

Daniel Jorge Sánchez*

Resumen:

El presente trabajo aborda el estudio de las poéticas contemporáneas de las artes visuales en Argentina vinculadas a la acción política y social, a partir del desarrollo histórico del dispositivo performático, desde su instalación en la República Argentina como parte del proceso estético modernizador, promovido por la política exterior de USA, hasta su transformación en herramienta de la protesta y reivindicación de derechos humanos y sociales y el particular concepto de memoria colectiva, construido en el mismo país, a partir de las crisis generadas por la violación de los derechos humanos durante la última dictadura militar y la crisis social generada por las políticas neoliberales de los años 90.

Palabras claves: Arte, Performance, Memoria, Derechos Humanos y Sociales

Introducción

El desarrollo de las artes visuales contemporáneas en la República Argentina se nutre de variadas poéticas que tienen su anclaje inicial en la estética de los años 60 de siglo XX, cuando múltiples circunstancias, externas e internas, permiten iniciar un proceso de internacionalización, que genera la ilusión de una dinámica de línea directa con los países centrales, especialmente con la ciudad de Nueva York y que a partir de los años 90 del siglo XX, en el marco de la globalización y la internacionalización de los mercados del arte toma forma concreta.

Así como las poéticas del arte contemporáneo argentino anclan sus raíces en los años sesenta del siglo XX¹ el concepto de memoria se instala a partir de los años 90 del siglo XX, cuando el gobierno neoliberal de Carlos Menem promueve una política de indultos y cierre de investigaciones referidas a la violación de los derechos humanos durante la dictadura militar denominada Proceso de Reorganización Nacional, que gobernó la Argentina entre 1976 y 1983. Como reacción a esta política, los organismos defensores de los derechos humanos desarrollan una intensa acción política y judicial, promoviendo la no caducidad de dichas violaciones y en dicho marco la promoción de la memoria, la verdad y la justicia, como única herramienta eficaz para garantizar la no repetición del terrorismo de estado. Como consecuencia de esta política, durante 1999 se crea en la Provincia de Buenos Aires la Comisión por la Memoria², destinada a desarrollar una actividad específica al respecto, tanto en el ámbito judicial, como de la investigación histórica, artística y educativa, que en los primeros años del siglo XXI genera un Museo de Arte y Memoria.

La República Argentina, un país construido a partir de un discurso que se apoyó más en las promesas del porvenir que en el arraigo de las tradiciones³, genera a partir de la búsqueda de la verdad y la justicia de las agrupaciones en defensa de los derechos humanos violados en la última dictadura militar, la instalación del concepto de memoria en el imaginario social, que toma un papel destacado en el desarrollo de las artes contemporáneas vinculadas a los contenidos políticos y sociales.

Un factor complementario que refuerza la importancia de la construcción y vigencia del concepto de memoria, se presenta a partir de la crisis política e institucional desatada en diciembre del año 2001 en el país, que generó además de la caída del gobierno del presidente De la Rúa, una verdadera rebelión social a partir de las jornadas desarrolladas en los últimos días de diciembre de ese año y la consolidación de la vuelta definitiva a la acción política directa, generada por movilizaciones de ciudadanos en las calles, con características particulares de bloqueo de rutas o diferentes accesos, que se denominarán “piquetes” y a sus miembros participantes “piqueteros”. Esta modalidad de acción política se había iniciado en la segunda mitad de la década del 90, durante el gobierno de Carlos Menem y tenía como finalidad hacer visible lo que el modelo neoliberal trataba de invisibilizar, con recursos que generaran un alto impacto en los medios masivos de comunicación. Por tanto la ocupación de espacios públicos y la realización de actos performáticos, algunos vinculados a los lenguajes y formas de las artes contemporáneas se hicieron casi cotidianos.

Es por ello que tanto desde la defensa de los derechos humanos violados en la dictadura militar de 1976-1983, como desde la defensa de los derechos sociales y culturales no respetados en el gobierno neoliberal de Menem y su continuador De la Rúa, el concepto y la temática de la memoria quedaron instalados en el desarrollo de las artes contemporáneas vinculadas a los contenidos políticos y sociales.

Los antecedentes y la construcción de la forma estética materializadora de la memoria activa contra el plan estratégico de la desaparición forzada de personas.

La política liberal y de apertura en lo cultural del presidente Arturo Frondizi y sus sucesores hasta el golpe de estado del año 1966, más el contexto cultural internacional enmarcado en pleno desarrollo de la Guerra Fría entre USA y la desaparecida URSS, con la incorporación de la denominada Alianza para el Progreso, potenciaron el desarrollo de un arte cosmopolita y con un importante sustento de financiación a través de fondos de multinacionales, que promovían el crecimiento de un tipo de arte con formato internacionalista, asociado a la idea de libertad, modernidad y desarrollo. El concepto de vanguardia estaba nuevamente presente con gran intensidad.

La figura de Romero Brest y su accionar primero en el Museo Nacional de Bellas Artes y luego en el Instituto Torcuato Di Tella, es la más destacada en este proceso de “renovación plástica” y “nueva puesta al día” que vivían las artes visuales en la República Argentina. El

expresionismo abstracto, el “pop art”, el arte cinético y todas las neo vanguardias que se iban acumulando fundamentalmente en USA, formaban parte de los lenguajes que brindaban un pasaporte a la modernidad y desarrollo, fundamentalmente a una generación que se sentía cosmopolita y globalizada aunque este último término no figuraba en la década de los años 60.

Por ese entonces este planteo de modernidad se afirmaba en una concepción lineal, determinante y evolucionista del progreso. El arte contemporáneo de esos tiempos era la “vanguardia” de los tiempos por venir, de tecnologización de la vida, superación de las “viejas costumbres” indicadoras del “atraso” y en algunos casos de la revolución política y social. Todo estaba mezclado. Tanto el amor a los “Beattles” como al Che Guevara.

Era minoritario el grupo de artistas que como Ricardo Carpani, realizaba un arte comprometido con el movimiento obrero revolucionario, identificado en muchos aspectos con la denominada “resistencia peronista” que promovía no sólo el regreso del General exiliado sino la reinstauración de un sistema socio-político a favor de los trabajadores. Carpani no sólo realizaba pinturas murales en las sedes obreras sino que colaboraba en la realización de afiches y panfletos de protesta y resistencia socio-política.

En general, hasta el año 1966, la “vanguardia plástica” estaba circunscripta al ámbito elitista de las galerías, las bienales y el Instituto Di Tella, a pesar de tener en algunos de sus representantes un sentido crítico y revulsivo de circuito artístico tradicional.

Pero el “coctel” contextual era muy explosivo. La dimensión que iban tomando los acontecimientos de Vietnam en la sociedad de USA y el eco que eso generaba en estos jóvenes pequeños burgueses siempre atentos al “humor americano”; la seducción a los intelectuales que ofrecía la Cuba de Fidel Castro y el Che Guevara, de una revolución que empezaba respaldar focos de rebelión en África y otras partes de América Latina, más la simpatía que el mismo Che manifestaba hacia la revolución cultural maoísta, con todo el desafío y la excitación que esto generaba en los grupos intelectuales, eran algunos de los acontecimientos que motivaban a estos artistas a ir tomando posturas estético-políticas, aún antes del golpe de estado de 1966.

En una entrevista que Guillermo Fantoni le hace a Juan Pablo Renzi en 1992⁴ se menciona que “... el homenaje al Vietnam pone de manifiesto el acto de solidaridad que esa guerra produjo en franjas muy amplias del campo intelectual argentino, independientemente del carácter de sus producciones y orientaciones estéticas...”. La muestra se realizó en la galería Van Riel de la ciudad de Buenos Aires. La obra “Nguyen-Van-Troj, Patriota”, una escultura hecha en poliéster referida a un vietnamita fusilado con los ojos vendados de Roberto Jacoby formó parte de esa muestra. La obra «La crucifixión de la civilización occidental y cristiana», un cristo crucificado sobre un avión de la “air force USA” de León Ferrari, había sido presentada en 1965 en el premio nacional del Instituto Di Tella y testimonia el inicio también de ese proceso de politización y protesta de este círculo de artistas.

Finalmente el golpe de estado del año 1966 a manos del general Onganía y su política de persecución a los intelectuales y censura, más la violencia social que desató la política liberal del ministro de economía Krieger Vassena, que desembocarán en el levantamiento obrero-estudiantil de la ciudad de Córdoba en el año 1969 denominado “El Cordobazo”, más los acontecimientos del denominado “Mayo francés” llevados a cabo un año antes 1968 en la ciudad de París, aceleró el proceso de radicalización política de muchos de los integrantes de estas vanguardias. El acontecimiento más emblemático de este proceso es la muestra denominada “Tucumán Arde”.

«Tucumán Arde» es hoy uno de los ejemplos más importantes de arte político e investigativo en América Latina. A comienzos de 1968 un grupo de artistas, periodistas y sociólogos de Buenos Aires y Rosario emprendió un viaje a la provincia de Tucumán, donde gran parte de la población vivía en miseria por el cierre de doce ingenios de azúcar. Quisieron denunciar, desde el arte, la distancia entre la realidad y la publicidad. Concibieron un proyecto de investigación sobre las consecuencias nefastas de medidas económicas que fueron el puntapié inicial de la aplicación de políticas liberales en América Latina. «Tucumán Arde» fue una muestra histórica que se exhibió primero en el sindicato CGTA (Confederación General de los Trabajadores Argentinos)⁵ de Rosario durante 15 días y en Buenos Aires luego, donde fue clausurada el mismo día de la inauguración.

El perfil conceptual y combativo se incorporó como modelo de la vanguardia en arte y en política. Al ejemplo mexicano del muralismo, se incorpora en la herramienta revolucionaria del arte, lo conceptual y performático, que quedaría reducido al anonimato, si no al exilio con el comienzo de la última dictadura militar argentina (1976-1983) o devenida en arte de sistemas acotado a un tecnicismo estilístico como el que se desarrolla en el marco del Centro de Arte y Comunicación (CAYC) de Buenos Aires. Durante la dictadura de los años 1976-1983, fundamentalmente durante los primeros cuatro años, predominará un arte abstracto y geométrico, representado en figuras como las de Ary Brizzi o Rogelio Polesello, entre otros, descomprometido con el contexto. Pero antes de marchar al exilio en 1976, el artista Carlos Alonso por ejemplo, expone su producción “El ganado y lo perdido”, donde las reses son metáforas de los cuerpos de miles de argentinos. La metáfora del cuerpo torturado se hace presente. El vínculo entre arte, cuerpo y memoria comienza a desarrollarse.

En los comienzos de los años ochenta, los ecos de la transvanguardia italiana y el regreso a la pintura expresionista manifestado en la edición de Kassel de esos años, tuvo su eco en el arte de Buenos Aires. El desastre de la Guerra de Malvinas trajo aparejado el derrumbe de la dictadura militar, que si bien estableció como fecha de retorno a la democracia el año 1983, ya estaba destruida, aunque no su aparato represivo, en 1982.

Este contexto artístico y político trajo un regreso a las poéticas de los sesenta, pero a las previas al desarrollo del arte conceptual-político. A través de movimientos artísticos como el denominado Nueva Imagen, artistas como Martha Minujín, Luis Felipe Noé, se reinstalan en el

escenario porteño de Buenos Aires, como una “transvanguardia”. El joven arte, como pudo verse por esos años en salones organizados por multinacionales como ESSO, aparece en clave rebelde. Pero todo es muy tamizado, no hay referencia directa al drama de las violaciones a los derechos humanos. Como máxima crítica aparece la mordaz e irónica visión de aspectos vinculados a la tradición militar, muy mal vista por ese entonces en la opinión pública. El tema de la desaparición forzada de personas seguía oculto en las artes visuales de la ciudad de Buenos Aires.

El retorno a la democracia en 1983 no alteró este desarrollo. Desde la política oficial comenzó a ponderarse como una especie de “edad dorada” ese clima libertario desarrollado en los finales de los años 50 y comienzos de los años 60, pero prescindiendo de los temas con alto contenido político. No había censura ni mucho menos, pero la presencia del modelo plástico conceptual, político y performático no estaba promovido en los grandes centros de exposición, ni tampoco en las galerías, por lo menos vinculado a estas temáticas políticas y sociales.

En 1983, Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel realizaron siluetas de cuerpos humanos en tamaño natural, que expresaban la presencia de los miles de desaparecidos, durante el *Siluetazo* de la 3º Marcha de la Resistencia de Madres de Plaza de Mayo.

Roberto Amigo desarrolla el contexto y el concepto de dicho acontecimiento: “...*La representación de un genocidio a partir de las siluetas de las víctimas y el señalar la cantidad de las mismas en una relación numérica con su reproductibilidad se conservaron en «el siluetazo». No hay que olvidar que la comparación de la dictadura militar argentina y los nazis, y de la escuela de mecánica de la armada con Auschwitz eran un lugar común en 1983. Por otra parte, las siluetas tienen una relación conflictiva con «la silueta policial»: el contorno del cuerpo de un abatido realizado con tiza para señalar el lugar que ocupaba una vez retirado el cadáver...*”⁶

La crónica de los diarios de la época ilustran el impacto causado por dicho acontecimiento performático: “...mientras las mujeres y sus acompañantes efectuaban los giros pasando frente a Casa de Gobierno, entonando estribillos contra el Gobierno y las Fuerzas armadas, llevando carteles con las fotos adheridas de sus familiares desaparecidos, banderas argentinas y algunas uruguayas, más de doscientos estudiantes universitarios -especialmente de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo- se ubicaron en un sector para fabricar los carteles mencionados. Para esta tarea llevaron al Paseo innumerables rollos de papel madera, toda clase de pinturas y aerosoles, pinceles y rodillos. A medida que los rollos eran extendidos sobre el césped o las veredas, algunos jóvenes se acostaban sobre el papel, y otros marcaban con lápiz el formato del cuerpo, que seguidamente era pintado con colores diversos y la inscripción «aparición con vida» o bien el nombre, apellido y fecha de desaparición de alguna persona. Instantes después, otros, munidos de recipientes con goma de pegar y pinceles los adherían a cuanto elemento útil encontraban a su paso...”⁷

El denominado “siluetazo” reinstaló de manera contundente el arte performático social y político y construyó en el imaginario colectivo otra forma de cuerpo vinculado al genocidio argentino. A la imagen de cuerpo mutilado y agredido, metaforizado en las figuras del artista Carlos Alonso, se le agrega la “silueta”. Tomando quizás la referencia de Ives Klein, la “silueta” es la huella testimonial, concreta, de un acto acontecido pero presente. Aquí lo estético se aborda desde el acto. La forma es sólo testigo, impronta de ese acto inquisidor, abierto, esperando que el observador lo reciba para seguir desarrollándolo y no muera en una diletancia hedonística o de reflexión distante. La memoria del plan estratégico de desaparición forzada de personas perpetrado por la última dictadura militar de la Argentina, quedó conformada en esas siluetas y está vigente en la actualidad.

La contemporaneidad, la forma y el dispositivo de la lucha contra el “genocidio social” en el arte contemporáneo argentino.

Las características de la protesta social de finales de los años noventa del siglo XX y comienzos del siglo XXI, que se desarrollaron en Argentina, incorporaron de modo destacado el aspecto estético, con características de performáticas de activación simbólica de espacios fundamentalmente públicos. La necesidad de visibilizar lo que se trataba de dejar invisible, tanto desde el ámbito de la política de derechos humanos, como desde las consecuencias sociales de las políticas socio-económicas neoliberales, hicieron necesario la aplicación de este tipo de dispositivo.

Es en este marco que a modo de ejemplo se detallará el accionar que viene llevando a cabo el denominado Grupo de Arte Callejero Periferia (GAC) que realiza intervenciones en el espacio público de Buenos Aires desde 1997. A partir de diciembre del 2001 la presencia del GAC ha dado cuenta de intervenciones en cada una de las manifestaciones políticas que se realizaron en esta ciudad. Diseña señales de tránsito, afiches, logos que emplaza en el espacio público con el fin de señalar y darle visibilidad a tensiones sociales y políticas. Para el proyecto el grupo está desarrollando, entre otros, una «cartografía del control». «Una aproximación a esta geografía del control nos permite observar que los lugares más conflictivos para el poder son los accesos de ingreso a la Capital Federal: especialmente puentes de la zona sur -la más golpeada por la crisis-, y las redes de ferrocarriles que comunican la capital con lo más pauperizado del conurbano bonaerense.» Para GAC, la cartografía significa la posibilidad de intervención y de estudio, un diálogo entre mapas y los lugares reales de la ciudad. El GAC en la exposición curada por Carlos Basualdo en la Bienal de Venecia 2003, donde mostró una parte de su «geographical mapping» y un video sobre el espacio público y privado (en colaboración con Siekmann y Creischer).

En junio de 2002, durante la etapa de plena efervescencia de la crisis político-institucional que puso al país al borde de la disolución política-institucional, el grupo presenta el siguiente manifiesto:

«somos un grupo de artistas que nos unimos para resistir creando y sostenernos en la ética y la estética, en una interacción consciente. Somos un organismo vivo, orientado hacia afuera, hacia la calle. Nuestra intención es construir desde la acción, buscar en la memoria, recuperar la identidad, trabajar sin red, arriesgar con convicción. Porque deseamos reflejar realidades, proyectar estados de conciencia. Aportar ideas. Asumir el vacío y el caos y trabajar sobre ellos. Creemos que el arte es riesgo, un devenir constante. nuestro aporte es a la calle, a la gente que la transita, la recorre, la vive. A la conciencia colectiva, a la actitud artística participativa. Con intervenciones efímeras. viviendo en todas las rendijas disponibles, en los espacios olvidados, en los huecos urbanos no significados. En tiempos urgentes no esperamos, generamos. julio de 2002..»⁸

En febrero del 2006 ya con cuatro años de trayectoria y habiendo alcanzado trascendencia a partir de la participación en la Bienal de Venecia del año 2003 escriben:

“...somos un grupo de artistas callejeros que reafirma convicciones y experimenta propuestas diversas a un tiempo modificamos el espacio público por medio de intervenciones urbanas, donde cada vez más hacemos hincapié en el diálogo abierto y directo con el transeúnte. Proponemos y escuchamos, ofrecemos y recibimos porque la calle es todos los que la transitamos, y es allí donde interactuamos con el que deambula, a quien invitamos a la participación. Incorporamos así el concepto performático a nuestras propuestas de acciones, intervenciones y señalamientos. Optamos ahora por acercarnos al vecino barrial para recuperar juntos aquellos personajes y/o acontecimientos que fueron olvidados convenientemente por la Historia Oficial. Accionamos desde la periferia urbana y a través del diálogo directo con el transeúnte anónimo. Porque creemos que la permanencia de la memoria colectiva construye identidades febrero de 2006...”⁹

En palabras de Laura Polack:

“...El grupo Periferia, formando parte de la nueva generación de activismo artístico durante los últimos tiempos, muestra que la memoria es no solamente recordar las cosas pasadas sino un sendero a seguir y a experimentar, una lucha por la democratización de la memoria social gestada a partir de una autoría múltiple y diversa. Si bien es innegable que la mediación de la historia impone su persuasión mediante la transformación estética que necesita un lenguaje visual coherente, cabe preguntarse hasta qué punto es el lenguaje de un monumento, continuo en la historia. La imposición de un efectista y artificial sentido de lugar constituye una idea de historia cerrada que afirma la estructura de poder, tomando el tiempo de la historia y, como si fuera así, propagándola en un presente estático. Las acciones artísticas del grupo

Periferia conforman una política que demanda una toma de conciencia de nuestras memorias identitarias y de nuestro presente como una cuestión integral hacia el logro de un futuro emancipatorio...”¹⁰

Conclusión

En el marco de las poéticas contemporáneas del arte argentino, este particular concepto de memoria construido a partir de dos tragedias recientes, o si se quiere dos actos de una misma tragedia como fue la violación a los derechos humanos y sociales entre los años 70 y 90 trata de dar sentido a una nación a partir de la dignificación de todos los ciudadanos que la integran, se materializa en el dispositivo de la activación del espacio público a partir de la acción performática. Una poética que se presenta en lo efímero, que escapa a la mercantilización del arte y lo mantiene unido a la vida y a la construcción de ciudadanía cultural integrada y participativa.

Notas

* Licenciado en Historia de las Artes Visuales, Facultad de Bellas Artes Universidad Nacional de La Plata, cursa la Maestría en Gestión y Políticas Culturales en la Universidad de Palermo Buenos Aires, Docente e investigador Facultad de Bellas Artes UNLP e Instituto Universitario Nacional de Arte Buenos Aires, Becario del Instituto Italo Latinoamericano de Italia, Jefe de Departamento de Estudios Históricos y Sociales FBA UNLP y Curador del Museo Provincial de Bellas Artes de Buenos Aires. E-mail: fatimada@speedy.com.ar

¹ Para mayor ampliación de este tema remitimos al Catálogo Institucional del Museo de Arte Contemporáneo de Rosario (MACRO) Argentina. 2004.

² Para mayor información ver www.comisionporlamemoria.org

³ Para mayor información ver: Bertoni Liliana. 1992. Construir la nacionalidad. Héroes, estatuas y fiestas patrias 1887-1891 en Boletín del Instituto de Historia argentina y americana Dr. Emilio Ravignani. Buenos Aires. Gorelick Adrián. 2004. Miradas sobre Buenos Aires. Siglo XXI. Buenos Aires. Gorelick Adrián. 2001. La grilla y el Parque. Universidad Nacional de Quilmes. Grimson. 2004. La nación después del deconstructivismo. La experiencia argentina y sus fantasmas. Biblioteca Virtual de CLACSO www.clacso.org.ar

⁴ Fantoni Guillermo. Diciembre 1992. Juan Pablo Renzi. Una obra de Vanguardia. El ABC de los lectores. Año 1 número 1. Rosario.

⁵ La CGTA fue una organización obrera que se destacó por su carácter combativo, comandada por el dirigente Raimundo Ongaro, en contra de la CGT (Confederación General de los Trabajadores) tradicional que al mando de Augusto Timoteo Vandor, dirigente metalúrgico, se caracterizó por su negociación constante con los factores de poder, tanto político, empresarial como militar.

⁶ Roberto Amigo Cerisola. 1995. **APARICION CON VIDA. Las siluetas de detenidos-desaparecidos. Razón y Revolución** N° 1, otoño de 1995. Reedición electrónica.

⁷ Diario La Prensa, 22.09.83, en Amigo Cerisola. 1995. Op cit

⁸ www.grupoperiferia.com.ar , también en www.proyectorama.org

⁹ Idem 8

¹⁰ Polack Laura 2004. Arte Callejero en la Ciudad de Buenos Aires y Procesos de Sutura Ciudadana: un estudio de caso. Actas II Jornadas Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano. Facultad de Bellas Artes Universidad Nacional de La Plata.