

Trabajo de Graduación de la  
Licenciatura en Artes Plásticas con orientación en pintura

## **Arte Popular en Movimiento**

*Mutaciones del sentido en 5 obras artísticas en el espacio público.*

**2020**

Prof. Silvana Broggi.

DNI 32700305

Legajo 51861/0

Email: [stensilvania@gmail.com](mailto:stensilvania@gmail.com)

Director: Lic. Adolfo Colombres

Co-Director: Lic. Jonatan Moraga

<<El arte, antes que todo, es idea: La idea de que la imagen artística revela realidades insospechadas e imaginaciones realizables, capaces de generar nuevas ideas. Y en nuestro tiempo, estas ideas generadas por el arte, no pueden ser otras que las que contribuyen a cambiar el mundo.>>

Juan Acha (2004)

## Resumen

Este trabajo nace de la necesidad de describir las ideas que animaron y animan la realización de producciones artísticas propias, y también, de indagar sobre lo que el arte moviliza, le da sentido a la vida y nos sostiene en ella.

Para transitar esta búsqueda, repleta de preguntas, se toman conceptos que nos acerquen a vislumbrar, el motivo que conllevan determinadas obras y a su vez, las repercusiones que estas pueden suscitar: ¿Que las hizo surgir? ¿Porque provoca determinada reacción? ¿Por qué se las considera arte popular? ¿Cómo interpretar los movimientos de significado en una obra?

Las acciones artísticas aquí presentadas serán una selección de 5 obras, las cuales encuentran en común el cuestionamiento o enaltecimiento de ideas particulares, desde discursos irónicos, poéticos, de denuncia y/o esperanza. Estas son:

1. *Universos Convergentes I y II*: Performance en la explanada del Teatro Argentino La Plata, en el año 2010, como propuesta de trabajo a la cátedra de Artes Combinadas de la FDA. Segunda edición en mayo del 2012, con variables cambios en la propuesta y por iniciativa de los y las artistas participantes en la primera.
2. *Figurones Cholita*: Trabajo del taller de Pre-Tesis de la Licenciatura en Artes Plásticas con orientación en pintura de FDA. Año 2014.
3. Mural en hierro *Darío y Maxi*. Avellaneda. Junio del 2012
4. Mural de los “*Desaparecidos en democracia*”. Ayacucho. Septiembre del 2012
5. Mural “*La memoria es un acto de resistencia*”. Ayacucho. Dic. 2017- Enero 2018

Los contenidos de estas expresiones, están vinculados a temas relacionados a las luchas sociales y a reivindicaciones culturales. Asimismo, las obras están constituidas partiendo de ideas concebidas en colectivo, de carácter efímero, desplegándose en espacios públicos con el propósito de llegar a una población amplia y heterogénea con la que se busca ponerse en diálogo.

Las experiencias a las que nos remitiremos van desde el 2010 hasta el 2018. Las obras se revelan en diferentes formatos y técnicas: estenciles, murales, figurones, performances, etc. Algunas fueron realizadas como propuestas de trabajos académicos en el proceso de formación en la Facultad de Artes, otras, simultáneamente, en espacios militantes: colectivo *Arte al ataque* (del 2008 al 2010), *Juventud Darío Santillán* (2011 a 2013) y otras bajo el sello de *Stensilvania* (2013 en adelante) o generalmente sin firma. La presentación no seguirá un orden cronológico, sino más bien de relevancia y relacionamiento entre sí.

El análisis y la reflexión se dará en torno a palabras claves como: arte popular, arte urbano, arte revolucionario, activismo, cultura popular, cultura de masas, cultura de elite, pueblo, juventud, historia, identidad, memoria, símbolo, espacio público, comunidad, derechos humanos, feminismo, intervención, estencil, mural.

Estas ideas resonaran en las experiencias artísticas aquí descritas como un hilo conductor que nos arrime a descifrar los significados no visibles, permitiéndonos conectarnos con lo maravillosamente encantador de la experiencia artística, con lo vivificante de la creación.

No es interés de este trabajo alcanzar una definición absoluta respecto a las producciones presentadas, ni situarse en encerramientos que fragmenten y dividan cómodamente los modos de la producción visual, por el contrario, interesa poder salirse de los encasillamientos para lanzar la búsqueda más allá de los límites de una disciplina, para lograr acercar la experiencia artística desde un lenguaje accesible, por lo tanto, más poderoso.

## **Fundamentación**

Hemos mencionado mutaciones del sentido en la obra, enunciando aquello que habilita a transformarse o ser transformado, modificando su significado. Esta transición se puede

expresar en el recorrido de la historia, sea breve o extensa, y se encuentra vinculada a los hechos que marcan nuestra existencia, ya que es a partir de nuestra vivencia que damos sentido a los sucesos y a las cosas, lo que nos resulta entrañable o insignificante.

Existen como huella, antecedentes de colectivos de artistas y militantes que se constituyeron en referencia y marcaron el camino a seguir en la práctica artística, entre ellos se encuentran: el GAC (Grupo de Arte Callejero), quienes realizaron un trabajo que se caracterizaba por realizar señalizaciones en las cercanías a la casa de los represores de la dictadura militar de los 70 o marcando donde funcionaban los centros clandestinos de detención, entre otras intervenciones artísticas. En su libro (2009) describen aquello que las movía accionar, diciendo:

El panorama del mundo del arte era poco alentador a fines de los 90. Predomina el arte light que retrata a la élite del momento, evadiendo toda vinculación con las problemáticas sociales, excluyendo de su repertorio todo lo que tenga que ver con la coyuntura y al mismo tiempo vanagloriándose de esa posición. Salvo algunas excepciones, la falta de visión crítica hacía de este mundo un claro reflejo de la época: una propuesta superficial afín al modelo neoliberal. Nosotros sin sentirnos parte de ese ambiente y con deseos de apostar a la construcción colectiva, empezamos a pintar murales. (p.26)

Esta misma sensación que expresa el GAC fue la que me atravesó al iniciar la formación académica y fue dirigiendo la mirada hacia fuera, a tal punto que la proyección de implicancia muy pronto se volvió real. La producción artística encarada desde ese momento dejó de ser algo individual para nutrirse de las experiencias, saberes y luchas de quienes estaban en los márgenes de la sociedad.

Entonces, cuando nos referimos a las transformaciones del sentido en las obras artísticas, concebidas como *arte popular*, coincidimos con lo escrito por Ticio Escobar (2004):

El *arte popular* representa una *identidad* específica y una elaboración de las condiciones sociales de las que es parte, y supone pautas colectivas de producción y circuitos de circulación y consumo comunitarios. En cuanto, al menos en parte, significan una manera alternativa de la comunidad de verse a sí misma y comprender el mundo, las formas del *arte popular* implican además un factor de autoafirmación y una posibilidad política de réplica. (pág. 153)

Como podemos advertir el *arte popular*, no lo entendemos como arte masivo, sino como un conjunto de expresiones artísticas de una comunidad, que responde a sus necesidades y denota una identidad propia, representada en ideas con las que se reconoce.

Como artista plástica, la identidad es siempre un punto de partida, nos dispara hacia lo que buscamos transmitir, dibuja en nuestras acciones la proyección de lo que queremos que el

mundo sea, en reflejo con esa representación que hacemos de nosotros mismos y de los otros. En este sentido, Adolfo Colombres (2011) se refiere a la *identidad*:

La identidad no es un concepto de contenido fijo e inmutable, sino que va siendo modificada por las respuestas de la cultura a las nuevas necesidades y situaciones. Por eso se ha definido a la identidad como la conciencia de una continuidad a través de cambios, crisis y rupturas. (pág. 124)

Esta identidad de la que hablamos, se representa, generalmente, en las manifestaciones culturales, compuesta por diversos símbolos. ¿Cómo se expresa la identidad en las producciones artísticas que se presentan en este trabajo? Me animo a pensar que a través de las reacciones que generan... Sobre eso vamos a profundizar en cada una de ellas.

## 1. Universos Convergentes

### Parte I

Fue una performance que se desarrolló en la explanada del Teatro Argentino de la ciudad de La Plata, durante el mes de julio del 2010, concebida en el marco de un trabajo de la cátedra de artes combinadas de la FDA.

En una de sus acepciones Diana Taylor (2001) va describir que:

Las performances funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria y sentido de identidad a través de acciones... Incluyendo diversas prácticas y acontecimientos como danza, teatro, rituales, protestas políticas, funerales, etc., que implican comportamientos teatrales predeterminados o relativos a la categoría de "evento". (pág. 1)

Partiendo de esa definición, Universos Convergentes se constituyó como una performance que reunió artistas de diferentes disciplinas: plástica, multimedia y música, congregados en el espacio de la explanada del teatro, convergiendo con los jóvenes *skaters* que patinaban asiduamente en el lugar y quienes fueron protagonistas también de la acción. Es sabido que los patinadores constituyen lo que se denomina tribu urbana, caracterizados dentro de las expresiones de la cultura callejera, como un deporte alternativo, muchas veces afines al *graffiti* y a la música urbana.

En los días previos al desarrollo de la actividad se hizo un trabajo de campo, entrevistando a personal del teatro, vecinos aledaños y a los propios *skaters*. Como resultante se evidenció que los patinadores estaban altamente estigmatizados, vistos como grupos peligrosos que se aglomeraban en los subsuelos de esa edificación imponente, que

es el Teatro Argentino de La Plata. Esta mirada prejuiciosa sobre la *juventud*, constituye una asociación imaginativa recurrente. ¿Por qué se les ve a lxs jóvenes como una amenaza?, quizás, porque históricamente han sido jóvenes quienes se han rebelado contra órdenes injustas, quienes se han atrevido a transgredir normas para crear nuevas realidades.

Si miramos atrás en la historia, la juventud de la década del 70 en Argentina y en varias partes de Latinoamérica, luchó por sus derechos y fueron asesinados y desaparecidos por las dictaduras militares<sup>1</sup>, y si vamos más allá de nuestro continente encontramos la Primavera de Praga<sup>2</sup>, el Mayo francés<sup>3</sup>, La Masacre de Soweto en Sudáfrica<sup>4</sup> en el mismo periodo de la década del 60 y 70. La juventud ha sido siempre, en todo el mundo, un motor de cambio, una fuerza disruptiva, tal vez por eso se ha puesto tanto énfasis desde esos años en adelante en conseguir adormecerla y controlarla a través de los medios masivos de comunicación.

El día que inició la intervención se instaló una cinta de peligro en la explanada del teatro, sobre la esquina de calle 50 y 10, que atravesaba de un extremo a otro el espacio donde ocurrirían las acciones, era un modo de tomar esa idea de la juventud como lo “peligroso” de un modo irónico y provocador. El primer acto, fue “la ópera de gatos”, dos personajes pintados como felinos cantaban a los maullidos con una pianista que tocaba en vivo. El segundo acto, correspondió a las bailarinas de danza clásica, que danzaron junto a los saltos de skaters, en una sincronización de movimientos. En el tercer acto se presentó un cantante de hip hop de un barrio popular de La Plata.

Paralelamente, durante todo el tiempo que transcurrieron las diferentes actuaciones, el grupo *proyecto 032*, integrado por estudiantes de multimedia, ponía a jugar al público con el “graffiti láser” sobre una de las inmensas paredes del teatro. Esto era algo realmente novedoso y llamativo, permitía una interacción lúdica, escribir, dibujar, inclusive con

---

<sup>1</sup> Las dictaduras militares en Argentina y Latinoamérica se llevaron la vida de miles de personas, en su mayoría jóvenes que luchaban contra los órdenes injustos del sistema capitalista. Se conoce como Operación Cóndor a la persecución de aquellos que tuvieran ideas comunistas diseñada por EEUU.

<sup>2</sup> La Primavera de Praga, en medio de la Guerra Fría, durante el año 1968 en Checoslovaquia se manifestaron miles de jóvenes contra la opresión y la guerra de Vietnam.

<sup>3</sup> El Mayo francés en el año 1968, representó la manifestación de estudiantes y obreros más grande de la historia de Francia enfrentando las políticas imperialistas, el consumismo y la explotación.

<sup>4</sup> La masacre de Soweto. En el año 1975 miles de estudiantes sudafricanos se manifestaron contra el régimen racista y la violencia del Apartheid, siendo brutalmente reprimidos.

posibilidad de cambiar los trazos, generando una imagen en permanente movimiento, que era foco de atracción a quienes pasaban casualmente por el lugar.

El evento no fue anunciado, ni se solicitó autorización para instalarse. El espacio se tomó por sorpresa. Terminando la jornada, se aproximó un oficial de la policía preguntando si se contaba con algún permiso para estar ahí, el grupo respondió que no, y que ya había culminado. El hecho en sí representaba una provocación y una denuncia. La acción de construir un espacio artístico convergente, como el nombre lo anunciaba, Universos Convergentes, contrastaba fuertemente con la acotada y elitista oferta cultural que se ofrecía dentro de esas paredes.

Para Nestor García Canclini (1973), esta manifestación se entendería como una expresión del arte urbano en tanto: “produce acciones dramáticas y de sensibilización no pautadas, buscando actuar sobre la conciencia política de los participantes, y convertir las obras en ensayos o detonantes de un hecho político.”

Se puede interpretar que el escenario planteado incluso generaba confusión en quienes circulaban y se acercaban, la actividad desencajaba totalmente con la opulenta arquitectura del teatro en la que se veía una publicidad gigante anunciando la temporada 2010, y al lado se realizaba la proyección de graffiti láser. La producción que se dispuso para la acción no tenía nada de improvisada, todo estaba medido y calculado, luces, tiempos de escenas, musicalización, hasta la placa del auto del grupo *proyecto 032*, a la que se le colocó una impresión autoadhesiva para que no se registrara la patente real en las cámaras de seguridad. En todos estos detalles que invitan a vivenciar el momento artístico se inscribía, soslayado, el hecho político.

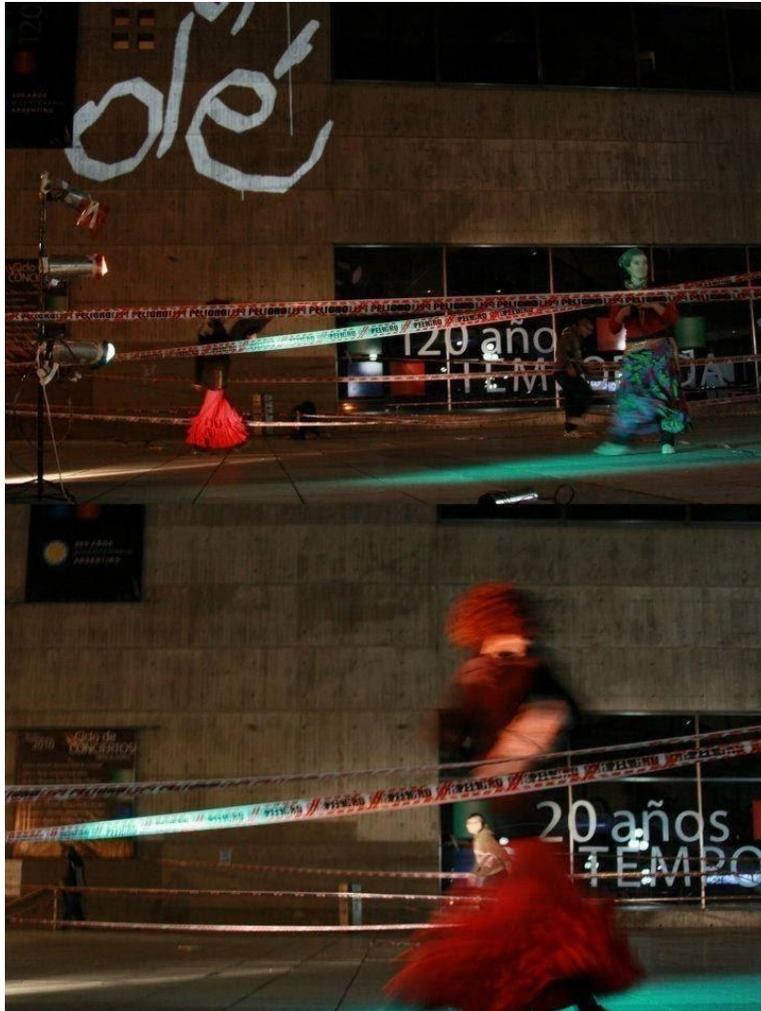


Ilustración 1: Fotografía compuesta de dos tomas de las bailarinas de danza junto a patinadores, danzando en la explanada del teatro. De fondo, sobre la pared, proyección de graffiti láser. (2010)

## Universos Convergentes

### Parte II

La segunda edición se dio en mayo del 2012, y fue instalada sobre otra de las esquinas del teatro, (10 y 51). En esta parte, se trabajó anteriormente el pedido formal de espacio a través de una carta con el proyecto mínimamente detallado y la firma de la directora del Museo de

Arte y Memoria. Sitio que se encuentra enfrente al teatro. La carta fue demorada varias semanas, y se tuvo que reprogramar la fecha, hasta que finalmente otorgaron la autorización. La disposición fue bastante similar a la primera edición, se volvió a proyectar sobre las paredes, se instaló la cinta de peligro atravesando todo el espacio, pero esta vez participó un grupo más amplio de cantantes y bailarines de hip hop de los barrios populares.

El contraste se pronunciaba. Ya desde el comienzo se avizoro un policía que vigilaba. Pasado un tiempo, interrumpió solicitando cesar la música, y despejar el espacio, explicando que dentro del teatro se estaba desarrollando un espectáculo de ópera. El grupo intentó explicarle que tenían autorización, pero el policía no acreditaba. La discusión se extendió y acaloró entre los artistas y el oficial. Unos minutos después, se presentó el director del teatro, quien se dispuso escuchar y prometió una reunión posterior para conversar las propuestas de lxs artistas.

La manifestación apareció mencionada brevemente en un diario famoso de la ciudad, con el nombre de “protesta”. La reunión nunca sucedió. Meses después el teatro realizó una actividad similar, denominada Arte Joven<sup>5</sup>.

La experiencia de Universos Convergentes, coincide con aquello que Cristina Fükelman (2013) define como *Arte de acción*, y lo que Paul Ardenne (2007) describe como un *Arte contextual* en donde para los artistas la realidad es lo prioritario:

<< Emergen, entonces, unas prácticas y formas artísticas inéditas: *Arte de intervención y arte comprometido* de carácter activista, arte que invade el espacio urbano. El artista se convierte en un actor social implicado, a menudo perturbador.>> Y en consonancia con Ardenne , “El artista contextual es un socio de pleno derecho que intenta modificar la vida social (...) tratando de hacer del lenguaje del arte un lenguaje capaz de ser oído pero a la vez disonante, porque su propósito viene a poner en debate la opinión dominante” (Fükelman , 2013, pág. 2)

Es decir, que es un arte que se sale de su propio acuíñamiento institucional y hegemónico para atacar precisamente esos valores que lo mercantilizan y alejan de la comunidad.

---

<sup>5</sup> Difusión Arte Joven en el teatro argentino. Octubre del 2012  
[https://www.novalaplata.com/nota.asp?n=2012\\_10\\_15&id=32523&id\\_tiponota=9](https://www.novalaplata.com/nota.asp?n=2012_10_15&id=32523&id_tiponota=9)

En ambas ediciones de “Universos Convergentes” el factor más importante lo cumplía el espacio en el que se instalaba la obra, es decir, el *espacio público*, abierto a la mirada de todos, desconcertando al transeúnte, atrayéndolo y haciéndolo partícipe o cómplice. Las acciones comenzaban a eso de las 18hs y se podían extender hasta las 21 o 22 hs, en ese tiempo, las imágenes dibujadas y proyectadas con el graffiti laser obtenían mayor visibilidad. El espacio público, y precisamente uno tan simbólico como el teatro, se mostraba abierto a la mirada de todos.

En este sentido la experiencia también coincide con lo que se ha denominado como *Artivismo*, entendiéndolo como:

Un nuevo lenguaje que surge del desborde de la creación artística académica y museística, hacia los espacios y lugares sociales. El artivismo, hibridación del arte y del activismo, tiene un mecanismo semántico en el que se utiliza el arte como vía para comunicar una energía hacia el cambio y la transformación. La resemantización (recubrir o rescatar significados) de los objetos, espacios o edificios en los fenómenos artísticos archivados tiene una función revivificante en el mundo de sensaciones y cogniciones humanas. Revista Comunicar (2018)

En las dos ediciones de “Universos Convergentes”, esta hibridación del arte y el activismo se hacía presente, el hecho artístico era algo efímero, una acción concreta que sucedía en ese momento y lugar, pero los significantes seguían circulando, Además de colocar la obra en una institución con alta carga elitista en lo que respecta su oferta cultural, el hecho de que se desarrollará en el espacio público, la vereda de la institución, el afuera, le otorga una potencia mayor, por su alcance de gravitación. Al respecto García Canclini (1973) plantea:

La diferencia básica es que en un lugar abierto las obras dejan de ser un sistema cerrado de relaciones internas para convertirse en un elemento del sistema social; en vez de aislarse en una cadena de relaciones intraartísticas, se sitúan en el cruce de las conductas sociales e interactúan con comportamientos y objetos no artísticos. Ya no se trata de colocar una obra en un espacio neutro, sino de transformar el entorno, de señalizarlo de un modo original o de diseñar un ambiente nuevo.

Cuando se transforma el entorno, también se alteran las personas que se encuentran en él, su modo de interpretar y las formas de actuar en ese nuevo paisaje que ha sido construido con intenciones disruptivas.

Es interesante observar que en el año 2015, en la Ciudad de La Plata, se llevó adelante una política para enjear varios edificios públicos, entre ellos El Teatro Argentino. Podríamos interpretar esta política como una respuesta a las muchas apropiaciones que parte de la comunidad venía haciendo del edificio, además de las mencionadas, las paredes

también eran grafitadas constantemente. Y lejos de acordar con el egocéntrico accionar de algunos grafiteros que solo les interesa escribir su firma (*tag*<sup>6</sup>) en cualquier lado, la cuestión se podría ubicar en repensar como una institución cultural, de las más importantes de la ciudad, puede diseñar políticas que abran a la comunidad, en vez de seguir cercando celosamente.



Ilustración 2 : Recorte del diario El Día de La Plata, donde se publicó una columna sobre la actividad, bajo el título de “protesta”. (2012)

<sup>6</sup> Tag/firma es el seudónimo que cada escritor/a de graffiti escoge para si mismo, y por ende es el nombre que dejará ver en las calles.



Ilustración 3: Foto de uno de los jóvenes del barrio Malvinas que canto y bailo hip hop en la 2da edición de Universos Convergentes (2012)

## 2. Figurones Cholita

Durante el año 2014, en el marco del taller de pre-tesis, desarrollé una serie de afiches impresos con la técnica de estencil a partir de una fotografía capturada en 2010 a una mujer boliviana. Ella era compañera de una cooperativa de construcción compuesta en su totalidad por mujeres, nacida bajo el programa Argentina Trabaja, en el barrio Puente de Fierro de la ciudad de La Plata.

En la imagen se ve a la mujer en ojotas apoyada sobre una guadaña. La figura describe por sí sola las condiciones de trabajo en que se desarrollaba la labor diaria, no había ropa adecuada al trabajo ni elementos de seguridad. Esto era parte de un reclamo que se venía haciendo al Ministerio de Desarrollo por parte de las organizaciones populares que conformábamos el programa y que se contenía en una consigna más amplia, por Tierra, Techo y Trabajo.

Los figurones de la cholita, fueron un total de 10 estampas originales, realizadas en estencil en un tamaño aproximado de 1 x 0,70mts, en la que variaban los colores y los juegos de tramas. Las mismas fueron pegadas por distintos puntos de la ciudad, priorizando Instituciones del estado y lugares concurrentes de la ciudad. También se imprimieron cientos de esas mismas imágenes en papel autoadhesivo de pequeño formato.

Este formato de “Figurón” fue muy visible en la ciudad de La Plata, a partir de la aparición del *Colectivo Figurones* (2005-2012), constituido desde un comienzo por graduados de la Facultad de Arte, entre ellos Camilo Garbin y Francisco Úngaro. Tal como lo expresa Fükelman (2014) “sus producciones de carácter efímero tenían como objetivo que el arte urbano irrumpiera un espacio y la invasión tiene que ver con lo que no está permitido; es esa prohibición la misma que hace imposible la durabilidad en el tiempo” (pág. 3). Este colectivo constituye una referencia importante, ya que, en su procedimiento trabajaban las figuras entre todos los integrantes utilizando colores flúor y mezclando dibujo, estencil y fotocopia pintada. Una característica del grupo era que en todas sus figuras estaba presente la firma y referencia de la página web o correo electrónico del colectivo.

En esta elección de la calle como espacio preponderante para la aparición o surgimiento de obras artísticas, Claudio Lobeto y Carina Circosta (2014) manifiestan que:

El arte en el espacio público se configura como un rico objeto en tanto se aleja de su única función estética, mientras corroe la figura del artista como creador único de una obra también única e irrepetible, volviéndola vulnerable a la reelaboración, apropiación y resignificación, al mismo tiempo que las obras simbolizan, señalizan, connotan y propician al espacio urbano como un espacio que oscila entre el encuentro, el festejo, la conmemoración, la denuncia y hasta la confrontación. (s.p)

La cholita apareció una mañana en la vorágine cotidiana del centro de la ciudad de La Plata, los afiches, sobresalen por su tamaño y sus colores, y las imágenes autoadhesivas en pequeño formato, se asomaban desde los carteles de las paradas de colectivos, intentando acercar una historia de la periferia a las calles del centro de la ciudad. El contraste con el paisaje urbano es nuevamente tomado como un recurso. Los espacios céntricos son lugares donde la publicidad de marcas y productos se hacen más presentes, persuadiendo al transeúnte a la necesidad del consumo constante. En ese contexto, las imágenes de la cholita, irrumpen en el clima agitado que viven las personas corriendo de un lado a otro de la ciudad para desarrollar sus tareas. Aparecieron varias figuras al mismo tiempo en una

circunferencia de 10 cuadras, el sentido contravenía la zona. En este sentido Lobeto y Circosta (2014) manifiestan:

El espacio público es un sitio privilegiado para la circulación de productos materiales y simbólicos y el ámbito donde los mensajes intentan ser controlados y regulados desde los sectores conservadores de poder, mientras que al mismo tiempo es requerido por diferentes grupos políticos y artísticos que buscan cuestionarlo, convirtiéndose en un lugar en permanente fricción. (s.p)

Y cómo será el control del paisaje urbano céntrico, que después de tres horas de haber colocado los figurones con engrudo, la mayoría de ellos habían sido quitados. La colocación había sido a las 6am, para las 9am, de las 10 cholitas en tamaño grande habían quedado 3. Días después, las que permanecieron también se intentaron quitar, pero quedando con un efecto rasguño, ya que el engrudo había sido eficaz impidiendo que se quiten con facilidad.



Ilustración 4: Figurón de Cholita en el Obelisco de la Ciudad de La Plata. (2014)

### 3. Mural en hierro de Darío y Maxi

La realización de este mural se gestó como una iniciativa de las cooperativas de herrería del Frente Popular Darío Santillán de la localidad de Lanús y La Plata, durante el mes de mayo del 2012. En aquel entonces, esta artista integraba el colectivo Arte al Ataque, y trabajaba en

la herrería del Centro Cultural y Social Olga Vázquez de la ciudad de la Plata. El diseño y la puesta en marcha de esta obra fue tarea exclusiva de los trabajadores de las dos herrerías, alrededor de 7 personas en total. El objetivo era construir un mural en hierro de 6 x 2 mts y emplazarlo en el puente de la estación de tren (hasta ese momento estación Avellaneda), en el aniversario 10° de la Masacre de Avellaneda<sup>7</sup>, donde Darío Santillán y Maximiliano Kosteki dejaron su vida.

La estructura del mural consistía en dos bastidores de 3x2 mts, en uno de ellos, se representaba la imagen de Darío sosteniendo con una mano a Maxi, quien yacía baleado en el suelo, y la otra mano extendida, en signo de que no tiren. Esta fotografía capturó los últimos minutos de Darío con vida.

A partir de esa imagen se genera una apropiación simbólica muy fuerte en aquel gesto, que marcó el sentido militante de las generaciones posteriores. Ese gesto expresaba el más profundo sentido de humanidad y esa imagen, reproducida en mil soportes, un símbolo de dignidad que constituía la identidad piquetera.

El mural buscaba seguir potenciando y fortaleciendo la *memoria* colectiva, como así también, el pedido de justicia y condena a los responsables políticos. En el segundo bastidor, se plasmó un fragmento de una cita del Che Guevara: “Sean capaces de sentir en lo más hondo cualquier injusticia”.<sup>8</sup>

La elaboración completa del mural estuvo lista en 1 mes, fueron días enteros abocados a soldar y preparar todas las piezas para alcanzar a instalarlo en el marco de la jornada del 26 de Junio del 2012.

La obra se terminó ese mismo día en Lanús, y se trasladó en una grúa hasta la estación de tren. La colocación, era otra parte del desafío en esta hazaña artística. Para instalarlo se

---

<sup>7</sup> La Masacre de Avellaneda sucedió el 26 de Junio del 2002 en las cercanías a la estación de tren de Avellaneda, donde Darío Santillán y Maximiliano Kosteki fueron asesinados por la policía en una violenta represión a los movimientos de trabajadores desocupados (MTD) que se encontraban exigiendo políticas sociales en un contexto de profunda crisis económica en el país.

<sup>8</sup> Fragmento de la Carta del Che a sus hijos.

empezó por quitar una publicidad gigante de Mc. Donald y en su lugar se soldó el mural. El proceso del mural fue registrado en el documental “El oficio de la memoria”.<sup>9</sup>

Expresaba Ricardo Carpani (2011) respecto al mural <<por su carácter monumental y público, el mural, es el marco adecuado para expresar plásticamente lo épico y lo colectivo, y para conectarse permanentemente con las multitudes>>, y respecto al artista destaca que <<La actitud de enfrentamiento con la realidad objetiva, tratando de interpretarla y, recreándola, comunicarla sintetizada en la obra de arte, establece el carácter ineludiblemente figurativo que ha de tener todo arte revolucionario.>> (pág.82)

En esta exaltación del mural figurativo que hace el compañero Carpani, deja explícito su rechazo a al arte abstracto<sup>10</sup>, el cual ha sido visto por muchos artistas comprometidos con lo social, como carente de arraigo comunicacional con el pueblo o reducido únicamente a un juego visual de formas y cromaticidades. Sin entrar en este debate, y coincidiendo en la visión del mural como formato preponderante a la hora de constituir una identidad común, se puede señalar el otorgamiento que le da, de cierta función pedagógica para con la comunidad. Esta búsqueda de narrar la propia historia nacional rodeando de grandeza a les humildes, a los trabajadores, a los descamisados, como diría Evita, a la vez que confronta, con la historia Oficial de los poderosos. Esto que Carpani llama *arte revolucionario* se trata de elevar al pueblo, de hacerlo protagonista y partícipe de la obra.

Las intervenciones hechas en la estación de tren Avellaneda a partir de la masacre consistían en jornadas culturales cada 26 de junio, pero también había acciones constantes, la apropiación del espacio físico a través de la instalación de cooperativas, muestras permanentes de fotos, esculturas, fueron transformando esta estación en un lugar con una alta energía simbólica, parecido al de un santuario en el que las imágenes de los compañeros y de nuestras luchas lo invadía todo.

Se inició una disputa respecto al nombre de la estación, que era el de Nicolás Avellaneda, expresidente argentino. En su gestión fue la mal llamada “Campaña al

---

<sup>9</sup> El documental realizado por un estudiante de cine de la Facultad de Arte de la UNLP, el mismo se encuentra en youtube. (En las referencias al final del texto está el link)

<sup>10</sup>

El arte abstracto se constituye como vanguardia en 1910, se caracteriza por formas geométricas líneas y colores no figurativos.

desierto”<sup>11</sup>, que resulto en un genocidio a nuestros pueblos originarios e indios nativos. Durante años se pintaron los carteles de la estación reemplazando el nombre de Avellaneda por Estación Darío y Maxi. La nuestra era una insistencia a fuerza de convicción, se pintaba, la empresa lo borraba y volvía a poner Avellaneda, y así sucesivamente. Desde 1904 adoptó el nombre de este genocida. Hasta que por fin en el año 2013, se promulgó la ley 26.900 y pasó a llamarse legalmente Estación Darío Santillán y Maximiliano Kosteki. En este significativo acto de justicia la historia oficial había sido desbancada y nosotrxs habíamos vencido.



Ilustración 5: Mural realizado en hierro, de 6 x 3 mts. Colocado en el puente de la Estación Darío Santillán y Maximiliano Kosteki. Año 2012. Avellaneda, Buenos Aires, Argentina

<sup>11</sup> Durante la presidencia de N. Avellaneda, se produce la llamada “conquista del desierto”, llevada a cabo entre 1878 y 1879, comandada por el Ministro de guerra Julio.A. Roca, significó la aniquilación de las comunidades indígenas al sur del país, y la apropiación por parte del Estado nacional de millones de hectáreas que fueron distribuidas entre una minoría de familias vinculadas al poder. <https://www.elhistoriador.com.ar/nicolas-avellaneda/>

#### 4. Mural sobre los desaparecidos en democracia- Ayacucho año 2012

Esta obra realizada en septiembre del año 2012, durante una jornada cultural en Ayacucho, Provincia de Buenos aires, fue destruida 5 años más tarde por empleados de la municipalidad.

El mural refería a los desaparecidos en democracia y a los pueblos originarios. En la jornada de murales de aquella tarde de primavera, varios artistas pintaríamos distintas paredes. La municipalidad había otorgado la pintura y había solicitado un boceto previo de cada obra. Esta artista no había presentado el boceto y el municipio se resistía a otorgar una pared. Había un muro que separaba la plaza de la calle, que tenía una cara disponible expuesta hacia la calle. El primer argumento que esgrimió la secretaría de cultura del municipio fue que era una pared que permanecía de la construcción original de la Usina de Ayacucho, es decir, que tenía una carga histórica. El segundo tema de controversia ese día, fue el contenido que se pretendía pintar. Se describió que se haría alusión a la memoria de las historias de personas desaparecidas y/o asesinadas en democracia, las figuras de Darío Santillán y Maximiliano Kosteki, de Julio López<sup>12</sup>, Luciano Arruga<sup>13</sup>, Mariano Ferreira<sup>14</sup> y una bandera de los pueblos originarios, con un texto que indagaba ¿qué paso con...?

El municipio interpretó que era un tema político, (y lo era) por lo que no correspondía pintar algo así en una jornada de la municipalidad. El debate se acaloró, y las personas presentes entre artistas y vecinos defendieron que el mural se pudiera realizar. Finalmente la secretaría de cultura tuvo que ceder. Se comenzó la realización y culminó la jornada con la colaboración de varias personas entusiastas. Es relevante la apropiación comunitaria que se

---

<sup>12</sup> Jorge Julio López fue militante peronista y albañil, vivía en el barrio de Los Hornos, de la Ciudad de La Plata. Fue desaparecido por primera vez en 1976, fue torturado junto a otros compañeros. En 1999 con la apertura de los juicios por la Verdad, da su primera declaración, en la que su testimonio aporta datos significativos en el inicio del juicio a Miguel Osvaldo Etchecolatz. En junio del 2006 López da su segunda declaración y el 18 de septiembre de este año es desaparecido nuevamente hasta la actualidad.

<sup>13</sup> Luciano Arruga era un joven de 16 años, de Lomas del Mirador, fue desaparecido en enero del 2009. En el 2014 su cuerpo apareció enterrado como N/N en el cementerio de Chacarita. En 2015 se juzgo al policía que había torturado a Luciano en la comisaria, meses antes de su desaparición. Los organismos de DDHH lo han denunciado como uno de los tantos gravísimos casos de violencia institucional, y acompañado a familiares en la búsqueda de verdad y justicia.

<sup>14</sup> Mariano Ferreyra, fue un joven dirigente de la Federación Universitaria de Buenos Aires, militante del Partido Obrero. Fue asesinado en 2010, por integrantes de la Unión Ferroviaria, en un reclamo de los trabajadores por mejores condiciones laborales.

gestó espontáneamente, en este sentido es pertinente una apreciación que hace Ticio Escobar (2004):

Lo que caracteriza al *arte popular* es su posibilidad de expresar estéticamente determinadas situaciones históricas desde la óptica de una comunidad que se reconoce en sus signos y se sirve de ellos para comprender dichas situaciones y actuar sobre ellas. (pág. 153)

El mural permaneció intacto durante 5 años, nunca fue rayado como les sucedió a varios otros murales pintados aquel mismo día.

El muro fue derribado el 16 de septiembre del 2017 por empleados municipales de la localidad de Ayacucho. Al momento de la destrucción, nuestro país estaba conmocionado por la desaparición de Santiago Maldonado tras la violenta represión de la Gendarmería Nacional el 1 de agosto del 2017 en el Pu Lof en Resistencia de Cushamen, en la provincia de Chubut, Argentina, en donde Santiago se encontraba apoyando la lucha por las tierras ancestrales de la comunidad mapuche.

El acto arbitrario de tirar el muro donde se encontraba el mural causó revuelo en el pueblo. A través de redes sociales, y con cobertura en radios de la comunidad, distintas personas de Ayacucho expresaron su repudio por el hecho, el cual resultaba gravemente inoportuno, debido a la sensibilidad del tema que el mural abordaba en aquel contexto. Se produjo una reacción inesperada, el reclamo no era por la pared, sino que era por el mural y lo que allí se simbolizaba. Varias personas protestaron alegando que habían sido partícipes pintándolo en aquella jornada del 2012. La respuesta, casi inmediata, del intendente Pablo Zubiaurre, representante de la coalición de Cambiemos, fue llamar a esta artista, pidiéndole disculpas y poniendo a disposición todo lo que se necesitará para rehacerlo. Como gobierno necesitaban reparar un daño que no era físico, por la demolición de una pared, sino que era simbólico, por lo que ahí se simbolizaba y representaba para muchos.

El muro tenía doble cara, una hacia el interior de la plaza, y la otra hacia la calle. El mural de los desaparecidos daba a la calle, y hacia el interior, estaba el de otra artista que había pintado en la misma jornada. Algunas preguntas para formularse son: ¿Cómo es posible que un mural adquiriera trascendencia después de 5 años? ¿Y porque la gente reclamaba por un mural y no por el otro, que se encontraba en el mismo muro?

Desconocemos el alcance simbólico que pueden ejercer algunas imágenes. Existen elementos de apropiación identitaria en la comunidad que en parte ignoramos, y un hecho concreto, su destrucción, había posibilitado enaltecer esos sentidos que yacían en aquel

muro, permitiendo que se movieran, haciendo bastante ruido. En este sentido podemos reflexionar:

“La energía simbólica que alcanza a concentrar una obra no permanecerá igual por mucho tiempo... además de desplazarse de una cosa a otra, la energía simbólica suele cambiar de asidero dentro de una misma cosa. Hay aspectos que resultan designificados y otros que se significan, porque cada sociedad y cada época buscan en las arenas movedizas del arte lo que precisan encontrar para significar el mundo y sostenerse en él. (Colombres, 2013. pág. 106)

La demolición del mural no fue la destrucción de su significante, sino que por el contrario, lo transportó a su máxima exaltación.



Ilustración 6: Mural de los desaparecidos en democracia. Septiembre del 2012. Ayacucho, Buenos Aires, Argentina



Ilustración 7: Pared que contenía el mural, derribada por la municipalidad de Ayacucho, en septiembre del 2017.

### **5- Mural La Memoria es un acto de resistencia- Ayacucho, Buenos Aires.**

A fines del 2017, principios del 2018, al emprender la tarea de rehacer el mural, la temática de los pueblos originarios se profundizó en símbolos propios de la cultura mapuche, con la incorporación de nuevas figuras, y recuperando algunas que ya estaban en el mural anterior. El muro solicitado, ubicado en la misma plaza donde estaba el mural anterior, pero de dimensiones 3 veces más grande ( 6 m x 22 m ), con visibilidad hacia la calle, formaba parte del edificio histórico de la Usina.

El proceso del nuevo mural, *“La memoria es un acto de resistencia”*, fue cargado de nuevas representaciones por las mismas personas de la comunidad con las que se intercambia la idea. Esta nueva obra implicó indagar sobre los símbolos de la cultura

mapuche, dando a conocer una mirada que se acerque a su identidad como pueblo y confrontarla con las ideas falsas que se reproducen a través de los medios masivos de comunicación.

Rehacer el mural invitaba a recuperar nuevos sentidos, situándose en el momento histórico actual, abriendo la posibilidad de contraponer otro relato al que aparecía oficialmente en el gobierno de Macri para garantizar el ejercicio de la impunidad. En este sentido la búsqueda se traza en una estrategia similar a la que plantea Colombres (2013):

Nutrirse de las raíces es no solo abordar el conocimiento de las diferentes culturas populares e indígenas, así como de la propia tradición ilustrada, sino también establecer una alianza táctica con los sectores que las crean y sustentan, para librar juntos la guerra contra la nueva barbarie.(pág.116)

Es por eso, que en la elección de los símbolos y la composición resulta clave el involucramiento de la mayor cantidad de personas, porque será la participación activa, el protagonismo de la comunidad y de los saberes que se albergan en ella, el que le otorgue poder a la obra como una entidad capaz de emanar significaciones disonantes a las instaladas en el sentido común.

Algunas figuras del mural derribado vuelven aparecer, y otras son incorporadas, entre las que se encuentran Santiago Maldonado, Rafael Nahuel<sup>15</sup>, Diana Sacayán<sup>16</sup> y Milagros Sala<sup>17</sup>. Cada persona representada contiene un vínculo con la lucha de los sectores más excluidos de la sociedad. Así se incorporó un fondo de paisaje montañoso, varios estencil del árbol Pehuén (araucaria) considerado un árbol sagrado para la cultura mapuche, por haber salvado de la hambruna a un pueblo entero con su fruto, el piñón. La elección de utilizar este árbol en la composición del nuevo mural estuvo vinculada a esta relación, del mismo modo que el cóndor, y el cielo estrellado. Los elementos de la naturaleza tienen una

---

<sup>15</sup> Rafael Nahuel era un joven mapuche, pertenecía a la Lof Lafken Winkul Mapu. Fue asesinado por la policía a los 22 años de edad, el 23 de noviembre del 2017, en villa Mascardi, territorio recuperado por la comunidad y desalojado por las fuerzas policiales.

<sup>16</sup> Diana Sacayán fue una referente en la lucha por los derechos de las personas travestis y trans. Nació en Tucumán en 1975 y pertenecía al pueblo Calchaquí. De niña se mudó con su familia al partido de La Matanza donde vivió hasta ser asesinada en octubre del 2015.

<sup>17</sup> Milagros Sala es una dirigente política, social e indígena argentina, líder de la Organización Barrial Túpac Amaru, de la provincia de Jujuy. Detenida injustamente en una causa por escrache al gobernador Morales, desde el 2016 hasta la fecha.

preponderancia en la construcción de identidad de todos los pueblos originarios por ser considerados sagrados.

La centralidad del mural lo ocupa Aimé Painé. La elección de su figura, fue a partir de un intercambio con una amiga mapuche, quien me la hizo conocer. Aimé fue una reconocida cantante mapuche, su historia está marcada por la búsqueda de sus raíces.

En la miniserie de Cont.ar llamada *Aimé* (2018) se describe:

Olga Painé, una niña mapuche, nace en 1943 en Río Negro y es arrancada de su tierra patagónica para ser criada entre muros. Las monjas le dan educación religiosa y ella, en soledad, descubre el canto y su propia voz. En la adultez busca a su familia de origen y en plena dictadura, reconoce sus raíces y cambia su nombre a "Aimé Painé". Su voz cantora da a conocer la lengua y la sabiduría de su pueblo.

En el relato de su vida reconstruido en esta miniserie, ella explica la razón de su lucha, manifestando "los primeros desaparecidos hay que buscarlos en la campaña al desierto". Aimé Painé fue una figura que dedicó su vida a recuperar su propia historia y la de su pueblo, exaltando la capacidad creadora de su cultura. Ha sido considerada la primera mujer mapuche que recorre ciudades en Argentina y otros países visibilizando la historia y riqueza cultural de su pueblo. Tal como plantea Colombres (2018): << sabremos así que el pasado no pasó, que estará presente mientras la memoria lo resguarde en su templo, como un acto de resistencia.>> (p.36).

La imagen visual tiene la capacidad de resplandecernos tiempos pasados. Esto se manifestó de modo sorprendente al momento de pintar la imagen de Aimé. Una señora del pueblo la reconoció inmediatamente y se acercó a la figura exclamando que ella había visitado Ayacucho. Este instante de estupefacción se intensificó cuando la mujer comenzó a narrar lo que recordaba y el mensaje que Aimé había transmitido a ella y sus compañerxs de escuela en la década del 70.

La figura de Aimé se engrandece en tanto fuerza articuladora, representa lo que Colombres (2015) denomina el *mana* o la *energía simbólica*. <<El mana se manifiesta, y es tal, en el movimiento, en la acción, no en el reposo. Pero no cualquier acción lo revelara, sino aquella que salga de lo ordinario, presentándose como excepcional.>> (pág.29)

Esta contribución conceptual, desde una perspectiva antropológica, en lo que refiere a la fuerza simbólica, nos ayuda a reflexionar acerca del poder de la imagen, como también

podría aplicarse a otros sucesos relacionados al campo artístico, ya que contienen en su manifestación una relación entre la forma, la materia y la identidad.

Siguiendo esta serie de acontecimientos fascinantes que fueron surgiendo, ocurrió que, dos días después del relato de la señora del pueblo, un conocido me acercó el archivo del diario del pueblo con una reseña de la misma Aimé Painé (1975) en la que dice:

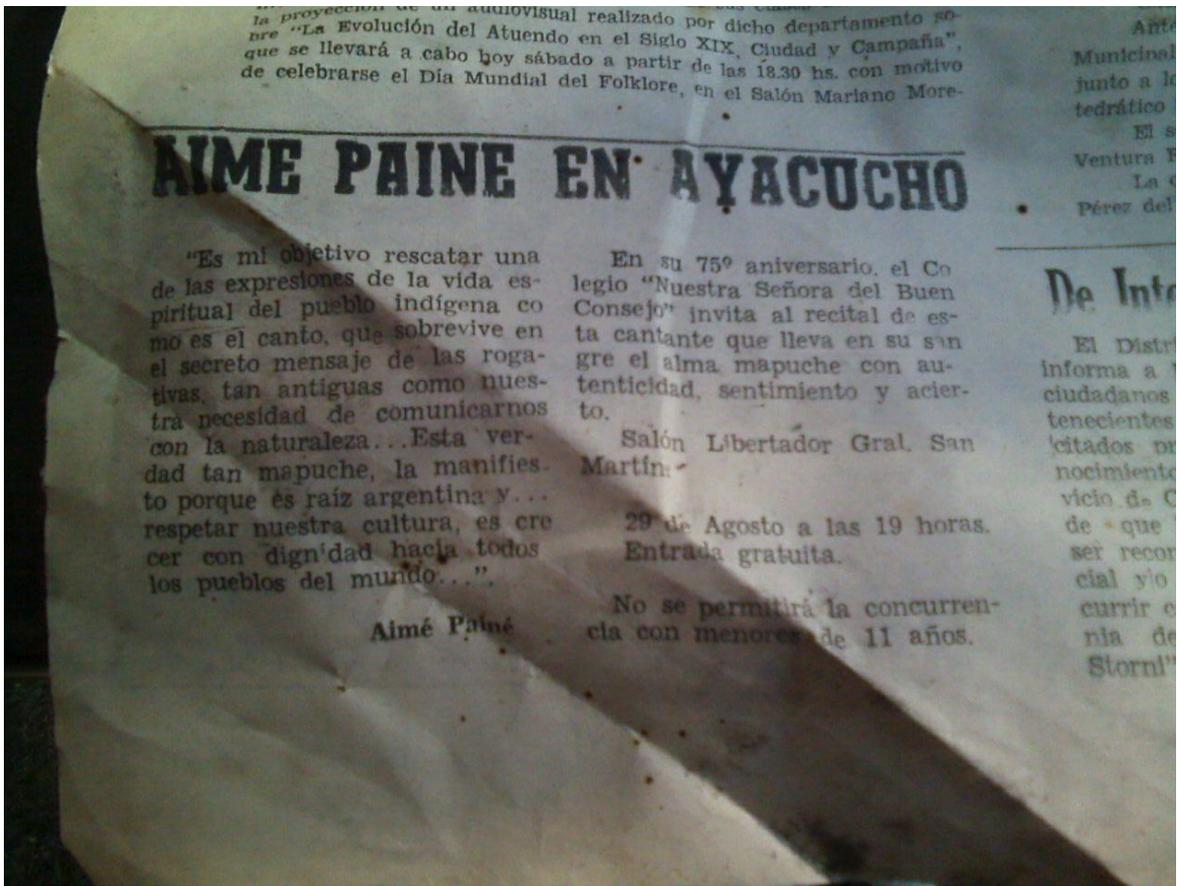


Ilustración 8: Archivo Diario La Verdad. (1975) Ayacucho Bs. As. Argentina.

Es mi objetivo rescatar una de las expresiones de la vida espiritual del pueblo indígena como es el canto, que sobrevive en el secreto mensaje de las rogativas, tan antiguas como nuestra necesidad de comunicarnos con la naturaleza... Esa verdad tan mapuche, la manifiesto porque es raíz argentina y... respetar nuestra cultura, es crecer con dignidad hacia todos los pueblos del mundo...

En estas palabras tan auténticas que dejó plasmadas, se percibe con emoción el profundo sentir y convicción de su identidad mapuche, y el modo en que ella, como mujer la encarnaba.

El 6 de marzo del 2009, la presidenta Cristina Fernández, inauguró en la casa rosada, el Salón Mujeres Argentinas del Bicentenario, donde Aimé Painé se encuentra junto a Eva Perón, Cecilia Grierson, Juana Azurduy, Lola Mora, Mariquita Sánchez de Thompson, Alfonsina Storni, Alicia Moreau de Justo, Tita Merello, Victoria Ocampo, Paloma Efron (Blakie) y las Madres de Plaza de Mayo.



Ilustración 9: Mural finalizado “*La Memoria es un acto de Resistencia*”. (2018) Ayacucho, Buenos Aires.

## Conclusiones:

### 1. El poder de la imagen en la cultura y el arte popular.

En el desarrollo de este trabajo hemos descrito 5 obras en las que, quien escribe es autora, nunca de modo individual, sino como producto de procesos colectivos, y situados históricamente en un territorio en el cual me he desplazado: La ciudad de La Plata, donde residí desde los 18 años, y el pueblo donde nací y crecí, Ayacucho en la provincia de Buenos Aires.

Si bien podemos encontrar varias clasificaciones que encierran las categorías de las obras, como hemos visto: arte de acción, activismo, arte comprometido, arte contextual, arte

revolucionario y seguramente le valgan varias adjudicaciones más, me inclino a defender la concepción de arte popular que pueden encerrar esas otras caracterizaciones, por lo que socialmente implica. Es innegable que el arte encontrará siempre una acepción diferente según la cultura que le dé sentido, y la cultura no es algo estático, sino que se encuentra en constante movimiento. Según lo expresado por Colombres (2007) podríamos entender que:

La cultura es toda clase de comportamiento aprendido o creado por las personas en el marco de una sociedad determinada, por lo que toda cultura se ha de referir a la sociedad que la creó y que la usa como herramienta para la apropiación material y simbólica del mundo y como elemento de cohesión entre sus miembros. (pág. 165).

Rodolfo Kusch (1976) va decir que: <<El concepto de cultura comprende una totalidad. Todo es cultura en el sentido que el individuo no termina con su piel, sino que se prolonga en sus costumbres, sus instituciones, en sus utensilios, “Cultura es una entidad vital”>>. (p.114) y agrega, <<La cultura no vale porque la crean los individuos, o porque haya obras, sino porque la absorbe la comunidad, en tanto esta ve en aquella un especial significación>>. (p.116) Entonces, a partir de estas aproximaciones, podemos interpretar que el poder de la imagen se va encarnar en tanto una sociedad determinada encuentre una significación vital que le otorgue sentido a su existencia. Partimos de un acuerdo con estos conceptos, para plantear una diferenciación necesaria entre lo que se denomina *cultura elitista*, *cultura de masas* y *cultura popular*.

En este sentido, Colombres (2011) plantea que la *cultura elitista* está representada por artistas, intelectuales e instituciones con afán de sobresalir, en una autopercepción de superioridad. Toman como referencia movimientos y artistas foráneos, principalmente europeos y estadounidenses en desprecio por lo nacional popular. Una expresión clara del tipo de instituciones que sostenían esta cultura elitista era el Teatro Argentino de la Plata, y a la cual la manifestación de “Universos Convergentes” cuestionaba.

La *cultura de masas*, o para las masas, suele ser la que más se confunde con la cultura popular. Se caracteriza por ser creada por especialistas al servicio de los grandes intereses económicos y no de una ética comunitaria. Construye banalizaciones apuntando únicamente al consumo y la competencia entre pares, generando el deseo por lo superficial y valiéndose del individualismo, crea productos que tiendan a homogeneizar, encarnando los valores deshumanizantes del neoliberalismo.

La *cultura popular*, por el contrario, es una cultura compartida y solidaria, reflexiva, concientizadora, que no se fabrica para el consumo. Eduardo Galeano (1989) va a preguntar << ¿Qué es la genuina cultura popular sino un complejo sistema de símbolos de identidad que el pueblo crea y preserva? >> (pág.175).

Será de la cultura popular que surja el arte popular como una de sus dimensiones, y lo que aquí específicamente nos concierne definir. Por arte popular, entendemos, siguiendo a Colombres (2007), como aquel creado por el pueblo, y por *pueblo*, él define:

“A todo el sector mayoritario de la sociedad, que carece de medios de producción o los posee en cantidad insuficiente, por lo que es explotado y discriminado. Por extensión podría llamarse pueblo a la parte más baja de la clase media, en la medida que se identifique con él. Aunque no todo el pueblo actúa y piensa como tal, por ser víctima de manipulaciones ideológicas de distinto cuño.”

El arte popular es entonces, aquel que crean las mayorías oprimidas, representando su mirada del mundo, sus aspiraciones y demandas. Son obras que nacen con el fin de pronunciarse, desde un lugar situado propio, y que se encuentra en constante tensión con las designaciones que el sistema capitalista y sus poderes le intenta imponer.

Es por eso, que las categorías de activismo y arte de acción podrían contenerse dentro del arte popular o no, ya que definen una forma de realizar el hecho artístico y no delimitan tanto el contenido y función del mismo, es decir, que los mensajes que se emitan pueden variar, incluso pronunciándose aislado de los intereses mayoritarios de su comunidad o manifestarse en su contra. Así, hemos visto intervenciones de militantes pro-vida, oponiéndose a la legalización del aborto, que podrían ser entendidas desde lo formal como activismo, por la utilidad activista que hacen de recursos artísticos, pero su función en términos ideológicos va en sentido contrario a los derechos y deseos de la mayoría de las mujeres y cuerpos gestantes en su reclamo por poder decidir. Esta postura conservadora y moralista, se aleja de las expresiones del arte popular, que como describimos con anterioridad, encarna los anhelos más profundos de los sectores oprimidos, entendiendo como parte de ese sector a las mujeres y disidencias.

El arte popular va a contener, como dijimos, los anhelos e identificaciones de los sectores más vulnerados, y su deseo de realización. Por lo tanto, el movimiento y la resonancia de esos mensajes están implícitos en una identidad colectiva común.

No es pura coincidencia que en las obras aquí presentadas, analicemos sus mutaciones, es decir, las transformaciones que adquieren al calor de sucesos que sobrevienen, ya que en la gestación de las mismas, existe como denominador común, contener el arraigo de lo popular. También existe otra característica común, vinculada al carácter efímero, la cual posibilita con mayor fuerza el movimiento de la energía simbólica, por encontrarse expuesta, en el espacio público, a diversas alteraciones y apropiaciones. En este sentido se contrapone a la idea occidental de la obra estática, estable y resguardada en los templos del arte.

El poder de la imagen en el arte popular contiene efectos que pueden constituir, aunque a veces inadvertido, una potencia muy poderosa para trastocar sentidos que parecían inalterables.

En los últimos días, cerrando este trabajo, sucedió el fallecimiento de Diego Armando Maradona, y no podría continuar refiriendo al arte y cultura popular sin mencionarlo, por razones fundamentales que vienen afirmar la hipótesis de la mutación del sentido. El 10 ya era dios para el pueblo, un muchacho que salió bien de abajo, y llegó a la cima sin olvidarse nunca de donde provenía, siendo leal a sus raíces. Su muerte, un suceso histórico, lo llevó a su máxima exaltación y afianzó la identidad de los nadie, como diría Galeano, en un sentido de apropiación, de orgullo y dignidad unido en un sentimiento colectivo muy profundo. A partir de ese día, aparecen nuevos archivos audiovisuales de él, se pintan murales con su rostro en diversas partes del mundo, se nombran estadios, y hasta se ven apariciones de él en el cielo. Es que además de ser el héroe de los marginados de la historia, quien le hizo el gol a los ingleses con la mano, al morir, renace su símbolo con más fuerza. El hecho de que a partir de un no-homenaje se evidencie la arrogancia y el odio de clase de los rugbiers pertenecientes a la selección de Los Pumas, y el repudio social que tuvieron como respuesta, representa una lección extraordinaria.

Dice Colombres (2018) en relación a la ausencia: <<que para el resplandor de lo maravilloso, la sombra es tan necesaria como la luz, pues las cosas poseen su lado oscuro, que no es lo negativo en ella, sino lo que expande su significado, potenciando sus enigmas.>> (p.197) Es evidente que sobre Maradona, se intentará arrojar todos los significantes oscuros, banalizarlo, buscando aplacar el poder de gravitación impresionante que contiene. Esta insistencia de manipulación, ejercida cada vez con mayor fuerza sobre el

pueblo por los sectores dominantes, es una intención en pervertir todo valor humano, desligando a las personas de su origen, con una maquinaria neo-colonizadora sin precedentes, construye realidades virtuales paralelas, alejando la posibilidad de creación y configurando para un consumo desmedido.

Sobre esta situación, como artistas tenemos desafíos y compromisos que asumir:

1. implementar e impulsar lo que Carpani (2010) propuso como talleres de militancia plástica de base, ligados a los espacios de organización popular constituidos en los barrios por sus propios militantes, independientemente de que hayan tenido o no alguna experiencia en el campo de la plástica. Y afirma como aspecto fundamental:

La desmitificación de la actividad creativa de imágenes (el arte) como patrimonio exclusivo de individuos excepcionales, especialmente dotados (los artistas), y a generalizar en la experiencia práctica la convicción de que la posibilidad creativa artística es inherente a cualquier ser humano, por el simple hecho de serlo. (p.84)

2. Promover la discusión en los ámbitos del Estado municipal, provincial y nacional, de la implementación y fortalecimiento de políticas culturales, orientadas otorgar recursos para la creación y rescate propio de los símbolos identitarios de la comunidad en conexión con su historia, su raíces y sus reivindicaciones, impulsando el protagonismo, el encuentro e intercambio de saberes.
3. Impulsar una resignificación de las figuras populares que fueron arrebatadas y omitidas por la historia de los dominadores, otorgando el valor y reconocimiento que merecen, en acto de reponer la memoria colectiva y permitiendo visibilizarlas e identificarse con ellas. Principalmente la de las mujeres y diversidades.

## **2. Feminismo y Arte Popular:**

En los últimos años, el feminismo ha consolidado un movimiento de una envergadura jamás vista. Este movimiento no es homogéneo, y tiene diferentes expresiones, sin embargo su capacidad para trastocar significantes en relación a la idea binaria de mujer-varón, y los roles estereotipados asignados a cada uno, ha permitido visibilizar, de manera contundente, las opresiones y violencias ejercidas por el sistema patriarcal, al mismo tiempo que ha introducido cambios significativos en las conductas y modos de relacionamientos entre las

personas. Si bien, el concepto de feminismo tiene un origen occidental, y actualmente, Argentina se considera el país de mayor referencia en tanto los impactos generados, la necesidad de poner sobre la mesa el debate de género, se ha inscripto en diversas culturas adquiriendo tonos propios. Así, por ejemplo, encontramos la expresión en Bolivia, del sentido de *buen vivir*, que reclama por condiciones dignas de las mujeres contenidas en una concepción anticolonialista y de equilibrio con la pacha-mama, madre de la naturaleza.

De este modo vamos a encontrar una gran cantidad de acepciones que apuntan abandonar las naturalizaciones de las violencias hacia las mujeres y diversidades en las estructuras socialmente aceptadas.

El mundo del arte no ha estado exento de estas violencias, que como dice Andrea Giunta (2019), se replican bajo el formato de la exclusión, la desclasificación, los mecanismos de desautorización y de invisibilización. (p.24) Es que arte ha estado consagrado para los grandes maestros, y de este modo el circuito artístico tradicional, ha ponderado las obras de los hombres en un porcentaje escandalosamente mayor al espacio otorgado para las mujeres. Claro que no todo arte por estar hecho por mujeres va ser feminista. Giunta (2019) se va referir a la expresión de un *nuevo feminismo*, el cual dice:

Asume una agenda política amplia que visualiza y denuncia las desigualdades en general (de género, de raza, de clase) y que tiene como horizonte de inscripción la transformación completa de la sociedad. No busca el fin de la violencia hacia sujetos heteronormativos de clase media, sino hacia un conjunto de identidades que comparten la experiencia de la exclusión, ya sea de género (lesbianas, gays, bisexuales, travestis, transexuales, transgéneros, intersex), como de clase o raza, pobres, indocumentados, migrantes, sin techo, indígenas, mestizos, negros. (p.25)

En este sentido las obras de contenidas en este trabajo se podrían inscribir dentro de las manifestaciones que contiene esta concepción feminista. En *Universos Convergentes* se pronuncia y hace visible la diferenciación clasista de las oferta cultural elitista de una institución concreta; en los *figurones Cholita*, la referencia a la mujer trabajadora y migrante, acerca una realidad propia de las periferias, que interfiere con los sistemas de símbolos consumistas impuestos por la publicidad en los centros urbanos; por su parte la realización del mural en hierro, y la reivindicación humanitaria de los gestos de Dario y Maxi que son representados, se conjuga con ejercicio de un oficio masculinizado, como la herrería, en manos de una artista y herrera mujer. A su vez, la recuperación de la memoria historia de los pueblos en los murales “*Desaparecidos en democracia*” y “*La memoria es un acto de*

*resistencia*” definen el rescate de figuras populares con alta significación en las representaciones simbólicas de las luchas de los pueblos integrando el conjunto de sus reivindicaciones en una expresión que integra y unifica una posición en el mundo, la de enfrentamiento a los poderes dominantes que las oprimen y violentan, al mismo tiempo que reafirman su propia identidad. En relación a lo dicho, Griselda Pollock (1988) va plantear la necesidad de ver al arte como una práctica social, en tanto totalidad con muchas relaciones y determinaciones. Se va referir a un materialismo histórico feminista que como dice: <<...No se limita a sustituir la clase por el género, sino que busca descifrar la intrincada interdependencia entre clase, género y raza, en todas las formas de la práctica histórica. >>(p.27).

Entonces el vínculo entre el arte popular y el feminismo, es clave en los procesos de transformación que necesitamos fortalecer. La territorialidad será la condición para producir un arte que refleje y potencie los sentidos emancipatorios del conjunto de los sectores desplazados. Es por eso que nos contiene la concepción del *Feminismo Popular*, planteado por la colectiva Mala Junta (2019) donde se describe:

Nuestro Feminismo Popular se piensa totalmente enlazado con las diversas capas de resistencia y luchas frente al colonialismo, al imperialismo y al capitalismo destructivo de nuestras tierras, cuerpos y bienes naturales. Por ello, se propone en diálogo con los distintos feminismos de América Latina – comunitarios, indígenas, negros-. Nos remite a la perspectiva latinoamericana, antirracista y crítica del eurocentrismo, la misma que nos permite hablar de un feminismo situado, en su tierra, conocedor de sus paisajes, su historia y de las historias de otras mujeres y sujetxs luchadorxs. (p.179).

La envergadura de estas prácticas transformadoras se perciben a la luz de los acontecimientos históricos, que han permitido ampliar los derechos de las mujeres y diversidades, y no así, de relaciones biológicas de oposición, que han determinado por siglos roles de subordinación del más débil al más fuerte garantizando el sometimiento y la explotación como modos de relacionamiento naturales. Simone de Beauvoir(1949) será de las primeras que discuta el concepto del *Otro* como alteridad proponiendo en su lugar la idea de reciprocidad en las relaciones. (p. 20)

En este horizonte de reciprocidad se mueven los significados de las obras, y también lo que motiva a producirlas, siendo conscientes de nuestro lugar en la historia como protagonistas y no como meros receptores o consumidores pasivos.

### 3. El lenguaje de los materiales y soportes.

En este último apartado de conclusiones, interesa aportar miradas sobre cómo los materiales y el soportes elegidos para la realización de las obras, favorecen la movilidad de los sentidos que contiene.

En primer lugar, hemos dejado expresado la predilección por la ocupación del espacio público, y no es una elección caprichosa, sino que responde a las resonancias que habilita, aquellas que posibilitan amplificar los sentidos que las obras pretenden transmitir. Julio Flores (2014), plantea que: << se fortalece el vínculo entre el arte y su dimensión mítica en la experiencia pública, ayudando a despertar en la comunidad su relación con el lugar.>>(p.126). Del mismo modo que Rodolfo Walsh afirmó que “las paredes son la imprenta del pueblo”. En los últimos tiempos, las redes sociales y las navegaciones por internet comprenden una actitud diferente de comprender la imagen, la mirada es atravesada través de la pantalla convirtiéndola en un lugar deseado para aparecer, un lugar que otorga legitimidad. Se calcula la cantidad de seguidores en una búsqueda de reconocimiento y autocomplacencia. El espacio virtual puede ser considerado un espacio público, donde cualquiera, que tenga internet, puede acceder, sin embargo, ese espacio cibernético, hace que se diluya la condición física que contiene la obra y las características de su entorno. A su vez, la configuración de internet se encuentra cada vez más afinada en tanto a lo que muestra para cada usuario, filtrando a través de un registro de las preferencias que el sistema elabora automáticamente, por lo tanto, generalmente una obra publicada en internet va alcanzar un público que ya posee afinidades relacionadas a la temática o contenido que esa obra presenta. Esto desde el punto de la exhibición en las artes visuales, que es el campo que no interesa, pero podríamos se podría profundizar en un estudio relacionado a la utilización de la cultura de masas para imponer determinados objetos de consumo y estereotipos de toda índole. En este sentido se va expresar Eduardo Grúner (2000) cuando hace referencia a que esta Otra comunicación: <<... oculta las hondas desigualdades, fracturas y desgarramientos que este estilo de globalización ha generado “por abajo”, provocando la más injusta distribución de los “bienes terrenales” que conozca la Historia moderna.>> (p.2)

A partir de estas apreciaciones que compartimos, reafirmamos la necesidad de apropiarnos del espacio público en el que todos habitamos, la calle, el barrio, la canchita, el comedor, la escuela, la biblioteca, etc. Dentro de las expresiones que se puedan manifestar en el espacio público, las expresiones visuales en los muros, conviven con nosotrxs desde tiempos prehistóricos. El Ejército Comunicacional de Liberación (2011) ofrece una línea de tiempo por las diferentes apropiaciones de los muros que los pueblos han realizado a lo largo de la historia, manifestando que:

La conquista de América, pasó la escoba por encima del continente, y nuestra historia empezó de nuevo. Hacer recuento de nuestros muros exige un recorrido por las arterias de la América rebelde, porque casi desde el principio de la historia colonial y postcolonial las paredes latinoamericanas han sido los muros de la rebeldía. (p.37)

Es así, que los primeros esténciles se remontan a las cuevas de manos, donde la pintura, elaborada con materia orgánica de la naturaleza, era esparcida soplando a través de pequeños tubos. Su origen como arte y técnica se remonta a fechas prehistóricas (aproximadamente entre 10.000 y 25.000 años atrás) Las pinturas rupestres de la cueva de manos, en la Patagonia Argentina, se encuentran entre los registros más significativos. (Doma, 2004, p.7)

Es entonces que nos aferramos a la utilización de estos soportes, y la utilización de técnicas de reproducción serial como el esténcil, por poseer ventajas para propiciar la participación de la comunidad en la elaboración de obras de contenido simbólico identitario, y porque en su capacidad reproductora se encuentra la idea de desmentir el fetichismo burgués de la obra única, al multiplicar su distribución y democratizar los bienes culturales. (Nelly Richard, 1997, s.p)

Por todo lo desarrollado en este trabajo, se considera que la capacidad de mutación de los sentidos en las obras visuales se encuentran estrechamente vinculados al proceso que los generó, la participación e implicación en el desarrollo de la idea de la comunidad donde se interviene, el formato que la obra adquiriera, y el sentido que albergue, serán elementos fundamentales para hacer nacer obras genuinas de la cultura popular, y también para promover una actitud creadora y liberadora.

## **Bibliografía:**

- Acha, J. Colombres, A. Escobar, T. (2004) La necesidad latinoamericana de definir el arte. En *Hacia una teoría americana del arte*. (pág. 49 a 77) . Buenos Aires, Argentina. Ediciones del Sol.
- Colombres, A. (2011) Memoria, Identidad y Comunidad. En *Nuevo manual del promotor cultural I* (pág. 123 a 152) Caracas. Venezuela. Fondo Cultural del ALBA S. A.
- Carpani, R (2012) Cap. V: Arte Revolucionario. En *La política en el arte*. (pp.71-86). Buenos Aires. Argentina. Ediciones Continente.
- Colombres, A. (2013) Fetiches, o la dinámica de los símbolos. En *Teoría transcultural del arte. Hacia un pensamiento visual independiente*. (Pp.81-117) Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Argentina. Ediciones del Sol.
- Escobar, T. Acha, J, Colombres, A (2004). La cuestión de lo artístico popular. En *Hacia una teoría americana del arte*. (pp.143- 157). Buenos Aires, Argentina. Ediciones del Sol.
- GAC (Grupo de Arte Callejero) (2009) Salir por salir. En *Pensamientos, prácticas, acciones*. (pp.23 a 37). Buenos Aires. Argentina. Ediciones Tinta Limón.
- Colombres, A (2018). Los pliegues ocultos de la memoria. En *El resplandor de lo maravilloso o el reencantamiento del mundo*. (pp. 34-42). Buenos Aires. Argentina. Ediciones Colihue.
- Colombres, A (2015). El mana o la energía simbólica. En *Poética de lo sagrado. Una introducción a la antropología simbólica*. (pp. 28 a 35). Buenos Aires. Argentina. Ediciones Colihue.
- Colombres, A (2007). Marco teórico para una planificación cultural estratégica. En *Sobre la cultura y el arte popular*. (pp.165-186). Buenos Aires. Argentina. Ediciones del Sol.
- Galeano,E (1989). Diez errores o mentiras frecuentes sobre literatura y cultura en América Latina. En *Nosotros decimos no. Crónicas de 1963 a 1988*. (pp.270 a 288). Buenos Aires. Argentina. Siglo Veintiuno Editores.
- Colombres, A. (2011). Cultura popular y culturas hegemónicas. En *Nuevo manual del promotor cultural I* (pág.59 a 93) Caracas. Venezuela. Fondo Cultural del ALBA S. A.
- Colombres, A (2018). Los fulgores de la ausencia. En *El resplandor de lo maravilloso o el reencantamiento del mundo*. (pp.196-204). Buenos Aires. Argentina. Ediciones Colihue.
- Carpani. R (2010). Una propuesta concreta: Talleres de militancia plástica de base. En *Arte y militancia*. (pp.77-87). Buenos Aires. Argentina. Ediciones Continente.

- Giunta, A. (2019). Introducción. En *Feminismo y arte latinoamericano*. Historia de artistas que emanciparon el cuerpo. (pp.13-31). Buenos Aires. Argentina. Ediciones Siglo Veintiuno.
- Pollock, G. (1988). Intervenciones feministas en la historia del arte. En *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. (pp.19-50). Buenos Aires. Argentina. 1ed. de la reimpresión (2015). Ediciones Fiordo.
- Colectiva Mala Junta. (2019). Reflexiones en movimiento. Entonces, ¿Qué es el feminismo popular? En *Territorios Feministas. Experiencias, diálogos y debates desde el feminismo popular*. (pp. 177 a 189). Buenos Aires. Argentina. Ediciones Batalla de Ideas.
- De Beauvoir, (1949) S. Introducción. En *El segundo sexo*. (Pp.15-33). Buenos Aires. Argentina. Ediciones Debolsillo. Contemporánea.
- Ejército Comunicacional de Liberación R.L (2011). Episodios Muralistas en los tiempos eternamente revueltos de América Latina. En *Mural y Luces*. (pp.36-66). Caracas, Venezuela. Edición impresa por el Ministerio del Poder Popular para la Comunicación y la Información. (MINCI).
- Doma (2004). La explosión como reacción. *En Hasta la victoria stencil*.(pp.6-8). Buenos Aires. Argentina. La Marca Editora.

### **Fuentes electrónicas:**

- Mágicas Ruinas. (Página web) García Canclini. N (1973) *Vanguardias artísticas y cultura popular*. Recuperado de <http://www.magicasruinas.com.ar/reducciones/vanguardias-artisticas-cultura-popular-museos-01.htm>
- Fúkelman, María Cristina (2013) *Consideraciones en torno al arte de acción: hacia una designación de las prácticas platenses*. (pág. 2) Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano. Boletín de Arte. Año 13. N°13 Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/34864>
- Taylor, Diana. (2001) *Hacia una definición de Performance*. (Pág. 1) Recuperado de <https://pdfslide.net/documents/diana-taylor-hacia-una-definicion-de-performancepdf.html>
- Revista Comunicar. (2018) *Artivismo: Arte y compromiso social en un mundo digital*. Pág.9. Recuperado de <https://www.revistacomunicar.com/pdf/comunicar57.pdf>

- Fükelman, M.C (2014) *Figurones entre la Intervención y el mercado.*(pág. 3) VII jornadas JIDPAP 2014. Recuperado de: <http://blogs.unlp.edu.ar/arteaccionlaplataxxi/files/2014/05/2014.Trabajo-Figurones.pdf>
- Lobeto, C y Circosta, C.(2014) *Articulaciones entre la teoría y la práctica en el I Encuentro de Arte y Espacio Público.* En Lobeto, C y Circosta, C (Comp.) *Arte y Espacio Público: Muralismo, intervenciones y monumentos.* (pp.11- 26) Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires. Recuperado de [http://publicaciones.filo.uba.ar/sites/publicaciones.filo.uba.ar/files/Arte%20y%20Espacio%20P%C3%ABlico\\_interactivo\\_0.pdf](http://publicaciones.filo.uba.ar/sites/publicaciones.filo.uba.ar/files/Arte%20y%20Espacio%20P%C3%ABlico_interactivo_0.pdf)
- Ernesto “Che” Guevara. (1965) *Carta a sus hijos.* Recuperado de <https://www.elhistoriador.com.ar/carta-de-ernesto-guevara-a-sus-hijos/>
- Flores.J. (2014). El espacio público condiciona, dialoga con la obra (y viceversa). En Lobeto, C y Circosta, C (Comp.) *Arte y Espacio Público: Muralismo, intervenciones y monumentos.* (pp.123-127)) Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires. Recuperado de [http://publicaciones.filo.uba.ar/sites/publicaciones.filo.uba.ar/files/Arte%20y%20Espacio%20P%C3%ABlico\\_interactivo\\_0.pdf](http://publicaciones.filo.uba.ar/sites/publicaciones.filo.uba.ar/files/Arte%20y%20Espacio%20P%C3%ABlico_interactivo_0.pdf)
- Gruner. E (2000). El arte o la otra comunicación. 7ma Bienal de La Habana. Recuperado de: <http://blogs.unlp.edu.ar/bellasartesestetica/files/2011/10/el-arte-o-la-grc3bcner.pdf>
- Richard,N. (1997) *Lo político en el arte: arte, política e instituciones.* Recuperado de: <https://hemi.nyu.edu/hemi/es/e-misferica-62/richard>

### **Video de Youtube:**

- SUR Realista (13 de Junio del 2013) *El oficio de la memoria.* [Archivo de video] Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=fHYNBuMyJCw&t=7s>

### **Material audiovisual electrónico:**

- Zomo Patagónica (Productora) y Aymará Rovera (Directora). (2018) *Aimé* [Miniserie]

Argentina. Recuperado de: <https://www.cont.ar/serie/2d870f03-4c43-4ad6-84db-376b3da52969>

### **Artículos periodísticos**

-S/A. (17 de septiembre de 2017) Derriban un mural que tenía una pared por los desaparecidos en democracia. Semanario de Junín. Recuperado de : <http://semanariodejunin.com.ar/nota/1549/derribaron-una-pared-que-tenia-un-mural-por-los-desaparecidos-en-democracia>

-S/A (14 de septiembre del 2017) Ayacucho: Derribaron una pared que tenía un mural por los desaparecidos en democracia. *Infobaires24*. Recuperado de: <https://infobaires24.com.ar/ayacucho-derribaron-una-pared-tenia-mural-los-desaparecidos-democracia/>

-Nieves, P. (17 de septiembre del 2017) Ayacucho: El municipio ofreció otra pared para el mural derribado. *Actualidad Bonaerense*. Recuperado de <http://www.actualidadbonaerense.com/ayacucho-el-municipio-ofrecio-otra-pared-para-el-mural-derribado/>

-Loscalzo, S. (26 de enero del 2018). Un mural para recuperar la memoria haciendo nuestra historia. *Ayacucho al día*. Recuperado de: <http://ayacuchoaldia.com.ar/un-mural-para-recuperar-la-memoria-haciendo-nuestra-historia/>