producción, exijan un *nuevo tipo de arte más documental*, mucho más atenido a lo que es mostrable (p. 218).⁷

Pueden destacarse las respectivas valoraciones de la literatura y el periodismo en Lamborghini y en Walsh. En una entrevista del año 1969, el autor de «Esa mujer» dijo:

⁷ El uso de la itálica es del autor del capítulo.

De alguna manera, una novela sería algo así como una representación de los hechos, y yo prefiero su simple presentación. Además uno no escribe una novela sino que está dentro de ella, es un personaje más y la está viviendo. A mí me parece que los fusilamientos y la muerte de García tienen más valor literario cuando son presentados periodísticamente que cuando se los traduce a esa segunda instancia que es el sistema de la novela (Walsh, 1996, p. 118).⁸

Si bien Lamborghini considera de manera diferente a Walsh los valores relativos al periodismo y a la literatura, lo real y la apariencia, etcétera, en sus palabras aparecen unas ideas acerca de la obra testimonial walsheana que (in)advertidamente tocan su estatuto y singularidad.

Las alusiones a lo visible contenidas en las expresiones *hacer ver*, *apariciencia* o *lo que hay detrás* sugieren el pensamiento singular de la obra documental de Walsh. La capacidad de esta obra para *hacer ver* radica en su capacidad para evidenciar. Ciertos escritos de la obra del autor de *Carta a mis amigos* incluyen expresiones, en este sentido, semejantes a las de Lamborghini. Por ejemplo, en *¿Quién mató a Rosendo?* (Walsh, 2015): «Basto que esta investigación efectivamente aclarara lo sucedido» (p. 10); «Para los diarios, para la policía, para los jueces, esta gente no tiene historia, tiene prontuario [...] algún día sin embargo resplandecerá la hermosura de sus hechos» (p. 9); «El vandomismo aparece así en su luz verdadera de instrumento de la oligarquía en la clase obrera» (p. 11). En 1972 Walsh (1996) escribió: «Las cosas que quiero [...] el análisis claro la revelación de lo escondido [sic]» (p. 198).

Piglia sintetizó los rasgos centrales de la escritura política de Walsh, considerada aquí como testimonial o documental. «Frente a la buena conciencia progresista de las novelas “sociales” que reflejan la realidad y ficcionalizan las efemérides políticas, Walsh levanta la *verdad cruda de los hechos, la denuncia directa, el relato documental*» (Piglia, 2000, p. 13).⁹ Asimismo, en su conceptualización del conjunto de la obra

8 En *¿Quién mató a Rosendo?* (2015), Walsh investiga el asesinato del sindicalista en ascenso Rosendo García, perteneciente a la burocracia sindical, a manos de su propio grupo, cuyo líder era Augusto Timoteo Vandor, y la imputación inventada del crimen a un grupo de militantes de base perseguidos por la policía. El hecho ocurrió en la pizzería la Real, Walsh reconstruye las manipulaciones en la investigación policial y judicial, y analiza el hecho topográficamente.

9 El uso de la itálica es del autor del capítulo.

walsheana, Piglia (2000) destaca la minuciosa construcción y la precisión de la escritura:

Las dos poéticas están sin embargo unidas en un punto que sirve de eje a toda su obra: la investigación como uno de los modos básicos de darle forma al material narrativo. El desciframiento, la búsqueda de la verdad, el trabajo con el secreto, el rigor de la reconstrucción: los textos se arman sobre un enigma, un elemento desconocido que es la clave de la historia que se narra. Cuentos como «Fotos» o «Esa mujer» o «Nota al pie» no son estructuralmente muy distintos al *Caso Satanowsky* o a *¿Quién mató a Rosendo?* El relato gira alrededor de un vacío, de algo enigmático que es preciso descifrar, y el texto yuxtapone rastros, datos, signos, hasta armar un gran caleidoscopio que permite captar un fragmento de la realidad (p. 14).

Operación Masacre y *¿Quién mató a Rosendo?* hacen ver en un sentido muy concreto, no solo debido a que recuperan la memoria de los civiles y los obreros fusilados —la primera—, de los militantes de base asesinados —la segunda—, sino también porque materializan la historia que los poderes intentaron ocultar. Walsh desentrañó los oscuros sucesos de la masacre de José León Suárez y los asesinatos de Avellaneda; probó a los culpables en cada caso, reconstruyó los hechos, los documentó y los narró; reveló los sucesivos intentos por ocultar esos hechos y mostró la impunidad de los responsables. Incluso, en el caso de los fusilamientos de José León Suárez, los denunció:

No hay un solo dato importante en el texto de *Operación Masacre* que no esté fundado en el testimonio coincidente y superpuesto de tres o cuatro personas, y a veces más. En los hechos básicos, he descartado implacablemente toda la información unilateral, por muy sensacional que fuese. Es posible que se hayan deslizado intrascendentes errores de detalle, pero el relato es básicamente exacto y puedo probarlo ante cualquier tribunal civil o militar (Walsh, 2014, p. 207).

Rodolfo Walsh trabajó las formas del testimonio y el documento en construcciones narrativas con una finalidad histórica. El escritor proyectaba la primacía de la denuncia, el documento y el testimonio en nuevas

generaciones y sociedades con otra formación.¹⁰ Su obra no solo destruyó las versiones oficiales, mostraba datos concretos y hacía circular la información, sino que, al igual que el *Semanario CGT*, no era «[...] un inventario de denuncias sino un testimonio de los hechos y del proceso histórico que los gesta»¹¹ (Montero & Portela, s.f., p. 32).

Arte documental de intervención política

Con el fin de caracterizar *Juan, como si nada hubiera sucedido* (Stangassinger & Echeverría, 1987), conviene retomar las palabras de Walsh en su entrevista con Piglia:

Creo [...] que gente más joven que se forma en sociedades distintas, en sociedades no capitalistas o en sociedades que están en proceso de revolución, gente más joven va a aceptar con más facilidad la idea de que el testimonio y la denuncia son categorías artísticas por lo menos equivalentes y merecedoras de los mismos trabajos y esfuerzos que se le dedican a la ficción y que en un futuro, inclusive se inviertan los términos: que lo que realmente sea apreciado en cuanto a arte sea la elaboración del testimonio o del documento, que como todo el mundo sabe admite cualquier grado de perfección. Es decir, evidentemente en el montaje, en la compaginación, en la selección, en el trabajo de investigación se abren inmensas posibilidades artísticas (Walsh, 1996, p. 219).¹²

10 Según Raúl Horacio Campodónico (2008), el escritor revolucionario se posiciona en «[...] disidencia con las tradiciones, el canon y las instituciones de la escritura [...]» (p. 66). «La irrupción de la dictadura de Onganía impacta profundamente en Walsh, quien a partir de ese momento —y con mayor énfasis desde 1968—, problematiza e interroga los canonizados ámbitos de circulación e intercambio intelectual diseñados institucionalmente» (p. 64). Es necesario aclarar que Walsh (1996) ya había mostrado ese camino con *Operación Masacre*.

11 Esto está más presente en *¿Quién mató a Rosendo?* (2015), «[...] su tema profundo es el drama del sindicalismo peronista a partir de 1955» (p. 9). En *Operación Masacre*, el escritor renunció parcialmente al encuadre histórico (Walsh, 1996, p. 119). Sin embargo, en la reedición de 1971, un nuevo capítulo, «Aramburu y el juicio histórico», amplía el libro en este sentido.

12 En 1968, Piglia escribió sobre la no ficción: «[...] una denuncia narrativa a la manera de *Operación masacre*. Hoy, quien quiere respetar el realismo crítico debe emplear el grabador, el reportaje y la no ficción. Este nuevo camino tiene tanta importancia documental como el cine. Construye una realidad con un uso nuevo de los procedimientos y del lenguaje. Experiencia narrativa con formas de investigación y uso de las técnicas del relato verdadero (o testimonial)» (2016, p. 26). Según Piglia (2016), el efecto de verdad en la obra de Walsh se encuentra tanto en los procedimientos, como en el contenido y el referente (p. 214).

Aparecen aquí algunas indicaciones de la propia obra walsheana que son continuadas en la forma de filmes documentales por Juan Carlos Echeverría.¹³ El director relaciona su trabajo con el de la militancia de la generación del escritor y diferencia en términos políticos ideológicos su propia mirada de aquella del cine de la generación de los hijos de desaparecidos, específicamente la de *Los rubios* (Carri & Ellsworth, 2003). Con referencia a esta generación, dijo: «Si hubiera sido una revolución triunfante otra hubiera sido la mirada» (Echeverría en Piedras & Zylberman, 2011, s. p.).

Juan, como si nada hubiera sucedido (1987) ha sido relacionado a la obra de Walsh a través de la figura del investigador periodista, que en el filme personifica Esteban Buch. Debido a su protagonismo, su lugar es comparado con el que ocupa la figura de Walsh como personaje-narrador en *Operación Masacre* (Margulis, 2014, p. 211; Socolovsky, 2011, p. 5). De hecho, la voz *off* de la banda sonora del filme, que es la del joven, genera una situación extraña, una especie de desdoblamiento de la instancia enunciativa:

Me llamo Esteban Buch. Tengo veintidós años y vivo en San Carlos de Bariloche, una pequeña ciudad turística al pie de los Andes, en la provincia argentina de Río Negro. Además de conducir un programa de radio en la emisora local, trabajo en un periódico regional como crítico musical. Pero esta es una historia aparte, no sé cómo inicié esta investigación. ¿Tal vez por interés periodístico? ¿Por conocer más a mi gente, a mi ciudad? ¿Qué pasó con el estudiante Juan Herman, en la noche del 16 de julio de 1977? (Stangassinger & Echeverría, 1987, 00:03:46–00:04:25).

Algo similar sucede con la colaboración de Osvaldo Bayer, que aparece en los títulos de crédito del filme como autor de los textos, aunque en realidad, corrigió y editó lo que fue escrito por Echeverría (Nielsen, 2009, s. p.). En este punto el trabajo del director es comparable al de Walsh en *Operación Masacre*, que escribió en su nombre y en el de la periodista

¹³ Con un proyecto propio, la obra de Echeverría se inscribe a su manera en el legado abierto por la obra del escritor político. El cineasta responde a la exigencia que nos plantea la obra de Walsh y a la necesidad de la continuación de las instrucciones políticas que nos legó (Link, 2017, pp. 124–126). El director tomó contacto con la obra de Walsh a muy temprana edad, cuando asistió al rodaje de *Operación masacre* (1973), de Jorge Cedrón. Más allá de la anécdota biográfica, como intenta demostrar este trabajo, el vínculo existente entre el documentalista y el autor se aloja en sus obras.

Enriqueta Muñiz —que consiguió los testimonios de Troxler, Benavidez y Gavino—, a quien dedica el libro. Fue Walsh quien escribió la denuncia de Livraga, luego el libro publicado en «“Mayoría”, de mayo a julio de 1957» (Walsh, 2014, p. 24) y las sucesivas rectificaciones y reelaboraciones. Su escritura unifica las entrevistas, los testimonios y las investigaciones, como la del «expediente Livraga», obra del juez Belisario Hueyo, y la de Walsh. De manera similar, Echeverría es quien modeló el film y dirigió la investigación en el mismo. La construcción, las imágenes y los sonidos de *Juan, como si nada hubiera sucedido* reúnen la investigación vicaria de Buch y el trabajo del director. Según este, el filme

[...] fue un trabajo bastante largo de montaje, porque si bien tenía una idea de la cuestión un poco de ensayo policial al estilo de Rodolfo Walsh. En realidad, lo que arme fue más que nada una estrategia de filmación. En síntesis, del pez más gordo al pez más chico (Echeverría en Filmoteca, 2013).

Si bien el trabajo como entrevistador que lleva adelante Buch tiene gran importancia en todo el documental —especialmente en ciertos momentos centrales, como en su segunda entrevista con el general Néstor Rubén Castelli—, se sostiene en el trabajo de preparación y planificación dirigido por Echeverría. Incluso en esa entrevista en la que el papel de Buch es destacable:

Esa también es una escena que estaba prevista que estuviera, es decir, había pocas probabilidades que no fuera así. Por un lado porque hubo algo así como una diferencia bastante fuerte con Esteban después de la primera entrevista; ahí yo le pedí que fuera más contundente en las preguntas. Por ejemplo, en cuanto al lenguaje. En la primera entrevista él incluso dice la palabra subversión, que para mí era imposible que estuviera diciendo eso (Echeverría en Aponte Aragón Gutter, 2007, s. p.).¹⁴

Este filme y la obra testimonial de Walsh se vinculan, fundamentalmente, a través de la singular intención histórica que comparten y que consiste en

¹⁴Echeverría trabajó con precisión las entrevistas con el objetivo de avanzar concretamente sobre los temas acerca de los cuales buscaban testimonio.

hacer ver. Según Margulis (2014), al momento de su rodaje, la búsqueda representada en el filme «[...] todavía estaba en condiciones de revelar ciertas facetas sobre los oscuros manejos de las fuerzas militares, que no habían encontrado aún suficiente visibilidad pública» (p. 208). Entrevistado por Fernando Martín Peña en el programa *Filmoteca* (2013), Echeverría explicó su proyecto general y la génesis del largometraje de 1987:

[P]or supuesto yo venía teniendo información y siempre la expectativa, especialmente sobre Juan. Pero por supuesto que yo quería, desde el vamos, estudiando cine documental, de alguna forma intervenir con mi trabajo, el que estaba recién empezando a aprender, en lo que era la historia que se estaba dando en el país en ese momento.¹⁵

En *Juan, como si nada hubiera sucedido*, la intención histórica, de verdad, prevalece «[...] por su intento de identificar a los responsables e interrogarse sobre las razones por las cuales, existiendo las pruebas y los testimonios necesarios para avanzar en la investigación, no se hizo nada al respecto» (Socolovsky, 2011, p. 5). De manera similar a la investigación escrita en *Operación Masacre*, en *Juan...* el relato comienza criticando a la institución periodística, que no investigó la desaparición del joven. Como contrapartida, el cineasta indagará en profundidad. Al igual que en la obra testimonial de Walsh, la capacidad del filme para *hacer ver* se relaciona con la capacidad de la investigación para producir evidencias: para leer los sucesos y revelarlos.¹⁶

¿En qué formas el filme muestra la historia de la desaparición de Juan y los intentos de soterramiento del caso? La imagen y el sonido presentan, por un lado, fotografías de civiles y especialmente de militares que en 1977 se desempeñaban en cargos jerárquicos en la ciudad de San Carlos de Bariloche; y fotografías de Juan Herman. Por otro, muestran lugares relevantes:

¹⁵Muchos documentales son historias de su propia realización que no se ocupan de acontecimientos, hechos o procesos del mundo exterior (no íntimo) e histórico; por otra parte, los que lo hacen no siempre tienden a la reconstrucción de la historia, sino que abandonan «[...] —la recreación del modo cierto en que ocurrieron los hechos— para convertirse en un problema de conocimiento [...]» (Villoro, 2016, p. 29).

¹⁶Para Echeverría (en Nielsen, 2009): «Filmar es distinto a contar con palabras. Para filmar hay que estar ahí» (s. p.). Esta afirmación incluye la dimensión sonora. La presencia del cineasta, la cámara, el equipo de sonido, el entrevistador y los entrevistados son fundamentales en este film. Echeverría y Buch van a los lugares y hablan con las personas.

el sitio donde se realizó el secuestro de Juan —la casa de sus padres—; el lugar por donde pasa la autopista, terreno en el que se encontraba el centro clandestino de detención «El Atlético»; el edificio del ejército, donde fue visto uno de los autos involucrados en el secuestro. Asimismo, presentan entrevistas/declaraciones de los civiles y militares interrogados por Buch y Echeverría; las cintas que contienen las grabaciones de la voz de Juan; el testimonio de un testigo sobreviviente que vio a Juan en el CCD «El Atlético» y la voz *off* de Esteban Buch, que narra el proceso de investigación.

Interesa destacar algunas de las formas cinematográficas documentales en las que el filme desarrolla «[...] la reconstrucción policial de los hechos, la búsqueda de responsables y, finalmente, el papel histórico de la sociedad argentina en lo que concierne al pasado reciente» (Margulis, 2014, p. 206). Las entrevistas constituyen la base del filme y de la investigación: precisamente construidas y trabajadas hacen avanzar la pesquisa. La voz informa el relato y la investigación, y el montaje organiza la totalidad.

El testimonio de Miguel Angel D'Agostino, compañero de celda de Juan en «El Atlético», es montado con las imágenes del lugar donde se encontraba el centro clandestino. Las palabras del sobreviviente —uno de treinta entre miles de personas— persisten en la banda sonora mientras en imagen se ve «[...] el travelling del predio donde se encontraba el campo clandestino donde Juan fue visto por última vez [...]» (Peña, 2012, p. 221).

Las imágenes de los civiles y de los militares indirecta y directamente implicados en el secuestro de Juan Herman son montadas en el flujo de las entrevistas en las que aquellos se desentienden de su responsabilidad en lo que respecta a la desaparición del joven. En el conjunto de entrevistas se hace evidente la complicidad de los jefes civiles y militares de la época en Bariloche, que se infiere de la concreción del operativo de secuestro y de la ausencia de medidas concretas para dar con el paradero del estudiante. Los testimonios hacen surgir las mentiras —en el caso del teniente coronel Miguel Isturiz que dice no haber escuchado nunca el nombre de Juan Herman—, las contradicciones en torno a la desaparición.¹⁷

¹⁷Buch comenta en la banda sonora: «Qué extraño, nadie sabe nada. Pero hay una flagrante contradicción: el general Castelli dice que se enteró del secuestro recién a la mañana siguiente, a través de los padres de Juan. Y el coronel Zárraga declara que se enteró esa noche en la casa del general Castelli, en una fiesta. [...] A Juan lo secuestraron a las dos de la mañana. Su padre denunció el hecho al día siguiente. Entonces, ¿hasta qué hora duro la fiesta? Además, ¿qué pasó con la llamada que hizo Teófilo Moana a los cuarteles?» (01:29:34–01:30:18).

Aquello que está oculto es vislumbrado —la confesión de Castelli acerca de su actuación como comisario de policía en Tucumán antes y durante el Operativo Independencia—.¹⁸ Las fotografías oficiales, de la misma manera que las entrevistas filmadas por Echeverría y por Buch con las que están montadas, se tornan impugnación de las (mismas) imágenes; por medio del montaje de imágenes y palabras se revela la decadencia del imaginario militar de la *lucha antisubversiva*. El distanciamiento con los discursos de los militares de la dictadura es escenificado al mostrarlos como reproducciones en un televisor, aparecen como discursos enmarcados que deben ser leídos como pertenecientes al punto de vista de los criminales. El director comentó acerca de estas entrevistas, «[...] me interesa que el espectador los pueda ver, pueda ver a estas personas y pueda ver qué responden [...]» (Aponte Aragón Gutter, 2007, s. p.). Algunas de las entrevistas más fundamentales y necesarias fueron grabadas con lo que el cineasta llama «cámara no autorizada» (Echeverría en Filmoteca, 2013), que registra sin el consenso de los entrevistados. Esta forma de registro es notoria en la segunda entrevista con Castelli y en la entrevista con el teniente coronel Miguel Isturiz —cuyo auto fue visto fuera de la casa de Juan en el momento del secuestro—.

Hacia el final del filme, cuando concluye la investigación, la voz *off* afirma: «La justicia no logró dar con ningún oficial que actuaba en mi ciudad en 1977, yo di con todos ellos». Asimismo, frente a una coyuntura que clausuró la posibilidad de verdad y justicia, que el filme demostró investigando el derrotero inconducente de la causa judicial, y debido a la sanción de la Ley de Punto Final al momento de la edición del filme, Buch interroga:

¿Qué me queda por decir?, ¿sentir la rabia de la impotencia?, ¿no creer más en la justicia? Pienso, ¿no es todo esto mal consejero de próximas violencias? Mi ciudad sigue su vida de siempre, ha abandonado a su hijo desaparecido. No le importa si se hizo o no justicia, no le importa que los asesinos de Juan convivan con nosotros, ha borrado su memoria, ¿no teme que a sus próximos hijos les ocurra lo mismo? ¿Por qué lo hace?, ¿por miedo?, ¿por superficialidad?,

¹⁸Echeverría menciona en una entrevista reciente —en el programa de radio *La perra vida* (11/10/2018)— que Castelli fue condenado a dieciocho años de prisión por su función en Tucumán.

¿por indiferencia? ¿Qué pensarán las nuevas generaciones cuando tomen conciencia?, ¿no nos verán como encubridores del crimen? La sangre de Juan ¿no manchara para siempre la idílica postal de mi ciudad? (Stangassinger & Echeverría, 1987, 02:34:32-02:35:52).

La voz de Juan en las cintas reproducidas, una en la que habla de política con dos compañeros y otra en la que habla a su familia, a la manera de una epístola, evocan la memoria del joven desaparecido. Estas cintas que alojan la voz de Juan y las fotografías en las que aparece, sumadas a la serie de testimonios acerca de su persona y de su desaparición, constituyen mucha de la información que existe sobre él (Echeverría en Ranzani, 2007, s. p.).

Estas formas documentales conforman un filme extraordinario en cuanto al aporte histórico que produce. En este sentido, según Socolovsky (2011), la desaparición de Juan pasa «[...] de ser algo sabido pero no dicho, a un hecho históricamente significativo que da cuenta de una trama de relaciones políticas, sociales y económicas» (p. 7). Y también:

Allí donde no había juez ni historiador, hubo un director de cine y una película. A través de ellos, hubo testimonios, sospechosos, víctimas, acusados, acusadores, evidencias y procedimientos racionales de prueba. La validez de estos registros se demuestra en su uso veinte años después, cuando fragmentos de la película fueron utilizados en el juicio contra los responsables del CCD «El Atlético» (Socolovsky, 2011, p. 1).

Coda

Como se sabe, Walsh sostenía una posición ambivalente respecto al arte: el deseo de escribir su novela, coartado por la exigencia de abandonar la literatura en pos del trabajo cotidiano y la política (Link, 2017). Si bien la forma narrativa impregnada de verdad que el escritor prácticamente inventó se difundiría con sus variaciones por todo el continente, la pregunta de Walsh por el arte de estas formas resultó respondida negativamente: sus obras periodísticas no son, como sus cuentos, valoradas como arte, excepto en lecturas desviadas del canon, como la de Lamborghini (2010). La transformación de los valores estéticos que Walsh pensaba a fines de

los sesenta se cumplió en otro tiempo y en otro medio. En este sentido, el reconocimiento de *Juan, como si nada hubiera sucedido* como uno de los mayores hitos del cine (documental) argentino no resulta incompatible con su propuesta de no experimentar con el tema de los desaparecidos (Margulis, 2014, p. 211). Echeverría trabajó la forma cinematográfica de su documental pensando en el espectador argentino, en un público popular. Su filme no se relaciona con la vanguardia o la experimentación, sino con el testimonio y el documento, pero a diferencia de los libros testimoniales de Walsh, aquel jamás dejó de ser considerado como una obra artística (incluso aunque su autor no lo pretendiera).¹⁹

Por un lado, estas obras muestran algunos conflictos de clase históricos y ciertas memorias en pugna (Calveiro, 2012) de la sociedad argentina. Echeverría brindó homenaje a las víctimas del terrorismo de estado. Por otra parte, el filme se contrapone a la teoría de los dos demonios. Según su director, «Juan... se plantea como una especie de debate con lo hegemónico. En ese momento el discurso de la dictadura estaba todavía muy presente en los medios argentinos. *Juan...* quería contrarrestar un poco eso» (Wolf y otros, 2007, p. 27). Hacia el final, la película incluye referencias críticas al Estado en relación a la Ley de Punto Final y se cierra con imágenes del levantamiento carapintada.

A causa de su condición plebeya —que aparece en diferentes formas, y aquí se caracterizó como la historia hecha desde abajo—, a este filme, como a Walsh —desde la lectura lamborghiniana—, puede aplicarse la siguiente cita de Horacio Verbitsky (2007) sobre el cine de Leonardo Favio: «La obra de arte regresa al pueblo que la originó, y a su vez lo ennoblece, al ofrecerle esa nueva dimensión de sí mismo» (p. 46).

Referencias

Albani, L. (s. f.). David Viñas: «Walsh incurre en un enfrentamiento concreto con la sociedad». *Sudestada*, (10), 28–29.

¹⁹Según Paola Margulis (2014): «más allá de los eminentes corrimientos y matices estéticos que su cine incorpora a la escena de producción local característica de aquellos años, su propuesta no adscribe, necesariamente, a una perspectiva experimental. Más bien por el contrario, su mirada documental nunca perdería del todo de vista cierto interés didáctico, intentando alcanzar a partir de una perspectiva crítica, a un público tan amplio como sea posible» (p. 203).

- Aponte Aragón Gutter, N. (2007). Entrevista con Carlos Echeverría. Material humano. GRUPOKANE. Recuperado de http://www.grupokane.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=68%3Aartentrevcarloseecheverria&catid=37%3Acatdocumental&Itemid=61
- Calveiro, P. (2012). Apuntes sobre la tensión entre violencia y ética en la construcción de las memorias políticas. En V. Durán y A. Huffschmid (Eds.), *Topografías conflictivas. Memorias, espacios y ciudad en disputa* (pp. 21-30). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Nueva Trilce.
- Campodónico, R. H. (2008). Rodolfo Walsh y el cine. *Revista documental*, (1), 63-73.
- Carri, A., Ellsworth, B. (Productores) y Carri, A. (Directora). (2003). *Los rubios* [Película]. Disponible en <https://play.cine.ar/INCAA/produccion/619>
- Cauquelin, A. (2012). Las teorías conminativas. En *Las teorías del arte* (pp. 43-70). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.
- Filmoteca. (12 de noviembre de 2013). *Filmoteca, Temas de Cine - Copete: Juan, como si nada hubiera sucedido (1987)* [Archivo de video]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=txW8tEDeEZY>
- Klee, P. (2007). *Teoría del arte moderno*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Cactus.
- Lafforge, J. (Ed.). (2000). *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Alianza.
- Lamborghini, L. (2010). *Mezcolanza*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Emecé.

- Link, D. (2017). *La lectura: una vida*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Ampersand.
- Margulis, P. (2014). *De la formación a la institución. El documental audiovisual argentino en la transición democrática (1982-1990)*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Ediciones Imago Mundi.
- Montero, H. y Portela, I. (s. f.). CGT de los Argentinos. *Sudestada*, (10), 30-33.
- Moraña, M. (1997). Documentalismo y ficción: Testimonio y narrativa testimonial hispanoamericana en el siglo XX. En *Políticas de la escritura en América Latina. De la Colonia a la Modernidad* (pp. 113-150). Caracas, Venezuela: Ediciones eXcultura.
- Nielsen, G. (27 de septiembre de 2009). Hombre mirando al sudoeste. *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-5592-2009-09-27.html>
- Peña, F. (2013). *El cine quema: Jorge Cedrón*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales.
- Peña, F. (2012). 1982-1989. En *Cien años de cine argentino* (pp. 207-222). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Biblos-Fundación OSDE.
- Piglia, R. (2000). Rodolfo Walsh y el lugar de la verdad. En J. Lafforge (Ed.), *Textos de y sobre Rodolfo Walsh* (pp. 13-15). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Alianza.
- Piglia, R. (2016). *Los diarios de Emilio Renzi. Los años felices*. Barcelona, España: Anagrama.
- Piedras, P. y Zylberman L. (2011). Entrevista a Carlos Echeverría. Recorrido por su trayectoria documental. *Cine Documental*, (3). Recuperado de http://revista.cinedocumental.com.ar/3/notas_01.html

- Radio Universidad AM580. (11 de octubre de 2018). Carlos Echeverría director de cine conversando en La Perra Vida [Radio]. C. Pérez y A. Acuña (Productores), La Perra Vida. Córdoba, Argentina: Radio Universidad AM580.
- Ranzani, O. (14 de julio de 2007). Sentí que era una película que no podía dejar de hacer. *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-6943-2007-07-14.html>
- Sebastián, R. (noviembre de 2016). *Juan, como si nada hubiera sucedido. Arte de intervención en la historia del país*. Ponencia presentada en el 9. °Seminario Internacional Políticas de la Memoria. 40 años del Golpe Cívico-Militar. Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Recuperado de http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2016/11/seminario/mesa_10/sebastian_mesa_10.pdf
- Socolovsky, M. (2011). Sin historia y sin justicia: consideraciones sobre *Juan, como si nada hubiera sucedido*. *Prácticas de oficio. Investigación y reflexión en Ciencias Sociales*, (7-8). Recuperado de <http://ides.org.ar/wp-content/uploads/2012/04/artic52.pdf>
- Stangassinger, E. (Productora) y Echeverría, C. (Director). (1987). *Juan, como si nada hubiera sucedido* [Película]. Disponible en <https://www.cinemargentino.comfilms/914988692-juan-como-si-nada-hubiera-sucedido>
- Verbitsky, H. (1986). Prólogo. En R. Walsh (Ed.), *Caso Satanowsky* (pp. 5-8). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Ediciones de la Flor.
- Verbitsky, H. (2007). Todos nuestros muertos. En A. Cangí, E. F. Constantini (Eds.), *FAVIO. Sinfonía de un sentimiento* (pp. 46-47). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Fundación. Eduardo F. Constantini.

- Villoro, J. (2016). La historia como problema. *Review*, (6), 28-32.
- Walsh, R. (1996). *Ese hombre y otros papeles personales*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Seix Barral.
- Walsh, R. (2014). *Operación Masacre*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Ediciones de la Flor.
- Walsh, R. (2015). *¿Quién mató a Rosendo?* Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Ediciones de la Flor.
- Wolf, S.; Guarini, C.; Echeverría, C. (2007). Discusión. *Cuadernos de cine documental*, 1, 10-41.

Producción mural, elemento de empoderamiento y resistencia

Pensar con imágenes

Mabel Carral

El arte contemporáneo latinoamericano en el espacio público, desde una mirada macro-global, presenta diversas configuraciones y medios de visibilidad. Las producciones murales ganan la calle imprimiendo color de mujer en las deslucidas paredes. Esto nos permite adentrarnos al relato de diversos sucesos, promoviendo la inclusión de las miradas de productores y de espectadores, mediados por el poder de comunicación de sus imágenes.

A partir de las instancias de la praxis artística (espacios de representación, espectador, obra y artista) que plantea Adolfo Sánchez Vázquez (2006), e inmersos en la coyuntura actual donde todo está teñido de rojo, las marcas son de feminicidios. Analizaré producciones propias que abordan estas problemáticas. Son murales hechos en diferentes contextos, enfocados en las políticas de género: *Resistencia, Forma y Tiempo* (2014), *Mujerío* (2015) y *Formación Inclusiva en Profesiones Técnicas* (2015).

Esta selección supone una consideración paradigmática por su temática y por su modo de relacionarse con el entorno: las redes sociales que se tejieron desde la difusión y la construcción de cada mural tienen relevante importancia y vigencia en el candelero de la opinión pública. Así, los muros son utilizados como soporte para la comunicación y son reformulados por medio de las redes sociales para su divulgación.

Estos murales, acogidos bajo tópicos concretos, esperan hoy, en un espacio/temporalidad diferente, suscitar nuevos diálogos con otros espectadores: los no tenidos en cuenta, pero a quienes se puede llegar a través de las redes sociales. Cada mural fue producido en momentos y en circunstancias diferentes; surgieron como una evocación de esa escena vivida

aunque investida de la inadecuación del recuerdo y tienen en común una unidad temática vinculada a los derechos humanos.

En concordancia a la línea de pensamiento de Roland Barthes (1974) es posible afirmar que la imagen gana sentido por los mensajes que pueda contener y es el mensaje icónico, simbólico, el que mediante su componente retórico, abarca los tratamientos de la representación, los que podemos ir desagregando y cargando de sentido para explorar su mensaje. Estos últimos son el meollo central iconográfico de estas producciones que apuntan a problemáticas enfocadas a la mujer, asumiendo la necesidad y el compromiso social de hacerlos visibles, presentes, de llegar a todos sin reconocer franjas etarias ni clases sociales, con un fuerte acceso y sentido democratizador.

Producción mural y el espacio público de la ciudad

La ciudad como espacio representativo de la vida social y como espacio público integra y democratiza potenciando las relaciones entre pares. Es en el arte público urbano del mural donde éste juega como escenario, donde la obra se mantiene abierta y accesible para encontrar formas de comunicación con un espectador al que sería imposible llegar de otra manera. Por lo tanto, las ciudades lejos de ser compartimentos estancos son espacios donde el sujeto establece diversas relaciones que las dinamizan, donde interactúa el multiculturalismo y donde se disponen conflictos y consensos. La ciudad es entendida como una «densa red simbólica en permanente construcción y expansión» (García Canclini, 2004, p. 60). Así, las producciones inscritas en ella (red de intercambios emocionales y materiales) tratan de integrarse a la comunidad generando una necesidad de memoria.

Las producciones murales analizadas se realizaron con la colaboración de aprendices.¹ Además, se sumaron personas de la comunidad para tareas logísticas o para colaboraciones específicas. Para entender el mural, hay que considerar que subyace un contexto en el que es importante integrar al otro en la tarea colectiva para que se apropie y se integre al territorio.

1 Trabajaron en los murales estudiantes de la Escuela de Artes Visuales de San Martín, de la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) y de la Facultad de Artes (FA) de la Universidad de Córdoba (UNC).

Por ello, el mural como arte público² tiene como características la construcción de una identidad colectiva, ya que es fundamental la relación de la obra con su entorno, tanto edilicio-arquitectónico como humano, ya que las producciones de arte público están pensadas para que la comunidad las vivencie en lo cotidiano. En esta línea, Luis Felipe Vélez (2016) plantea que el arte público se construye conformando el panorama de la ciudad como enclave estético donde configura las interacciones sociales y comunicativas, producto de significados personales y entendimientos grupales. De este modo, cabe entender que la obra de arte público, emerge de una experiencia de múltiples entramados simbólicos y confluye la percepción del sujeto y de la experiencia visual en una fusión entre el mundo de la representación y los hechos cotidianos.

Los murales dirigidos a un público amplio, heterogéneo, irrumpen y trastornan con su presencia al paisaje urbano, buscando integrar la producción visual al entorno para que la comunidad en su totalidad logre apropiarse de ellos y los sume a la construcción de una identidad colectiva cargada de sentido. Es en ese espacio público donde las expresiones artísticas dejan de ser pasivas para convertirse en elementos generadores de interacción social entre las personas que lo habitan, tienen un efecto multiplicador en el sector material donde se emplazan y un replique en otros contextos como el virtual (redes sociales donde circulan).

En lo formal, el soporte del mural es el muro, que es una instalación que se destaca por su monumentalidad, no solo de tamaño sino por cuestiones de composición de la imagen (direcciones, tensiones, focos de atención y lumínicos) y por la poliangularidad (que permite romper el espacio plano del campo visual) vinculada a la movilidad del espectador (ya sea de pie o en vehículo). El mural es una ventana desplegada en el muro a otros mundos, que se vale de la perspectiva como forma de representación racional del espacio para generar otra percepción de la realidad.

La característica de la temporalidad en las producciones murales son relevantes, nacen como consecuencia de un ambiente social determinado y pueden ir cambiando, arriesgando su eliminación y su intervención,

2 Entiéndase al arte público como aquel cuyo soporte son los muros urbanos utilizados como espacio de comunicación de la comunidad. Según Luis Felipe Vélez (2016) el arte público o monumental se refiere a la obra pensada para el espacio común a todos y realizada con recursos estatales. Actualmente, tiene una connotación más amplia.

ya que la idea primigenia que emite puede ir disminuyendo potencia con relación a las vicisitudes sociopolíticas del contexto originario (geográfico local, regional, nacional) o pecar de efimeridad por los avatares climáticos.

El mural: elemento democratizador en el espacio público

El hombre plasmó infinitas formas de expresión en los muros, desde Altamira, Bonampak y Pompeya, entre otros, pero este recorrido reconoce como referente a aquellos signados por lo político, o sea, por el muralismo.³ En 1910 tras la Revolución Mexicana emergió la pintura mural conexas a reivindicaciones históricas y a la difusión de un texto político concerniente a socializar el arte. Para ello, estableció una bisagra que implicó un cambio de conciencia estética en la época tanto desde sus contenidos como desde la poética de ruptura, que se extendió a Brasil, Chile, Perú y Argentina, vinculando la obra con la sociedad generadora. Los grandes maestros muralistas mexicanos son inspiradores por su compromiso social.

En la Argentina la producción mural retoma una relevante importancia desde el año 2001 cuando se conforma una subjetividad política con especificidad propia, donde el territorio aparece como espacio de resistencia, de resignificación, de apropiación y de creación colectiva. En este momento, se produjo un fuerte resurgimiento del muralismo y del arte público monumental, contingente de carga social, que se destacó en ciudades con Buenos Aires, La Plata, Rosario y Córdoba.

Los murales en las paredes conviven, crecen al margen de los procesos canónicos del arte y son parte de nuestro paisaje cotidiano. Ocupan el espacio público con un mensaje que llega a todos por igual; se cuelan en un espacio de acceso democrático. Ellos llaman la atención de los observadores que transitan la calle y nos llevan a un encuentro con el otro; desafían los convencionalismos en búsqueda de una lectura reflexiva como hecho político, social y pedagógico para con quienes se cruzan en su paso; activan a un espectador casual que lo dota de sentido, acerca a otros sujetos a estas

3 Movimiento artístico que nace en México a principios del siglo XX como herramienta de concientización social y como instrumento didáctico de la Revolución Mexicana. En 1930 se internacionaliza y se extiende por América.

experiencias que llaman su atención; sale al encuentro del espectador lejos del museo y cerca de nosotros.

Los murales difunden mensajes en la urbe, son un medio masivo de transmisión simbólica que narra en imágenes monumentales y de acceso a todos. Ahí es donde radica su aspecto democrático, un discurso de tinte político que reafirma la identidad de aquellos espectadores (ocasionales o cotidianos) que son interpelados.

El espectador. El acceso democrático a la obra

El papel del espectador ha cambiado de su espacio sacro, el museo,⁴ a otro espacio mucho más democrático: la calle. Ya no existe esa mera contemplación; la vivencia, la duración y el espacio expectante han mudado de aires; en un intento por dotar a la obra de sentido la actualizan, al permitir una interacción entre obra y observador. El rol del espectador se modifica al tomar un lugar de acción donde ya no pertenece a una élite preparada sino que es un sujeto azaroso, imprevisible, impensado e ignoto que se desplaza por la calle de la ciudad que transita. Los públicos han trocado su papel pasivo para sostener a una mirada crítica de aquello que ocurre en su entorno.

Al entender el muro como un espacio complejo y polifónico al cual el espectador ha de significar, Néstor García Canclini (1973) sugiere:

No basta que se elija un lugar estratégico [...], ni que se realice una obra de forma y contenido popular. Sólo puede haber comprensión y aceptación del trabajo artístico si se establecen relaciones vivas, orgánicas, con los pobladores, y ellos experimentan como suyo el proyecto porque participan en la elaboración (p. 260).

Por ello, es fundamental el paso de consulta, diálogo y consenso entre hacedores y comunidad, dado que los aportes y las sugerencias de los vecinos

4 «[...] el museo se instrumenta como proyecto político-cultural y democrático de la Modernidad en el siglo XVIII e intentaba que “todos” accedieran a él, en oposición a los gabinetes de las colecciones privadas de la aristocracia. Dejar de lado el arte para una acotada elite, es un paso significativo que se da en esta época. Implicó la apertura hacia la sociedad civil, el patrimonio colectivo y la democratización del arte, para la construcción de una opinión pública participativa» (Carral, 2017, p. 127).

(principales espectadores) son considerables a la hora de concepción, de diseño y de puesta en marcha del mural. El contexto es fundamental en este tipo de obras, «no [se] puede hacer nada con la cosa estática aislada: una obra, una novela, un libro. Necesitaba insertarla en el conjunto vivo de las relaciones sociales» (Benjamin, 1991, p. 23), siendo el creador parte del entorno, no ajeno a sus necesidades, puede tornarse en un agente activador de derechos desde el arte.

En los albores de la Modernidad se pretendía ilustrar al ciudadano. Entre otras cuestiones se quería educarlo en las artes, con un acceso irrestricto a los emergentes museos a los cuales muy pocos de ellos (sin formación) se animaban a entrar. Estas premisas quedaron cortas y fue el muralismo quien llevó al espectador a encontrarse con la obra en la calle: ya no hablamos de una obra aurática a contemplar, sino de una obra a dotar de sentido y de acceso para todos. En ese nuevo espacio democratizador, el espectador va reconstruyendo una trama de relatos que le son significativos. Po ende, estas imágenes inquietantes van creando en ellos otra mirada, formando públicos para el arte con procesos críticos de pensamiento mediante la experiencia visual, conformando el espacio público del muro en un espacio sumamente democrático al alcance de todos, incluyente.

El otro espectador. El mural en el ciberespacio

Teniendo en cuenta la globalización y la expansión de territorios «donde el tiempo es otro tiempo que todo lo cambia, donde el encontrarse con la obra de arte ya no se da en los mismos espacios físicos. Aparece el espacio virtual que cambia las estructuras del encontrarse con la obra (Carral, 2017, p. 130). Esto sucede con el mural en el ciberespacio, con él un otro espectador aparece en escena. En búsqueda de ese espectador, y para ampliar el proceso de su democratización, se formaliza un registro del proceso de realización del mural que luego se digitaliza para su difusión. Hay un especial interés en registrar el todo, desde el inicio hasta el fin de la producción, mas el contacto del artista con el entorno tanto humano (comunidad donde se ha de inscribir) como arquitectónico.

Internet se conforma como un lugar central para la distribución de prácticas artísticas y los murales se propagan tanto por las calles

introduciéndose en lo cotidiano del espectador como en la realidad virtual que toma cuerpo en las redes sociales, logrando generar en ambos espacios un gran impacto. Los registros fotográficos de estas producciones (como documentación artística) se legitiman en internet por donde circulan en formato digital mediante las redes sociales, quedando el formato materia prendido al muro.

De tal manera, lo virtual, generado a través de su difusión en las redes sociales masivas, permite un mayor alcance de espectadores mediante la web y forma infinitas miradas como consecuencia de la digitalización de imágenes que se expanden en esta aldea global. En consecuencia, alcanzamos a ese otro espectador, el virtual. Con relación a lo planteado, y en línea al pensamiento de Carlos Fajardo Fajardo (2001), actualmente circulamos y fluimos por las redes que atraviesan espacios y tiempos convirtiéndonos en viajeros por invisibles hilos temáticos.

Este es el tiempo de entrelazamientos. Todo se conecta, se fusiona: lo particular con lo universal; tiempo de deslizamientos [...]. La red de redes y sus sistemas simulan esa totalidad aprehendida. Simultaneidad de lugares y tiempos, borrando fronteras, gracias a la capacidad de conexión en red que nos hacen cohabitar juntos, explorar en un mismo instante sin tener necesidad de aplazar el viaje. El mundo es inmediato en esta virtualidad (Fajardo Fajardo, 2001, pp. 120-121).

Por ende, internet acarrea la globalización de productores y de obra, teniendo en cuenta que el mural es un arte democrático que no distingue entre espectadores, gama social, etnia, lengua o color; todos al pasar son sorprendidos e impactados. Al digitalizarse y al difundirse por su inmersión en la web deja correr la masividad de la obra y, con ello, genera un plus en la democratización expectativa de la imagen, acercándola a más personas de distintas latitudes y posibilitando trascender el espacio físico de emplazamiento.

Obra mural. Contenido

Lejos de la recepción basada en el recogimiento, el cambio de paradigma sobre la obra moderna establece un vínculo estrecho con aquel que la

experimenta (desocultando el verdadero significado de su contenido) y con quien la produce en cuanto a su utilización, incluso lo explota como instrumento y como medio para la concientización social, configurándose como un mundo en sí misma, autosuficiente, coherente y con articulación interna.

La dinámica relación entre obra y espectador marca el modo de circular de las personas por el lugar. Estos murales son resultado de una planificación que prioriza el andar por la ciudad. Esta acción supone un espectador que se desplace. En el mural se han de generar múltiples puntos de vista para abordar diferentes lecturas. Transeúntes y espectadores en vehículos desplazan en distintas direcciones su mirada al muro. Por ello, es necesario construir un punto desde donde ver todas las partes (la totalidad del contenido) y otros desde dónde ver parcialmente (las micro historias).

El muralismo contemporáneo articula en sus imágenes diversos tipos de experiencias disparadas por el discurso que sus realizadores transmiten en contenidos simbólicos, que son receptados por espectadores y que generan polémica, reflexión y debate en la propia comunidad, nunca indiferencia. El muralismo forma un público para un arte más democrático y convocador de procesos críticos de pensamiento dados por la experiencia visual. Así, contribuye a forjar una memoria colectiva reflexiva suscitada por imágenes que el espectador encuentra.

En consecuencia, las imágenes no son meras representaciones sino pensamientos en sí mismas. De esta manera, Georges Didi-Huberman (en Macón, 2014) explica que no hay una separación entre lo sensible y lo intelectual. Por lo cual, siguiendo a este pensador que plantea la dificultad del análisis de las imágenes, se ha de contemplar su aproximación en un equilibrio en el cual no se pierda el fenómeno de mirar de cerca (para librar la emoción) y de tomar cierta distancia para ejercer la crítica que da los detalles, rescatando la dimensión política de la imagen, compartiendo esa tensión entre la desmesura y el cálculo. Su realización supone un proyecto amplio, una investigación, el boceto final; su ejecución y su acabado en una estrecha dialéctica entre el artista y la comunidad donde nace e increpa apuntando al raciocinio oculto del espectador con aquello que hace referencia a un acontecimiento del pasado o actual. Por eso, en este tipo de producciones se indaga en variables compositivas (técnicas y formales), en la elección de temáticas de las obras, en el contexto de

producción (recursos, colectivos de artistas, elección de espacios) y en las variables históricas y sociopolíticas. Todo ello aporta a cerrar contenido.

La función social de las imágenes de estas producciones y su potencial emancipatorio son facilitadas a merced de los nuevos medios de reproducibilidad, aquellas tecnologías que facultan su circulación por las redes sociales y que permiten la democratización y el fácil acceso a la imagen (Buchar, 2009) para provocar la concientización.

El mural como soporte discursivo

El mural plantea un diálogo entre la producción mural y su lugar de emplazamiento, un espacio complejo, multidimensional y polisémico donde imbricar discurso y contexto, donde las imágenes construyen un modo de organizar la mirada y, por ende, un modo de leer al mundo. Así, los murales no solo responden a meras formas estéticas, sino que en su mensaje coexisten otras exigencias y objetivos, lo ideológico está ligado a un tipo de organización en el proceso comunicacional y de contenidos.

Lo discursivo promueve una coherencia entre lo verbal y lo no verbal a partir de la imagen visual, incidiendo en la cuestión formal (aquellos elementos que conforman la obra) y la parte conceptual (aquellos que nos va a expresar). Concilia la construcción estética con un discurso ideológico y político, en estos casos en cuestiones de género. La imagen visual se convierte en nexo entre la comunidad, el artista y la contingencia, materializando la voz femenina en la pared.

Estos murales tienen un recorrido que antecede, cuyo interés está puesto en el eje de los derechos humanos. Conversan con un muralismo de tinte político en el espacio público, con un relato sociopolítico que toma influencias y que establece lazos conectivos con los artistas de tradición muralista mexicana. El muro es utilizado como dispositivo donde soltar el clamor femenino y, a la vez, revisar los circuitos de circulación del arte, como herramienta de intervención crítica unida a modo de exhibición al alcance de todos. El discurso que pone en marcha el muralismo promueve el pensar del espectador, generando reflexiones de lo estético y lo visual y modificando los territorios al generar procesos de empoderamiento. Al utilizar el muro como dispositivo político suena lo femenino.

Hay una naturaleza práctica del muro para cartografiar un acontecimiento o fenómeno conflictivo. Los muros juegan como dispositivos de una dinámica de procesos sociales y se reconocen como fenómenos con experiencias y prácticas. Las personas se apropian del muro como un corpus societario que está al margen de la institución arte, pero en íntimo enlace con la comunidad. Mis imágenes potencian un análisis constante para el transeúnte respecto al patriarcado que conlleva modelos, ideales y comportamientos asociados a la supuesta naturaleza de la mujer (maternidad, belleza, fragilidad, virginidad); enfrentando los estereotipos de imágenes femeninas socialmente construidas, de modelos impuestos de belleza y sensualidad, representando diversos papeles ligados a los mandatos familiares, al marcar esos clichés, al cuestionar al transeúnte acerca de esa personificación de la mujer occidental y cristiana que la cultura cimienta en lo cotidiano para el consumo y adiestramiento de las masas, afirmando que lo femenino es una construcción social ¿pero cuál?, ¿la patriarcal? o ¿la construida por mujeres desde su género? Estas imágenes hacen hincapié en una desigualdad estructural producto de la sociedad patriarcal.

Mis producciones son críticas a las normas establecidas del sistema patriarcal (que normatizan, clasifican y hasta mercantilizan lo femenino), los estereotipos de mujer o, como sugiere Griselda Pollock (2001), de un sistema de exclusión que plasma un canon hegemónico de roles y belleza femenina bajo un sistema binario de género (hombre/mujer).

Femeneidad, ancestralidad, roles, pugna e inequidad

Resistencia, Forma y Tiempo. Este mural fue hecho en el marco del Movimiento Internacional de Muralismo «Ítalo Grassi» (MIM) y remite a la mujer originaria comechingón, a sus roles y sus problemáticas ancestrales y actuales. Lo recorren una chacana y guardas con iconografía local. Cobran protagonismo mujeres en distintas actividades: aquella que hila, la que protege e incentiva aprender en las nuevas generaciones; otra en ritual de preparación de alimentos

La cosmovisión comechingona relaciona mujer y naturaleza, alimentación y ritos. La luna reflejada en cántaros, el maíz o el estilizado ramo de símbolos a modo de flores. La lucha femenina aparece en el mural, en



Figura 1. *Resistencia Forma y Tiempo* (2014). Mural en proceso. Cosquín, Córdoba

las manifestantes por sus derechos, dando voz de no violencia, marcando una salida a las prácticas ejercidas por los machos como consecuencia del alcoholismo y de la marginalidad con que son afectados los pueblos originarios, relegados e invisibilizados [Figura 1].

Estas imágenes contienen tensiones: relatos sumidos en tiempos no lineales con intencionalidad de alfabetización crítico-creativa. A su vez, visibilizan violencia y discriminación hacia las mujeres, permitiendo desocultar otras discriminaciones de origen étnico, etarias, condición social, rol a ocupar. Por consiguiente, plasman el compromiso político a través del discurso visual que las hace presente tanto en lo material (soporte, pared) como en lo virtual (difusión en las redes sociales) mediante el MIM con alcance internacional.

Elementos identitarios: mandatos y reivindicación obrera

De mis murales, *Mujerío*⁵ es el que tiene un mayor anclaje e identidad territorial, ya que me imbrica con la comunidad ballesterense. Saldo al hacer una producción en mi lugar: una muralista de la propia comunidad pone

5 Este mural conformó el corredor que denominé «DDHH y Género», cuyo circuito —dentro del programa *San Martín Pinta Bien*, del Municipio de General San Martín— comprendía murales con problemáticas de género variadas.



2

Figura 2. *Mujerío* (2015).
Villa Ballester, General San
Martín, Buenos Aires



Figura 3. Detalle de la ochava
del mural *Mujerío* (2015)

3

en imágenes un reconocimiento a mujeres locales en los muros del barrio, construyendo una fuerte apropiación de contenido social al confluir la intención de generar sensibilidad y de contar pequeñas historias locales. Colaboraron en la pintura mujeres, estudiantes de artes como aprendices de la técnica [Figura 2].

La ochava [Figura 3] fue intervenida con grafitis a modo de palimpsesto por años, uno cubría a otro o se asomaba por debajo sucediéndose. Con el objetivo de modificarla, se consensuó la realización del mural con los propietarios, cuya temática gira en los mandatos culturales y familiares (la mujer como cuidadora, cocinera, lavandera, bella, progenitora, contenedora), en las obligaciones y en la inserción de la mujer en la producción, para reivindicar a las obreras del laboratorio de esmaltes de uñas ubicado frente al dominio que había visto pasar a vecinas por su línea industrial. Mujeres de diversas generaciones fueron representadas en este recorrido. Mediante entrevistas con la familia propietaria y con otros agentes comunales se consideró apropiado plasmar a estas obreras de Ago Wan/Lumiton, ya que todos tenían una madre, tía, amiga o vecina que había pasado por esa fábrica.

En lo formal es un mural apaisado, extenso, que se lee de izquierda a derecha; de colores cálidos, apastelados a la izquierda, saturados en la ochava y con dominancia de grises cromáticos en el lateral derecho. La composición está estructurada en tres grandes zonas integradas que lleva la secuencia de lectura del mural por el recorrido de una tela estampada



Figura 4.
Detalle del
mural *Mujerío*
(2015)

con flores que va variando de color, pero no de diseño, entrelazando microrrelatos que hacen a la totalidad de la obra. Desde la izquierda se aprecian elementos infantiles asociados a una construcción de identidad bajo mandatos patriarcales. La secuencia de contención y de cuidados la marcan niñas jugando (una en triciclo y otra en una hamaca), visadas por una mujer adulta sugerida por sus piernas. A continuación, una bella mujer preñada. En la ochava se ve a una coqueta mujer que cuelga ropa en la soga. Sobre la otra calle aparecen las obreras de la industria perfumista trabajando en la línea de producción de los esmaltes de uñas [Figura 4]: colocando pinceles o llenando las botellitas. A modo de cierre, una alusión a mujeres con primaveras acumuladas, dado por madejas de lana y por mariposas como símbolo de una apuesta de transformación continua.

Lo laberíntico (Fajardo Fajardo, 2011) recorre el discurso del mural, al entrar y salir de diversas situaciones perdiendo y encontrándose a la vez. La tridimensión está sugerida en cada vericuerdo de la representación del espacio, un espacio que es más virtual que real, donde todo vale.

En medio de estas turbulencias caóticas, también encontramos la estructura y la figura de lo laberíntico, la que se constituye en una de las categorías morfológicas más trabajada con intensidad en el arte actual. [...] Lo laberíntico sugiere movimiento y pérdida, inestabilidad, enredo y nudos complejos ambiguos [...] donde el espectador recorre, como una sala de exposición, diversos cuadros que semejan las vitrinas ciudadinas y es impulsado a reconstruir las

diferentes instancias que ha observado para poder captar la globalidad de la obra, es decir realizar una cartografía imaginaria, de manera que le permita encontrar los múltiples sentidos de esta heterogeneidad simbólica (Fajardo Fajardo, 2001, p. 138).

Así los microrrelatos, en ese enredo laberíntico, llevan a los sentidos del mural. El proceso del mural fue seguido en la web por muchos vecinos que se identificaron con él y que contaron anécdotas de la historia barrial y exteriorizando verbalmente su aceptación. Es algo identitario de la zona y cambió el aspecto de esa esquina.

A los dos años el mural peligró por la venta de la casa. Los vecinos gestionaron ante el Municipio oficios para frenar su demolición, pero la adquisición de la propiedad por personas ajenas a la historia del lugar desestimó su importancia y fue un momento triste para aquellos que apropiaron nuestras historias mínimas. Ya no existe en los muros del barrio ese reconocimiento a las mujeres trabajadoras del laboratorio Ago-Wan/Lumiton. La historia en imágenes fue borrada y solo quedan los registros de esa acción en internet.

Esa otra apropiación de los lugares, relacionadas con la memoria y con el imaginario de la colectividad fue borrada por el nuevo vecino, un abogado con falta de conocimiento, de sensibilidad y de respeto por el espacio urbano referido. La falta de compromiso con la conservación del patrimonio tangible e intangible, y la agresión visual llevó a su quita.

Igualdad de oportunidades: Inserción educativo-laboral

*Formación Inclusiva en Profesiones Técnicas*⁶ fue un mural pintado de grandes dimensiones, realizado en la EEST N.º 3 Prefectura Naval Argentina, dispuesto sobre la calle Pueyrredón, la ochava y la avenida Ricardo Balbín; incluida la pared curva del auditorio que da a los jardines. Sus imágenes dan un panorama de profesiones que prepara a estudiantes en especialidades técnicas⁷ para ingresar en la actividad laboral. La comunidad

6 Afectado al corredor que denominé «DDHH y Género», tuvo como aprendices el mismo equipo del mural *Mujerío*.

7 Técnica en administración de las organizaciones, en electrónica y en química.

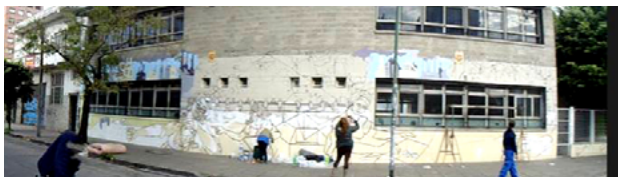


Figura 5. *Formación Inclusiva en Profesiones Técnicas* (2015). Mural en proceso

educativa se resistió al ingreso de mujeres en sus aulas y recién en los ochenta esta situación se revirtió.

En lo estético formal del diseño, hay énfasis en la paleta de colores, los volúmenes, los lugares, las formas, el ritmo, las direcciones; equilibrio y movimiento construyeron la imagen en un proceso consciente de esta producción mural. Las premisas de David Alfaro Siqueiros (1996) en cuanto al arte como producto de conocimiento técnico, se ve al jugar con el plano rebatido del piso de mosaico, las angularidades. Las exageraciones de la anatomía rompen con el punto de vista único del observador y con la lógica del espectador jerárquico respecto del mundo acuñado en el Renacimiento. Los objetos están en función del discurso, de aquello a comunicar, representando con exageración en sus dimensiones de tamaño, en escorzo, pero siempre diciendo algo; así estas cuestiones técnicas logran resaltar algunas cuestiones sobre otras [Figura 5].

El mural llama la atención: una mujer (la técnica química) en primer plano, con sus miembros sobredimensionados que dan indicio de responsabilidades mayores, prepara el producto mientras otra, que está en un segundo plano, organiza la labor. En un plano posterior quedan las empaquetadoras, pero están antes de las siluetas de las obreras, que cierran la escena en la línea de producción, donde se marca la cotidianeidad laboral alienante, seriada.

La inserción de gradientes, en la medida en que las figuras se acercan al espectador, incrementa el tamaño y facilita entender los diversos planos: *adelante* y *atrás*. Algunas operaciones visuales articulan el diseño: las señales para sugerir tridimensionalidad, las formas poliangulares de parámetros diagonales, la intencionalidad de crear apariencia rupturista con el llano de la superficie (las cajas de embalaje o la proyección de la luz), la presencia de escorzo, las ilusiones perceptuales, los ejes

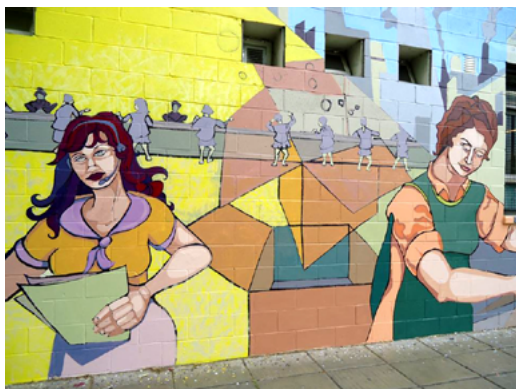


Figura 6. *Formación Inclusiva en Profesiones Técnicas* (2015). Detalle, mural en proceso

de profundidad *perspectiva*. También se ve una guarda de componentes eléctricos: resistencias, condensadores, transistores, enlaza un lateral (diseño central) con otro lateral (entrada al establecimiento, diseño secundario). La guarda se repite en la pared del auditorio y se suma al pórtico de entrada libros, connotando un espacio de conocimiento. Otra guarda que remite al logo de los productos allí elaborados [Figura 6].

Este mural es un manifiesto visual politizado en contra del mensaje patriarcal que encierra una dinámica de sometimiento de la mujer. Traté de que la imagen constituya formas de identificación ideológicas, particulares y antagónicas a las de los mandatos machistas transmitidos por la familia occidental y cristiana, en pos de un discurso libertario de la mujer. Sus gamas cromáticas, visibles desde lejos, invitan a los transeúntes a observar la composición y a adentrarse del discurso visual a la reflexión.

Este mural rompe la fuerte dicotomía de división sexual del trabajo de hombres vinculados a lo productivo y mujeres a lo doméstico, e incorpora la mirada de la mujer con relación a ella misma, invisibilizada por el discurso masculino hegemónico que legitima la concepción androcéntrica del mundo.

Reflexiones finales en teoría y praxis de producción mural

El sistema moderno de las artes fue cambiando y, con ello, transformó al arte público, que crece al margen de los procesos canónicos del arte. Adquirió nuevas dimensiones y ganó nuevos espacios tanto en el campo artístico como en el territorial, interpelando directamente a los espectadores. El recorte contemplado enfoca producciones murales realizadas en el espacio público, vinculadas a problemáticas de género. Forma una coherencia estética en cuanto a su construcción e imbricación de contenidos relacionados a la mujer. Lejos del refrán «La pared y la muralla es el papel del canalla», estos murales crean un escenario de elaboración de discurso interpelador al que el receptor reacciona de manera polifónica desde su entorno.

Las producciones reflexionadas tienen en común que construyen un discurso acorde a temáticas de género, insinúan desde lo político en el arte el visibilizar tópicos de candente agenda social que desde la praxis artística marcan una presencia válida en el discurso cultural; recursos, medios y materiales son puestos al servicio de la producción de significados que atraviesan las obras. En estos murales no interesa tanto la perdurabilidad en el tiempo (daños, desgaste, deterioro) como la coyuntura donde se insertan. Su efimeridad, el paso del tiempo o una nueva intervención, los puede desaparecer, pero mientras estén en los muros alcanzan un lazo con la comunidad como muy pocas producciones lo conquistan. La clave está en que no importa el proceso de un mural siempre y cuando sea por una intervención o por las implicancias del clima que lo desgasta, por el emplazamiento de otro diseño que lo sustituya con un contenido urgente, dado que ello hace del muro un espacio activo al discurso que invita al diálogo, reconociendo al muro como un espejo donde plasmar sus vacilaciones, de ahí el autoreconocimiento identitario como producto de empoderamiento.

Estos murales asumidos como un espacio de poder contribuyen al proceso de transformación social. La artista es *una trabajadora del arte* que desde el vehículo de su mensaje explicita su compromiso social. La expresión política es empujada a sacudir y llevar la reflexión crítica del espectador, que con su actualización logra dotar de sentido y dar un cierre a la obra. Una clausura que va más allá del momento de alteración de la rutina

callejera que uniforma lo cotidiano, sino que sigue rondando en su cabeza cuestionando desde la obra misma.

Los tres murales tienen intencionalidad de cuidar los aspectos artísticos, políticos y discursivos al generar visibilidad de discurso para lograr una respuesta trascendente y eficaz. En consecuencia, se produce una apropiación del espacio urbano, donde ese espacio cotidiano es transformado en un espacio de disputa política. La ciudad es un espacio dialéctico en el que se pueden activar diversas voces, conflictos, disensos y resistencias, donde disputar el poder hegemónico, un espacio que propicia la calle (que es de todos y no es de nadie).

Estas producciones murales ponen en escena pública cuestiones irresueltas por la sociedad: la violencia hacia las mujeres, las problemáticas laborales, los mandatos culturales, la vulnerabilidad y la lucha por derechos, entre otros. La práctica artística, mural, conecta con modos de apropiación y de significación del espacio urbano en el cual nos movemos. Entiendo la doble función de espacio de la ciudad como un espacio ocupado y comunicacional, donde el espacio público enlaza acciones artísticas con las nuevas formas de comunicación y una concepción de militancia política que contempla, en términos dialécticos, un enorme abanico de actores sociales visibles y heterogéneos.

Las producciones murales se apropian del espacio público con representaciones visuales comprendidas dentro de lo artístico militante, apelando a la esfera artística para entrar en el observador impróvido, al que compromete en una acción crítica de recepción, ya que será este quién finalice la obra al darle sentido. De la misma forma, provoca una disrupción al actuar como herramienta de visualización de situaciones de la sociedad contemporánea, creando un espacio crítico y reflexivo.

A pesar de los avances conquistados en los siglos XX y XXI, la lucha prosigue por el ejercicio de nuestros derechos, no solo se trata de denuncia de situaciones sino también de una búsqueda de justicia y de visibilidad; y con ello, de ganar espacios en la urbe para hacer visible a otros estas situaciones. En todas estas obras hay una preocupación en el espacio de representación, en el papel del artista, del espectador del mensaje y de la obra que vincula arte y política.

Estas producciones marcan una presencia activa de mujeres en el espacio público, oídas por sus imágenes. Esto provoca un camino simbólico

y cultural de apropiación del territorio y de empoderamiento para lo cual es necesario seguir desarrollando estrategias de construcción de espacios discursivos y de encuentro, donde tejer colaboraciones e intercambios con mujeres y con hombres para que los espacios públicos sean lugares de convivencia inclusivos y estimulantes de participación activa. De esta manera, generar dinámicas de acción del arte público supone entender a los murales como disparadores, como punto de partida para cualquier producción pública.

Los murales indagan y exteriorizan escenarios que son muy difíciles de expresar desde otros lenguajes que no sean los del arte, por eso entiendo que mi labor de muralista es la de visibilizar y circular las obras en diversos medios comunicacionales (materiales y virtuales), focalizando el nudo más fuerte bajo el abanico de los derechos humanos y puntualizando en cuestiones referidas a la mujer. Ellos llevan una carga política, que disiente con los poderes hegemónicos en cuanto a la identidad femenina.

Estas obras murales están destinadas a socializar el arte, a reflejar la dinámica de la violencia machista que envuelve a tantas mujeres y, desde esta concientización, a reflexionar al respecto, disparando una renovación urbana en diversidad de oportunidades. Por ello, intentan crear conciencia sobre el acceso equitativo al trabajo y el compromiso para erradicar la discriminación y la violencia, ya sea laboral o doméstica hacia las mujeres. Apuntan a reflexionar sobre problemáticas relacionadas con la igualdad de género, con las barreras de acceso a lo laboral, con la importancia de integración y de participación tanto de las pares como del resto de la sociedad. Entiendo que la voz de la mujer en estas producciones murales imbrica su desinvisibilidad, aflorando del ámbito privado del hogar para empoderarse del espacio público. Así, el mural dirime la construcción estética con un discurso ideológico en el que la voz de la mujer se plasma en los muros.

Referencias

- Alfaro Siqueiros, D. (1996). Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva. En R. Tibol (Selec., pról. y notas), *Palabras de Siqueiros* (pp. 73-94). Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.

- Barthes, R. (1974). Retórica de la Imagen. En R. Barthes, C. Bremond y otros (Eds.), *La Semiología* (pp. 127-140). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Tiempo Contemporáneo.
- Benjamin, W. (1989). *Discursos ininterrumpidos I*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Taurus.
- Benjamin, W. (1991). *Tentativas sobre Brecht Iluminaciones III*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Taurus.
- Buchar, I. (2009). Arte autónomo y arte politizado. En *Cuestiones de arte contemporáneo* (pp. 95-121). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Emecé.
- Carral, M. (2017). El derrotero de un nuevo espectador. De la democratización a la socialización del arte. En S. García y P. Belén (Coords.), *Fundamentos Estéticos. Reflexiones en torno a la batalla del arte* (pp.126-136). La Plata, Argentina: EDULP.
- Fajardo Fajardo, C. (2001). *Estética y posmodernidad-Nuevos contextos y posibilidades*. Quito, Ecuador: Ediciones Abya-Yala.
- García Canclini, N. (1973). Vanguardias artísticas y cultura popular. *Enciclopedia Transformaciones*, (90), 253-280.
- García Canclini, N. (2004). *El dinamismo de la descomposición en las mega ciudades Latinoamericanas*. Madrid, España: Siglo Veintiuno.
- Macón, C. (31 de octubre de 2014). G. Didi-Huberman. «Yo no sé lo que es el arte». *La Nación*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/cultura/georges-didi-huberman-yo-no-se-lo-que-es-el-arte-nid1739946>
- Pollock, G. (2001). Diferenciando: el encuentro del feminismo con el canon. En K. Reiman Cordero e I. Sáenz (Comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 141-158). Ciudad de México, México: CONACULTA, FONCA.

Sánchez Vázquez, A. (2006). De la estética de la recepción a la estética de la participación. En S. Marchán Fiz (Comp.), *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes* (pp. 17-28). Barcelona, España: Paidós Ibérica.

Vélez, L. F. (2016). La memoria colectiva en el mural urbano: imagen y representación. *Revista Imago departamental de Bellas Artes*. Recuperado de <https://estonoescritica.com/2016/07/11/la-memoria-colectiva-en-el-mural-urbano-imagen-y-representación/>

Patrimonio y representación identitaria

Gabriela Andrea Victoria

Este capítulo indaga acerca de la vinculación existente en el binomio patrimonio artístico urbano y política. Específicamente, se trata de un análisis de aspectos simbólicos que surgen del proceso de puesta en valor, traslado y reemplazo de dos obras de carácter monumental que llevó adelante el Gobierno Nacional de la República Argentina durante el período que transcurre entre los años 2013 y 2015.¹ Se evidencia aquí aquello que subyace a los primeros debates llevados a cabo en los medios de comunicación masivos: las razones que acontecen más allá de lo coyuntural en una disputa de imaginarios instituyentes en pugna, a través de la historia argentina en torno a la identidad nacional.

El Bicentenario como hito histórico

El año 2010, en el que se conmemoró el Bicentenario de la Revolución de Mayo, encontró a parte de los argentinos participando nuevamente en torno al debate por la identidad nacional, ese «terreno de conflicto» (Grüner, 2004). Como sucedió durante el Centenario esta categoría vinculada a sentimientos de pertenencia, entró en tensión y propició aquellos debates vinculados al intercambio de los monumentos. Acaso sin proponérselo, esta acción de gobierno constituyó uno de los modos por los cuales esta generación política imprimiría un sentido específico al horizonte de significaciones en generaciones futuras. Horizonte compuesto también por las políticas ampliatorias de derechos, el reposicionamiento geopolítico del país, la reivindicación de la soberanía territorial y económica, y

¹ El reemplazo tuvo lugar en los jardines anexos a la Casa Rosada (Ciudad Autónoma de Buenos Aires).

la reformulación actualizada de una nueva construcción *identitaria*. Nos referimos a aquella que surge al haberse consolidado una cosmovisión de *valores compartidos* por gobiernos progresistas coincidentes en el tiempo y en la región durante la primera década del siglo XXI.

La promoción de la identidad que denominamos en este texto *de la Patria Grande latinoamericana* se encontraba urdida en la trama cultural mítica de la región, vinculada con los sueños emancipatorios de los patriotas latinoamericanos que llevaron adelante las luchas independentistas. Esta identidad se cristalizó en una serie de acciones de índole cultural. La metáfora del cambio político produjo la reacción inmediata de los sectores conservadores de la sociedad, que comprendieron el sentido de la misma.

La identidad nacional en la trama cultural

Si bien resulta similar a la ocurrida en ocasión del Centenario, la disputa actual en torno a la identidad nacional no es la misma que ocurrió otrora. Los representantes políticos expresaban entonces su preocupación por la permanente afluencia de inmigrantes. Decía Domingo Faustino Sarmiento en 1887: «Cuando se ven llegar millares de hombres al día todos sienten [...] como una amenaza de sofocación, como si hubiera de faltar el aire y el espacio para tanta muchedumbre» (en Bertoni, 2001, p. 79).

Asimismo, existían peligros concretos representados en la constitución endeble del Estado frente a una situación geopolítica internacional problemática. En este sentido, Lili Ana Bertoni (2001) menciona:

[...] según algunos políticos italianos, que buscaban justificaciones de expansión colonialista, la jurisdicción metropolitana debía extenderse allí donde había colonias de connacionales y donde consecuentemente se prolongaba la nacionalidad italiana, como ocurría en el Río de la Plata; en este caso la ane-
xión sería simplemente la consagración de un *derecho natural* (p. 17).

Erigir el monumento a Cristóbal Colón en el entonces parque anexo a la Casa Rosada constituyó una empresa extensa en el tiempo —su construcción se vio varias veces suspendida por razones económicas debido a la Primera Guerra Mundial— y problemática en términos de utilización

de recursos políticos y económicos. Aquellas circunstancias históricas le permitieron a la comunidad italiana «afirmar su identidad en un contexto familiarizado con su presencia protagónica» en Buenos Aires (Van Deurs & Renard, 1996, p. 89) y le otorgaron el reconocimiento público por parte de las autoridades, de su creciente importancia política.

En el debate por su aprobación los diputados tuvieron en cuenta hacerlo en nombre de los *residentes italianos* y no de la *colectividad* ni de la *comunidad*. La preocupación con relación a aceptar la existencia de *colonias* estaba referida a la posible entidad de los *colonos* por aceptar el Gobierno de Italia. Esto se vinculaba con discusiones en torno a la *falta de identidad* y a la consolidación de Argentina como país. El diputado Estanislao Cevallos, en el marco de una sesión en el año 1887, lo expresaba así: «Nosotros vamos a ser el centro obligado a donde convergerán quinientos mil viajeros anualmente; nos hallaremos un día transformados en una Nación que no tendrá lengua, ni carácter, ni bandera» (Cevallos en Bertoni, 2001, p. 21).

Cien años más tarde, un sinnúmero de investigaciones dan cuenta de la amplitud del debate sostenido. En espacios de estudio diversos, se interpretó y analizó la configuración actual de la categoría *identidad nacional* a lo largo y a lo ancho de las regiones distantes y diferentes entre sí, que conforman la República Argentina. De modo que los característicos enfoques —indigenista, hispanista, nacionalista— (Palavecino & Amaya, 1996), propios de la patrimonialización nacional latinoamericana se vieron reactualizados a partir del proceso que otorgó luz a las diferencias acerca de *lo nacional*.

Este proceso iluminó las dimensiones involucradas respecto de las significaciones que porta la problemática contenida en la puesta en valor de una obra de arte público urbano. El debate ocupó un lugar candente en los medios de comunicación, a partir de darse a conocer la noticia del desmonte del monumento a Cristóbal Colón.²

Analizar el entramado de significaciones que conlleva la problemática implícita en la restauración de una obra de arte público supone reconocer las variaciones dentro de las cuales se ha desenvuelto el concepto de patrimonio. Dentro del marco de variaciones posibles, se considera aquí

2 El desmonte del monumento comenzó el 29 de junio de 2013 y se prolongó en el tiempo debido a la judicialización del proceso.

al patrimonio como «universo de elementos u objetos que forman parte de nuestro escenario de vida», que, a su vez, «[...] no es un conjunto de bienes estables y neutros, con valores y sentidos fijados de una vez y para siempre, sino un proceso social que [...] se acumula, se renueva, produce rendimientos, y es apropiado en forma desigual por diversos sectores» (García Canclini, 1999, pp. 94-95). Se admite, entonces, que el patrimonio contiene componentes materiales y simbólicos y, por ende, el desprendimiento que supone esta interrelación lo (des)ubica de un territorio o grupo social específico (Mejía, 2014, s. p.).

A partir de este reconocimiento, se considera intencional por parte del Estado Nacional la vinculación del patrimonio no ya exclusivamente con categorías como «la conservación, la identidad, la tradición, la historia», sino también, en forma dinámica, con «otras redes conceptuales», como el «turismo, desarrollo urbano, [...] la comunicación masiva» (García Canclini, 1999, p. 16). Es decir, es importante señalar que el Estado, al actuar como comitente, buscó ampliar el espectro de posibilidades de construcción identitaria apelando a la representación de una mayor diversidad y otorgó espacio a aquello que interpela a la memoria colectiva, al reivindicar las luchas independentistas, la igualdad de género, entre múltiples aspectos que la constituyen y la deconstruyen en forma dinámica.

Las memorias sociales configuran el material sobre el cual se producen aquellos «procesos subjetivos anclados en experiencias y marcas simbólicas y materiales»; sin embargo, son lecturas desde el presente y portan miradas contrarias que, «aun dando las mismas referencias memorialistas, [pueden] no compartir las representaciones del pasado» (Palavecino & Amaya, 2016, s. p.). Por otro lado, «Si bien el patrimonio sirve para unificar a una nación, las desigualdades en su formación y apropiación exigen estudiarlo también como espacio de lucha material y simbólica entre las clases, las etnias y los grupos» (García Canclini, 1990, p. 182).

La *identidad nacional* como fundamento ideológico, en la Modernidad, ha sido definida principalmente de dos maneras. La primera, de modo *esencialista*, es decir, como entidad inmutable (Grüner, 2004) —fundamento que sirve como argumentación del *derecho natural* para las distintas formas de exclusión—. La segunda, como proceso de negociación cuya permanencia atañe, a partir de la identificación, al espacio de representación del «paisaje interior» del sujeto burgués, fundamento ideológico del

capitalismo, en el que se traslada desde lo individual a lo colectivo para dar lugar a la representación a nivel social (Grüner, 2004). De manera metafórica, Arturo Jauretche resume estos modelos: el primero corresponde al *juramento de un hijo ante la tumba del padre*, concepto de identidad arraigado a la tradición, a lo religioso, al respeto por el pasado. El otro supone una definición de identidad como *la promesa de un padre ante la cuna del hijo*: la apuesta a sembrar la herencia de un lugar para la descendencia, la promesa de un tiempo de construcción de valores compartidos que suponen erigir un espacio de respeto por los derechos soberano.

Resulta pertinente mencionar la función de la *identificación*³ como recurso en la construcción de identidad por parte del Estado, ya que constituye un ejemplo manifiesto del funcionamiento del arte como soporte sensible de representaciones identitarias y, por lo tanto, políticas. Asimismo, devela que el patrimonio no depende en su carácter subjetivo «de la forma que adopta o de su materialidad, sino de los valores que una sociedad atribuye como creadora y transformadora de esos bienes expresiones» (Mejía, 2014, s. p.).

Referentes para este análisis resultan *cuatro modelos de identidad nacional* producto del accionar de los *doce aparatos ideológicos del Estado* situados por Sebastián Guerrini (2008) y el consecuente accionar de los *aparatos de ficciones culturales* (Althusser en Guerrini, 2008) que, de manera hegemónica, instauran sus respectivos modelos ideológicos de país, materializados en imágenes que el Estado genera y distribuye. Los cuatro modelos de país descritos proponen cuatro identidades: la identidad europea, la identidad republicana, la identidad nacionalista y la identidad trabajadora.

El *aparato cultural de ficciones del Estado* elabora a partir de mitos las narrativas consecuentes al modelo ideológico fundamentado en las creencias de la sociedad que representa y garantiza, así, la difusión de las historias creadas (Segal en Guerrini, 2008). Un *mito* simplifica la identificación política porque constituye un modo de pensar que reduce culturalmente las posibilidades y le ofrece caminos aceptados al lector de historias (Barthes

3 La identificación es el principio fundamental que hace posible dos hechos primordiales de la cultura humana: la vida psíquica y el lazo social. La identificación es en relación, Sigmund Freud la llamó «la primera ligazón afectiva» a esa relación con el otro semejante; el otro es la condición absoluta en la identificación. «La identificación tiene como efecto el sentimiento —inconsciente o consciente— de estar arraigado a algo, de estar para alguien, para el Otro, de pertenencia, de pertenencia al Otro» (Correa González, 2010, s. p.).

en Guerrini, 2008). Además, constituye el corazón simbólico sobre el que las distintas agencias del Estado configuran relatos y ficciones a partir de palabras e imágenes pensadas para construir una propuesta de identidad y fijar ciertos sentimientos en una nación (Guerrini, 2008).

En ese sentido, la garantía de éxito de esta empresa de seducción estatal se establece, en mayor o menor medida, a partir de «la importancia social de las imágenes y de la importancia social del acto de ver, de representar, de interpretar, de imaginar y de desear como fuentes que otorgan poder a las imágenes» (Guerrini, 2008, s. p.).⁴

En este trabajo sostenemos que durante los años de gobierno kirchnerista el Estado Nacional promovió *la construcción de una nueva identidad nacional* diferenciada de las que funcionaron anteriormente ya que involucró sentimientos y valores de identificación regional. La consolidación de proyectos políticos progresistas en la región fue fundamental para tal construcción. La identidad propuesta será mencionada en adelante como *identidad de la Patria Grande* o identidad Latinoamericana.

Identificaciones para imaginar la Nación

Resultaría inabarcable en este ensayo describir los modos en que se construyeron los Estados nación a partir del surgimiento del capitalismo, pero es necesario sintetizar brevemente el proceso llevado adelante por las élites gobernantes durante el siglo XIX. En Latinoamérica existieron dos claves fundacionales que colaboraron en su conformación: por un lado, una voluntad de ruptura (con el Antiguo Régimen, la Corona de España); por otro, su inscripción consciente en el paradigma ilustrado del Progreso (Quijada, 1994).

De esta combinación surgió el modelo de organización política de Estados nación por el que pugnaron los sectores dominantes de la época: el Estado resultante de la soberanía popular. Como común denominador en la conformación de esos Estados hispanoamericanos:

4 «This happens due the social importance of images and the social importance of the act of seeing, of representing, of interpreting, of imagining and of desiring as the sources that give power to images» (Guerrini, 2008, s. p.). Traducción de la autora de este artículo.

La acción emancipadora va asociada a una nueva imagen de la sociedad política. [...] en la confluencia de aquellos tres conceptos —estado, nación y soberanía—, los hispanoamericanos legitimaron sus guerras de independencia apelando al derecho de restitución de la soberanía a la nación, y trasladando a esta última la lealtad colectiva hasta entonces depositada en la autoridad dinástica (Quijada, 1994, p. 15).

La definición de la Nación adquirió rasgos particulares según el caso, dependiendo de los contextos sociales, económicos y culturales. Argentina, hacia finales del siglo XIX y principios del XX, se consolidó con un modelo de Estado conducido por una clase política de valores y anhelos europeizantes: la Generación del Ochenta, que llevó a cabo un plan modernizador de unificación del Estado que signó, en gran parte, la historia política y cultural del país hasta mediados del siglo XX.

La construcción de sentidos a partir de representaciones ordena nuestro mundo de significaciones personales; sin embargo, se realiza colectivamente, porque las subjetividades pertenecen al campo de lo social, no de lo psicológico (Bleichmar, 2003, s. p.). Es allí donde se llevan adelante las contiendas, ya que la representación de identidades es un terreno de disputas políticas. Como establece Eduardo Grüner (2004), «el concepto de identidad tal vez sea uno de los conceptos más resbaladizos, confusos, contradictorios e incómodos inventados por la modernidad occidental, puesto que, para empezar, es un invento, es moderno y es occidental» (p. 58).

De este modo, la identidad se constituye en justificación ideológica de la Modernidad y supone la alternativa a los modelos abolidos, preexistentes. En la actualidad, la *identidad nacional*, como categoría totalizadora moderna asociada a un territorio, se encuentra en crisis por varias razones. Una de ellas radica en la *crisis de creencias* asendada por fenómenos económicos y políticos externos, como la globalización, e internos, como aquellos procesos que posibilitaron el empoderamiento de sujetos silenciados por décadas durante un extenso período postcolonial.⁵

5 «[La crisis de creencias es un tema no solamente de la América Latina () Cuando hablamos de crisis de creencias estamos hablando básicamente de la crisis de una forma de la cultura moderna que tenía un pie apoyado sobre las instituciones escolares, un pie apoyado sobre la esfera pública y la prensa y un pie apoyado sobre la relación entre creencias políticas y partidos políticos, entre ciudadanos y políticos. O sea, que esa crisis de la política es también una crisis de la cultura» (Sarlo, s. f., s. p.).

Los efectos de la globalización produjeron, por un lado, que se impusiera una supuesta homogeneidad de lo visible, el multiculturalismo y la identificación simplificada de lo diferente, de manera cristalizada —a partir de la gestión de las identidades como segmentos de mercado— y se encubriera, en realidad, la insostenible desigualdad que no otorga lugar a la expresión de la multiplicidad y riqueza de la diferencia. La crisis afectó la *representación* en sus sentidos polisémicos: tanto en la política, como en los estudios estéticos en general (Grüner, 2004).

Por otra parte, los efectos de la globalización suponen, según Arjun Appadurai (2001) una serie de transformaciones que vinculan ciertos procesos sociales que ocurren de manera simultánea: los flujos migratorios transnacionales, los flujos producidos por el desarrollo tecnológico y el vínculo de ambos sobre los trabajos de la imaginación. Appadurai otorga a la emergencia de la imaginación como elemento constitutivo de la(s) subjetividad(es) una importante capacidad de agencia,⁶ tanto en la formación de subjetividades como de comunidades.

A partir de la superación del estado de derrumbe institucional argentino producido por el neoliberalismo en 2001, la *identidad nacional* se vio sacudida de sus vestigios de *carácter excluyente* con el arribo de gobiernos populares que han otorgado espacio en las representaciones (estético-políticas) a voces silenciadas y han construido agendas con temas silenciados.

Es relevante mencionar la importancia y el peso de lo ficcional, de la *metáfora*, en el desarrollo de la *identidad nacional*, especialmente al hablar de arte. Sostiene Mónica Quijada (1994) que el peso del arte de la escritura fue considerable durante la *imaginación* de la Nación por parte de historiadores, literatos y personas en puestos de responsabilidad política:

En esa doble capacidad, «imaginaron» la nación que querían y a esa imaginación aplicaron sus posibilidades de acción pública, que no eran escasas, desde la conducción militar a carteras ministeriales y, en más de un caso, el propio sillón presidencial (Quijada, 1994, p. 16).

6 Esta articulación entre imaginación, identificación, representación de identidades y conformación de comunidades posee como antecesor a Benedict Anderson en su libro *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* (1983).

Para Beatriz Sarlo (s. f.), «la Argentina es a la vez el Estado que logró a mediados del siglo XIX su construcción política» y un territorio imaginado incluso antes de existir. «Como toda nación, es producto de un impulso que tiene que ver con el pensamiento, con la resistencia de los hechos, con la economía, con el territorio», agrega. Sarlo afirma que la lengua y las imágenes se configuran como «elementos decisivos de esa construcción» identitaria.

Por su lado, Grüner (2004) también señala a las imágenes y a la lengua como herramientas decisivas en esa construcción simbólica de identidad. Las obras de arte involucradas en el caso del reemplazo de monumentos constituyen el soporte material de aquello que parte de la sociedad vio afectado como configuración identitaria de su propio *imaginario social instituyente*. Los debates del pasado también se actualizaron fundamentalmente en la población a partir de intervenciones en los medios de comunicación. Como ejemplo citamos a Luis García Fanlo (2016), quien escribe en el diario *La Nación* durante la celebración del Bicentenario de la Independencia: «la sociedad argentina actual está formada por retazos desgarrados, un paño complejo y desperejo que pone a prueba no solo las identidades sociales básicas, sino también la idea de argentinidad» (s. p.).

El aparato de ficciones culturales del Estado

Las imágenes puestas en circulación por el Estado Nacional dan lugar a la cristalización de contenidos ideológicos del imaginario de *un tiempo*, que constituye el *horizonte de representaciones* de una generación. Por ende, las obras patrimoniales pueden ser concebidas como catalizadores materiales de ideas y conceptos que encarnan objetivos fundados en una ideología política.

Un monumento constituye un agente enunciativo a priori seleccionado por el Estado para transmitir sentidos específicos hacia la comunidad. Además, la política que da lugar a la construcción de monumentos, como las acciones necesarias en pos de la puesta en valor, traslado y emplazamiento, suponen la existencia de un comitente y una comunidad interesada en ocupar ese espacio de representación.

¿Cuáles son las identidades preexistentes circulantes a partir del Estado y de qué modo propone la figura de Juana Azurduy una diferencia?

La construcción del relato ficcional se elabora desde el *aparato cultural de ficciones del Estado* (Guerrini, 2008) utilizando herramientas y distintos soportes materiales. Así, se construyen relatos fundamentados en un mito del universo de significaciones, cuyo conocimiento posee cierta importancia ideológica para el reconocimiento de los mensajes que el Estado propone. A partir de la utilización de distintos soportes materiales, la circulación de imágenes se pone a disposición de la ciudadanía. Así, se lleva adelante aquello que sostiene Louis Althusser cuando expresa que «el aparato del Estado funciona por violencia mientras el aparato ideológico del Estado funciona por ideología, es decir: un sistema representacional que puede explicar las causas y condiciones de existencia de la gente» (Althusser en Guerrini, 2008, s. p.). De este modo, al ser necesario dar cuenta de lo que existe en la realidad se apela a las ficciones, a las historias. Es en este sentido que Slavoj Žižek afirma: «será aceptado que todo con lo que contamos son ficciones simbólicas», y agrega, «todo con lo que negociamos son ficciones simbólicas, la pluralidad de los universos discursivos, nunca la realidad» (Žižek en Guerrini, p. 13).

Entonces, por un lado, la ideología estructura la realidad a partir de ficciones simbólicas. Por otro, las ficciones simbólicas viabilizan la identificación, la inclusión de la población dentro de un horizonte que otorga sentido a las acciones individuales en pos de pertenecer al colectivo, al universo cultural. Finalmente, las ficciones se materializan en el mito (historia) entendido como «instinto de conocimiento que trata de encontrar las certezas simplificando posibilidades no-existentes a partir de situaciones similares y convirtiéndose así en causa y efecto que predispone a la persona a la ilusión de anticiparse a lo que vendrá» (Levi Strauss en Guerrini, 2008, s. p.). Además, «los mitos referenciales responden a necesidades organizacionales en vista de opciones existentes» (Levi Strauss en Guerrini, 2008, s. p.).

En el caso argentino, siguiendo a Guerrini, existieron doce aparatos ideológicos estatales⁷ que expresaron, por vía del diseño de imágenes y objetos, cuatro modelos de identidad creadas por el Estado argentino: la *identidad europea*, la *identidad republicana*, la *identidad nacionalista* y la

7 Guerrini (2008) menciona estos aparatos, pero, a la fecha de escritura, no se ha publicado aún su tesis completa. Por esa razón, aunque los mencionamos —porque dan origen a los modelos identitarios— no es posible dar cuenta de la composición de los mismos para el autor.

identidad de los trabajadores. Modelos de identidad proyectados que resultan, además, *excluyentes* debido a la ausencia en sus imágenes de diversidad de género, de fisonomías, de etnias, de provincias y, también, de figuras democráticas populares.

En el devenir de los diferentes relatos que surgen y batallan en la historia, se desenvuelve *el tiempo*, no son inmutables sino cambiantes, y que predominen unos u otros depende del contexto, de las circunstancias históricas y de los diversos grupos que acceden al poder con capacidad de articular contenidos de modo hegemónico. En este sentido, poseen «el poder de institucionalizar e interpretar la nacionalidad» (Guerrini, 2008, s.p.).

Particularidades del tiempo de los monumentos

La Nación argentina a través de la Ley 5105, emitida el 26 de agosto de 1907, autoriza al Poder Ejecutivo Nacional a aceptar la donación por parte de los residentes italianos del monumento a Cristóbal Colón. Esta aceptación se enmarca en el clima de festejos previos al Centenario de la Revolución de Mayo. La Comisión pro monumento a Colón que encabezaba Antonio Devoto⁸ le encargó al artista italiano Arnaldo Zocchi su construcción.

Si bien la piedra fundamental fue colocada el 25 de mayo de 1910, el monumento se inauguró el 15 de junio de 1921. Su emplazamiento y construcción se enmarcó en los festejos del Centenario de la Revolución de Mayo, que cambiaron la fisonomía de la ciudad de Buenos Aires a partir de la ejecución de un ambicioso plan de construcción de monumentos. Los mismos conformaban un sistema y constituían el soporte material de la ideología del proyecto de la Generación del Ochenta, oligárquico y en estrecha vinculación con el universo cultural europeo.

Por su parte, el monumento a la Generala del Ejército Juana Azurduy de Padilla fue donado al Gobierno argentino por el Presidente del Estado Plurinacional de Bolivia, Evo Morales Ayma. Esta donación se llevó a cabo durante los festejos del Bicentenario de la Revolución de Mayo argentina

⁸ Antonio Devoto fue un empresario de origen italiano (Lavagna, 1833 – Buenos Aires, 1916). Banquero y filántropo, involucrado en la política y en la vida social local, presidió el comité pro monumento a Cristóbal Colón.

y coronó, además, la firma de un convenio que declara el 12 de julio, fecha del natalicio de Juana Azurduy, como Día de la Hermandad Argentino Boliviana.

La Plaza Colón, luego Plaza Juana Azurduy, constituyó, entonces, el entorno de ambos monumentos. Dos años después de este primer reemplazo, el entorno ha cambiado y el monumento a Juana Azurduy ha sido trasladado a las inmediaciones del Centro Cultural del Bicentenario Néstor Kirchner, donde funcionó previamente el Correo Central.

La metáfora de la Argentina europea, que representa el monumento a Cristóbal Colón, exhibe, además de suponer aliado político al colonizador —y por ende representar al país de modo sojuzgado frente al conjunto de naciones—, la imposición de un tipo de *identidad nacional* inalcanzable para la mayoría de sus ciudadanos, y establece como válida la representación política de la diferencia al aceptar su cercanía al poder político nacional. Su remoción es, en este sentido, necesaria y consecuente a aquello que significan las celebraciones del Bicentenario de la Revolución de Mayo en la República: la Argentina posee identidad(es) cultural(es) diversa(s), entramada(s).

La Casa Rosada, sede del Poder Ejecutivo, es una institución materializada como red simbólica, socialmente sancionada, «en la que se combinan un componente funcional y un componente imaginario». Ha sido creada por el poder instituyente, que «nunca puede ser explicitado completamente y en gran parte queda oculto en los trasfondos de la sociedad» (Cabrera, 2004, p. 11).

En ese sentido, la institución como creación «del imaginario colectivo anónimo e instituyente [...] estructura, instituye, materializa» (Cabrera, 2004, p. 11). «En una palabra, es la unión y la tensión de la sociedad instituyente y la sociedad instituida, de la historia hecha y de la historia que se hace» (Castoriadis en Cabrera, 2004). Este poder de instituir otorga relevancia a aquello que se asocia a una institución que se distingue como la sede del poder ejecutivo, es decir, necesaria a lo específico de la sociedad en sentido transhistórico⁹ (Castoriadis en Cabrera, 2004).

⁹ Menciona Daniel H. Cabrera (2004) que «la institución es importante en dos sentidos: primero porque se opone al orden natural (physis) imponiendo un orden legal (nomos)» (p.12). Por otro lado, «como requisito transhistórico para que haya sociedad», ya que «no hay ni puede haber sociedad que no asegure la reproducción y la socialización de la siguiente generación» (Castoriadis en Cabrera, 2004, p. 12).

La tarea del arte en la representación de esas identidades a partir del imaginario social¹⁰ cristalizó la articulación de sentidos presentes en las políticas de revalorización de la *memoria histórica* llevadas a cabo a nivel nacional, en concordancia con un clima de época regional: la consideración real de la Patria Grande como horizonte de significación política y cívica. Las identidades en pugna que conforman la trama social del país, y el consecuente conflicto por su representación, como heridas a saldar por esta generación, fueron la tarea acometida, en parte, por el proyecto político que, en un mismo gesto, designó un día en su calendario de celebraciones a la hermandad argentino-boliviana; otorgó la ciudadanía y el grado de General del Ejército a una mujer nacida fuera de las fronteras actuales del Estado; y la entronó como guardiana del *elegido del pueblo* al emplazar su monumento en los jardines de la Casa Rosada, de espaldas a Europa.

Este acto político se opone de manera contundente a la ausencia sistemática de cuestionamiento, por parte del Estado Nacional, al proyecto modernizador. Si bien este proyecto tuvo, para algunos intelectuales, variables que pueden medirse como exitosas —por ejemplo, posibilitó la creación de una *cultura e identidad argentinas* y estableció cierta *uniformidad* utilizando la escuela y los demás sistemas (Sarlo, s. f.)—, construir esa uniformidad implicó sojuzgar poblaciones y sus órdenes sociales pre-existentes, sus sistemas de representación, su cultura, al arribo europeo. Además de significar el posicionamiento subordinado de nuestro país dentro del conjunto de naciones y de sus habitantes, consolidó la injusticia de esas invisibilizaciones.

El monumento a Juana Azurduy implica, en sentido patrimonial, la presencia en el mundo de las representaciones que portan aval estatal de la Nación, de un tiempo, en el que se intenta incluir a los excluidos y a los silenciados en la consolidación previa de procesos de conformación del Estado Nacional.

La mirada del colonizador, desde siempre, ha definido y etiquetado como *unificados* los territorios y las poblaciones sojuzgadas. Colonialismo significa

¹⁰El imaginario social es el *conjunto de significaciones* que no tiene por objeto representar «otra cosa», sino que es la articulación última de la sociedad, de su mundo y de sus necesidades: *conjunto de esquemas organizadores* que son condición de representabilidad de todo lo que una sociedad puede darse. (Cabrera, 2004, p. 7).

lo contrario a unificación cultural: establece diferencias. *Civilización o barbarie*, fue el emblema de la diferencia utilizado por aquellos que establecieron en Argentina políticas esencialistas de la identidad.

Conclusiones

La puesta en valor del monumento a Cristóbal Colón y el emplazamiento de otro a Juana Azurduy funcionaron como metáfora y acto de transformación política de reasignación de sentidos necesarios, en elaboración, e implicados en el cambio político que operaba en el país, justamente, en momentos de celebrarse el Bicentenario de la Revolución de Mayo. Este accionar compelió a pensar qué modelo de país permitiría encuadrar una creencia actualizada de Nación para una configuración social y política actualizada.

Este accionar sobre el patrimonio artístico supuso, por un lado, la toma de una decisión política sustentada en la necesidad de llevar adelante una obra de restauración y de aportar sentido a un debate significativo que recuperó y reconfiguró —en su reflexión hacia la comunidad— distintos aspectos entre los cuales se encontraba la incorporación de actores sociales relegados, la ampliación en su participación política y, por ende, la identificación con el Estado que los convocaba.

Por otro lado, fuimos testigos de la puesta en acto de un proceso de construcción de memoria compartida con un pueblo hermano, así como con aquellos residentes bolivianos y sus descendientes en Buenos Aires, mediados por la participación del Estado Plurinacional de Bolivia. La realización y el emplazamiento del monumento de una mujer, patriota y latinoamericana, estableció la pertenencia común a un hito cultural, político e histórico.

Las deliberaciones por el intercambio de monumentos tomaron trascendencia mediática, debido a la injerencia omnipresente de los medios en las ciudades globales como Buenos Aires y, también, a las disputas electorales que acontecieron durante el desarrollo de la obra. El espacio público en el que se emplazaban es contiguo a la Casa Rosada, lo que previamente había sido objeto de reyertas jurisdiccionales partidarias entre diferentes estamentos del Poder Ejecutivo de la Nación y de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Es necesario reconocer que —en la trascendencia que otorgaron a la restauración— algo de esa apropiación de la memoria histórica permanecía de modo latente entre sectores de ciudadanos porteños descendientes de italianos hacia el monumento a Colón de Zocchi. Si bien relocalizar el monumento a Colón en el espigón norte de la costanera le otorga permanencia dentro del área metropolitana, envuelve, también, una cierta distancia que entibia su cercanía simbólica con el poder político y, por ende, la del colectivo al que representa. Aún le resta generar un lazo sensible que reconfigure sus vistas en el nuevo entorno.

Como contrapartida, el monumento a Juana Azurduy, mientras estuvo emplazado anexo al centro de poder político, situaba en *el centro a la periferia*. Esta acción sin dudas resultó, aunque tardía, transgresora. Implicó haber superado el derrumbe a nivel institucional y de representación política que provocó el neoliberalismo en el cambio de siglo XX al XXI en Argentina. Transcurridos diez años de ese momento, el sentimiento identificador de pertenencia se ensanchaba con la sensación de adquirir derechos, en un acto vinculado a la política cultural que permitía superar el negacionismo operado por parte del proyecto oligárquico de la pampa húmeda y retribuía en un lugar central a la Argentina andina, sojuzgada, desplazada.

Juana Azurduy y su presencia jerarquizada constituyeron una apuesta hacia la consolidación de un *nuevo tipo identitario de ciudadanía regional, el ciudadano de la Patria Grande*, que interpelaba modelos heredados de Estado nación surgidos en la Modernidad y suponía la concreción —aún de modo incipiente— de ideales emanados del espíritu revolucionario independentista. De esta manera, se recuperaba el imaginario social de una parte significativa de la población, que aún se identifica con los anhelos surgidos dos siglos atrás.

Por un lado, esta categoría transnacional —aunque se encuentra ligada aún al Estado nación— constituye un tipo de identificación novedoso que, sin embargo, a raíz del cambio político ocurrido en los años subsiguientes, ya no constituye una visión compartida por un colectivo suficientemente consolidado, al menos, en la actualidad. No obstante, demostró poseer el aval necesario que implica la posibilidad de construir un tipo de identificación diferente, alternativo, a la idea del Estado nación producto del proyecto modernizador. Y si como Appadurai sugiere en «Soberanía sin territorialidad» (1997), «las translocalidades vienen en muchas formas

distintas» (p.4), ¿será, acaso, la existencia latente de una nueva identificación transnacional lo que provocó en algunos sectores la reacción contraria, hacia la derecha latinoamericana?

Por otro lado, *la identidad de la Patria Grande latinoamericana* propone una estética que incorpora culturas preexistentes a la llegada del europeo, diversidad de géneros y etnias en sus representaciones. Es una narrativa que incluye lo subalterno, los sujetos en los márgenes, los acontecimientos que sucedieron en la periferia de la historia, hasta ahora, sojuzgada, negada. Esta identidad se encuentra presente en la gran proliferación de contenidos culturales que, descentralizados de la noción porteña de nación —localizada en la pampa húmeda, que se posicionó históricamente como centro—, incluyeron y ampliaron protagonistas, identidades y representaciones, y buscaron crear y sumar públicos durante ese período.

La promoción de este tipo de identificación, llevada a cabo por los gobiernos de la década pasada, se corporizó a nivel operativo en varias de las políticas públicas impulsadas y en los materiales que produjo y propuso el aparato de ficciones culturales durante ese período. El traslado del monumento a Cristóbal Colón y el emplazamiento del monumento a Juana Azurduy en el jardín anexo a la Casa Rosada suponen solo algunas de las acciones de gobierno que funcionó como promotor de la Patria Grande latinoamericana. Es posible mencionar, también, la designación del 12 de julio como Día de la Hermandad Argentino Boliviana y de Juana Azurduy de Padilla como primera mujer en obtener el grado de General del Ejército Argentino (recibido, además, por la primera mujer presidente de la Nación).

En la misma línea, se encuentra el haber acuñado una familia de billetes que reivindica estas nociones, la ampliación de contenidos ficcionales locales hacia el público infantil y juvenil a través de la instauración del canal televisivo Paka-Paka, de Tecnópolis, como así también la creación del Ministerio de Ciencia y Tecnología y del Ministerio de Cultura o la consolidación del programa de repatriación de científicos (Raíces), por mencionar solo algunos ejemplos. Desde el punto de vista de la política cultural, la recuperación del patrimonio pudo, a su vez, colaborar en la promoción de empleos de calidad que permitirían, de constituirse en política de Estado, un camino a partir del cual la cultura generaría una vía cierta y sustentable de crecimiento y desarrollo.

Referencias

- Appadurai, A. (2001). *La Modernidad Desbordada. Dimensiones Culturales de la Globalización*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Appadurai, A. (noviembre de 1997). Soberanía sin territorialidad. Notas para una geografía posnacional. *Novos Estudos*, 3(49), 33-46.
- Bertoni, L. A. (2001). *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas: la construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Bleichmar, S. (30 de julio de 2003). Acerca de la subjetividad [Conferencia]. Recuperado de <http://seminario-rs.gc-rosario.com.ar/conf-silvia-bleichmar-30-07-2003>
- Cabrera, D. (2004). Imaginario social, comunicación e identidad colectiva. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/242731193_Imaginario_social_comunicacion_e_identidad_colectiva
- Correa González, E. (marzo de 2010). La identidad y la identificación: Laclau y Žižek. *Carta psicoanalítica (CARTAPSI)*, (15). Recuperado de <http://www.cartapsi.org/new/la-identidad-y-la-identificacion-laclau-y-zizek/>
- García Canclini, N. (1990). *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Ciudad de México, México: Grijalbo.
- García Fanlo, L. (28 de marzo de 2016). La identidad nacional en tiempos del Bicentenario. *La Nación*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/opinion/la-identidad-nacional-en-tiempos-del-bicentenario-nid1883631>

- Grüner, E. (2004). El conflicto de la(s) identidad(es) y el debate de la representación. La relación entre la Historia del Arte y la Crisis de lo Político en una teoría Crítica de la Cultura. *La Puerta FBA*, (1), 58-68. Recuperado de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/pdf/revistas/lapuerta/LaPuerta-1.pdf>
- Guerrini, S. (2008). *Designing Nationality: The production of image and identity by the Argentinean State [La producción de imagen e identidad desde el Estado Argentino]* (Tesis de doctorado). Universidad de Kent, Canterbury, Reino Unido.
- Guerrini, S. (2015). *El Diseño de la Nacionalidad. El Caso Argentino [Notas de clase del seminario]*. Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina.
- Mejía, M. H. (2014). El patrimonio cultural y la (re)construcción de la Identidad. *Revista MAYA Coleccionismo y Patrimonio*.
- Palavecino, V. y Amaya, Y. (2016). El bicentenario en clave patrimonial, memorias en disputa. Recuperado de <https://www.unicen.edu.ar/content/el-bicentenario-en-clave-patrimonial-memorias-en-disputa>
- Quijada, M. (1994). ¿Qué Nación? Dinámicas y dicotomías de la nación en el imaginario Hispanoamericano del siglo XIX. *Imaginar la Nación/ Cuadernos de Historia Latinoamericana, AHILA*, (2), 15-51.
- Sarlo, B. (s.f.). Entrevista Lateinamerika-Institut (LAI) de la Freie Universität de Berlin. Recuperado de <https://www.lai.fu-berlin.de/es/index.html>
- Van Deurs, A. y Renard, M. (1996). El monumento «antiguo» de Colón. *Estudios e Investigaciones*, (6), 127-131.

Memoria: en obras de diversas materialidades

Aurora Mabel Carral y Javier Alvarado Vargas

El presente escrito está enmarcado en el proyecto de investigación *Lo político-crítico en el arte argentino actual: El rostro de lo indecible*, dirigido por la Lic. Silvia García desde la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Nuestro objetivo es indagar sobre aquella memoria que se cruza en la construcción de identidad latinoamericana, a partir de un corpus integrado por diversas producciones de arte popular (musical y visual) en torno al pasado reciente. Tendremos en cuenta la especificidad de cada disciplina entendida como espacio privilegiado para la reelaboración de ese pasado cercano. Proponemos abordar estas obras, que acercan arte y política, desde la producción de sentido respecto a la construcción de la memoria. Hemos tomado los discos *Buscando América* (1984), de donde destacamos la canción «Desapariciones» y su respectiva versión del grupo Los Fabulosos Cadillacs (1992); y de León Gieco *Bandidos rurales* (2001), de donde tomamos la canción «La Memoria». Asimismo, el mural *Vón Wernicke, Genocida*, realizado por el colectivo Sienvolando (2007) y el proyecto *30 años no es nada... Entre memoria y olvido* (2006) realizado por Mabel Carral.

El escudriñar sobre la relación entre arte y política nos lleva a una distinción que Nelly Richard (2006) hace entre arte y política y lo político-crítico. La relación entre arte y política promueve un vínculo entre forma artística y contenido social, en diálogo o en conflicto; mientras que lo político-crítico en el arte se refiere a aquella articulación interna de la producción artística que reflexiona críticamente con su entorno (contexto) desde su misma organización simbólica. Así, proponemos interrogar operaciones de signos y técnicas de representación que median en lo

artístico y lo social en diversas disciplinas. El arte hace aparecer, de este modo, el rostro de lo invisible, mediante la utilización de figuras retóricas que surgen como referencia al hecho sin necesidad de ocultamientos. Estas referencias, a su vez, acompañan la construcción de sentido por parte del espectador.

Planteamos un recorrido reflexivo y situado sobre producciones que, al traspasar la representación simbólica, conforman dispositivos para visibilizar historias relegadas por los discursos oficiales. Obras que enfrentan críticamente sus contextos políticos, que posibilitan reconstruir la memoria desde su actualización en permanente dinámica. Parafraseando a Gilles Deleuze (1985), en lugar de una memoria construida, como función pretérita que traspasa un relato, concurrimos a la aparición de la memoria como función de perspectiva, que retiene aquello que acontece para transformarlo en el objeto venidero de la memoria. Estas producciones implican un ejercicio del espectador, quien realiza una reconstrucción, una búsqueda interpretativa, partiendo de esa dialéctica entre lo visible y lo oculto, donde se construye y se actualiza la obra en el momento que se le presenta, donde el público la dota de sentido.

Al hablar de memoria hacemos referencia a lo múltiple y a la vez específico de los grupos humanos, a esa memoria construida colectiva e individualmente, viva, en permanente cambio (Halbwachs, 2005) y diferenciada de la historia —invisibilizadora y selectiva—. En suma, una memoria en continua construcción, y percibida desde la agudeza de Pierre Nora (1989) como aquello que pertenece a todos y a nadie a la vez, a la cual el arte contribuiría a sustentar.

Una emoción apretando por dentro

Las obras que hemos elegido no solo reconfiguran las imágenes de aquello que se vivió —y se vive— en la Argentina, sino que trasciende el panorama latinoamericano. En nuestros países se siguen experimentando procesos de desaparición sistemática, tanto por regímenes ilegítimos como por organizaciones respaldadas por el Estado, el paramilitarismo, la trata de personas y el narcotráfico. Hablar de cruces entre música popular y política nos remite a un tema sumamente amplio, donde son incontables los

hacedores y las hacedoras de músicas vinculadas a los géneros populares, quienes han sido censurados, perseguidos, exiliados, desaparecidos.

En 1984, el cantautor panameño Rubén Blades, pionero en la producción de discos con contenido social, lanzó el disco titulado *Buscando América*. Inmediatamente fue vetado, primero en Panamá y, posteriormente, en países donde ocurrían procesos militares. Esta fue su primera producción luego de que culminara el contrato con el gigantesco sello Fania, posibilitando otro tipo de decisiones musicales, alejándolo de los clichés de la salsa dura. Blades, cuya vida estaría signada por el compromiso político, había emigrado a Nueva York en la década de los sesenta, luego de que su familia tuviera que salir de Panamá por las presiones que comenzaron a caer sobre su padre, perseguido durante el gobierno militar de Omar Torrijos.

Los siete temas del disco poseen un marcado contenido político, plasmado no solo en las letras sino en la propuesta del arte de tapa, en los videoclips y en aspectos estético-musicales. Aunque el *track* «Decisiones» fue en su momento el que generó mayor polémica, es «Desapariciones» el tema que más versiones ha tenido en Latinoamérica. En su letra, Blades sintetiza el drama y la tragedia vivida por miles de familias, cuyos miembros han sido desaparecidos en épocas de dictadura.

Esta versión de estudio de «Desapariciones» se construye sobre un *groove* de *reggae*, de pulso lento y pesado. En la mezcla, el sonido lleno del bajo eléctrico, el redoblante con efecto y los *pads* de los sintetizadores refuerzan la atmósfera oscura de la letra, donde imágenes urbanas y nocturnas sirven de fondo a microrrelatos que terminan en signo de pregunta. Asimismo, el modo de cantar, el fraseo y ciertos giros melódicos de Blades remiten a la forma de cantar en el *reggae* jamaicano.

Casi una década después, en 1992, el grupo argentino Los Fabulosos Cadillacs (LFC) incluyó una versión del tema de Blades en el disco *El León*. Cabe mencionar que el título del disco se refiere al segundo *track* del álbum que lleva por nombre «Manuel Santillán, el León», canción dedicada a todos los caídos en las dictaduras militares, principalmente en los años setenta y ochenta. Es decir, de manera similar al álbum de Blades, este disco de LFC va a conceptualizarse en torno a una temática política en el contexto latinoamericano. A modo de puente simbólico entre Argentina y Centroamérica, la composición de Blades se resignificó en el contexto

argentino, donde el título «Desapariciones» nos remite ahora más concretamente al proceso vivido durante la última dictadura cívico-militar en el país.¹

El *single* de «Desapariciones» y su respectivo videoclip, en la versión de LFC, fue lanzado en 1992, en una época en la que pocas bandas argentinas hablaban del tema, aunque la dictadura en la Argentina había terminado en 1983. El videoclip nos muestra a los integrantes caminando de manera sombría por varios lugares emblemáticos del centro de la ciudad de Buenos Aires, principalmente edificios institucionales y otros centros de poder, así como espacios públicos: escalinatas, plazas, avenidas, cafés. Los músicos circulan en grupo, como buscando a sus compañeros perdidos. La presencia de los policías en las calles, filmados desde lejos —quizás sin que se dieran cuenta—, es recurrente en el video. A su vez, el blanco y negro refuerza una atmósfera pesada y oscura.

¿Qué significa cantar sobre desaparecidos en la Argentina, con ritmo de salsa y al comenzar los menemistas años noventa? Pudo haber sido una decisión arriesgada que LFC, banda cuyas raíces están en el *ska* y en el *reggae*, hicieran una versión salsa del tema de Blades, en claro homenaje a la trayectoria del panameño dentro de ese género. Pero es que el tempo de la salsa —o de la sección conocida como *mambo* o *pregón* de la salsa, que es el ritmo que LFC emplean en su versión— es mucho más acelerado que el del *reggae* y arma imágenes inmediatas con un ritmo más denso, con notas más cortas en la melodía, un mensaje más inmediato para el oyente. Esto, desde la voz de Gabriel Fernández «Vicentico», arma un relato más directo.

La letra también propone una reinterpretación, una recontextualización, y cambia algunos términos como «celador» por «peón» o «carro» por «auto». Pero es en los últimos dos versos donde encontramos un cambio semántico. Mientras en la versión original al desaparecido *se le habla* «con la emoción apretando por dentro» (Blades, 1984, 06:00), en la versión argentina el desaparecido *es* «una emoción apretando por dentro» (Blades, 1992, 04:05). Efectivamente, el desaparecido *es* aquello que

1 El hecho de que El León haya sido un disco editado bajo el sello multinacional Sony/BMG ha sido motivo de controversias, dado el carácter mercantil del producto (Quiña, 2010). Sin embargo, esta cuestión no contradice el contenido que puede llegar a transmitir la producción de LFC. Por el contrario, se transforma en un auténtico dispositivo que difunde y visibiliza una memoria que es necesario mantener presente.

sigue vivo, adentro, que aprieta en forma de emoción, que regresa «cada vez que lo trae el pensamiento» (Blades, 1992, 04:20) —la memoria, al fin— y hace visible el reclamo de *aparición con vida* iniciado por las Madres de Plaza de Mayo en 1977.

Mano eclesiástica: A Dios rogando y con el mazo dando

La *garra oscura de la iglesia en la dictadura es referida en Vön Wernicke, Genocida*, producción mural realizada por el colectivo Sienvolando en la avenida 53, esquina 9 de la ciudad de La Plata, el 23 de julio de 2007.

Sin duda la solapada mano de la iglesia estuvo presente en los peores momentos de nuestro país. Con este mural, el colectivo invoca a Christian Vön Wernicke, quien fue capellán de la policía de la provincia de Buenos Aires durante la última dictadura cívico-militar, ladero e integrante de las patotas del General de Brigada Ramón Camps (jefe de la Policía provincial) y de Miguel Etchecolatz (comisario general director de investigaciones de la Policía bonaerense). El eclesiástico utilizó su condición de sacerdote para entrar a los centros clandestinos y tomar confesión a los secuestrados —usando el secreto confidencial de este sacramento— para luego inculparlos y acusarlos ante los represores.

En los días en los que esta acusación salía a flote, mediante los Juicios por la Verdad, a pocos metros de los Juzgados Federales de la capital provincial, se emplazó el mural. En él se increpa al cura por la desaparición de una criatura nacida en cautiverio, pero también al espectador, con el objetivo de quitar el velo que cubrió —y sigue cubriendo— los ojos de aquellos que no veían o no querían ver lo que sucedía en la Argentina y en la Latinoamérica de los años de plomo. Los artistas emplazaron una obra abierta en el muro del espacio público y dejaron intersticios para que el espectador la completara desde su rol activo intelectual. Los receptores, así, develan y a la vez producen sentido con relación a la producción visual. Por consiguiente, ellos (público) se pronuncian interviniendo anónimamente y redoblan la apuesta el 28 de julio de 2007 y en otra nueva manifestación en julio de 2008.

En términos iconográficos, es una imagen simple. Con relación a lo formal, es sintética, de fácil lectura, y refuerza su tenor dramático con

la clave tonal y el color —grises cromáticos y acento en rojo y azul—. La pregnancia de la imagen del capellán que imparte sacramento, con su cabeza gacha y mano levantada, en pos de una acción distintiva de su función sacerdotal, monopoliza la ochava de la pared perimetral del lote baldío. Mientras que en el ala lateral, sobre avenida 53, la imagen retórica (metonímica) de un chupete con la inscripción «¿Dónde está la hija de Elena y Héctor?», enfatiza el mensaje. En la zona inferior del muro, con letra manuscrita, se refuerza el sentido con frases y palabras sueltas, tales como *genocidas*. Recordemos que los genocidas, además de secuestrar, torturar y matar, se apropiaron de cientos de niños, hoy adultos, a quienes sus familiares aún siguen buscando.

La pregnancia del representante de la Iglesia, con su mano en alto y el chupete magnificado, interpela a quien pasa por el lugar, considerando el carácter expresivo como activador de memoria (Jelin, 2001), como productor de sentido. De esta manera, el arte como soporte y como expresión transforma el pasado reciente en un presente polisémico. Este es el sentido del mural: delimitar quién es Vön Wernicke. Su realización tomó un día y el mural se mantuvo hasta el 18 de septiembre de 2008, momento en que la coyuntura empujó a que el mismo colectivo lo reemplazara por un mural sobre Julio López, al cumplirse dos años de su segunda desaparición.

En cuanto a los productores, el colectivo Sienvolando surgió en el año 2002, entendiendo la expresión e intervención artística como una herramienta para modificar la realidad social. Disuelto en el año 2009, se trataba de un grupo heterogéneo, proveniente de diversas ramas artísticas, abierto y sin componentes fijos. Por ello, la integración del grupo, dada su conformación de espacio de intercambio, fue variable. La base operativa del colectivo rondaba las nueve personas, pero cambiaba dependiendo de la acción a afrontar.

Sienvolando promovió mensajes desde la praxis artística, acciones políticas a través de medios estéticos y, con ello, una resignificación del espacio público, que recuperó para emitir otro tipo de mensajes, al que los receptores, según su bagaje cognitivo, pudieran otorgarle sentido. El colectivo, desde ese lugar, realizó toda una serie de murales vinculados a la temática de los derechos humanos, entre ellos dos murales sobre Julio López —*Impunidad* (2006) y otro realizado posteriormente, en el lugar que analizamos *Vön Wernicke, Genocida* (2008)— y *La Noche de los Lápicos*

(2006). Estos proponen el desarrollo de un circuito que evidencie las luchas desarrolladas desde los organismos de derechos humanos y del pueblo en general, por mantener y por difundir los valores negados por la dictadura.

Al marcar su presencia en el espacio público, Sienvolando realiza la insistente búsqueda de verdad y justicia acompañando los reclamos populares. «A través de la presencia de metáforas plásticas esperamos dar cuenta de estos enunciados, creando un recorrido que ofrezca nuevos planos de sensibilidad y reflexión a la vida cotidiana en la ciudad de La Plata» (Sienvolando, s. f.).² De este modo, logran desarrollar un territorio de sensibilidad que tiene el repique de lo cultural como foco de las acciones. La problemática abordada no es un tema elegido circunstancialmente, sino que se orienta a visibilizar una realidad: implica una postura frente a los derechos humanos y la justicia social. El colectivo busca una relación con el arte que va más allá del mercado, pues la obra no es una mercancía, sino, más bien, una posibilidad de increpar y de empujar al espectador a una reflexión.

La imagen que nos inquiere desde este mural connota la construcción de la memoria colectiva y del reclamo de justicia, y actualiza el conflicto político, la crítica y la discusión. Mientras el mural nos interpela, reactualiza nuestro bagaje, nos hace repensar, para develar aquello velado y, de la mano del colectivo artístico, nos arguye, nos pone frente a frente con la capacidad que este tiene de percibir lo invisible y tornarlo presencia.

De esta manera, el mural como práctica que se posiciona como activador entre arte y política evidencia al arte como discurso social y como intervención cultural, cuestión que supone entender el mural como ese dispositivo que nos lleva a reflexionar acerca de la imagen, que nos sorprende en el espacio público. Siguiendo la línea de pensamiento de Kozak (2008), podemos decir que hay una intención de ocupar las calles y transformar la mirada. Asimismo, cabe recordar que el muralismo contemporáneo tiene como referente al muralismo mexicano de mediados del siglo XX, cuyos cruces políticos tenían raigambre marxista, posicionándose como discurso social en las calles.

2 Blog del colectivo Sienvolando: sienvolando.blogspot.com

Manifestándose en lo cotidiano, el poder de esta producción se encuentra en el diálogo público con su entorno: marca la presencia cercana de un represor y provoca una reacción en el espacio urbano. Ello implica una apropiación del territorio y una toma del espacio para ser habitado, vivido, reflexionado. Su ubicación no es casual, en pleno corazón político —a metros del Juzgado Federal, la Legislatura Provincial, la Gobernación, la Municipalidad y la Seccional 1.^a de la Policía de la Provincia de Buenos Aires—. Todo ello ayuda a ese espectador, casual o cotidiano, a poder construir sentido de aquello que vivencia. La imagen del otro lo expone y nos expone, en la medida que le concedemos sentido a aquello que tenemos delante de nuestros ojos. Distante de ser un objeto clausurado, el pasado vuelve y vuelve sobre cómo vivimos el presente y forjamos aquello que vendrá. De tal manera, se reinscriben los sentidos de ese pasado reciente en medio de silencios, proclamas y disputas de coyuntura que pugnan por cristalizarse.

Una herramienta de sentido en la construcción de memoria

El proyecto *30 años no es nada Entre memoria y olvido* fue una serie de acciones que se realizaron en la ciudad de La Plata en marzo de 2006, en conmemoración del 30.º aniversario del golpe de Estado de 1976. Estas actuaciones, entendidas como arte situado —concebidas desde lo social, de intervención, comprometidas, de carácter activista, que se apoderan del espacio urbano e invitan a participar—, se realizaron bajo la dirección de Mabel Carral, con la colaboración de Isabel Burgos y de María Ordenvía, y con el financiamiento de la Comisión Provincial por la Memoria y el apoyo operativo del Museo de Arte y Memoria.

Con una relación directa entre la ciudad y la obra, estas acciones se materializaron en puntos estratégicos y significativos de la ciudad: Plaza Dardo Rocha (7 y 60), Rectorado de la Universidad de La Plata (7 entre 47 y 48), Juzgado Federal (8 entre 50 y 51), Casa Museo Mariani / Teruggi (30 entre 56 y 57), Plaza Islas Malvinas (19 y 51) y Plaza Alsina (1 y 38).

Las prácticas que pusieron de manifiesto la presencia crítica del arte fueron contenidas en un proyecto que reconoce el espacio público como un continente de identidades colectivas, donde la memoria de cada uno

se encuentra con lo colectivo y establece interactividad. Se previó la realización de *stencils* conmemorativos de los treinta años del quiebre de la democracia y, con ello, el señalamiento de siluetas, a modo de marcas urbanas, en el territorio. Además, bajo la modalidad de intervención urbana se instalaron pancartas —para lo cual se había convocado previa y virtualmente a artistas, estudiantes y público en general, recolectando el material aportado—. También se instalaron talleres de realización in situ, con la participación de transeúntes y de estudiantes de colegios de la UNLP.

De hecho, había una doble finalidad: por un lado, habilitar un espacio de expresión a distintos actores sociales mediante la convocatoria de realización de pancartas; por el otro, sorprender a los transeúntes con la exhibición de las producciones, que intervenían el espacio y los inducía a la reflexión acerca de nuestro pasado reciente, nuestra historia, nuestra responsabilidad en un Estado de Derecho.

Tanto en los *stencils* como en algunas pancartas se visualizaban siluetas que marcan una cita al *Siluetazo*³ y reescriben sentidos de ese pasado tan cercano que aún como sociedad no hemos cerrado. Aquí estamos optando que recordar y, a la vez, dejando en el olvido, una memoria social que es plural e inacabada, inconclusa, que no para de entrelazar pasado, presente y futuro.

Desde el comienzo existió la intención de entender el espacio público como soporte discursivo y de focalizar en aquellas dimensiones que articulan la denuncia social y el arte público territorial de señalamiento. Consideramos al espacio público como lugar dialógico y plural, tomando lo público desde la concepción de Hannah Arendt (1993), como lo que es propio del mundo común a todos, pero diferente del lugar privado de él. Por consiguiente, entendemos que estas representaciones, a modo de *stencils* y de intervenciones, mezclan el activismo político con lo estético-visual, en una interacción de cruce del tejido social. Así el *stencil*, procedimiento de emergencia, medio austero y efectivo, aparece en la calle, espacio comunicacional por excelencia, donde percibimos un conjunto heterogéneo de acciones que afectan y construyen espacialidad significativa, sentido.

3 Este proyecto reconoce cita en el Siluetazo, experiencia socio-artística realizada el 21 de septiembre de 1983, en el marco de la Tercera Marcha de la Resistencia, organizada por Madres de Plaza de Mayo con el apoyo de los artistas Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel, para tomar conciencia del genocidio a partir de la imagen y de la transformación del espacio urbano.

Esta es precisamente la producción de sentido a la que se apunta con este proyecto en particular: a la construcción de una memoria colectiva.

Si rescatamos la postura que pone de manifiesto la relación entre arte y política al visualizar presencia por ausencia a través de las siluetas en tamaño real en pancartas o aquellas marcadas a través de *stencil*, *30 años no es nada* Entre memoria y olvido se apropia del espacio urbano con la demarcación de siluetas humanas como práctica político-artística, para conmemorar y para reiterar mediante la denuncia, la existencia de desaparecidos en Argentina. Así, retomar la idea de las siluetas como práctica artística de evidencia implica pensar la continuidad histórica de la acción.

El arte no se agota en sí mismo. Si bien reconocemos que la especificidad del arte no es sustituible por otras actividades humanas, tampoco es mera reproducción de una *realidad* exterior dada y clausa. Entendemos el arte como una realidad que comprende al artista, la obra o el público (López Blanco, 1995), y que apela a la interpretación del receptor para que la función representativa entendida, por José Jiménez (1986) como aquella síntesis indisoluble de los materiales expresivos con los procesos de sentido o significación por ellos generados, se concrete. Su realidad representativa no está preestablecida: nace de la concurrencia del productor como de los distintos receptores en el anclaje de su contexto.

El arte brinda el acercamiento a un tipo de conocimiento específico, que hace posible la compleja comprensión de la realidad. Estos discursos no verbales, la misión retórica de la metáfora, la apropiación de valores y significados culturales, generan sentido. Estas acciones tan específicas producen un sentido en torno a la memoria. Las imágenes que se suscitan a partir de ellas evidencian aquello que ha sido invisibilizado y hace visible lo invisible. La presencia (por ausencia) se forja mediante el recurso artístico y, de esta manera, provoca un juego complejo de relaciones entre lo invisible y lo visible, entre lo dicho y lo no dicho. La ausencia se hace presencia por el carácter mismo de cada una de las acciones del proyecto, que problematiza las nociones presencia/ausencia y construye sentido al instalar memoria que nos interpela a redescubrir a nuestros desaparecidos y visualizarlos desde estas prácticas artísticas que involucran una memoria dinámica y activa que reactualiza cada espectador.

Por consiguiente, en estas intervenciones callejeras, vinculadas a los DDHH, se concreta una objetivación artística respecto a hechos puntuales,

se presenta una socialización de formas y medios artísticos para otros fines distintos al arte —o sea, para lo político— mediante la utilización de estrategias simbólicas que provocan una transformación del espacio público urbano.

Estas producciones desbordan la obra de arte y focalizan sus propias condiciones de producción. No niegan el aparato/dispositivo, sino que revelan su funcionamiento y lo tornan evidente. Allí radica su carácter político. El espectador es convidado a esta experiencia subjetiva, allí donde se desvanece el aura. Fuera del circuito del mercado del arte, es una estrategia de acción frente a una cuestión concreta. Es una herramienta para reflexionar y, a la vez, para construir desde el arte sentido con relación a la memoria. Los espectadores la completan tanto en su sensibilidad como en su capacidad reflexiva y la dotan de sentido, dado que ellos son parte fundamental de la praxis artística en general e integrante y esencial de la obra; sin ellos no existe la obra.

Entendemos, siguiendo la línea de pensamiento de Adolfo Sánchez Vázquez (2006), que la obra se construye en el encuentro con aquellos espectadores que la actualizan en el marco de las posibilidades que la misma ofrece.

Estas acciones artísticas, con sus recursos simbólicos, hacen posible la reelaboración de aquello que el hoy denominado genocidio intentó destruir. Ellas ponen vida en connotaciones más reflexivas y críticas e intentan analizar sus usos al momento de construcción de sentido que nutre a la memoria colectiva; ellas mismas son producción de sentido que genera resistencia frente al olvido del accionar del terrorismo de Estado. De esta manera, el arte siempre actúa construyendo sentido desde aquello que el artista intenta comunicar y que el espectador percibe como contenido. La obra, entonces, se resignifica, se reactualiza y se interpreta a partir de los *a priori* de aquellos que se constituyen como espectadores.

Así, pues, la búsqueda de la memoria colectiva se planta en el empleo de la ciudad, en sus plazas y calles, como soporte de exhibición de las propuestas, en diálogo directo de la ciudad con quienes la ocupan, interpellando desde la obra al transeúnte.

Todo está cargado en la memoria

En el 2001, momento crítico en el contexto argentino, el cantautor León Gieco lanzó su treceavo álbum de estudio: *Bandidos rurales*. Un disco donde mezcla ritmos folklóricos de la región con sonoridades del *rock*, que le dan continuidad a la marcada línea estética del músico. De hecho uno de los puntos más interesantes de esta obra es los distintos lugares desde los que están construidas las canciones, lo cual queda plasmado en la producción de cada tema, desde la letra hasta el arreglo. El disco abre con una especie de relato *western*, «Bandidos rurales», el *track* que conceptualiza el disco, donde guitarras de cuerdas de metal estilo *folk*, armónica blusera, *slide* y *groove* de *hard rock zepelliniano* construyen el escenario sonoro. Casi al final del disco, luego de un recorrido por sonoridades e imágenes rioplatenses («Buenos Aires de tus amores», «Uruguay Uruguay»), paisajes norteros («Ídolo de los quemados», «Ruta del coya») aparecen canciones cuyo carácter político es explícito, como «Canción de lucha», «Las madres del amor», «De igual a igual» y la canción-poema «La memoria»; esta última se convirtió, a partir de entonces, en un clásico de Gieco.

Y es que su música, y la de otros artistas de su generación, como Mercedes Sosa, Piero, María Elena Walsh, Víctor Heredia, fue proscripta durante la última dictadura cívico-militar. De hecho, Gieco comenzó a sufrir censuras ya desde el lanzamiento del álbum *El fantasma de Canterville* (1976). En este sentido, la canción «La Memoria» reivindica el compromiso y el posicionamiento del artista frente al pasado reciente, del cual ha sido víctima y protagonista. Si bien en la Argentina existió, en un primer momento, una tendencia a pensar los temas vinculados a la dictadura desde el recuerdo, en un segundo momento surgió lo que se conoce como «deber de memoria» o «recordar para que no vuelva a ocurrir» (Vallone, 2008, p. 59). Y es que «la repetición puntual de un mismo relato, sin variación, a lo largo de los años, puede representar no el triunfo de la memoria sino su derrota» (Calveiro, 2005, p. 15).

Desde este punto de vista, el ejercicio de reconstruir esa memoria desde una canción, editada a veinte años del proceso militar, no obedece a un mero recordar lo acontecido, sino a hacerlo presente y, así, recrear el dolor, la tristeza, la ausencia pero a la vez la esperanza, «el sueño de la vida y de la historia». Así como en «Desapariciones», «La Memoria» de Gieco

expande la temática a un panorama latinoamericano al referirse a situaciones similares de injusticia y opresión en Brasil, en México y en Guatemala.

Si retomamos el concepto que enmarca esta producción, es significativa la decisión de acompañar «La Memoria» con un arreglo sencillo de piano y un trío de cuerdas (cello, viola y violín) que funciona como colchón armónico. La austeridad en el acompañamiento permite que sobresalga la voz y, por ende, la poesía plasmada en la letra, la cual queda despojada de cualquier otro elemento musical con el cual competir. El despojo en la textura a su vez otorga espacialidad y profundidad, la cual refuerza el carácter por momentos evocador o, incluso, nostálgico, pero que, como hemos dicho, va más allá del recuerdo e imprime carácter de lucha constante. En este sentido, la melodía del estribillo rompe con la pregnancia de la nota repetida usada en la estrofa. Este momento del tema resalta, desde lo interpretativo, la direccionalidad melódica y el ritmo armónico (donde el secundario dominante genera color armónico contrastante). Las síntesis al final de cada estribillo son el punto de partida para este cambio formal, apoyado semánticamente con los recursos mencionados: «la memoria despierta para herir a los pueblos dormidos / pincha hasta sangrar a los pueblos que la amarran / estalla hasta vencer a los pueblos que la aplastan / apunta hasta matar a los pueblos que la callan».

Así las canciones impulsan a una toma de posición ante el relato complementado por el contexto donde surgen.

Memoria en producciones artísticas: reflexiones finales

Las anteriores producciones ponen en juego una problemática candente: la revisión de la historia reciente, que desafía la realidad que conlleva lo crítico y lo acrítico y aproxima al espectador a vincularse, desde una posición donde se involucra simultáneamente siendo espectador-actor-oyente, artista-público. Por ello, encontramos aquí un modo de representación del pasado, de hacer memoria, para favorecer el desarrollo de una conciencia crítica y apropiadora. Entendemos este tipo de simbolizaciones, experiencias estéticas en términos dinámicos, como vías de acceso al pasado, atravesadas por la vivencia del presente. Estas son enriquecidas por el uso de un espacio cotidiano compartido junto con otras personas, que

crea lazos afectivos con el lugar y el grupo, mientras se produce un acontecimiento poético que deja una huella en un espacio transgredido. Lo mismo ocurre con las canciones cada vez que son interpretadas, escuchadas, versionadas, reproducidas en distintos eventos públicos.

En ese sentido, son producciones que apuestan al arte como fuerza disruptiva que incita al receptor a dotar de sentido aquello que sin querer se cuela por su oído o altera su visión en las rutinas callejeras, para desconcertarlo o extrañarlo, y hacerlo reflexionar al alterar su recepción y apuntar a su conciencia.

Tanto «Desapariciones» como «La memoria» son canciones que, al escuchar un relato que se completa con la comprensión de los sucesos acaecidos en contextos determinados, inducen al oyente a una toma de posición. Ambas se transformaron en himnos de reclamo de justicia por los crímenes cometidos en dictaduras, regímenes neoliberales, represión policial y genocidios no esclarecidos. Al respecto, resulta destacable el proyecto *Memoria AMIA* (2016), en el cual se convocó a cien referentes de la música popular argentina, que se unieron para interpretar «La memoria», en el marco del 22º aniversario del atentado terrorista que sufrió la comunidad judía en Buenos Aires en 1994, «con una iniciativa artística y colectiva que impulsó no sólo para pedir Justicia para su propia causa, sino para todas las tragedias que, como sociedad, no debemos olvidar. Somos lo que recordamos» (AMIA, 2016, 05:25).

Visibilizar, masificar, denunciar, convocar y provocar son acciones que atraviesan estas paredes, estos sonidos, que hablan desde el corazón político de lo urbano para que la sociedad no olvide. La presencia (por ausencia) se forja mediante el recurso artístico, en el que lo invisible se torna visible por su carencia y marca la tensión existente entre arte y política, para, de esta manera, mostrar un juego complejo de relaciones entre lo invisible/visible, lo dicho/no dicho.

Estos dispositivos (canción, mural, acción artística) se mantienen como aquello que Nora (1984) da en llamar —guardianes polisémicos de la memoria—, siendo el arte un medio para des-ocultar la verdad. Son producciones que interpelan el terrorismo de Estado mediante la representación directa de sus injusticias y su represión para poner en imágenes lo indecible. Así, el arte, desde sus diversos lenguajes, la complejidad de discursos y la posibilidad de abrir más allá de su materialidad y de su vuelo poético,

al consustanciarse con movimientos socio-históricos, logra subjetivar con otros recursos. La memoria es un correlato dinámico y su construcción incluye, también, la elaboración de discurso estético.

Si bien nos centramos en la experiencia argentina desde el tercer gobierno peronista hasta la caída de los represores del proceso, tomamos en cuenta el contexto del cono sur, dado que procesos similares englobaron Latinoamérica bajo la Operación Cóndor —que coordinaba los trabajos de las fuerzas de tareas de todos los países de la región—. La represión de las fuerzas de seguridad no reconocía fronteras nacionales, al punto que, tras las diversas dictaduras latinoamericanas, el tejido social fue resquebrajado y se produjeron heridas difíciles de poner en palabras, que encuentran en el arte un espacio propicio para decir todo aquello tan complejo de manifestar de otra manera. Así, el arte conforma un campo donde se puede plasmar lo in-decible, donde se pueden materializar búsquedas que iluminan el futuro.

Estas diversas producciones, en su materialidad, marcan, además, la utilización de aquello que Richard llamó *poéticas significantes*, sin quedarse en lo denominado *políticas del significado*, ya que su presentación en el circuito artístico se despega de la mera protesta. El muro, la intervención urbana o la canción, se muestran capaces de resignificar el espacio cotidiano esgrimiendo una retórica cargada de poética, de reflexión estética. Pueden ser leídas desde la racionalidad de otro espacio que conjuga la especificidad crítica de lo estético y de la dinámica movilizadora de la intervención artístico-cultural, para llevar al espectador a interrogarse acerca de los usos políticos del significado. Lo fundamental aquí es que no se deja de lado lo artístico y lo poético al constituir un fenómeno crítico en el espacio urbano y reactualizar los debates sobre las pertinencias de formas y contenidos para lo latinoamericano. Estas producciones implican manifestaciones políticas que conllevan una manera de ver y de comprender el mundo, llenan el vacío que sus ausencias originan y provocan conciencia sobre lo ocurrido en el pasado; desnudan la tensión entre lo estético y lo político, transforman lo intolerable de ciertas imágenes, de aquellas ausencias manifiestas, y reconocen las implicancias socio-históricas que las mismas contienen.

Son experiencias estéticas unidas a una manifestación política: por un lado, la especificidad crítica de lo estético y, por el otro, la dinámica movilizadora de las producciones artístico culturales, que encuentran lo

simbólico, la reflexión y el testimonio político (Richard, 2006) como una conjunción superadora, dado que las *políticas del significado* a las que se encuentra reducida Latinoamérica —entendida como periferia— son puestas en cuestión por las producciones que configuran *poéticas significantes*.

Referencias

- Arendt, H. (1993). *La Condición Humana*. Barcelona, España: Seix Barral.
- Blades, R. (1984). Desapariciones. En *Buscando América* [CD]. Nueva York, Estados Unidos de América: Elektra Records.
- Calveiro, P. (2005). *Política y/o violencia, Una aproximación a la guerrilla de los años 70*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Norma.
- Carral, M. (2006). *30 Años No Es Nada Entre Memoria y Olvido*. Arte acción [Intervención urbana]. La Plata, Buenos Aires, Argentina.
- Deleuze, G. (1985). *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona, España: Paidós.
- Gieco, L. (2001). La Memoria. En *Bandidos Rurales* [CD]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: EMI.
- Halbwachs, M. (2005). *La Memoria Colectiva*. Zaragoza, España: Prensas Universitarias de Zaragoza. Instituto de las Artes de la Imagen y el Espacio.
- Jelin, E. (2001). *Los trabajos de la memoria*. Madrid, España: Siglo Veintiuno.
- Jiménez, J. (1986). *Imágenes del hombre. Fundamentos de Estética*. Madrid, España: Tecnós.
- Kozak, C. (septiembre–diciembre 2008). No me resigno a ser pared. *Revista La Roca de Crear*, (2), 35–43.

- López Blanco, M. (1995). *Notas para una Introducción a la Estética*. La Plata, Argentina: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata.
- Los Fabulosos Cadillacs. (1992). *Desapariciones*. En *El León* [CD]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Columbia Records.
- Nora, P. (1984). *Los Lugares de la Memoria*. Paris, Francia: Quarto Gallimard.
- Nora, P. (1989). *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire* [Entre la Memoria y la Historia: Los Lugares de Memoria]. *Representations*, 26, 7-24. <http://dx.doi.org/10.2307/2928520>
- Quiña, G. M. (noviembre 2010). Música y Memoria: la representación del detenido-desaparecido en la industria cultural de la Argentina reciente. *Revista KAIROS*, 14(26). Recuperado de <http://www.revistakairos.org/musica-y-memoria-la-representacion-del-detenido-desaparecido-en-la-industria-cultural-de-la-argentina-reciente/>
- Richard, N. (2006). El régimen crítico-estético del arte en el contexto de la diversidad cultural y sus políticas de identidad. En S. Marchán Fiz (Comp.), *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes* (pp. 115-126). Barcelona, España: Paidós Ibérica.
- Sánchez Vázquez, A. (2006). De la estética de la recepción a la estética de la participación. En S. Marchán Fiz (Comp.), *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes* (pp. 17-28). Barcelona, España: Paidós Ibérica.
- Sienvolando. (2007). *Von Wernicke, Genocida* [Mural]. Recuperado de <http://sienvolando.blogspot.com/2007/07/mural-von-wernicke-genocida.html>
- Vallone, M. (2008). *La Memoria -León Gieco*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Biblioteca del Proyecto Memoria y Derechos Humanos en el MERCOSUR.



**facultad de
bellas artes**



**UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA**