

ARTE Y POLÍTICA: EL ROSTRO DE LO INDECIBLE

Silvia García
silgara06@hotmail.com

Durante muchas décadas en América Latina, cuando se trataba de vincular al arte con la política, la representación artística estuvo en jaque. El temor a que la experimentación formal devorara los aspectos temáticos de una obra azotó los marcos del quehacer artístico y generó tensiones a la hora de poner el arte al servicio de denuncias sociales, fundamentalmente, de aquellas que se anclaban en tiempos de dictaduras militares. Se trataba, por todos los medios, de que la forma no traicionara al contenido. Aunque el concepto de *representación* no refiere simplemente a lo que está ausente –porque, de hecho, toda representación alude a algo que no está presente–, el conflicto surge cuando se intenta hacer aparecer lo que debe permanecer oculto o desaparecido, como ocurrió durante la última y sangrienta dictadura cívico-militar argentina.

Todo aquello que no tiene forma, lo incomunicable y, por ende, lo irrepresentable, se evade del campo humano y debería escurrirse del terreno artístico. Sin embargo, el artista, en ciertos escenarios de violencia, pudo alcanzar lo que no lograron las palabras: captar las huellas del horror, las marcas de aquello que escapa al régimen de visibilidad, o sea, lo invisible y lo indecible (García & Belén, 2010).

Fue Theodor Adorno –en 1962 y luego de preguntarse si después de Auschwitz era posible escribir poesía– quien le otorgó al arte una capacidad que estaba negada para la política: la de darle voz al sufrimiento aún sin palabras.¹ Eduardo Grüner explica lo siguiente sobre las ideas de Adorno:

[...] el arte ya no puede alegar inocencia: tiene que hacerse cargo de la “heteronomía” de su contaminación por el Terror, tiene que saber que, una vez que la humanidad ha sido capaz de traspasar ciertos límites, el propio arte quizá no pueda sino apostar a lo inhumano, a lo imposible (¿será casual, se podría preguntar alguien, que la emergencia del arte llamado abstracto sea aproximadamente contemporánea de la gran masacre masiva de la Primera Guerra Mundial, a partir de la cual el cuerpo humano se vuelve irrepresentable, salvo bajo su forma sanguinolenta y en estado de licuefacción, como en Francis Bacon?) (2006b).

Asimismo, según Elizabeth Jelin y Ana Longoni: “Esa misma e inquietante pregunta acerca de la capacidad ‘diciente’ del arte frente al horror puede trasladarse al contexto latinoamericano luego de la represión y del terror instaurados por las dictaduras” (2005). No obstante, aclaran que la cuestión acerca de si es representable el horror, es decir, si puede narrarse en palabras o en imágenes, no debería tener una respuesta unívoca, ya que se enfrenta a materiales y a casos muy disímiles, a artistas y a actores con subjetividades y con interpretaciones diversas que complejizan el interrogante.²

Sin embargo –y coincidiendo con las autoras en la diversidad de los interrogantes, sobre todo estéticos, que circulan a la hora de representar las escenas de horror–, muchas de las producciones artísticas contemporáneas dan cuenta de procesos dictatoriales, de escenas de guerra, de campos de concentración, de persecuciones, de hambre, de muertes y de todo lo que pareciera impensable para el ser humano. De este modo, anticipan sucesos que resultaban intolerables de pensar y de procesar y sostienen, en algunos casos, la tensión entre forma y contenido.

Es así como el arte del siglo xx se presentó como un campo de batalla en el que se jugaba el combate por las representaciones del mundo, del sujeto, de la imagen, de la palabra y de la memoria. Al respecto Grüner señala: “Este combate no deja de ser político en el sentido que cuestiona profundamente los vínculos del sujeto con la polis, es decir, con su lengua y con su cultura” (2004).

Nelly Richard distingue dos modos de configuración histórica en la relación entre arte y política: el arte del compromiso y el arte de vanguardia.

El llamado “arte de compromiso”, que responde al mundo ideológico de los años sesenta en América Latina, solicita al artista poner su creatividad al servicio del pueblo y la revolución. El artista debe, además de luchar contra la mercantilización de la obra, ayudar al proceso de transformación social, “representando” los intereses de clase del sujeto privilegiado de la revolución: el pueblo (2009).

EL ARTE DEL COMPROMISO

En esta configuración podemos ubicar, en la Argentina, al grupo Cine Liberación cuyos fundadores fueron Octavio Getino, Pino Solanas y, más tarde, se incorporó Gerardo Vallejos. El grupo nació cuando se cerraron las

posibilidades de realizar –como consecuencia de la situación política que se vivía– un cine crítico nacional de validez cultural. Getino y Solanas, vinculados al peronismo de izquierda, produjeron clandestinamente el documental *La hora de los hornos* (1968), que trataba sobre el neocolonialismo y sobre la violencia a la que era sometida América Latina.

La exhibición clandestina o semiclandestina (según el período) del film en la Argentina se inició al regreso de Getino y de Solanas del exterior, en 1968, el mismo año de su estreno internacional. En sus inicios, se desarrolló, principalmente, en el espacio creado en torno a la Confederación General del Trabajo (CGT) de los argentinos. Allí, como se sabe, confluían grupos, formaciones políticas o intelectuales y tendencias estudiantiles junto con un sector del movimiento obrero combativo, opositor a la dictadura del general Juan Carlos Onganía.

Durante el primer año de existencia del film se realizaban proyecciones todavía no sistemáticas. Los principales núcleos de proyección de la película en el país se formaron en la segunda mitad de 1969, impulsados por eventos nacionales, como el Cordobazo, los Rosarios y otras puebladas, como el Encuentro de Realizadores Latinoamericanos y el Festival de Viña del Mar, en Chile. Esta última, que se realizó a fines de octubre de ese año, fue una instancia sumamente politizada a la que asistieron varios estudiantes de las escuelas de cine de La Plata, Santa Fe y Buenos Aires que, tras conocer allí por primera vez la película, se sumaron a su proyección. De este modo, al año siguiente, en 1970, la experiencia de difusión alcanzó una cierta sistematicidad.

En 1972 fundaron la revista *Cine y Liberación*, que sólo tuvo un número. En agosto de ese año el editorial de Octavio Getino planteó que, puesto que estaba por llegar la legalización del pueblo, había que pensar en la legalización del cine. Así, marcaba la vinculación del grupo con el peronismo triunfante en las elecciones del año siguiente. No obstante, el fin de Cine Liberación tuvo que ver con la represión (a partir de la irrupción del golpe militar de 1976 y del consiguiente terrorismo de Estado) que afectó a los principales referentes del grupo y que los empujó al exilio.

Con relación a la actividad del Grupo Fernando Solanas comenta:

No se trataba de trabajar para el cine, sino para el proceso revolucionario que, entendemos nosotros, debe operar también con el cine. Seamos irreverentes con el cine e instrumentalicémoslo para estos fines –nos dijimos– para que podamos elaborar una obra que sirva para la

movilización, concientización y profundización de la lucha revolucionaria (Solanas, 2006).

El grupo Cine Liberación significó la resistencia al cine de Hollywood, que imponía figuras como modas de turno y que buscaba réditos comerciales. Sin embargo, dicha resistencia se hallaba en el campo social de las ideas, donde los cineastas se movían, clandestinamente, para escapar de la censura –impuesta por los militares de la Revolución Argentina y, posteriormente, del Proceso de Reorganización Nacional–, para afianzar una identidad nacional y para dar lugar a un cine crítico y combativo.

Nelly Richard sostiene que, para la sociología del arte de esa época –de inspiración marxista– la obra debía ser el *reflejo de la sociedad*, el vehículo del mensaje del artista que explicita su compromiso social a través del arte, concebido como un instrumento de agitación cultural que debía ser funcional a la militancia política. Por lo tanto, la aproximación entre el pensamiento del artista y la sociedad de los sesenta era, más bien, contenidista: “Para la retórica del arte comprometido, la ideología –contenido y representación– precede a la obra como el dato que ésta debe ilustrar en imágenes” (Richard, 2009).

Cabe aclarar que el grupo Cine Liberación, al trasgredir el canon del denominado “arte de compromiso”, mostró cierta preocupación por el lenguaje y le otorgó un lugar importante porque sus integrantes consideraban que la revolución debía estar tanto en el contenido como en la forma.

En *La Hora de los hornos* se reveló el artificio de la puesta en escena; en términos formales, se dejaron al descubierto los efectos manipuladores de las ilusiones que brindaba la puesta en escena clásica, ejemplificada en las películas de Hollywood. La película cuenta con un montaje vertiginoso, evidenciado, que no oculta su condición manipuladora de *lo real*; tiene un ritmo percusivo insistente en la banda sonora. Desde el punto de vista de la representación documental, hay elementos del modo de representación reflexivo –en el sentido en que lo señala Bill Nichols (1997)–, especialmente cuando aparecen los propios realizadores, cuando dan cuenta de las condiciones de producción de la película y con la convocatoria al diálogo que ellos mismos abren.

En este contexto artístico, fuertemente ideologizado, circulaban también declaraciones que insinuaban una tensión entre, por un lado, la subordinación militante de la obra a la retórica del compromiso social

y, por otro, la autonomía del proceso creativo.

Mario Carreño, en el marco de los debates del Instituto de Arte Latinoamericano, explica:

Vemos que hay una pintura revolucionaria y una pintura para la revolución [...]. Yo estimo que una pintura revolucionaria es aquella que ha creado un lenguaje formal, un lenguaje que le ha dado una independencia, y una pintura para la revolución es aquella que necesita hacer el artista como acto útil para la revolución (Carreño en Richard, 2009).

Al marcar esta diferencia, Carreño señala la tensión entre la instrumentalidad del arte que defiende la toma de posición ideológica del artista y el derecho de reflexionar críticamente sobre sus lenguajes y sobre la independencia creativa de sus formas. A pesar de estas declaraciones por la autonomía del proceso creativo, Richard sostiene que la *teoría de la dependencia cultural* –que dominó la escena político-intelectual de la década del sesenta, en América Latina– con su crítica anticapitalista a la expansión del ideal de vida norteamericano, hablaba de un esquema binario de jerarquía y de subordinación entre el Primer Mundo y el Tercer Mundo, desarrollo y subdesarrollo. Al respecto, Richard señala: “Centro y periferia eran tomados entonces como localizaciones fijas, rígidamente enfrentadas por antagonismos lineales, de acuerdo a una topografía del poder que no había sido todavía desarticulada por las redes multicentradas de lo global” (Richard, 2009).

Asimismo, la dimensión de lo *nacional-popular* que sustentaba ese latinoamericano de izquierda de los sesenta dejó de considerar a lo *popular* como una representación homogénea que no debía ser contaminada por las industrias culturales, para entenderlo como un sitio atravesado por lo *masivo*.

EL ARTE DE VANGUARDIA

A diferencia del arte comprometido, el arte de vanguardia no busca reflejar el cambio social, sino anticiparlo, por eso usa la transgresión estética como detonante anti-institucional. También se considera que este arte dejó de tener vigencia porque el núcleo de lo *nuevo* –que le da a la vanguardia la fuerza para romper con el pasado en un tiempo lineal– no coincide con la multiestratificación de temporalidades históricas que se

entremezclan en el contexto contemporáneo. Ya no es posible creer en la fusión emancipatoria entre arte y vida que perseguía la vanguardia porque, como señala Frederic Jameson (1991), la transformación de la sociedad en imagen produjo “el simulacro banal de una estetización difusa del cotidiano que entrega lo social a las tecnologías mediáticas de la publicidad y el diseño” (Richard, 2009).

A comienzos de la década del setenta, Jorge Glusberg, fundador del Centro de Arte y Comunicación (CAyC), convocó al Grupo de los 13, que estaba integrado por Jacques Bebel, Carlo Ginzburg, Luis Bénédict, Víctor Grippo, Gregorio Dujovny, Jorge González Mir, Vicente Marotta, Luis Pazos, Alberto Pellegrino, Alfredo Portillos, Juan Carlos Romero, Juilo Teich, Horacio Zabala y el mismo Glusberg. El Grupo propuso un arte de experimentación y suplantó las propuestas estéticas tradicionales –basadas en el virtuosismo de la técnica y en el goce del espectador– por obras en las que prevalecía la idea, el concepto. De este modo, los artistas desafiaron las tramas del poder hegemónico al generar alternativas de sentido en las grietas del sistema; mezclaron la denuncia social con las experimentaciones de signos y de conceptos y renovaron el lenguaje artístico para transformarlo en una zona de conflicto y de disparos de nuevas significaciones.

Graciela Sarti (2013) señala que la integración del grupo varió a lo largo del tiempo. En la primera muestra que hicieron, *Hacia un perfil del arte latinoamericano* (1972), los nombres indicados fueron los de Jacques Bebel, Luis Bénédict, Gregorio Dujovny, Carlo Ginzburg, Víctor Grippo, Vicente Marotta, Jorge González Mir, Luis Pazos, Alberto Pellegrino, Alfredo Portillos, Juan Carlos Romero, Julio Teich y Glusberg. A fines de ese mismo año, en la muestra *Arte de sistemas*, ya no figuraba Pellegrino, pero apareció Horacio Zabala, quien había sido uno de los invitados de la muestra anterior. La conformación del grupo se modificó, nuevamente, en 1975, cuando Ginzburg, Teich y Dujovny dejaron el país; mientras que Pazos y Romero se alejaron del CAyC en 1977.

En ese período, Leopoldo Maler y Clorindo Testa fueron invitados a sumarse. A partir de este momento, se los conoció como Grupo CAyC, aunque a veces volvía a aparecer la vieja denominación –Grupo de los Trece–, más allá del número exacto de miembros. Como Grupo CAyC continuaron presentándose en innumerables muestras en todo el mundo.

En mayo de 1972, la muestra *Hacia un perfil del Arte Latinoamericano* inició su recorrido por Sudamérica y terminó, luego, en el Encuentro Internacional de Pamplona, España. En los años siguientes años estuvo

en Madrid y en Varsovia (1973), en Ohio (1974), en Panamá (1975), entre otros puntos. Este tipo de envío no excluía el traslado de artistas y de obras: objetos, instalaciones y performances eran presentados en los más diversos foros. Además, el soporte de video posibilitaba conocer eventos y confrontaciones, supuestamente, efímeros, pero que logran ecos persistentes en el tiempo.

La segunda intervención en el espacio público del Grupo CAYC fue *Arte e ideología. El CAYC al aire libre* y se realizó en la Plaza Roberto Arlt en septiembre de 1972. Con respecto a esta muestra, Fernando Davis explica:

Arte e Ideología se inauguró en el marco de una dramática coyuntura, un mes después de acontecida la masacre de Trelew, el fusilamiento a mansalva, el 22 de agosto, de dieciséis prisioneros políticos detenidos en un penal de Rawson, hombres y mujeres de las agrupaciones guerrilleras ERP, FAR y Montoneros, como represalia ante un intento de fuga (Davis, 2012).

De este modo, la realidad nacional y el intercambio con el público no especializado, el conceptualismo y las críticas al sistema, hicieron que se generaran un abanico de propuestas y de obras que se presentaban, en principio, con una fuerte localización argentina y porteña.

La obra más reproducida de *Arte e ideología. El CAYC al aire libre* fue “Horno de pan” (1972), de Víctor Grippo y de Jorge Gamarra [Figura 1]. Fue una instalación –relacionada con una práctica tradicional– en un espacio urbano, que incluía el proceso de construcción del horno, el amasado, la cocción y el compartir el pan entre los visitantes (Sarti, 2013).



FIGURA 1. Horno de pan (1972), VÍCTOR GRIppo Y JORGE GAMARRA

Asimismo, Alberto Pellegrino presentó una estructura realizada con un elemento de trabajo cotidiano: siete escaleras instaladas de modo tal que pudieran ser transitadas por el público. Alfredo Portillos y Hebe Conte le recuerdan al espectador que el predio de la plaza Roberto Arlt es el mismo que ocupó, en 1727, la Hermandad de la Santa Caridad; en 1886, el Hospital de Mujeres; y hasta 1969, la Asistencia Pública. Por medio de una camilla, de un muro blanco y de un llamado a la reflexión el transeúnte era invitado a identificarse con esa historia y con el dolor humano que contenía.

Jacques Bedel propuso en *Amarras* o *Amarre de una medianera* (1972) una estructura hecha de sogas que estaban tendidas sobre el espacio aéreo y que estaban ancladas a una pared. Esto era una metáfora de labilidad y de amenaza de movimiento sobre lo sólido y lo aparentemente inmutable.

Con relación a la apropiación de la categoría *arte de sistemas*, vinculada a las producciones conceptuales y con respecto a su adaptación a la coyuntura político-social de una Argentina atravesada por golpes de estado y por cortos períodos democráticos, Sofía Dourron explica que esta coyuntura:

[...] posibilitó afrontar el desafío que implicaba la creación de un circuito regional con proyección internacional para un arte que estaba lejos de adecuarse a los criterios artísticos de los gobiernos de facto de la época. El resultado: una nueva categoría, conceptualismo ideológico, invención del crítico para señalar un arte plagado de tintes althusserianos, cuyo punto álgido fue la muestra *Arte e Ideología* (Dourron, 2013).

Otra obra que se mostró en *Arte e ideología*. *El CAyC al aire libre* fue de Horacio Zabala [Figura 2]. Los trescientos metros de cinta negra de Zabala –que daban la vuelta a la Plaza vistiéndola de luto– hablaban, elocuentemente, de las experiencias estético-políticas del grupo del CAyC. La obra refería al fusilamiento de los militantes de Trelew de ese mismo año.



FIGURA 2. 300 metros de cinta negra para enlutar una plaza pública (1972), HORACIO ZABALA

A esta tragedia se refería, también, “La realidad subterránea” [Figura 3], de Luis Pazos. Era una instalación compuesta por dieciséis cruces pintadas sobre una pared y por una serie de fotografías del Holocausto expuestas bajo tierra. Esta obra causó la clausura de la exposición sólo un día después de su inauguración. Este hecho marcó un amargo porvenir de censura y de persecución para estos artistas.



FIGURA 3. *La realidad subterránea* (1972), LUIS PAZOS

El Grupo CAyC hizo estallar los formatos tradicionales del sistema artístico basados en la pintura y en la escultura; abarcó al cuerpo con las performances y al espacio público con intervenciones urbanas. Estas obras transmitieron una nueva energía que logró fisurar los marcos de la dictadura. Se puede decir, entonces, que la década del setenta testimonió un clima político turbulento. Muchos intelectuales y artistas argentinos se exiliaron y otros continuaron su trabajo en el país de manera silenciosa y resistente. Por eso, en este período cobraron plenitud, paradójicamente, los discursos de varios de los artistas incluidos en la muestra *Arte e ideología. El CAyC al aire libre*.

Mercedes Casanegra (2011) señala que otros ejemplos paradigmáticos que se exhibieron en esta Muestra fueron: las analogías de Víctor Grippo [Figura 4], sus primeras mesas y su homenaje a los oficios; los laberintos y los sistemas con organismos vivos de Luis Benedit [Figura 5], en los que se analizaban los comportamientos sociales; las esculturas de Juan Carlos Distéfano [Figuras 6 y 7], que inauguraban una técnica inédita de resina poliéster para dar forma a una figuración antropomórfica de consolidado dramatismo; las cárceles de Horacio Zabala [Figura 8] que evidenciaban el carácter represivo y autoritario de las sociedades latinoamericanas y la situación de aislamiento contextual de los artistas; la

instalación *Violencia* [Figura 9],³ de Juan Carlos Romero, que utilizaba en la institución artística estrategias de la difusión en la calle, de los medios gráficos y de la circulación literaria para reflexionar sobre la violencia circundante; las esculturas orgánicas de Norberto Gómez, que expresaban una carnalidad violentada por el dolor; las lenguas, los amordazamientos y los antimonumentos de Alberto Heredia [Figuras 10 y 11], que ostentaban la crítica y la ironía extrema por medio de formas antropomórficas inéditas, que estaban realizadas en telas engomadas y con materiales de desecho; los objetos, los gestos y el arte de comunicación a distancia de Edgardo Vigo, que priorizaban un cambio en la función social del arte; el comienzo de los gestos estéticos de Liliana Porter; y los primeros objetos fundacionales de Roberto Elía, que datan de 1969 a 1971 (Casaneira, 2011).



FIGURA 4. *Tabla* (1978), VÍCTOR GRIPPO

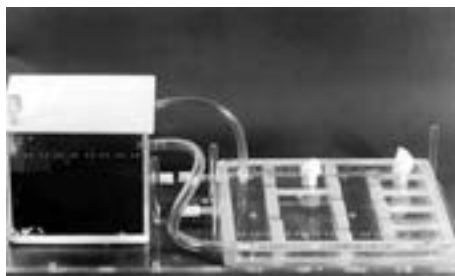


FIGURA 5. *Laberinto para hormigas* (1974), LUIS BENEDIT





FIGURA 6. *El hombre que cae* (1978), JUAN CARLOS DISTÉFANO



FIGURA 7. *El mudo* (1973), JUAN CARLOS DISTÉFANO

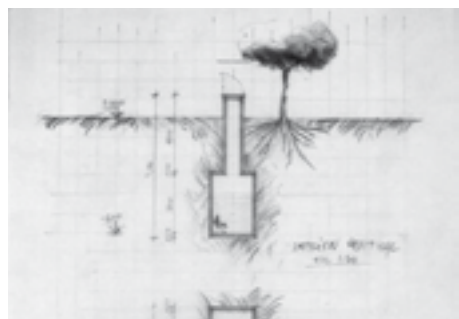


FIGURA 8. *Anteproyecto de cárcel subterránea para artistas de la ciudad de Buenos Aires* (1974), HORACIO ZABALA



FIGURA 9. *Violencia* (1973-1977),
JUAN CARLOS ROMERO



FIGURA 10. *Engendros* (1972),
ALBERTO HEREDIA



FIGURA 11. DE IZQUIERDA A
DERECHA: *Amordazamientos*
(CIRCA 1974), *El chupete* (CIRCA
1970) y *La monja* (1973),
ALBERTO HEREDIA

Con relación a estas producciones, Casanegra explica:

Si a continuación trazáramos imaginarias líneas de puntos entre toda la producción citada en base a tendencias y direcciones, emergerían las líneas anunciadas: el Silencio como modo de designar múltiples prácticas conceptuales en desarrollo sistemático y sostenido en el período, y la Violencia como una línea que echaba raíces en direcciones relacionadas con la historia, el contexto, traducida en estrategias diversas, maneras expresionistas, otras denunciativas de hechos de la realidad objetiva, otras emergentes del escenario político, etcétera (Casanegra, 2011).

EL ARTE DE LOS NOVENTA

El fin del régimen dictatorial y la llegada de los noventa obligaron a redefinir los proyectos en función del nuevo contexto, caracterizado ya no por la polarización ideológica de los extremos. A comienzos de esta década se diluyeron los límites entre lo prohibido y lo contestatario ante el consenso que proponía la democracia, los acuerdos, las negociaciones y el mercado, signado por el frenesí modernizador del modelo neoliberal. Se regularizaron las reglas sociales de producción y de circulación de las prácticas culturales y el campo del arte se institucionalizó por a los mecanismos de apoyo estatal. Además, se comercializó y se internalizó por la consolidación de una red de galerías y de nuevas políticas culturales. De este modo, los artistas cambiaron la elección del centro para legitimar su producción internacional. De París giraron a Nueva York y si ahí no llegaban a insertarse en los circuitos museísticos de la capital neoyorquina, exponían en las galerías de Miami.

El arte de la década del noventa estuvo cruzado por todo tipo de acuerdos y de negociaciones que imponía el gobierno democrático neoliberal de Carlos Menem. A fines de este período –y, especialmente, a partir de la rebelión popular de diciembre de 2001– un grupo de artistas plásticos, de músicos, de cineastas, de poetas y de periodistas comenzaron a intervenir en la praxis social. Al respecto, Ana Longoni señala:

Enumerarlos sería vasto y uniformaría iniciativas que en verdad son heterogéneas: adoptan formatos convencionales, ahora insertos en convocatorias ajenas al circuito artístico. Un ejemplo son los cuadros de caballete colgados en una plaza pública, en junio de 2003, en apoyo a las obreras

de Brukman, fábrica textil recuperada por sus empleados y desalojada más tarde por la fuerza policial; también propuestas vinculadas al arte de acción o a la intervención urbana, inscriptas en escraches, piquetes, asambleas y movilizaciones. Las producciones de los grupos de arte volcados a la acción política circulan en paredes y en calles, en la producción gráfica, la intervención de la ropa de los movilizadores o de los códigos institucionales o publicitarios (Longoni, 2005).

Críticos y curadores, como Ana María Battistozzi y Adrián Villar parten de la premisa de que el arte –al representar a la crisis y al denunciarla– ha revalorado su poder olvidado en la década de Menem. Asimismo, José Fernández Vega propone una lista de los puntos que tienen en común los nuevos colectivos de arte:

[...] funcionamiento interno por consensos, régimen de ingreso abierto y rotación de sus integrantes [...], actividad organizada a partir de proyectos particulares [...], acuerdos mínimos, ideal de funcionamiento en red, incluso cooperando con otros grupos. [...] Los grupos se distinguen, es cierto, por sus ocupaciones específicas, sus características, su historia, su localización y sus partes integrantes. Pero sus principios son casi idénticos (Fernández Vega en Longoni, 2005).

A esta lista se agrega la opción por la autoría colectiva y por el borramiento de la figura del artista individual, de su estilo y de su nombre propio, reemplazado por el anonimato o por el nombre genérico. Pero lo que Longoni quiere decir, al retomar las palabras de Fernández Vega, no se reduce a marcar la tensión entre lo que se produce en la calle y lo que ingresa al museo, sino a pensar en la incomodidad que provoca, en muchos de estos grupos y de estos activistas, la avidez de curadores, de críticos y de espacios institucionales por responder a la tendencia internacional de legitimación institucional del arte político. “El adentro y el afuera de la institución se vive como un dilema o como un conflicto, o mejor una escisión (entre lo que se produce para determinada movilización y lo que se presenta en las convocatorias del circuito artístico)” (Longoni, 2005).

Sin embargo, a pesar del surgimiento de un arte contestatario gravitaban ciertas preguntas que aún tienen vigencia: ¿Cuáles son esos poderes de transformación del arte actual que está lejos del arte político de las décadas del sesenta y del setenta?, ¿qué capacidades de representación o

de invocación se les atribuye?, ¿a quiénes se las atribuye?; ¿a los sujetos sociales, a los artistas o al público?

En este punto, Escobar subraya que la supervivencia del nervio crítico del arte depende de sus posibilidades de recuperar el impulso subversivo de las vanguardias. Aclara, además, que es un desafío complicado, pues las maniobras básicas de choque fueron aplastadas por la vidriera del espectáculo global:

La novedad, el evento y el show mediático venden en cuanto su conflicto se consume en su propia exposición y, en este escenario, es difícil recuperar el sobresalto que buscaban producir las vanguardias históricas, no obstante, las estrategias que debe asumir el arte contemporáneo para recuperar algo del sueño vanguardista son maniobras que superan los excesos de la imagen globalizada, o sea, llegar a donde esta no puede (Escobar, 2004).

Asimismo, el autor sostiene que siempre hay *algo* del otro lado del dintel de la representación, un remanente o una falta que no puede ser representada y que esta imposibilidad es crucial para las operaciones del arte, porque el arte se empeña en decir lo indecible, en recorrer aquella distancia que no puede ser saldada. Es la tarea del arte crítico, entonces, tergiversar el curso de su propio tiempo para movilizar las ganas de renovar el pacto colectivo y de anunciar el acontecimiento que vendrá.

Ante el reto de vincular lo estético y lo político Rancière reconoce dos ideas de vanguardia. La primera corresponde al modelo topográfico y militar y se expresa en la figura del destacamento dirigente que avanza marcando la correcta dirección política del movimiento. La segunda, apunta a la anticipación estética, a la invención de las formas sensibles y de los cuadros materiales de una vida futura. El sentido de lo vanguardístico en el régimen estético de las artes debe ser buscado en el segundo modelo. Es “ahí donde la vanguardia estética ha contribuido a la vanguardia política” (Rancière en Escobar, 2004).

Además, la historia de los vínculos entre partidos políticos y movimientos estéticos está cruzada por la confusión entre estos dos modelos, que corresponden a dos conceptos de subjetividad política: la idea archipolítica del partido y “la idea metapolítica de la subjetividad política global, la de la virtualidad en los modos de experiencia sensibles e innovadores que anticipan la comunidad futura” (Rancière en Escobar, 2004).

Pero también se pregunta: “Cómo leer la historia, no en clave de cínico conformismo o de puro duelo, sino como principio de afirmación ética, como apuesta constructiva, hacedora de práctica, removedora de sentido” (Rancière en Escobar, 2004).

El arte, explica Escobar, tiene la posibilidad de trabajar sobre el abismo de la falta, de fundar en ausencia una escena, de empeñarse en decir lo indecible y de hacer de ello el comienzo de un juego nuevo. María Eugenia Escobar (2003) retoma las palabras de Shakespeare y manifiesta: “La función del arte es cumplir de alguna manera ese mandato: sostener ese vacío insoportable, ofreciéndole una envoltura, procurándole una imagen” (Escobar, 2003).

En este sentido, es posible decir que el objeto artístico puede convertirse en un objeto de duelo o en un factor de melancolía, pero, además, en la apertura de otro horizonte posible y en un gesto político. Al respecto, Hugo Vezzetti indica la necesidad de vincular ese gesto político a un proyecto colectivo para evitar, a través del pluralismo, la tendencia autoritaria de sentido que puede impulsar el vacío: “Pero la instauración de un registro político requiere que el trabajo de inversión de la falta sea vinculado a un proyecto colectivo; requiere una dimensión pública, una inscripción social” (Vezzetti en Escobar, 2004). Un proyecto político, una apuesta al futuro, exige no sólo el trabajo con la memoria y con la elaboración del duelo, sino torcer el curso lineal de la historia para evitar la autoconciliación de sus propios momentos.

El arte puede actuar sobre esto, pero antes debe refundar su lugar, reformular su régimen de visibilidad y discutir la estabilidad de sus bordes. Ya se sabe que ha perdido la exclusividad de sus lugares, pero la diferencia radica en su posición política y, para ello, debe disputar el aura al esteticismo de los mercados, recuperar el esplendor que ahora se aloja en la mercancía y el espectáculo para volverlo el principio productor de la obra sobre el lenguaje truncado. ¿Cómo? Provocando, entonces, ese giro de la historia, volviendo a trabajar para el arte, pero no desde el plano de las ideas como los artistas de los sesenta, sino a partir de su poética. Así lo sugiere Eduardo Grüner:

[...] un retorno de lo real que induzca, en todos esos campos, también un regreso del realismo, pero ahora en el mejor sentido del término; un regreso de la materia “representable”, de un conflicto productivo entre la imagen y el objeto, que genere formas nuevas, creativas y vitales de

la relación inevitable entre lo representante y lo representado (Grüner, 2004).

La política se refiere, según Rancière, a la emergencia de lo invisible y de lo indecible, a la redistribución de posiciones y de roles sociales; el arte, al devenir de la cosa en imagen. Por ello, en los tiempos actuales de democracias, el arte político puede bucear en las zonas más oscuras de la historia para buscar la falta y cubrirla con una imagen que –sin perder de vista la criticidad del lenguaje– represente, por ejemplo, la desaparición de Julio López a cara descubierta, mostrando la silueta de su rostro con la gorra que cubría su cabeza, haciendo estallar el conflicto, pero manteniendo, al mismo tiempo, el margen que necesita la mirada [Figura 12].



¿y Julio López?

FIGURA 12. SILUETA DEL ROSTRO DE JULIO LÓPEZ

Constituido y reconstituido, una y otra vez, el arte es un espacio al que los hombres pertenecemos, en cuyo desarrollo participamos en grados y en modos diversos. Como se dijo anteriormente, el artista tiene la capacidad de captar las marcas de lo invisible y de volverlo presencia, de convertir en palabras lo indecible. Las metáforas aquí presentadas nos conectan con épocas de violencia, de muertes, de cuerpos desaparecidos, de situaciones indecibles y de momentos de la historia que el artista –con su imagen– nombra. Así, mantiene el duelo, pero promueve un futuro en el que no haya lugar para el retorno horroroso del pasado.

¿Podemos hacernos la pregunta por sus valores estéticos? Sin ninguna duda, la experiencia estética conlleva, intrínsecamente, un pacto, una responsabilidad que se sitúa en el universo ético. Consiste en *dar algo* y ese *algo* no se encuentra en el objeto, sino en el despliegue de la percepción, de la memoria y del estremecimiento que produce la potencia emanada del mismo acto. Como dice Raymundo Mier:

En la experiencia estética, se hace patente la autonomía radical del acto. Revela, en consecuencia, un fundamento ético inherente que se expresa como una exigencia: reclama del otro una respuesta irrestricta en su singularidad. Esa respuesta es, a un tiempo, una invención, una transfiguración de la forma de vida y la incorporación al universo ético de una responsabilidad ante la forma y la promesa de la significación. [...] La experiencia estética no aparece sin el rostro del otro, pero persiste en su disponibilidad formal más allá de toda prescripción de identidades (Mier, 2006).

De este modo, la imagen abre la pregunta y posibilita el recorrido por las grietas del statu quo de la constelación artística, promueve el rastreo de diferentes alternativas y remueve nuestras creencias más arraigadas, porque la obra de arte reactualiza nuestros saberes, abre compuertas y descubre aquello que estaba velado, vuelve visible las huellas de lo invisible (García & Belén, 2010).

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, T. (1962). "Commitment". *The Essential Frankfurt School Reader*. Nueva York: Continuum.
- Davis, F. (2012). "Un máximo de posibilidades con un mínimo de recursos". En Zabala, H. (ed.). *300 metros de cinta negra para enlutar una plaza pública 1972-2012*. Buenos Aires: Ediciones otra cosa.
- Escobar, T. (2004). *El arte fuera de sí*. ASUNCIÓN: FONDEC.
- García, S. y Belén, P. (2010). "Desapariciones en serie. Las marcas de lo invisible". *Actas de las XIII Jornadas Nacionales de Estética e Historia del Teatro Marplatense*. Mar del Plata: Fundación Destellos.
- Grüner, E. (2006a). *El sitio de la mirada*. Buenos Aires: Norma.
- _____ (2006b). "Arte y Terror". *Pensamiento de los confines*, (18). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- _____ (2004). “El conflicto de la(s) identidad(es) y el debate de la representación”. *La Puerta*. La Plata: Facultad de Bellas Artes.
- Jelin, E. y Longoni, A. (comps.) (2005). *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Madrid: Siglo Veintiuno.
- Jameson, F. (1991). *Ensayos sobre posmodernismo*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Longoni, A. (2005). “La legitimación del arte político”. *Brumaria*, (9). Madrid.
- Mier, R. (2006). “Notas para una reflexión sobre el sentido de estética radical”. *Pensamiento de los confines*, (18). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad*. Buenos Aires: Paidós.
- Solanas, F. (2006). “Dar espacio a la expresión popular”. *Pensamiento de los confines*, (18). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

FUENTES DE INTERNET

- Casanegra, M. (2011). “Entre el silencio y la violencia. Un eje en los setenta”. *ArteBA* [en línea]. Consultado el 10 de julio de 2014 en <<http://www.arteba.org/web/?p=787>>.
- Battistozzi, A. M; Villar, E. (2004). “Pintar la crisis”. *Revista Ñ 12* [en línea]. Consultado el 10 de julio de 2014 en <<http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2004/06/12/u-774952.htm>>.
- Dourron, S. (2013). “Arte de sistemas”. *Revista Otra Parte* [en línea]. Consultado el 10 de julio de 2014 en <<http://revistaotraparte.com/semanal/arte/arte-de-sistemas-2>>.
- Escobar, M.E. (2003). “La imagen del objeto”. *Espaciocritica* [en línea]. Consultado el 10 de julio de 2014 en <http://espaciocritica.org/?page_id=45>.
- Richard, N. (2009). “Lo político en el arte: arte, política e instituciones”. *Hemispheric Institute* [en línea]. Consultado el 10 de julio de 2014 en <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-62/richard>>.
- Sarti, G. (2013). “Grupo CAyC”. *Centro Virtual de Arte Argentino* [en línea]. Consultado el 10 de julio de 2014 en <http://www.buenosaires.gob.ar/areas/cultura/arteargentino/ozdossiers/cayc/o1_intro.php>.

NOTAS

- ¹ “Es ahora virtualmente sólo en el arte que el sufrimiento puede aún hallar su propia voz, su consuelo, sin ser inmediatamente traicionado por ella [...]. Es a las obras de arte a las que les ha tocado la carga de afirmar sin palabras lo que está vedado a la política” (Adorno, 1962).
- ² “En verdad, la pregunta debiera ser repensada de otra manera: se trata más bien de formas y modalidades de expresar lo vivido y lo ocurrido, a menudo con fisuras y huecos, con rupturas y vacíos. Porque en verdad, lo incomunicable

e irrepresentable escapa, por su propia naturaleza, del campo de la acción o del discurso humano. Sólo podemos captar las huellas que logran traspasar los límites de la incomunicación o la imposibilidad de expresión, que algo se diga o se exprese, aunque sea de manera confusa o incoherente, incompleta o fragmentada, es en el fondo una manifestación del triunfo de la palabra por sobre la ausencia” (Jelin & Longoni, 2005).

³ La técnica de esta obra es descriptiva. Se trata de una instalación formada por 14 carteles con una impresión tipográfica en color y por 48 impresiones digitales en blanco y negro. Las dimensiones son: 1,5 m x 14 m.

