

# CONSIDERACIONES ACERCA DE LAS CONVERGENCIAS ENTRE EL USO DE LA MEMORIA, LA CITA Y LA APROPIACIÓN. ARTE ARGENTINO DE LOS NOVENTA Y SUS CONTINUIDADES EN LA CONTEMPORANEIDAD.

Francisco Lemus.  
Facultad de Bellas Artes – UNLP.

Según el historiador del arte francés George Didi-Huberman: *“Ante una imagen –tan antigua como sea– el presente no cesa jamás de reconfigurarse por poco que el desasimiento de la mirada no haya cedido del todo el lugar a la costumbre infatuada del “especialista”. Ante una imagen–tan reciente, tan contemporánea como sea–, el pasado no cesa nunca de reconfigurarse, dado a que esta imagen solo deviene pensable en una reconstrucción de la memoria, cuando no de la obsesión”*(Didi-Huberman, G 2000 [2008:32]). En este sentido, establecer interrogantes críticos acerca del presente al partir primeramente de imágenes, propone un nuevo abordaje del pasado. Durante la década de los noventa se experimentó una fuerte utilización de la cita y el apropiacionismo, prácticas artísticas vueltas a implementar por parte de una infinidad de artistas locales y extranjeros. Los mismos operaron bajo estos lineamientos estéticos, desde referencias a “grandes obras maestras”, citas intertextuales y utilización de imágenes no específicas del campo artístico. Hacia mediados y finales de la década se evidencia un número de obras que presenta cierto tipo de ejercicios del recuerdo como forma de recuperar o evocar una parte de la historia de manera diacrónica.

Por un lado se presentan los usos de la memoria en obras de fácil reconocimiento dentro del entramado de producción de sentido en relación a la reconstrucción de una parte de la historia colectiva. Por otro, estos procesos se han entrecruzado con operaciones tales como la cita y la apropiación en las cuales la historia del arte funciona como fuente primaria. En este sentido el siguiente trabajo establecerá aquellos puntos de convergencia entre estos últimos procedimientos y los usos de la memoria en el arte de “los noventa” y su devenir en el arte actual argentino. Para ello se partirá de una selección y comparación de obras realizadas entre los noventa y la primera década del siglo actual. Cabe aclarar que la delimitación cronológica, que condiciona a los indicadores, se debe a la proliferación del “problema” de la memoria y la temporalidad en diferentes campos académicos, artísticos y mediáticos en la última década. Según pensadores como Andreas Huyseer el creciente poder de la cultura de la memoria se debe al surgimiento del Holocausto como *tropos* universal, lo cual permite el abocamiento del mismo a situaciones locales y lejanas en diferentes tiempos históricos y regiones geográficas (Huyseer, A 2007 [2001] ). Desde el punto de vista de este trabajo, la historia del arte puede ser entendida como un gran acopio de imágenes –legitimizadas– de la cultura occidental. Según Viviana Usubiaga dicha disciplina funciona como una *“especie de género transversal que atraviesa a los ya establecidos y que responde a la observación especular del quehacer artístico”* (Usubiaga, V 2006). Si bien la autora señala esta hipótesis debido a una transposición del concepto de “pintura subyacente” para argumentar de modo certero la presencia de una serie de pinturas históricas en el arte contemporáneo local. Entender a la historia del arte como un gran género pareciera ser un disparador eficaz a la hora de historizar acerca de las imágenes que acumulan las sociedades desde hace siglos. Cabe resaltar que a la hora de hablar de memoria, entiendo a esta en términos de Paul Ricœur (2000), como “matriz de la historia”. Es por este motivo que el interés está depositado en estudiar las distintas rememoraciones del pasado ya sea desde lo individual o lo colectivo de manera general. Ante una primera observación del corpus de obras, se presentó la cita y la apropiación en las imágenes, cuya concordancia con lo mencionado anteriormente resulta

productiva como tema de investigación si se tiene en cuenta la apertura existente en el “problema” del arte de los noventa.

Cita, apropiación, memoria e historia en el arte argentino de los noventa

En 1993 la artista Liliana Maresca realiza en el Centro Cultural Recoleta de la ciudad de Buenos Aires (CCR) la instalación *Imagen Pública-Altas esferas*. Para llevar a cabo dicha obra, Maresca utilizó imágenes del archivo del diario *Página/12*, las amplió y las colocó en paneles de madera que cubrían los muros y el techo de la sala. Los protagonistas de estas imágenes en fotomontaje eran los personajes mediáticos y notorios de la última década tales como Raúl Alfonsín y el aquel entonces presidente, Carlos Saúl Menem. En el centro de la sala se encontraba un altar con un cuenco que recibía un goteo de tinta roja de manera constante. A su vez tanto en los afiches como en las postales de la muestra ella misma posó desnuda para el fotógrafo Marcos López con el fotomontaje farandulero de fondo. Según Adriana Lauría, la presencia del cuenco funciona como metáfora de la mezcla entre la tinta y la sangre que compone el cuerpo de noticias en la sociedad mediática, siendo este un tributo pagado a aquellos personajes cuya notoriedad se debe a las circunstancias sufridas de manera cotidiana por los ciudadanos (Lauría, A 1997). En otra ocasión en 1991, Maresca también recurre al fotomontaje para la muestra “La Conquista”, llevada a cabo un año antes del Quinto Centenario de la llegada de Colón a América. En la muestra, la artista presentó la instalación *Ecuación-El Dorado* y fue fotografiada nuevamente por Marcos López, disfrazada de monja en un retrato colectivo entre conquistadores y clericales. Tanto en Maresca como en otros artistas de la época uno de los denominadores comunes para recordar la historia pasada de manera crítica fue citar aquellas imágenes que han representado al poder en distintas circunstancias, no sólo desde la narrativa mimética de la pintura de siglos anteriores sino a partir del fotoperiodismo y las imágenes que circulan en los medios masivos de comunicación cuya apropiación forma parte de los procedimientos del *pop*. Comenzar este artículo con un breve análisis de la trayectoria de esta artista, se debe primeramente al eje disparador que incentiva los comienzos de esta investigación, rever aquellos vínculos entre arte y memoria en la década de los noventa y la actualidad sujetos a miradas diacrónicas de la historia social.

A la hora hablar del arte de los noventa e iniciar nuevas lecturas de este periodo, es necesario dejar en claro algunas cuestiones ya revisadas en otras investigaciones. Principalmente, se debe recalcar que dicha época dentro del circuito porteño no es sinónimo exclusivo de la producción plástica legitimada en la órbita del Centro Cultural Rojas de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Aunque muchos de los artistas mencionados en este trabajo han circulado por su galería o por el Centro Cultural Recoleta de la misma ciudad, no es el fin de este texto indagar en cuestiones exhibicionales, pese a que queda adeudado un análisis detallado de los relatos curatoriales por los que transitaban y transitan varias de estas obras. En cuanto a la emblemática “despolitización” del arte de esta época, se puede llegar a la conclusión de que dicho juicio formaría parte de una estrategia consumada a partir de grandes intervenciones que influyeron de manera directa en el campo artístico local con el fin de homogeneizar lo sucedido en una escena compleja y diversa. Pierre Restany y su definición de “arte guarango” esbozada en el año 1995 a través de un artículo en la revista *Lápiz* o arte *light* para categorizar lo banal, lo decorativo o aquello sin fundamento estético e ideológico alguno. La supuesta y conflictiva falta de politicidad en las obras se intenta traducir en que el arte de los noventa toma, desde su incomodidad en el presente, los elementos traumáticos o victoriosos del pasado. Dicha experimentación fue posible en un contexto donde lo posmoderno contemporáneo siempre es un campo de tensión entre la tradición y la innovación, entre la cultura de masas y el arte elevado, hablar de progreso y reacción, presente versus pasado, vanguardia versus kitsch es inadecuado ya que un campo de tensión no puede medirse a través de pares dicotómicos (Huyssen, A 2002 [1986: 373]). No obstante la cuestión aún sigue

abierta, el encuentro realizado en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba-Fundación Constantini) en el año 2003, “Rosa Light/Rosa Luxemburgo” da cuenta de esto. Según Andrea Giunta, una de las ponentes de la mesa, el debate fue de utilidad para “pasar en limpio” algunas cuestiones que atañen al arte argentino de los últimos años, una de las conclusiones principales a las que se arribó durante el intercambio fue la idea de que lo político en una obra de arte no está dado siempre por los temas sino por el soporte social que lo sostiene (Giunta, A 2001: 68). Ejemplo claro de esta situación y que permite diferentes posturas en esta discusión es la “curaduría editorial” llevada a cabo en el libro publicado en 1999 por el Fondo Nacional de las Artes (FNA), *Artistas argentinos de los noventa*, proyecto dirigido por Luis Fernando Bénédict, bajo la curaduría de Marcelo Pacheco y GumierMaier. La carencia de todo texto explicativo o crítico que interpele ese gran acopio de obras reproducidas, más allá del prólogo escrito por los curadores y los fragmentos de textos históricos de Tomás Eloy Martínez, contribuye a la generación de un discurso hermético o la producción de un “no discurso” que dista mucho de las intenciones de la historia del arte como disciplina. Por otro lado, la selección de obras no sólo excluye a artistas que han tenido una fuerte intervención en el campo artístico y cultural o que han iniciado su carrera durante el período, algunos de ellos son: Pablo Suárez, Marcia Schwartz, Graciela Sacco y Cristina Piffer. A excepción de la información extra provista en algunas de las imágenes de obras de Maresca, el resto de los contenidos son simplemente fichas técnicas. Después de la construcción de un relato editorial categorizador y ordenador de artistas de tales características, es inevitable indagar acerca de cuáles son las contribuciones a la historiografía local, a qué entramado económico responden estas estrategias del campo artístico y cómo es posible visitar el arte de los noventa de esta manera. Sumado a esto, el reposicionamiento del arte de los noventa en la línea operatoria expuesta primeramente en el libro *Artistas Argentinos de los noventa*, se presenta en novedosas propuestas curatoriales. Un ejemplo es la muestra “Escuelismo. Arte argentino de los 90” llevada a cabo en el Malba en julio de 2009, retoma el concepto de “escuelismo” esbozado por Ricardo Martín-Crosa en el ensayo *Escuelismo (Modelos semióticos escolares en la pintura argentina)* publicado en la revista *Arte Múltiple* en 1978. A partir de este texto, el guión curatorial de la muestra parte de la obra de Liliana Porter, cuyo desarrollo artístico comienza en la década del sesenta, atraviesa las obras de los noventa hasta llegar a la actualidad con obras de artistas contemporáneos como Leopoldo Estol, Tomás Espina, Miguel Mitlag, Matías Duville y Catalina León. Un dato interesante es la inclusión de dos obras pertenecientes a pintores vinculados a la emblemática “vuelta de la pintura” Alfredo Prior y Guillermo Kuitca. El primero con una instalación realizada entre 1982 y 1987 y el segundo con una pequeña pintura de 1982. La decisión de mostrar las adquisiciones más recientes a la colección, se configura en la incorporación de esta lectura que introduce a las producciones a través de relaciones estrictamente formales y semióticas en tres núcleos: materiales y signos, armado y acciones e imaginario infantil. ¿Cuál puede ser el vínculo entre el la frazada del Barrio de Once con un pulpo pintado de Feliciano Centurión y la obra *Tienda Liverpool* (2007-2008) de Catalina León? Según López Anaya, Centurión a través de esta estética aparentemente ornamental y banal se sirve de prácticas del hacer femenino y así plasma oposición binaria entre lo femenino y lo masculino (López Anaya, 2003:211). A su vez ¿qué relación existe entre el uso del intertexto en la obra *Mi hijo es bello como el sol* (1982) de Guillermo Kuitca y el paisaje *Rancho Flotante* (2006) de Marcelo Pombo? o ¿entre el objeto *Desagüe* (2001) de Cristina Schiavi perteneciente a la serie “Paisaje Urbano” y la *Manuelita* de Alberto Passolini? Hasta qué punto el guión curatorial establecido no encubre una estrategia museística de publicitar una colección privada. Si bien es sumamente válido el mecanismo para este tipo de museo, promocionar el patrimonio, preponderar una determinada producción o figura de artista y establecer genealogías como la filiación pretendida entre el arte concreto y algunos artistas geométricos de los noventa, se corre el riesgo de quitar riqueza conceptual a cada obra y también anular cualquier tipo de análisis histórico de muchas ellas. En

contraposición a estas posturas, el libro escrito por Valeria González y Máximo Jacoby, *Como el amor. Polarizaciones y aperturas del campo artístico en la Argentina 1989-2009* publicado en el 2009 por la Editorial Libros del Rojas y el Centro Cultural de España en Buenos Aires (CCEBA), realiza un análisis crítico y reflexivo a partir de una investigación centrada en gran parte en la gestión de GumierMaier como director de la galería de artes visuales del Rojas entre 1989 y 1996. La construcción de un tipo de arte de los noventa, va a estar circunscripta en varios casos a las prácticas curatoriales llevadas a cabo por el artista en la sala de exhibición. GumierMaier no sólo funcionará como agente legitimador de varios de los artistas mencionados en el libro del FNA (1999) sino que también a través de su enigmático y deshistorizado discurso contribuirá en un principio a definir lo que debía ser el “arte de los noventa” y posteriormente “los artistas del Rojas”. En correspondencia a esta revisión y el devenir del paso del tiempo, los autores del libro plantean que a partir de la crisis del 2001, las producciones artísticas contemporáneas se configuran mayoritariamente a partir de una superación de la vieja antinomia arte *light* y arte político, más que la recuperación de un arte político. Alineada esta hipótesis, la idea rectora de este trabajo permite visualizar los intersticios pasados y actuales entre la mirada política, el establecimiento de un objeto recuerdo histórico específico y el apropiacionismo en obras teóricamente “apolíticas”.

Dentro de estos criterios, obras como *Los 60 no son los 90* (1994) de Rosana Fuentes, *El combatiente E.C.1070.03* (1996) de Marcelo Grosman, *O. Bony: La familia obrera* (1997) de Daniel Ontiveros, y la serie *Perder la cabeza* (1998) de Cristina Piffer dan cuenta de diferentes mecanismos cuyo campo de desarrollo insta en la historia del arte y la historia social. La cita a obras paradigmáticas o la utilización de operaciones estéticas de larga data en el arte se evidencia. Desde ya hay que mencionar que en los casos elegidos se superponen nuevos sentidos a partir del señalamiento o la inclusión de fuertes componentes críticos. La instalación de Rosana Fuentes consta de una serie de cinco hileras de remeras de cartón pintadas en un tamaño pequeño dispuestas en un muro. Estas “remeras” conforman tres subgrupos, de arriba hacia abajo, aquellas rojas con el conocido rostro del “Che” Guevara, en el medio las verdes, agrupadas en tres filas con una inscripción estilo *flower-power* que proclama el título de la obra: *Los 90 no son los 60* y las últimas de color rosa claro con el rostro del aquel entonces presidente Carlos Saúl Menem. Formada en el grabado y el dibujo e integrante del grupo Nexus a principio de los noventa, Fuentes toma la seriación y la impresión cuyas reminiscencias son la estridencia pop, los soportes publicitarios gráficos y el uso del texto, desde una estrategia sumamente conceptual. El emblema, la imagen iconográfica trillada hasta al hartazgo y las estampas son el repertorio de esta artista para abordar en este caso, los opuestos. El “Che” como imagen representante del comunismo revolucionario en Latinoamérica durante los años sesenta y el ex presidente argentino como imagen del neoliberalismo de Estado y el caudillaje político. Así el kitsch permite en esta oportunidad la posibilidad de una reflexión acerca de una época en particular, la artista subvierte desde los usos del slogan y los procedimientos artísticos tensando aquella relación entre la forma y el contenido. La introducción de elementos de incongruencia y extrañeza dan cuenta de esto. Por otro lado, la ironización a partir de la dicotomía y las comparaciones establecidas no solo a nivel estético entre la década de los años sesenta y los noventa, es evidente. Las piezas centrales reiteran la frase que sirve de título a la obra, mientras que las de los extremos visualizan el sentido del texto. La contraposición no solo es icónica sino cromática, el color rojo como fondo y tradición para la figura negra del Che Guevara contrasta con el tenue rosa de las camisetas con el rostro de Menem. La esquematización gráfica propia de las pintadas callejeras y los stencils alude a los discursos y conflictos de los tiempos actuales pero a su vez la línea comparativa dentro de esta serie propone indagar desde una mirada melancólica la historia de nuestro país, no solo política y social sino también los avatares del arte en relación a estos contextos. Por su parte, la obra de Daniel Ontiveros, *O. Bony: La familia obrera* (1997) realiza un cita directa y contundente a la emblemática obra *La familia obrera* de Oscar Bony

presentada en la muestra “Experiencias 68” en el Instituto Torcuato Di Tella de la ciudad de Buenos Aires. Lejos de enmarcarse en categorías simplistas que han sabido acomodarse en el mercado del arte local, Ontiveros recupera la fuerza conceptual y problematizadora de la familia de Bony en un pequeño collage de color liliáceo en el cual se presenta un recorte en blanco y negro del conjunto familiar de la obra del 68”. El mismo está enmarcado en un marco de decoración doméstica, nada sofisticado, sino más bien barato. De esta modo, si se entiende a una obra de arte como diferentes capas de sentido superpuestas que adquieren nuevas connotaciones con el paso del tiempo, la ironización a la coyuntura social y económica de aquella fiesta menemista que comenzaba a terminarse es clara, Ontiveros en toda su obra plantea un fuerte compromiso social en relación a las posibilidades que plantea la expresión artística. Hay que tener en cuenta que el mismo Bony retoma esta obra en el año 2000, a partir de vaciar la tarima que monumentalizaba a la familia obrera de fines de los sesenta para hacer alusión a la desocupación imperante de esos tiempos. En síntesis, la apropiación como práctica contemporánea esta vigente pero además de remover en ese gran acopio de movimientos artísticos y obras de arte normalizadas por la historia del arte se evidencia una indagación memoriosa de la historia social y política argentina pasada y reciente. No hay una relación concreta en términos historiográficos de lo que comprendido como “arte y política”, pero el tan conocido debate entre *Rosa Light* y *Rosa Luxemburgo* adquiere nuevas definiciones y nuevas posturas permeables por tomar, ya que aquella relación supuestamente indisociable se fusiona atrayéndose desde sus polos opuestos de manera contradictoria. Un vez más la cita como gesto se disuelve en operaciones orgánicas y consientes que responden al llamado del recuerdo ante temor al presente. El juego existente entre los futuros presentes y pretéritos presentes mencionados por Huyssen se tropiezan de manera fluctuante ante una realidad social y política desconcertante entre las privatizaciones, la desregularización y la liberalización del mercado económico. Otra obra interesante a destacar en este sentido son las placas funerarias hechas con pedazos de carne en resina poliéster de Cristina Piffer. Lejos de la estridencia de muchas obras de la época, la serie *Perder la cabeza* (1998) de esta artista propone algo diferente. Piffer coloca materia orgánica como la carne y la grasa vacuna en mesadas de acero pulcra y netas con el fin de generar una poética comprometida en la cual el componente político es claro, SE exclama la vuelta de una arte hacia problemas comunitarios. Las alusiones en las placas a héroes de la historia nacional degollados ponen nuevamente en relieve aquellas heridas traumáticas que no han sanado y que por ende vuelven a través de la memoria colectiva. Otra vez más, se puede ver cómo estas obras buscan desactivar determinados silenciamientos de la historia o reactivar viejos problemas de la producción simbólica en relación a los constructos identitarios de una sociedad. Dentro del muestrario abarcado, la fotografía *El combatiente E.C.1070.03* (1996) de Marcelo Grosman, presenta un retrato de un joven marino anónimo y en el fondo la extensión del mar. Se puede rastrear toda una tradición del género del retrato occidental y también un nuevo sujeto representado, de otra extracción social y en otro contexto. El joven e impecable militar dista mucho de ser aquel representado en la pintura histórica y de batallas, pero aún los elementos simbólicos del género, que hacen a la caracterización social, se perpetúan como la pose y el escenario. La distancia generada en este reservado ser hace que pueda ser vinculado de manera directa con los retratos colgados en los museos. Estos elementos mencionados brindan la apoyatura necesaria para reflexionar acerca de las clases, las jerarquías, los “tipos” sociales y culturales que forman una sociedad. En palabras de Rancière, la pensatividad de esta fotografía sería la tensión entre varios modos de representación, tres funciones-imágenes en una sola imagen se presentan en *El combatiente*: la caracterización de una identidad, la disposición plástica intencional de un cuerpo en el espacio y los aspectos del del devenir del registro mecánico (Rancière, J 2008 [2010:112]).

Desde ya es necesario remarcar que la selección de estas cuatro obras analizadas se debe a que forman parte de los indicadores donde se visualiza la hipótesis planteada en líneas anteriores, pero cabe remarcar que aún queda una cantidad de obras por analizar que entrarían dentro de este núcleo. Artistas cuya producción ha lindado a veces de manera integral y en otras de modo más fronterizo por estos terrenos. La mirada melancólica hacia dos décadas complejas en cuanto a la radicalización artística y político militante como han sido los sesenta y los setenta se observa en varios trabajos. La historia se entrelaza con la cita por medio de un consumo de imágenes en ocasiones sistemático y orgánico y en otras de modo despreocupado. En algunos casos “lo banal” se desliza cómodamente a través del collage y el objeto y en otros lo superficialmente leve se torna siniestro por medio de la performance, la instalación y los señalamientos. El uso de objetos provenientes de las industrias culturales en boga tales como *Disney World* conjugado con elementos de la historia nacional y personajes relevantes de la misma, la analogía entre imágenes de líderes políticos de la nueva democracia y la utilización de archivos documentales y hemerográficos, la implementación de técnicas artesanales y decorativas y la intertextualidad de discursos de género son algunos de los procedimientos y sistematizaciones llevadas a cabo por estos artistas. A grandes rasgos las obras plantean una relación con la memoria atravesada por la melancolía o el duelo. En el caso de Fuertes y Ontiveros, las imágenes manipuladas proporcionan una mirada melancólica hacia el pasado, ya que la relación con ese objeto pretérito toma características de totalidad, ya sea la “familia” como institución o “los sesenta” como período ejemplar de la historia social y artística. La memoria real en este caso corre el riesgo de ser mitologizada en los intentos de reconciliación con el pasado. En cuanto a las obras de Piffer y Grosman, estas exclaman la superación de un duelo histórico, una vez elaborado dicho proceso se puede ver la reacción a nuevos compromisos estéticos en relación al arte y la sociedad.

En esta sintonía, el campo artístico actual ofrece nuevas obras cuyo eje de producción se configura sobre estos mismos lineamientos. Lejos de fundar genealogías que resultan peligrosas a la hora abarcar un período, el arte de los noventa no realiza una ruptura tajante con aquellas producciones artísticas de la década anterior, contexto de pos-dictadura y la efervescencia de una cultura *underground*. Así la escena actual porteña se ve nutrida por ambas épocas, más allá de la consolidación de un mercado del arte y la proliferación de un circuito de exposiciones estrictamente privado. Igualmente antes de continuar con las argumentaciones, es necesario remarcar algunas cuestiones sucedidas en el cambio de siglo que son relevantes en materia de arte y política. El estallido político social y económico ocurrido en el año 2001 con la sorprendente caída de la convertibilidad dio por agotado aquel proceso de concentración, transnacionalización y desregulación iniciado hace casi treinta años. Dentro del marco del capitalismo tardío, la pérdida de las conquistas sociales y la crisis de representatividad política, según muchos autores como Andrea Giunta y Ana Longoni, el arte se repolitizaba o colectivizaba. Experiencias en la vía pública e intervenciones como las del Grupo de Arte Callejero (GAC), Taller Popular de Serigrafía, Argentina Arde, por solo mencionar algunos grupos, demostraron la necesidad de apelar a “nuevos” discursos de protesta y reclamo. El arte como práctica potencialmente radicalizadora fue una de las vías. En estas instancias, los veinticinco años de democracia encontraban a un país nuevamente en un estado de recuperación pero aún inestable al derrotero de las economías mundiales. Sin embargo dichos procesos, en los cuales se preguntaba si “Tucumán sigue ardiendo”, poco a poco se estabilizaron al pasar los años. Igualmente cabe destacar que los colectivos continúan con una intensa actividad política artística. La apertura de los juicios a todos los implicados en la sistematización forzada de desaparición y eliminación de personas durante la última dictadura militar de 1976, reabrió nuevas formas artísticas colectivas dentro de la producción simbólica de la cultura de la memoria. El inicio del nuevo ciclo plantea prácticas divergentes dentro de la voluntad de repolitizar el arte, no obstante, en términos de Ranciére, estas prácticas tienen un punto en común: un mismo modelo de eficacia del arte. Aquello que se

entiende por “arte político” se supone que muestra los estigmas de la dominación, ridiculiza los iconos imperantes o sale de su campo intrínseco para intentar transformarse en práctica social y en relación a esto se supone que el espectador debe movilizarse. Siempre se mantiene una relación causal, en la cual los resultados de esa eficacia se deben ver en el espectador. Tanto el arte y la política se mantienen como formas de disenso que reconfiguran la experiencia estética. En palabras del autor mencionado: “*Hay así una política del arte que precede a las políticas de los artistas, una política del arte como recorte singular de los objetos de experiencia común, que opera por sí misma, independientemente de los anhelos que puedan tener los artistas de servir a tal o cual causa.*” (Rancière, J 2008 [2010:54-65]). Al indagar en el pensamiento de este autor, este permite observar de manera crítica al arte político y por sobre todas las cosas, proyectar nuevas miradas complejizadoras de lo entendido como “apolítico”. De igual manera, en este contexto, se podrá reconciliar el par dicotómico entre lo *light* y lo comprometido. La fase de transición entre dos décadas, generó la relectura de las condiciones de producción de los artistas de la década anterior con el fin de iniciar diálogos con el presente. Ante estos interrogantes y en base al pensamiento de este autor, las obras de arte que conforman el corpus de estudio se configuran dentro de la categoría de “ficción”, entendida a esta no como la creación de un mundo imaginario en oposición al mundo real sino más bien como un modo de *disenso* en la cual se intenta establecer cierto cambio en los modos de presentación de lo sensible, que incluye obviamente la enunciación. Novedosas construcciones entre la apariencia y la realidad se regeneran en estas obras a partir de la utilización de un objeto de la memoria, como lo es el recuerdo. La obra *Las aguas suben transparentes* (2010) de Sebastián Gordín, visualiza algunos de los elementos discutidos en párrafos anteriores. Gordín se apropia de la famosa película *Las aguas bajan turbias* (1952) dirigida y protagonizada por el actor argentino Hugo del Carril, basada en la novela *El río oscuro* de Alfredo Varela y pieza representativa de lo entendido como cine social de la época. El film muestra la explotación de los *mensúes* en los yerbatales del nordeste argentino. El artista en su propuesta apela memoriosamente a esta obra, invierte el título para nombrar a su maqueta y anula el sentido primero de la ficción para establecer otro que quizás diste mucho del compromiso por la causa del cantautor.

En relación a lo dicho hasta aquí se trazarán algunas continuidades entre las dos décadas en cuestión, a partir de una serie de obras que continúan con la línea de convergencia entre la memoria colectiva e individual de un pasado histórico y la cita. Obras como *Oscar el primer soldado muerto* (2000) de Benito Laren, *S/p y s/c* (2002) de Tomás Espina y *Coca Cola es un ejército* (2003) de Claudia Del Río visualizan estas ideas de persistencias conceptuales. Como bien dice Usubiaga (2006), acerca del *collage* de Laren, la presencia subyacente de Cándido López es ineludible, dos temas bélicos, la guerra de la Triple Alianza y la guerra de Malvinas están interrelacionados y dispuestos en el espacio físico de manera apaisada y horizontal. Como toda guerra, implica la muerte inminente de personas, tanto civiles como soldados expuestos en ese derrotero armado que emprenden los estados. Laren desde una postura incisiva reemplaza a las personas que velan a Oscar por pequeños trofeos hollywoodenses, no sólo ironiza acerca de un episodio de la historia argentina sino que banaliza la guerra hasta el punto máximo de compararla con la mayor presentación de premios del *star-system* mundial. En cuanto Tomás Espina, este se apropia de la conocida imagen de De la Cárcova y establece una nueva configuración de la misma en relación a los tiempos de crisis vivenciados antes y después del 2001. Según Diana Wechsler, el artista vuelve a poner en cuestión aquella situación de esos *otros* indigentes sin trabajo, pero no desde un sentido de otredad como el de los inmigrantes recién llegados al país a principios del siglo XIX sino como parte de una abrupta expulsión de las clases bajas y los nuevos excluidos pertenecientes a la clase media (Wechsler, D 2010:17-18). El reemplazo de la figura femenina por la desnudez del segundo protagonista (Espina), esboza aquel sentimiento de extrañamiento y perplejidad social ante la debacle. La comparación y la asociación entre dos momentos de la historia solo se diferencian

en que uno de los que está sentado allí en el cuadro permanece en su lugar desde ya hace un siglo atrás. En este sentido *Coca Cola es un ejército* (2003) de Claudia Del Río, propone una mirada crítica a la transnacionalización y desregulación iniciada en 1975. La imagen icónica de la marca de gaseosas estadounidense Coca-Cola es subvertida por la artista al poner en evidencia el carácter “imperialista” e invasor de la empresa líder en el mercado, al hacer alusión directa a las fuerzas armadas. Otro punto interesante es la utilización de recursos estéticos de la publicidad y obviamente en su devenir *pop*. De este modo Del Río, reconstruye la poética de la cartelera urbana de tiempos anteriores con el fin de disolver su obra en un campo más extenso que el artístico.

### Reflexiones finales

A partir del ya mencionado concepto de memoria de Paul Ricœur en el cual se vincula a dicha noción con el sentido de orientación en el paso del tiempo por medio de la espera del recuerdo que sucede en el presente, del pasado hacia el futuro y del futuro hacia el pasado (Ricœur, P 2000 [2008:129]). La memoria como matriz de la historia propicia en el arte la recuperación de imágenes del pasado, documentos de archivo, testimonios, industrias culturales de la época y demás elementos que cumplen una función indicial de evocar a los recuerdos. Es por este motivo que abordar una reflexión teórica que aporte nuevas maneras de observación y estudio de la producción artística local, cuyo fin último es la incidencia directa y activa en el campo artístico y las instituciones legitimadoras del mismo, es esencial. Las breves aproximaciones presentadas en este trabajo forman parte del interés de ofrecer otra mirada del arte de la década anterior ante la falta de abordajes complejizadores desde la historia del arte. Más allá de los discursos que han sido imperantes a la hora de organizar y calificar la producción artística y simbólica de los noventa y los debates presentados en diferentes ensayos y publicaciones, aún quedan distintos recorridos por trazar. Qué efectos puede generar un rastreo de las convergencias en el uso de la memoria, la cita y la apropiación en este entramado particular, es de gran utilidad ya que se intenta colocar a un gran acopio de obras y artistas dentro de otros márgenes y fronteras. Si bien este trabajo no pretende reponer la categoría de “arte político” en las obras, dilucidar los componentes de la aparente “apoliticidad” en relación dialéctica con el pasado es de gran importancia. En palabras nuevamente de Didi-Huberman: “*La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira*” (Didi-Huberman, G 2000 [2008:32]). Por este motivo, la posibilidad de establecer los distintos supuestos básicos sobre los que se configura la producción artística contemporánea, en relación al pasado, resulta siempre fructífera para un análisis reflexivo del arte argentino en relación a la sociedad y los procesos políticos y culturales encausados en una coyuntura global.

### Bibliografía.

DIDI-HUBERMAN, Georges; *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, trad. Antonio Oviedo, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, (2006-2008), [2000].

GIUNTA, Andrea; *Poscrisis. Arte argentino después de 2001*, Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires, 2009.



GONZÁLEZ, Valeria, JACOBY, Máximo; *Como el amor. Polarizaciones y aperturas del campo artístico en la Argentina 1989-2009*; Editorial Libros del Rojas-CCBA, Buenos Aires, 2009.

HUYSEN, Andreas; *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, trad. S.Fehrmann, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, (2007), [2001].

HUYSEN, Andreas; *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, trad. Pablo Gianera, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, (2002), [1986].

LÓPEZ ANAYA, Jorge; *Ritos de fin de siglo*, Emecé Editores, Buenos Aires, 2003.

RANCIÈRE, Jacques; *El espectador emancipado*, trad. Ariel Dilon, Ediciones Bordes Manantial, Buenos Aires, (2010), [2008].

RICŒUR, Paul; *La memoria, la historia, el olvido*, trad. A. Neira Calvo, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, (2008), [2000].

## Documentos

AA.VV, *Arte argentino de los noventa*, FNA, Buenos Aires, 1999.

AA.VV, *Lápiz Revista Internacional de Arte* N° 158/159, Año XIX, Madrid, 1999-2000.

HASPER, Graciela (comp.); *Liliana Maresca: documentos*, Colección Vidas, Editorial Libros del Rojas, Buenos Aires, 2006.

LAURÍA, Adriana; "Discurso crítico y poético en la obra de Liliana Maresca", En: *Nartex*, Buenos Aires, Año 1, N° 2, 1997.

MARTÍN-CROSA, Ricardo; "Escuelismo (Modelos semióticos escolares en la pintura argentina)", En: *Escuelismo. Arte argentino de los 90*, Malba-Fundación Constantini, Buenos Aires, 2009

RESTANY, Pierre; "Arte guarango para la Argentina de Menem", En: *Lápiz Revista Internacional de Arte*, Año XIX, N° 116, 1995.

USUBIAGA, Viviana; "Pintura Subyacente. Meditaciones, evocaciones y variaciones sobre lo pictórico en el arte contemporáneo", En: *Pintura Subyacente*, CCEBA, Buenos Aires, 2006.

WECHSLER, Diana; "Imágenes entre la realidad y la utopía. Arte e historia en la Argentina", En: *Realidad y utopía. 200 años de arte argentino. Una visión desde el presente*, Cancillería Argentina, Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto, Presidencia de la Nación Argentina, Buenos Aires, 2010.