

Las obras arden donde anidan los posibles

Valentina Valli

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

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

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

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

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

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

El hachazo de apertura

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

La dolarización platónica

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

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

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



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

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

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

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

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

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

Una pregunta cercana

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Las brasas finales

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Referencias

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

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

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

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

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