

# Prácticas de arte efímero en el espacio público de La Plata

## Graciela Di María

Profesora y Licenciada en Historia de las Artes Plásticas, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Titular de Arte Contemporáneo, FBA, UNLP. Investigadora en el Programa de Incentivos de la Secretaría de Políticas Universitarias del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación. Directora del proyecto de investigación “Los murales de La Plata: identidad cultural en los espacios públicos”. Coautora de *Cándido López, Florencio Molina Campos y Benito Quinquela Martín, como paradigmas de la plástica argentina* (1998) y *Maestros de la pintura platense, 18 pintores de la ciudad* (2005). Miembro del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA), FBA, UNLP.

## Elisabet Sánchez Pórfido

Profesora y Licenciada en Historia de las Artes Plásticas, FBA, UNLP. Magíster en Estética y Teoría de las Artes, FBA, UNLP. Jefe de Trabajos Prácticos de Arte Contemporáneo, FBA, UNLP. Docente del Liceo “Víctor Mercante” y del Bachillerato de Bellas Artes, UNLP. Investigadora en el Programa de Incentivos de la Secretaría de Políticas Universitarias del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación. Autora del libro *Luis Tessandori cosmovisión serrana* (2009) y coautora de *Cándido López, Molina Campos y Quinquela Martín como paradigmas de la plástica argentina* (1998). Coordinadora y coautora de *Maestros de la pintura platense, 18 pintores de la ciudad* (2007). Directora del Atelier- museo “Luis Tessandori”, La Población, Departamento San Javier, Córdoba. Miembro del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, FBA, UNLP. Ha realizado trabajos curatoriales de prestigiosos artistas argentinos y extranjeros.

## Diana Montequín

Profesora de Expresión Corporal, Dirección de Educación Artística de la Provincia de Buenos Aires. Realiza el trabajo final de la carrera de posgrado Especialización en análisis de la producción coreográfica, UNLP. Profesora Titular de Trabajo Corporal I, FBA, UNLP y docente en la Escuela de Danzas Clásicas de La Plata. Dictó seminarios de la especialidad en la Universidad de la Patagonia Austral. Integrante del equipo de currículo de la Dirección de Educación Artística de la Provincia de Buenos Aires, para la reestructuración de los Diseños curriculares de las Carreras de danza del nivel Superior. Participa del equipo de investigación del proyecto “Producciones artísticas efímeras: ‘Modos de hacer’ contemporáneos (2001 -2010)”. Integró el grupo de Danza Contemporánea de Laura Falcoff y fue coreógrafa de numerosos grupos de danza y espectáculos multimedia. Forma parte del Colectivo de arte y acción política Siempre.

## Introducción

Este trabajo se propone analizar una selección de prácticas de arte efímero realizadas en la ciudad de La Plata durante los años 2008 y 2009 que incluyen acciones de diversas características que aluden a lo político –*Colectivo Lanzallamas*–, a lo festivo ritual –*los muñecos de fin de año*– y a la necesidad de artistas jóvenes de producir intervenciones por fuera de la institución arte con la finalidad de activar el espacio público conexo con la FBA, como es el caso de *Público*.

Estas prácticas –instalaciones, performances, pintadas en calzadas, distribución de afiches, fogatas e improvisaciones musicales– tienen en común su desarrollo en el espacio público y su condición de efímeras, así como la forma de documentar las acciones por medio del registro fotográfico y ediciones videográficas, características que las convierten en la única comprobación fidedigna de la intervención de los productores, quienes trabajan en forma colectiva sin autoría personal.

En cuanto a los tiempos de exhibición, las producciones comprenden desde unas pocas horas a la jornada completa, aunque coinciden en las convocatorias boca a boca, afiches o vía mail. Es indudable que la mayor respuesta de producción y público se encuentra en las intervenciones realizadas cada 31 de diciembre en la quema de los muñecos, acción comunitaria que atañe a lo festivo y que en los últimos años se ha institucionalizado a partir de los premios a la producción, otorgados por la Municipalidad de la ciudad.

Por otra parte, en las acciones de arte activista político es posible distinguir dos tipos de público: el que acude con conocimiento del hecho artístico que va a observar y se dispone a colaborar; y un público casual, el transeúnte, al cual se lo convoca mediante volantes informativos acerca de diferentes situaciones, sociales o judiciales, que activan la necesidad de las intervenciones y generan esfera pública.

Es una constante de las intervenciones el prolongado tiempo de preparación de consenso entre los organizadores, artistas y asociaciones de diversa índole, para luego concretar una acción que se consume, efímera en cuanto objeto, con la idea de perdurar en los espectadores a través tanto de una nueva participación, como de producir una apertura hacia renovadas ideas sobre diversas situaciones y posibilidades.

## *Público*, espectáculo experimental

La indagación realizada se relaciona con un hecho artístico conformado por producciones contemporáneas que remiten al arte en espacios públicos y cuyo escenario urbano fue utilizado para manifestaciones de carácter efímero. Los artistas transmiten sus búsquedas y las producciones reflejan sus planteos y nuevos modos de hacer en torno a la desacralización del arte y la democratización.

Nuestro objeto de estudio tiene relación con *Público*, espectáculo realizado en el mes de julio de 2008 en la ciudad de La Plata, en la calle 4 entre 51 y 53, con la participación de jóvenes artistas y grupos de artistas provenientes de las más diversas disciplinas: música, pintura, cerámica, diseño, grabado, arquitectura y cine [Figura 1].



Figura 1. *Público*, en calle 4 e/ 51 y 53

*Público* alude a manifestaciones que se desarrollaron bajo el mismo título, en el mismo espacio, en tiempos diferentes. Las intervenciones artísticas que conforman nuestro trabajo evocan el transcurrir del hacer, por tal motivo nos detendremos en los diferentes modos de ejecución y recepción. Para el relevamiento e interpretación de las acciones tomamos como referencia las entrevistas realizadas en torno a ejes conceptuales a los curadores y artistas con el propósito de aproximarnos a las diversas propuestas de los grupos participantes.<sup>1</sup> Las producciones remiten al mural, objetos, instalación, intervenciones,

<sup>1</sup> Se realizaron entrevistas a los profesores y artistas Nicolás Bang, Gustavo Pérez, Luján Podestá, Camilo Garbín y Francisco Carraza.

graffiti, estencil, empaquetamiento, video y performances. Las experiencias innovadoras y fugaces desarrolladas intervienen, transforman y se apropian del espacio urbano.

El sitio seleccionado para esta ocasión fue previamente analizado por los organizadores. El edificio intervenido fue durante muchos años sede de la Asociación Mutual Israelita Argentina (AMIA). Posteriormente, cambió la función ya que fue alquilado por la FBA para el dictado de clases desde el año 2001 hasta comienzos de 2009. En ese período, fue testigo de una gran afluencia de público, jóvenes estudiantes y profesores universitarios, a los que se sumó el tránsito obligado de asiduos concurrentes a varias instituciones cercanas: un destacado club de fútbol, la casa del Gobierno provincial, museos, bares y Correo. *Público*, perfectamente planificado, fue coordinado por artistas y profesores. La elaboración del proyecto, tiempo de ideación, discusión, consenso y aprobación llevó aproximadamente cuatro meses y la presentación del espectáculo, dos horas.

Las producciones artísticas que describiremos, ubicadas en un espacio que Marchan Fiz denominó *non site*, mantienen cierta secuencia y un diálogo con el entorno. El proyecto amalgama la experiencia estética y temas que aluden a la problemática urbana. Las prácticas experimentales coadyuvan a repensar y ponen al descubierto una forma diferente en el modo de hacer. Como sostiene Arthur Danto, “consiste en dar al público mayor posibilidad de expresión acerca del arte con el que va a vivir en espacios que no pertenecen al museo”.<sup>2</sup>

Primeramente, se convocó a grupos de artistas jóvenes con experiencia en arte callejero de la ciudad de La Plata, de este modo permitieron que las prácticas artísticas adquirieran características regionales. Una vez aprobado por los coordinadores, el proyecto se gestionó ante el Fondo Nacional de Las Artes y, posteriormente, se procedió a la ejecución. En dicho espacio conviven varias expresiones actuales en diferentes soportes y técnicas; convirtiéndose en soporte y escenario al mismo tiempo, y exhibe una manera diferente de hacer y comunicar.

Rodrigo Alonso señala acerca de estas acciones:

Intentan generar una relación más directa entre el espectador, la propuesta y su entorno, disolviendo la voluntad aurática de las

obras y potenciando el trabajo interpretativo. Desprovistas de toda explicación o estructura semántica que oriente al público en su lectura, ésta puede tomar las direcciones más diversas, incluso una muy distanciada de la proyectada por los artistas. Este es uno de los riesgos más comunes en las acciones que se desvinculan de los ámbitos institucionalizados y buscan a sus espectadores en los espacios públicos, pero al mismo tiempo es una de las situaciones más vitales que enfrentan los artistas que se desentienden de los circuitos legitimados.<sup>3</sup>

Los diferentes lenguajes escogidos mantuvieron cierto vínculo y provocaron en el transeúnte variadas manifestaciones. Un ejemplo es el mural ejecutado en una parte de la fachada del edificio. La composición explora las posibilidades de la ilusión del movimiento, propias del op-art, apelando a la acción por la sucesión curvilínea de acromáticos. Sorprende al espectador con estímulos ópticos que combinan acciones imprevistas. Asimismo, en otros lugares del edificio (ventanas, escalinata, pórtico y pilotes ubicados en el cordón de la vereda) se integraron cien palomas en diferentes posiciones y actitudes; las palomas irrumpieron y acompañaron el ritmo del mural y algunas obras intervenidas en los pilotes. En el centro de la cornisa se colocó un cartel realizado con tubos de neón con la palabra PÚBLICO, aludiendo por su forma y luminosidad al kitsch. En el catálogo del espectáculo, los autores expresan: “Esperamos provocar una experiencia que transforme la visión cotidiana de la ciudad, a la vez que proponga una reflexión sobre la noción de lo ‘público’ y sus infinitas maneras de hacerlo propio”.<sup>4</sup>

Los autores no sólo se plantearon resignificar el espacio como centro académico, sino también revitalizar las prácticas contemporáneas alejadas de los centros de legitimación. En las últimas décadas es notorio cómo el arte se segrega de su posible función social, sometándose al sistema controlado por el mercado del arte y el marketing. En cierta forma, el propósito de los coordinadores se dirigió a presentar y a difundir variadas producciones en un mismo espacio, alejados de la idea iluminista de la perdurabilidad de la obra de arte y la contemplación. Ya no quedan resabios de estas prácticas que se tornaron efímeras. Como elementos provocativos a intervenir y como soporte se utilizaron los

2 Arthur Danto, *Después del fin del arte*, 1999.

3 Rodrigo Alonso, “La ciudad-escenario: Itinerarios de la performance pública y la intervención urbana”, s/f.

4 *Público*, Catálogo, 2008.

pilotes de hormigón ubicados sobre el perímetro que contienen y resguardan la seguridad del edificio. Uno de los ejemplos que causó pavor en el público fue la obra titulada *terrorinfantil*, el único productor que presentó en su obra fuertes connotaciones sociales. Como representante del street art se valió del estencil. Como práctica de la calle, el grafiti, se apropió del pilote de planta rectangular apaisada y lo interviene en ambas caras con tags, que desafían los lenguajes institucionalizados. Asimismo, con el seudónimo *Ghazú*, el productor plasmó un fantasma, experimenta la figura sobre diferentes soportes en la vía pública, reiterándola y modificándola. En el reverso del pilote se realizó otra figura de animación japonesa, *Mazinger*, cuya pintura tuvo un tiempo de duración escaso, sólo una noche. Como testimonio de la imagen, el día de la inauguración los autores entregaron stickers con una foto de la figura desaparecida y una inscripción que apelaba a vivificar la imagen. En cierta forma, la escasa durabilidad remarcaba la fugacidad de la obra. En otro pilote tomaron como referencia los acromáticos del mural. En él, dos figuras cargadas de expresividad dividen el campo plástico, una masculina y otra, femenina. A su vez, una instalación de carácter efímero remitía a un macetero transformándolo en un cantero floral. Los autores jugaron con el opuesto natural-artificial, pensado para el disfrute de todo tipo de transeúnte.

El tiempo de duración de la instalación fue de una hora, aproximadamente; con lentitud, el público se apropió de las flores, parte del césped y varias palomas. El *tiempo* en estas obras deriva de las concepciones histórica e individual de lo temporal, ligado a lo inexorable.

Otro pilote intervenido por el colectivo *Figurones* sorprendió al público dado que se presentó empaquetado. El objeto provocó diferentes comportamientos sorprendivos en el espectador. Durante el tiempo en que se desarrolló el espectáculo, Radio Universidad participó con la musicalización. El cierre de *Público* estuvo a cargo del colectivo audiovisual *Bazaar*, que presentó un videoarte y performance. Convocados por la diversidad, estos artistas apelan a lo azaroso, lo casual, lo incoherente. Con una nueva percepción de carácter ilusionista del espacio pretenden establecer un vínculo interactivo entre el productor, la obra y el espectador.

Si bien el espectáculo estuvo programado, apuntó a la improvisación, lo fortuito, lo fugaz y, también, a lo lúdico. De esta manera, la pro-

puesta original se fue modificando. Se obtuvo lo esperado por los curadores: la integración social.

## Muñecos de fin de año

La gestación, realización y quema de muñecos de fin de año en los diferentes barrios platenses constituye otra práctica efímera que refleja dicha integración social, en este caso, como un rito festivo, tradicional y permanente. La producción de estas obras, de tamaños que sorprenden a peatones y automovilistas, configura un hecho artístico de carácter espontáneo y participativo, un espacio de encuentro de diferentes sectores que permite estrechar lazos, mejorar la calidad de vida entre los vecinos, desarrollar la pertenencia, afirmar los valores y cumplir con una tradición platense.

El origen de estas experiencias sociales en nuestra ciudad se remonta a la década del 50. Los relatos que recorren la tradición oral coinciden en estipular como precursora la realización del primer muñeco en las calles 10 y 40 en homenaje a los jugadores de fútbol del Club Defensores de Cambaceres quienes se habían consagrado campeones de la Liga Amateur platense.

Con el correr de los años, esta tradición fue mutando. Variaron los modos de hacer los muñecos y los temas elegidos. Se multiplicaron las zonas de emplazamiento en la ciudad, hasta convertirse en una verdadera fiesta. Un paradigma de la cultura popular platense. “En cada celebración del 31 de diciembre en la ciudad se observa el espíritu creativo de miles de vecinos que encuentran una forma más de unirse para conservar intacta esta tradición de la quema de muñecos”.<sup>5</sup>

Estas manifestaciones familiares e interactivas perdieron fuerza sólo durante la dictadura militar. A partir del retorno a la democracia en 1983, se reinicia lentamente este modo de expresión popular para reafirmarse en la actualidad como una sólida experiencia social barrial.

Los especialistas consideran que en el fenómeno de la quema de muñecos de fin de año confluyen distintos elementos:

(...) un ritual purificador a través del fuego para eliminar lo malo del año que se va; una ruptura de lo cotidiano que genera un espacio de reflexión sobre la vida de todos los días y una reafirmación de la identidad local como respuesta a un mundo globalizado que tiende a uniformar las pautas culturales.<sup>6</sup>

5 “Entregaron los premios a los mejores muñecos”, 2001.

6 “Como cada fin de año arderán esta noche 120 momos”, 2002.

Paulatinamente, esta manifestación fue alcanzando su gran dimensión. Las técnicas de construcción, los mensajes de los muñecos, así como la convocatoria popular, han crecido notablemente en número y calidad. Durante su gestación se pueden observar diferentes planos de desarrollo y distintos aspectos de preparación. La originalidad, la sutileza y la colaboración de todos los sectores se incrementan en cada nuevo acontecimiento. Se elaboran figuras gigantes que simbolizan diferentes personajes. Éstos pueden ser políticos, deportistas, seres mitológicos, héroes de historietas u otras representaciones. Para muchos, constituyen una manera de homenaje; para otros, en cambio, una expresión de *justicia* cuando la quema se refiere a un personaje socialmente resistido. “Los muñecos cambian y también el sentido de su creación, pero la forma de trabajo sigue intacta”.<sup>7</sup>

Son construidos por vecinos sobre estructuras de hierro y madera, a las que se agrega papel y, si el tiempo de elaboración lo permite, se añade pintura en aerosol y apliques de otros materiales. La pirotecnia, que años atrás no existía, constituye la mayor diferencia con el pasado en cuanto al armado final de los muñecos. Esta práctica, mayormente promovida por los jóvenes, incluye en las noches previas el refugio en campamentos instalados junto a sus creaciones, a fin de evitar que barrios *rivales* o manos anónimas destruyan las obras antes de tiempo.

En los últimos años se manifestó una nueva tendencia: organizar alrededor de los gigantes de papel verdaderas fiestas populares donde, luego de la quema, se recibe al Nuevo Año con juegos de luces, fuegos artificiales, performance, música, bailes y bebidas. El rito se propaga con mayor fuerza cada año. Una experiencia que identifica a la ciudad y permite estrechar lazos entre los vecinos platenses, quienes comienzan a relacionarse con un fin común: cumplir con la tradición y ver quemar, simbólicamente, el año que se va.

Aproximadamente un mes antes de la noche de fin de año, diferentes grupos barriales se abocan al armado de las estructuras de cada muñeco. Con anterioridad, niños, jóvenes y adultos se reúnen para acordar la organización del trabajo: tema, diseño y distribución de tareas.

Embarcados en esta aventura, que tendrá fin el primer día del año en cada uno de los

diferentes barrios, se inician los preparativos... llegado el nuevo año la organización del festejo en sí mismo consta de dos partes. La primera es un espectáculo pirotécnico, muchas veces acompañado por música. La segunda parte consiste en la quema del muñeco propiamente dicha. Para que el muñeco sea considerado una buena quema, tiene que arder y explotar, tiene que cumplir con las exigencias de ser una manifestación estruendosa.<sup>8</sup>

Se construyen diversos y variados muñecos. Desde aquellos que arma una sola familia y cuyas dimensiones no exceden los dos metros, hasta monumentales obras que rozan los límites permitidos por las ordenanzas vigentes y obligan al trabajo de decenas de vecinos durante días y de noches. La elección del tema es algo tan particular como la gente que lo construye. Así lo describe el Diario *El Día*:

Barrios enteros se movilizan en torno a los muñecos, ritual que convoca por igual a chicos y grandes. Un fenómeno que por pocos días le cambia la cara a barrios que suelen planear los muñecos con meses de anticipación y gastar sumas muy variables.<sup>9</sup>

Rosana Menna considera arte efímero a la construcción y quema de los muñecos de fin de año platenses: “Está condenado a la hoguera; a arder mucho tiempo, explotar, hacer mucho ruido, para que se vaya lo malo del año. Representa mucho trabajo invertido, para luego ser extinguido y no nos quedamos con más que el registro fotográfico”.<sup>10</sup>

Según el antropólogo Héctor Lahitte:

(...) el hecho de producir un acto artístico para luego entregárselo al fuego implica un rasgo de evolución importantísimo porque convoca y pasa y luego vuelve a convocar y pasa pero el mensaje queda, trasciende al objeto y llega a la persona. (...) La elección de los personajes a construir y quemar reflejan el estado de ánimo, las inquietudes, las esperanzas y las frustraciones del grupo. Son expresiones que se hacen a través de exaltación de valores.<sup>11</sup>

7 “Los muñecos platenses en la cuenta regresiva. Como nació ésta tradición”, 2002, p. 13.

8 Rosana Menna y Griselda Spath, “Espacio público en llamas”, 2009.

9 “Un fenómeno platense. Muñecos de fin de año: la fiesta de los barrios”, 2000, p. 15.

10 Julia de Diego y Cecilia Famá, “Un arte efímero”, 2010.

11 Hipólito Sanzone, “Los muñecos de fin de año movilizan a barrios enteros. Intimidaciones de una tradición bien platense”, 2003.

Para el colectivo *GAAM Drako*, uno de los grupos representativos de esta actividad artística,<sup>12</sup> el tiempo en la organización de estas escenografías es un factor fundamental tanto por los objetivos educativos, como por las dimensiones y características de estos muñecos. Es durante el mes de febrero cuando eligen el tema de lo que será su muñeco de fin de año. La antelación es necesaria porque se plantean, además, desarrollar escenas históricas para las cuales deben estudiar y buscar la información. Luego continúa el proceso productivo que demanda un prolongado período de tiempo. Uno de los objetivos principales es la participación del público. De una de las entrevistas realizadas surge:

Hacemos un listado de cinco o seis temas y se vota. Se plantea todo porque la temática es importante, y también tiene que resultarle interesante al público. Uno de nuestros objetivos es que las personas puedan entrar en los muñecos, se muevan e interactúen con ellos. Entonces la elegida será la que mejor se adecue a este criterio.<sup>13</sup>

El tiempo de realización es fundamental. Destinan prácticamente todo el año a la producción del muñeco. Después de la quema descansan durante el mes de enero para reencontrarse en febrero y elegir el próximo tema. A partir de ese mes se reúnen todos los sábados para iniciar la construcción del muñeco.

La primera etapa consiste en buscar información. Los bocetos son muy simples, generalmente están conformados por figuras geométricas y sus proporciones. De todas formas, no trabajan con un boceto definitivo porque éste se va modificando en el hacer. El trabajo se divide entre los integrantes del grupo y muchas tareas se realizan simultáneamente. Se comienza por armar la base, luego construir los personajes y por último, el sistema de movilidad de los mismos.

La técnica utilizada actualmente por el grupo *GAAM Drako* radica en la construcción de una primera estructura de madera sobre la cual se trabaja, a la que se reviste con alambre para lograr la forma deseada. Una vez forrada, se comienza por recubrir la estructura con dos o tres capas de papel de diario mojado con engrudo;

con posterioridad, se cubren las figuras con cinta de embalar y luego se reviste todo el muñeco con una capa de papel blanco que favorece el proceso de pintado y con lo que se logra mejor calidad con menor cantidad de pintura.

Una vez secas las partes forradas, se comienza con el proceso de pintura. En todos los casos, se aplica una primera mano lisa con el color que se necesita y luego sobre ésta se usan colores que contrasten para darle brillo y sombras al muñeco. Hasta el año pasado todos estos detalles de pintura eran realizados a pincel. A partir de este año comenzaron a utilizar un compresor que les facilitó la tarea.

Una característica y parte fundamental de estos muñecos es que tienen movimiento. De esta manera constituyen una puesta en escena, una escenografía armada en la que se desplazan e interactúan los personajes, como en una obra teatral. [Figura 2].



Figura 2. Colectivo GAAM Drako:  
El arca de Noé, diciembre 2009

Los movimientos se logran con bicicletas y otros materiales de descarte. Son los integrantes del grupo quienes hacen mover los muñecos en el momento del show, que dura aproximadamente 8 minutos.

Víctor, uno de los integrantes del grupo *GAAM Drako* es quien se encarga de pintar el muñeco. Inicia esta última etapa con anterioridad al fin de año para poder darle unas semanas de descanso al resto de los compañeros antes de que el muñeco se saque a la calle, ya que en esa instancia las jornadas de trabajo son de 24 horas hasta la quema.

Durante todo el año se acopian los materiales; la mayoría son donados, encontrados o

12 El grupo fue variando en la cantidad de integrantes con el tiempo, pero son 12 básicamente los integrantes estables: Víctor Sochanowicz, Martín Sochanowicz, Fernando Ledesma, Mariano Paulino, Joaquín Casale, Marcos Said, Yonatan De Juana, Mariana Sochanowicz y los ayudantes de construcción: Sofia, Janet, Yamila y Eric.

13 Entrevista a Víctor Sochanowicz realizada el 18 de noviembre de 2009 por las profesoras Graciela Di María y María Albergo.

reciclados; algunos elementos, como la pintura y el hierro, se compran. A lo largo de los meses van reuniendo el dinero con la venta de rifas, remeras, calendarios y una revista que producen los mismos integrantes, auspiciada por las publicidades de más de 80 comerciantes del barrio. A su vez, ésta funciona como difusión del espectáculo, ya que ahí se informa el horario de la quema y la explicación del muñeco.

El público asistente a esta manifestación tradicional proviene de todas partes de la ciudad de La Plata. Después de once meses, que incluyen muchas horas de trabajo, organización y dinero, el muñeco es quemado cada 1º de enero del Nuevo Año. La cita es a las 2 de la madrugada. Primero se hace un show de fuegos artificiales, luego la tan esperada quema, que dura tan sólo unos minutos, y todo finaliza. “La quema de muñecos es casi un símbolo de nuestra ciudad, y La Plata es uno de los pocos lugares del mundo en donde se recibe el Año Nuevo de este modo”.<sup>14</sup>

### El arte activista en La Plata. Colectivo Lanzallamas

Como ejemplo de acciones artísticas efímeras de índole político, en esta presentación daremos cuenta de una de las actividades llevadas adelante por el Colectivo Lanzallamas, que puede ser considerado un híbrido entre arte y sociología y una de las tantas muestras de grupos que realizan arte activista en la ciudad de la Plata. Lanzallamas es un Colectivo conformado principalmente por sociólogos y estudiantes avanzados de la carrera, para el que el recurso a los lenguajes artísticos resulta una herramienta más a la que apelan sus integrantes para generar espacios de reflexión en relación con diferentes temas. Los jóvenes de Lanzallamas –cuyas edades oscilan entre los 21 y 28 años– están organizados como Colectivo a partir de un objetivo común: *la sociología en acción*, y sus actividades más frecuentes han estado relacionadas con la denuncia acerca de la violencia de género.

El tema de análisis en este trabajo es la intervención realizada en el año 2008 junto con otros grupos activistas en la calle 7 entre 45 y 46 – en plena zona céntrica de la ciudad de La Plata – en el ámbito del edificio público que aloja al Ente Recaudador de la provincia de Buenos Aires (ARBA), en un espacio conocido como “la casa de Sandra”. Para poder compren-

der la acción llevada adelante por Lanzallamas es preciso contextualizarla. “La casa de Sandra” es el nombre con que se rebautizó al Archivo del Ministerio de Economía, lindero al edificio de ARBA, donde apareció asesinada Sandra Ayala Gamboa, una joven peruana de 21 años que fue violada y encontrada muerta el 22 de febrero de 2007. Generalmente, los días 22 de cada mes se realiza una marcha o concentración, encabezada por la madre de la joven asesinada con el objetivo de pedir que se esclarezca el homicidio y se haga justicia, reclamo apoyado por diferentes organizaciones de defensa de los derechos humanos, grupos feministas y colectivos artísticos, los cuales realizan algún tipo de acción frente a la “casa” para colaborar en la visibilización de la denuncia. En su carácter de grupo de estudiantes de Sociología, Lanzallamas fue invitado a participar en una jornada que se llevó a cabo el 9 de julio de 2008. Aldana, una de las integrantes del colectivo, relata que en la convocatoria a trabajar por el caso Gamboa se les planteó que siendo estudiantes de Sociología, en la intervención trataran las estadísticas respecto a la violencia de género, pero prefirieron hacer una intervención acerca de la red de trata de blancas. Querían exceder el marco de la estadística en este mapa.<sup>15</sup>



Figura 3. Colectivo Lanzallamas: mujeres atrapadas en la red de trata de personas, julio 2008

Así, junto a un mapa sintético del país que marcaba la ruta de la trata de blancas, realizaron una red matérica, una instalación escultórica donde había mujeres atadas, atrapadas en una telaraña de alambres que simbolizaba la red

14 Ver sitio en Internet del grupo de constructores de muñecos ubicado en calle 77 entre 13 y 14.

15 Texto extraído de la entrevista realizada en 2009 por los profesores María Cristina Fúkelman y Federico Santarsiero.

de trata [Figura 3]. Para esto, recibieron ayuda de estudiantes de artes visuales que concurren para la ejecución de la idea que ellos generaron.<sup>16</sup> Asimismo, junto a la producción plástica se presentaron fotos de rostros y manos con cierres relámpago. Previamente, un diseñador en comunicación visual, elaboró el logotipo del Colectivo Lanzallamas y el tríptico que desarrollaba en detalle las diferentes aristas de la problemática, y que se repartió antes y durante la jornada, con lo cual se facilitó la difusión. Esta acción se llevó a cabo sobre el asfalto de la Avenida siete, en donde se interrumpió el tránsito vehicular, lo cual proporcionó un mayor despliegue de la intervención y, quizás, una participación más activa por parte de los transeúntes, por cuanto se realizó en un día no laborable.

Las figuras femeninas en alambre y tela se llevaron construidas a la instalación, mientras que la trama o red se fue haciendo con el público eventual que se acercaba a participar. La acción se complementó con la invitación a los transeúntes para que recorrieran el camino a la vera de la red en el que se iban exponiendo con carteles los distintos aspectos que involucra la “trata de personas”. Asimismo, a lo largo de la jornada se fue armando en el pavimento un “mapa de la trata de personas”, con líneas simples y pequeñas muñecas atadas y enterradas en arena que describían el camino que recorren en nuestro país las mujeres y niños atrapados en las redes del tráfico ilegal de personas. Finalmente, por la noche, y como cierre de la actividad, se llevó a cabo un recital de diferentes bandas y se encendió una fogata que convocaba y daba calor a los participantes.

Esta intervención de *Lanzallamas* utilizó el caso emblemático de Sandra Ayala Gamboa, de gran impacto en la ciudad de La Plata, para ampliar la mirada frente al tema, vinculando este episodio con el problema global de la violencia de género y la trata de personas.

Este tipo de prácticas interpelan de un modo diferente al transeúnte desprevenido de la ciudad y al público habitual de Congresos y Jornadas universitarias. En ese sentido, rescatamos también *Cuerpo adentro*, otra experiencia realizada por este grupo, esta vez en el marco de las V Jornadas de Sociología y I Encuentro Latinoamericano de Metodología de las Ciencias Sociales realizadas en diciembre de 2008. En lugar de presentar una ponencia a la manera tradicio-

nal, este Colectivo propuso una actividad que, a través de recursos interactivos orientados a la interpelación de los sentidos y a un debate dinámico entre coordinadores y participantes, intentaba generar reflexiones grupales sobre qué implican las relaciones de dominación y cuáles son las maneras de cambiarlas. Este encuentro se realizó en un espacio público pero puertas adentro: la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, en el que los participantes recorrían *el interior de una mujer*, pasando por La Cabeza, El Corazón y Las Visceras. En cada fragmento se representaban las diferentes miradas que la sociedad tiene de las mujeres. Así por ejemplo, en la cabeza se hallaba una biblioteca conformada por los libros de escritores, científicos y filósofos reconocidos mundialmente, con frases y párrafos señalados, que daban cuenta de la subestimación hacia lo femenino; también en la cabeza se encontraba una rueda del infortunio que indicaba cuáles son las posibles profesiones y roles asignados tradicionalmente a la mujer.<sup>17</sup>

Una característica propia de este tipo de producciones es el énfasis que se pone en el aspecto comunicativo, por cuanto el arte activista tiene una especial preocupación en torno a la recepción. Muchas veces, las acciones irrumpen en un ámbito determinado y transforman el entorno humano en espectador casual. Esto determina la necesidad de prestar particular atención a lo comunicacional, ya que de este factor depende el grado de participación de esa audiencia eventual. Según Clemente Padín, el hecho de poner el énfasis en los aspectos comunicativos no implica, necesariamente, una adaptación de la obra a los códigos populares. El propósito es resaltar cierta voluntad comunicativa subyacente en la propuesta original sin descuidar su productividad estética y su conflicto con el entorno.<sup>18</sup> En el caso de *Lanzallamas*, y en particular la intervención vinculada al pedido de justicia por el asesinato de Sandra Ayala Gamboa, lo interesante es la combinación entre los elementos propios de su formación – por ejemplo la realización de un tríptico informativo y el mapa que sintetiza la red de trata– y los recursos comunicacionales plásticos que en gran dimensión pusieron en imagen la misma idea: una red con sus connotaciones negativas que da cuenta de un accionar en detrimento, particularmente, de mujeres jóvenes e inexper-

16 Esta modalidad es frecuente en este Colectivo, ya que suelen invitar personas ajenas a la agrupación para colaborar desde otra disciplina.

17 Ver en el sitio de Facebook el álbum de fotos de la presentación *Cuerpo Adentro*.

18 Clemente Padín, “El arte en las calles”, 1990.



tas. En esta acción había una voluntad concreta de interpelar a ese sector de la comunidad, por tal motivo las fotografías que formaron parte de la instalación tenían una serie de frases de corte imperativo con el slogan “Despabilate”.

Las acciones artísticas pensadas para el espacio público deben articular equilibradamente los postulados estéticos y los recursos con códigos de significación social, lo que los enfrenta a un alto nivel de riesgo y exposición. En ocasiones, esa exposición no es sólo de los artistas, sino también del público, dado que determinadas acciones precisan de un significativo grado de compromiso físico y emocional de la gente. Otras veces, esa participación es más acotada, y en algunas oportunidades se espera que sean solamente espectadores. También hay alternativas diferentes en cuanto a las formas de convocar al público, por ejemplo a través de afiches, cadenas de mails o audios. La actividad puede desarrollarse en un ámbito donde se sabe de antemano que la gente que asiste tendrá una buena disposición a *convertirse* en público por acordar con el contenido que expresa la acción, pero otras veces se trabaja *sin ninguna red*, solamente con el público que se interesa y se acerca. Desde este punto de vista, a la hora de diseñar la propuesta, los recursos que utilice el grupo para entusiasmar y convocar adquieren una notable trascendencia.

En las experiencias del colectivo Lanzallamas, los niveles de participación que han logrado difieren según se trató de acciones en ámbitos académicos o en urbanos. En la intervención del Congreso mencionado, la respuesta no fue muy grande, a pesar de ser un público potencialmente interesado en el tema que proponía *Cuerpo adentro*. No obstante, evidentemente la propuesta no resultó muy atractiva para asistentes habituados a otro tipo de discursos. Los más interesados fueron los alumnos, y solo unos pocos profesores de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación se acercaron. En este caso, se podría inferir que los jóvenes resultaron más permeables a las propuestas innovadoras y demostraron mayor curiosidad y apertura. Las intervenciones urbanas de este grupo, que apuntaron a un público más amplio, aunque en cierto punto indeterminado y difuso, tuvieron una convocatoria mucho mayor.

En la intervención por Sandra Ayala Gamboa, por ejemplo, también hubo más cantidad de gente joven, y los miembros de *Lanzallamas* concluyeron que, sin duda, el planteo plástico y la música aumentaron significativamente el

interés participativo de la gente. En ocasiones, el hecho de pensar en cómo atraer al público juega en contra y, entonces, en el afán de lograr una convocatoria masiva se produce en las acciones una superposición de actividades con un mismo objetivo, se satura de propuestas de diferentes disciplinas y se sobrecarga la información visual y auditiva produciendo un efecto abarrotado que puede resultar negativo. Nuevamente el equilibrio parece ser lo más difícil de lograr. La relación entre la intención de la actividad y la participación de la gente depende en gran medida del grado de concreción artística de la propuesta.

*Lanzallamas* no se define como un grupo de arte; sin embargo, esto no le impide utilizar el lenguaje del arte como herramienta. Otros colectivos activistas (también denominados hoy “artistas”), a pesar de ser grupos constituidos por artistas, tampoco definen su accionar como artístico porque no es éste su principal objetivo. Por otro lado, es bastante habitual que en la conformación de estos grupos no todos sean artistas. Por el contrario, suele haber integrantes que provienen de otras disciplinas y que hacen su aporte desde su especialidad, generando producciones híbridas como es el caso del grupo analizado. Otra particularidad que los aparta de *la academia* es que muchas veces, a diferencia de los participantes del circuito artístico tradicional, la mayoría de estos grupos de arte de acción prefiere no hacer manifiesta la autoría de sus trabajos, de este modo desmitifican el valor específico y material que se le da en estos ámbitos a las firmas de las obras. Asimismo, este gesto conlleva la intención de incentivar la réplica de las acciones, con lo cual éstas van mutando y resignificándose con el tiempo, hasta que en cierto momento se pierde completamente cuál ha sido el origen de las mismas y quiénes son sus autores.

Finalmente, también es preciso destacar que el rol del artista, al participar en convocatorias que no parten de su iniciativa, sino de necesidades sociales concretas y urgentes, se modifica desde otros aspectos y se transforma en informador, experimentador, analista y activista.<sup>19</sup>

## Bibliografía

- *Público*, Catálogo, La Plata, 2008.
- “Como cada fin de año arderán esta noche 120 Momos”, en Diario *El Plata*, La Plata, 31 de diciembre de 2002.
- DANTO, Arthur. *Después del fin del arte*, Barcelona, Paidós, 1999

19 Suzanne Lazy, “Explorando el terreno”, 2001, pp. 107 y ss.

- “Entregaron los premios a los mejores muñecos”, en *El Día*, La Plata, 5 de enero de 2001.
- LAZY, Suzanne: “Explorando el terreno”, en *Blanco*, P. et al.: *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001.
- “Los muñecos platenses en la cuenta regresiva. Cómo nació esta tradición”, en *Hoy*, La Plata, 29 de diciembre de 2002.
- MENNA, Rosana y Spath, Griselda: “Espacio público en llamas”. Primer Encuentro sobre Juventud, Medios de Comunicación e Industrias Culturales, La Plata, septiembre de 2009.
- PADIN, Clemente: “El arte en las calles”, ponencia presentada en el Primer Encuentro Bienal Alternativo de Arte Tomarte, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad de Rosario, Santa Fe, 1990.
- *Público*, Catálogo, La Plata, 2008.
- SANZONE, Hipólito: “Los muñecos de fin de año movilizan a barrios enteros. Intimidades de una tradición bien platense”, en *El Día*, La Plata, 28 de noviembre de 2003.

### Fuentes en Internet

- ALONSO, Rodrigo: “La ciudad-escenario: Itinerarios de la performance pública y la intervención urbana”, [En línea], [http://www.roalonso.net/es/arte\\_cont/cdad\\_escenario.php](http://www.roalonso.net/es/arte_cont/cdad_escenario.php), [15 de marzo de 2009, 14:00].
- *Cuerpo Adentro*, álbum de fotos de la presentación, en el sitio de Facebook, [En línea], <http://www.facebook.com/album.php?aid=65384&id=52715764709>.
- DE DIEGO, Julia y Famá, Cecilia. “Un arte efímero. La quema del muñeco”, [En línea], <http://www.eldia.com.ar/cultura/ampliar.aspx?id=67>, [11 de noviembre de 2008, 20:00].
- Página de inicio del Grupo de constructores de muñecos ubicado en calle 77 entre 13 y 14, [En línea], <http://muniecoslaplata.com.ar/inicio.htm> [23 de julio de 2010, 15:00].