

8.7. ARTE Y POLÍTICA: UN ACERCAMIENTO A PRODUCCIONES ARTÍSTICAS LATINOAMERICANAS VINCULADAS A LA MEMORIA

Aurora Mabel Carral y Javier Alvarado Vargas

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL).
Facultad de Bellas Artes (FBA). Universidad Nacional de la Plata (UNLP)

Resumen

Este trabajo se enmarca en el proyecto *Lo Político y Crítico en el Arte Argentino Actual: El Rostro de lo Indecible* dirigido por la Lic. Silvia García en la Universidad Nacional de La Plata. Se propone el abordaje de distintas producciones artísticas, inscriptas en el arte popular contemporáneo, que acerquen arte y política. Tomaremos la canción de Rubén Blades *Desapariciones* (1984), el mural *Vön Wernicke, Genocida* realizado por el colectivo Sienvolando (2007), el proyecto *30 Años No es Nada... Entre Memoria y Olvido* (2006) de Mabel Carral y la canción de León Gieco *La Memoria* (2001). Resulta coyuntural la relación de estas producciones artísticas con el pasado reciente, atravesado por cuestiones de tan difícil decir y visibilizar. El indagar la relación entre arte y política en prácticas artísticas latinoamericanas contemporáneas nos lleva a una distinción que Richard hace entre el arte y política y lo político-crítico. Así, interrogamos operaciones de signos y técnicas de representación que median en lo artístico y social. Cuando el arte hace aparecer el rostro de lo invisible, con la utilización de figuras retóricas que surgen como referencia al hecho sin necesidad de ocultamientos.

Palabras clave

Arte y Política; memoria; Arte Popular Contemporáneo Latinoamericano

El trabajo que traemos a presentar en este congreso se enmarca en el proyecto de investigación F-291 *Lo Político y Crítico en el Arte Argentino Actual: El Rostro de lo Indecible* dirigido por la Lic. Silvia García desde la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. En el mismo proponemos abordar diversas producciones artísticas inscriptas en el arte popular contemporáneo, que acercan arte y política. A tal propósito, hemos tomado los discos *Buscando América* (1984), de donde destacamos la canción *Desapariciones* y su respectiva

versión de *Los Fabulosos Cadillacs* (1992); y de León Gieco *Bandidos Rurales* (2001), de donde tomamos la canción *La Memoria*. Asimismo, el mural *Vön Wernicke, Genocida*, realizado por el colectivo *Sienvolando* (2007) y el proyecto *30 Años No es Nada...*

Entre Memoria y Olvido (2006) realizado por Mabel Carral. La relación de estas producciones artísticas resulta coyuntural con el pasado reciente, atravesado por cuestiones de tan difícil decir y visibilizar.

Indagar sobre la relación entre arte y política nos lleva a una distinción que Richard (2006) hace entre arte y política y lo político crítico. La relación entre arte y política promueve una relación entre forma artística y contenido social, en diálogo o en conflicto; mientras que lo político crítico en el arte refiere a aquella articulación interna de la producción artística que reflexiona críticamente con su entorno (contexto) desde su misma organización simbólica. Así, proponemos interrogar operaciones de signos y técnicas de representación que median en lo artístico y social en diversas disciplinas. El arte hace aparecer, de este modo, el rostro de lo invisible, mediante la utilización de figuras retóricas que surgen como referencia al hecho sin necesidad de ocultamientos.

Planteamos un recorrido de carácter reflexivo y situado que nos permita abordar producciones que comparten la construcción de la Memoria (con mayúsculas), traspasando la representación simbólica, y que conforman dispositivos para visibilizar historias sumidas o relegadas por los discursos oficiales. Obras que se caracterizan por enfrentar críticamente los contextos políticos acaecidos en su momento.

Las producciones seleccionadas posibilitan reconstruir la Memoria desde su actualización en permanente dinámica. Deleuze (1985) diría: *“en vez de una memoria construida, como función del pasado que transmite un relato, asistimos al nacimiento de la memoria como función del futuro que retiene lo que sucede para convertirlo en el objetivo venidero de la memoria”*. Estas producciones implican un ejercicio del espectador, el cual realiza una reconstrucción, una búsqueda interpretativa, partiendo de esa dialéctica entre lo visible y lo oculto, donde se construye y actualiza la obra en el momento que se le presenta, donde la percepción o participación del público la dota de sentido.

Al hablar de Memoria hacemos referencia a lo múltiple y a la vez específico de los grupos humanos, a esa memoria construida colectiva y e individualmente, viva, en permanente cambio (Halbwachs, 2005) diferenciada de la Historia (invisibilizadora y selectiva). En suma, una Memoria en continua construcción, *“perteneciente a todos y a nadie”* (Nora, 1989), la cual el arte contribuiría a sustentar.

Una emoción apretando por dentro

Las obras que hemos elegido no sólo muestran aquellas imágenes de lo que se vivió (y se vive) en Argentino, sino que trasciende al panorama latinoamericano. En nuestros países se siguen

experimentando procesos de desaparición sistemática, tanto por regímenes ilegítimos como por organizaciones respaldadas por los estados, el paramilitarismo y el narcotráfico. Por eso hablar de cruces entre música popular y política nos remite a un tema sumamente amplio en nuestro ámbito, donde son incontables los y las hacedoras de músicas vinculadas a los géneros populares quienes han sido veces censurados, perseguidos, exiliados, desaparecidos.

En 1984 el cantautor panameño Ruben Blades lanza el disco titulado *Buscando América*. Inmediatamente fue censurado y vetado primero en Panamá y luego en países donde se daban procesos militares. Blades venía siendo pionero en la producción de discos con contenido social y ésta sería su primera producción luego de que culminara el contrato con el sello *Fania*, lo cual le posibilita otro tipo de decisiones musicales, alejándose de los clichés de la *salsa dura*. Blades, cuya vida estaría signada por el compromiso político, había emigrado a Nueva York en la década de los sesentas, luego de que su familia tuviera que salir de Panamá por las presiones que comenzaron a caer sobre su padre, perseguido durante el gobierno militar de Omar Torrijos.

Los siete temas del disco poseen un marcado contenido político, plasmado no sólo en las letras sino en la propuesta del arte de tapa, en los videoclips y en decisiones estético-musicales. Aunque el track *Decisiones* fue en su momento el que generó mayor polémica, es *Desapariciones* el que más versiones ha tenido en Latinoamérica. En su letra, Blades sintetiza el drama y la tragedia vivida por miles de familias, cuyos miembros han sido desaparecidos en épocas de dictadura.

La versión de estudio se construye sobre un *groove* de reggae roots, de pulso lento y pesado. En la mezcla, el sonido grave del bajo, el redoblante con efecto y los *pads* de los sintetizadores refuerzan la atmósfera oscura de la letra, donde imágenes urbanas y nocturnas sirven de fondo a micro relatos que terminan en signo de pregunta. Asimismo, el modo de cantar, el fraseo y ciertos giros melódicos de Blades remiten a Bob Marley, fallecido dos años antes, quien también incluía contenido político en sus producciones. En síntesis, las elecciones de arreglo no son arbitrarias.

En 1992 el grupo argentino Los Fabulosos Cadillacs (LFC) incluiría el tema en su disco *El León*, cuyo título refiere al segundo track del álbum, *Manuel Santillán El León*, canción dedicada a todos los caídos en las dictaduras militares principalmente en los setentas y ochentas. De esta forma, la composición de Blades se resignificaría en el contexto argentino, donde el título *Desapariciones* nos remite al proceso vivido durante la última dictadura cívico-militar. Por otra parte, el hecho de que *El León* haya sido un disco editado bajo el sello multinacional Sony/BMG ha sido motivo de controversias, dado el carácter mercantil del producto (Quiña, 2010). Sin embargo, este hecho no contradice el contenido que puede llegar a transmitir la producción de LFC. Por el contrario, se transforma en un auténtico dispositivo que difunde y visibiliza una memoria que es necesario mantener presente.

CIEPAAL

1º CONGRESO INTERNACIONAL
DE ENSEÑANZA Y PRODUCCIÓN
DE LAS ARTES EN AMÉRICA LATINA

Secretaría de
Ciencia y Técnica
IPEAL

facultad de
bellas artes

SECRETARÍA DE
ARTE Y CULTURA



El sencillo y respectivo video de *Desapariciones*, en la versión de LFC, fuelanzado en 1992, en una época en la que pocas bandas argentinas hablaban del tema, aunque la dictadura en Argentina había terminado en 1983, en Uruguay en 1985 y en Chile recién en 1990). El videoclip, a blanco y negro, nos muestra a los integrantes caminando por varios lugares emblemáticos del centro de la ciudad de Buenos Aires, principalmente edificios institucionales y otros centros de poder, pero también espacios públicos como escalinatas, plazas, avenidas, cafés. Van en barra, como buscando a sus compañeros perdidos, desaparecidos. Los policías en las calles, filmados desde lejos, quizás sin que se dieran

cuenta, es recurrente en el video y su presencia forma parte de imágenes donde más bien parecen ser los enemigos de los transeúntes.

¿Qué significa cantar sobre desaparecidos en Argentina, con ritmo de salsa y empezando los menemistas años noventa? Podría pensarse que fue una desición arriesgada que LFC, banda cuyas raíces están en el ska y en el reggae, hicieran una versión salsa del tema de Blades, en claro homenaje a la trayectoria del panameño dentro de ese género. Pero es que el tempo de salsa (o del mambo de la salsa, que es lo usan LFC en su versión), mucho más acelerado que el del reggae, arma imágenes inmediatas con un ritmo más denso, con notas más cortas en la melodía. Esto, desde la voz de Gabriel Fernández “Vicentico”, construyen un relato más directo. Por otra parte, en la letra hay una contextualización, cambiando algunos términos como “celador” por “peón”, “carro” por “auto”. Pero es en los últimos dos versos donde se da un cambio semántico. Mientras en la versión original al desaparecido *se le habla* “con la emoción apretando por dentro”, en la versión argentina el desaparecido *es* “una emoción apretando por dentro”. Así, el desaparecido es algo que sigue vivo, adentro, apretando en forma de emoción, regresando “cada vez que lo trae el pensamiento” (la memoria, al fin), visibilizando el reclamo de *aparición con vida* iniciado por las Abuelas de Plaza de Mayo en 1977.

A Dios rogando... y con el mazo dando

Vön Wernicke, *Genocida*, es una producción mural realizada por el colectivo Sienvolando en la avenida 53, esquina 9 de la ciudad de La Plata, el 23 de julio de 2007.



Mural Vön Wernicke, *Genocida*. 23 de julio de 2007.

Christian Vön Wernicke fue capellán de la policía de la provincia de Buenos Aires durante la última dictadura cívico-militar; ladero e integrante de las patotas de Ramón Camps (jefe de la policía provincial), utilizó su condición de sacerdote para entrar a los centros clandestinos y tomar confesión a los secuestrados, usando este sacramento, secreto confidencial, para inculparlos y acusarlos.

En los días en que esta acusación salía a flote en los Juicios por la Verdad, a pocos metros de los Juzgados Federales de la capital provincial se emplazaría el mural. En él se increpa al cura por la desaparición de una criatura nacida en cautiverio, pero también al espectador, con el objetivo de quitar el velo que cubrió (y sigue cubiendo) los ojos de aquellos que no veían o no querían ver lo que sucedía en Argentina y Latinoamérica. Consecuencia de este develar, la ciudadanía se manifestó interviniéndolo anónimamente, atreviéndose a doblar la apuesta el 28 de julio de 2007 y en julio de 2008.



Mural intervenido. Julio de 2008.

En cuanto a lo formal, la imagen es sintética, simple en términos iconográficos y de fácil lectura, reforzando su dramaticidad la clave tonal y el color (grises cromáticos y acento en rojo y azulino). La pregnancia de la imagen del capellán impartiendo sacramento, con su cabeza gacha y el báculo distintivo de su cargo monopoliza la ochava de la pared perimetral del lote baldío. Mientras que en el ala lateral, sobre 53, la imagen retórica (metonímica) de un chupete con la inscripción *¿Dónde está la hija de Elena y Héctor?*, enfatiza el mensaje. En la zona inferior del muro, con letra manuscrita, se refuerza el sentido con frases y palabras sueltas, tales como *genocidas*. Recordemos que los genocidas, además de secuestrar, torturar y matar, se apropiaron de cientos de niños, hoy adultos, a los cuales sus familiares aún siguen buscando. La pregnancia del representante de la iglesia con su mano en alto y el chupete magnificado interpelan a quien pasa por el lugar, considerando el carácter expresivo como activador de memoria (Jelin; 2001). De esta manera, el arte como soporte y expresión transforma al pasado reciente en un presente polisémico. Este es el sentido de este mural: delimitar quién es Vön Wernicke. Su realización tomó un día y el mural se mantuvo el 18 de septiembre de 2008, momento en que la coyuntura empujó a que fuera reemplazado por un mural sobre Julio López, al cumplirse dos años de su segunda desaparición. Estas cuestiones de por sí implican una postura política, frente a la praxis artística.

El colectivo Sienvolando se conformó en el 2002, entendiendo la expresión e intervención artística como una herramienta para intervenir la realidad social. Disuelto en 2009, se trataba de un grupo heterogéneo, provenientes de diversas ramas artísticas, abierto y sin componentes fijos. Por ello, la integración del grupo, dada su conformación de espacio de intercambio, fue variable. La base operativa del colectivo rondaba las 9 personas, pero cambiaba dependiendo de la acción a afrontar.

El colectivo promovió, desde la praxis artística, acciones políticas a través de medios estéticos y con ello una resignificación del espacio público, recuperándolo para emitir otro tipo de mensajes. Desde ese lugar, realizó una serie de murales vinculados a la temática de los derechos humanos, entre ellos dos murales sobre Julio López - *Impunidad* (2006) y otro realizado en el lugar que analizamos (2008)- y *LaNoche de los Lápices* (2006). Éstos proponen el desarrollo de un circuito que evidencie las luchas desarrolladas desde los organismos de derechos humanos y del pueblo en general, por mantener y difundir los valores negados por la dictadura.

Sienvolando realza la ineludible búsqueda de verdad y justicia con su presencia y apoyo, acompañando los reclamos populares. *“A través de la presencia de metáforas plásticas*

esperamos dar cuenta de estos enunciados, creando un recorrido que ofrezca nuevos planos de sensibilidad y reflexión a la vida cotidiana en la ciudad de La Plata” expresan los artistas en su blog (<http://sienvolando.blogspot.com>). Logran desarrollar un territorio de sensibilidad que tiene el repique de lo cultural como foco de las acciones. La problemática abordada no es un tema circunstancial desde su elección, sino que corresponde a una realidad a visibilizar y ello implica una postura frente a los derechos humanos y la justicia social. Buscan una relación con el arte que va más allá del mercado, pues la obra no es una mercancía, sino más bien una posibilidad de increpar y empujar a una reflexión al espectador.

El arte como discurso social y como intervención cultural evidencia en el mural una práctica que se posiciona como activador entre arte y política, entendiendo el mural como ese dispositivo que nos lleva a reflexionar acerca de la imagen, que nos sorprende en el espacio público. Hay una intención de ocupar las calles y transformar la mirada. *“Es la política a través del arte, donde la ciudad brinda una geografía particular que delimita formas y otorga, ese terreno de disputas del sentido”* (Kosak; 2008). En esta línea, cabe recordar que el muralismo contemporáneo tiene como referente al muralismo mexicano de mediados del siglo XX, cuyos cruces políticos tenían raigambre marxista.

El poder de esta producción se encuentra en el diálogo público con su entorno, marcando la presencia cercana de un represor y provocando una reacción en el espacio urbano, manifestándose en lo cotidiano. Ello implica una apropiación del territorio y una toma del espacio para ser habitado, vivido, reflexionado. Su ubicación no es casual, en pleno corazón político (a metros del Juzgado Federal, la Legislatura Provincial, la Municipalidad y la Seccional 1ra de la Policía de la Provincia de Buenos Aires).

Ante esta construcción de la memoria colectiva y del reclamo de justicia que connota el mural se actualiza el conflicto político, la crítica y la discusión. El mural, al interpelarnos, reactualiza nuestro bagaje, nos hace repensar, develando aquello velado y, de la mano del colectivo artístico, nos arguye, nos pone frente a frente con la capacidad que éste tiene de percibir lo invisible y tornarlo presencia.

La Memoria como herramienta para el no olvido y la repitencia

30 Años No Es Nada... Entre Memoria y Olvido, fue una serie de acciones que se realizaron en la ciudad de La Plata, conmemorando el 30 aniversario del golpe de Estado de 1976. Las producciones se realizaron bajo la dirección de Mabel Carral, con la colaboración de Isabel Burgos y María Ordenvía, con el financiamiento de la Comisión Provincial Por la Memoria y el apoyo operativo del Museo de Arte y Memoria. Las acciones se realizaron en marzo de 2006, en puntos estratégicos y significativos de la ciudad: Plaza Rocha, Rectorado de la Universidad de La Plata, Juzgado Federal, Casa Museo Mariani/Teruggi, Plaza Malvinas y Plaza Alsina.



Taller de realización de pancartas

El proyecto consistió en acciones que pusieran de manifiesto la presencia crítica del arte, reconociendo el espacio público como un continente de identidades colectivas, donde la memoria de cada uno se encuentra con lo colectivo, estableciendo interactividad. Se previó la realización de stenciles conmemorativos de los 30 años del quiebre de la democracia y con ello el señalamiento, a modo marcas, en el territorio. Además, bajo la modalidad de intervención urbana, la instalación de pancartas y talleres de realización de las mismas. Por consiguiente, había una doble finalidad: por un lado, habilitar un espacio de expresión a distintos actores sociales mediante la convocatoria de realización de pancartas; por el otro, sorprender a los transeúntes con la exhibición de las producciones, interviniendo el espacio e induciéndoles a la reflexión acerca de nuestro pasado reciente, nuestra historia, nuestra responsabilidad en un Estado de derecho.

Hubo desde el comienzo una intención de entender el espacio público como soporte discursivo, focalizando en aquellas dimensiones que articulan la denuncia social y el arte público territorial de señalamiento. Entender al espacio público como lugar dialógico y plural, tomando lo público desde la concepción que Arendt (1993), hace de ello, como lo que es propio del mundo común a todos, pero diferente del lugar privado de él. Por consiguiente, entendemos que estas representaciones, a modo de stencils, mezclan el activismo político con lo estético-visual, en una interacción de cruce del tejido social. El stencil, procedimiento de emergencia, medio austero y efectivo, aparece en la calle, espacio comunicacional por excelencia, donde percibimos un conjunto heterogéneo de acciones afectan y construyen espacialidad significativa, sentido.

Intervención frente al Juzgado Federal, calle 8 entre 50 y 51, ciudad de La Plata.

El arte no se agota en sí mismo. Si bien reconocemos que la especificidad del arte no es sustituible por otras actividades humanas, tampoco es mera reproducción de una “realidad” exterior dada y clausa. Entendemos al arte como una realidad que comprende al artista, la obra o el público (López Blanco, 1995), y que apela a la interpretación del receptor para que la función representativa -” *síntesis indisociable de los materiales expresivos con los procesos de sentido o significación por ellos generados*” (Jiménez, 1986)- se concrete. Su realidad representativa no está preestablecida: nace de la concurrencia del productor como de los distintos receptores en el anclaje de su contextualidad.

Esta producción mural desborda la obra de arte en sí misma y focaliza sus propias condiciones de producción. No niega el aparato/dispositivo sino que revela su funcionamiento, tornándolo evidente. Allí radica su carácter político. El espectador es convidado a esta experiencia subjetiva, allí dónde se desvanece el aura. Fuera del circuito del mercado del arte, es una estrategia de acción frente a una cuestión concreta. Es una herramienta para reflexionar sobre la Memoria. Los espectadores la completan tanto en su sensibilidad como en su capacidad reflexiva.



Todo está cargado en la memoria

En el 2001, momento crítico en el contexto argentino, el cantautor León Gieco publica

su treceavo álbum de estudio: *Bandidos Rurales*. Un disco típico del artista, donde mezcla ritmos folklóricos de la región con sonoridades del rock. De hecho una de los puntos más interesantes de esta obra es los distintos lugares desde los que están construidas las canciones, lo cual queda plasmado en la producción de cada tema, desde letra hasta el arreglo. El disco abre con una especie de relato *western*, *Bandidos Rurales*, el track que conceptualiza el disco, donde guitarras de cuerdas de metal estilo *folk*, armónica blusera, *slide* y *groove* de *hard rock* zepelliniano construyen el escenario sonoro. Casi al final del disco, luego de un recorrido por sonoridades e imágenes rioplatenses (*Buenos Aires de tus amores*, *Uruguay Uruguay*), paisajesnorteños (*Ídolo de los Quemados*, *Ruta del Coya*) aparecen canciones cuyo carácter político es explícito, como *Canción de Lucha*, *Las Madres del Amor*, *De Igual a Igual* y la canción-poema *La Memoria*; ésta última se convertiría, a partir de entonces, en un clásico de Gieco.

Su música, y la de otros artistas como Mercedes Sosa, Piero, María Elena Walsh, Víctor Heredia, fue proscripta durante la última dictadura cívico-militar. Gieco comienza a sufrir censuras ya desde el lanzamiento del álbum *El Fantasma de Canterville* (1976). En este sentido, la canción *La Memoria* reivindica el compromiso y posicionamiento del artista frente al pasado reciente, del cual ha sido víctima y protagonista. Si bien en la Argentina existió, en un primer momento, una tendencia a pensar los temas vinculados a la dictadura desde el recuerdo, en un segundo momento surgiría lo que se conoce como “*deber de memoria*” o “*recordar para que no vuelva a ocurrir*” (Vallone, 2008). Y es que “*la repetición puntual de un mismo relato, sin variación, a lo largo de los años, puede representar no el triunfo de la memoria sino su derrota*” (Calveiro, 2005).

En este sentido, el ejercicio de reconstruir esa Memoria desde una canción, editada a 20 años del proceso militar, no obedece a un mero recordar lo acontecido, sino el hacer presente, recreando el dolor, la tristeza, la ausencia pero a la vez la esperanza, “*el sueño de la vida y de la historia*”. Así como en *Desapariciones*, *La Memoria* de Gieco expande la temática a un panorama latinoamericano, al referir a situaciones similares de injusticia y opresión en Brasil, México y Guatemala.

Volviendo al concepto que enmarca esta producción, es significativa la decisión de acompañar *La Memoria* con un arreglo sencillo de piano y un trío de cuerdas (cello, viola y violín) que funciona como colchón armónico. La austeridad en el acompañamiento permite que sobresalga la voz y, por ende, la poesía plasmada en la letra, la cual queda despojada de cualquier otro elemento musical con el cual competir. El despojo en la textura a su vez otorga espacialidad y profundidad, la cual refuerza el carácter por momentos evocador, o incluso nostálgico, pero que, como hemos dicho, va más allá del recuerdo e imprime carácter de lucha constante. En este sentido, la melodía del estribillo, rompe con la pregnancia de la nota repetida usada en la estrofa. Este momento del tema resalta desde lo interpretativo, la direccionalidad melódica y el ritmo armónico (donde el secundario dominante genera color armónico contrastante). Las síntesis al final de cada estribillo son el punto de partida para este

cambio formal, apoyado semánticamente con los recursos mencionados: *la memoria despierta para herir a los pueblos dormidos / pincha hasta sangrar a los pueblos que la amarran / estalla hasta vencer a los pueblos que la aplastan / apunta hasta matar a los pueblos que la callan.*

Tanto *Desapariciones* como *La Memoria* interpelan a quien escucha a tomar posición, a escuchar un relato que se completa con la comprensión de los sucesos acaecidos en contextos determinados. Ambos se transformaron en himnos de reclamo de justicia por los crímenes cometidos en dictaduras, regímenes neoliberales, represión policial y genocidios no esclarecidos. En este sentido, resulta destacable el proyecto *Memoria AMIA* (2016), en el cual se convocó a cien referentes de la música popular argentina, que se unieron para interpretar *La Memoria*, en el marco del 22º aniversario del atentado terrorista que sufrió la comunidad judía en Buenos Aires en 1994, “con una iniciativa artística y colectiva que impulsó no sólo para pedir *Justicia para su propia causa, sino para todas las tragedias que, como sociedad, no debemos olvidar. Somos lo que recordamos*” (AMIA, 2016).

Consideraciones finales

Las anteriores producciones ponen en juego una problemática candente: la revisión de la historia reciente, desafiando la realidad que conlleva lo crítico y lo acrítico, aproximando al espectador a vincularse, desde una posición donde se involucra simultáneamente siendo espectador-actor-oyente, artista-público. Por ello encontramos aquí un modo de representación del pasado, de hacer Memoria favoreciendo el desarrollo de una conciencia crítica y apropiadora. Entendemos este tipo de simbolizaciones, experiencias estéticas en términos dinámicos, como vías de acceso al pasado, atravesadas por la vivencia del presente. Éstas son enriquecidas por el uso de un espacio cotidiano compartido junto a

otras personas, creando lazos afectivos con el lugar y el grupo, mientras se produce un acontecimiento poético que deja una huella en un espacio transgredido. Lo mismo ocurre con las canciones, cada vez que son interpretadas, escuchadas, versionadas, reproducidas en distintos eventos públicos.

Visibilizar, masificar, denunciar, convocar, provocar son acciones que atraviesan estas paredes, estos sonidos, que hablan desde el corazón político de lo urbano para que la sociedad no olvide. La presencia (por ausencia) se forja mediante el recurso artístico, en el que lo invisible se torna visible por su carencia, marcando la tensión existente entre arte y política, mostrando un juego complejo de relaciones entre lo invisible/visible, lo dicho/no dicho.

Estos dispositivos (canción, mural, acción artística) se mantienen como “*guardianes polisémicos de la memoria*” (Nora, 1984), siendo el arte un medio para desocultar la verdad. Son producciones que interpelan al Terrorismo de Estado mediante la representación directa de sus injusticias y su represión, poniendo en imágenes lo indecible. Así el arte, desde sus diversos lenguajes, la complejidad de discursos y la posibilidad de abrir más allá de su materialidad y de

su vuelo poético, al consustanciarse con movimientos socio-históricos, logra subjetivar con otros recursos. La Memoria es un correlato dinámico y su construcción incluye también la elaboración de discurso estético.

Tras las diversas dictaduras latinoamericanas, el tejido social fue resquebrajado, produciendo heridas difíciles de poner en palabras, que encuentran en el arte un espacio propicio para decir todo aquello tan complejo de manifestar de otra manera. Así, el arte conforma un campo donde plasmar lo in-decible, donde plasmar búsquedas que iluminan el futuro.

Estas producciones marcan la utilización de aquello que Richard llamaría *poéticas significantes*, sin quedarse en lo denominado *políticas del significado*, ya que su presentación en el circuito artístico despegas de la mera protesta. El muro, la intervención urbana o la canción, se muestra capaz de resignificar el espacio cotidiano esgrimiendo una retórica cargada de poética, de reflexión estética. Pueden ser leídas desde la racionalidad de otro espacio que conjuga la especificidad crítica de lo estético y de la dinámica movilizadora de la intervención artístico cultural, llevando al espectador a interrogarse por los usos políticos del significado. Lo fundamental aquí, es que no se deja de lado lo artístico y poético, al constituir un fenómeno crítico en el espacio urbano, reactualizando los debates sobre las pertinencias de formas y contenidos para lo latinoamericano. Estas producciones implican manifestaciones políticas que conllevan una manera de ver y comprender al mundo, llenando el vacío que sus ausencias originan y provocando conciencia sobre lo ocurrido en el pasado; desnudan la tensión entre lo estético y lo político, transformando lo intolerable de ciertas imágenes, de aquellas ausencias manifiestas, reconociendo las implicancias socio-históricas que las mismas contienen.

Son experiencias estéticas unidas a una manifestación política; por un lado, la especificidad crítica de lo estético y por el otro, la dinámica movilizadora de las producciones artístico culturales, encontrando lo simbólico, la reflexión y el testimonio político (Richard, 2006) como una conjunción superadora, dado que las *políticas del significado* a las que se

encuentra reducida Latinoamérica (entendida como periferia) son puestas en cuestión por las producciones que configuran *poéticas significantes*.

Bibliografía

- Arendt, Hannah (1993). *La Condición Humana*. Barcelona: Seix Barral.
- Calveiro, Pilar (2005). *Política y/o violencia, Una aproximación a la guerrilla de los años 70*. Buenos Aires: Norma.
- Deleuze, Georges (1985). *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- Jelin, Elizabeth (2001). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Jiménez, José (1986). *Imágenes del hombre. Fundamentos de Estética*. Madrid: Técnos.
- Kosak, Claudia (2008). *No me resigno a ser pared*. En: "La Roca del Crear", N° 2. Caracas.

CIEPAAL

1º CONGRESO INTERNACIONAL
DE ENSEÑANZA Y PRODUCCIÓN
DE LAS ARTES EN AMÉRICA LATINA

Secretaría de
Ciencia y Técnica
IPEAL

facultad de
bellas artes

SECRETARÍA DE
ARTE Y CULTURA



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

López Blanco, Manuel (1995). *Notas para una Introducción a la Estética*. Editorial de la Universidad Nacional de La Plata.

Nora, Pierre (1989). *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire*. En: *Representations* N° 26. Disponible en: <<http://dx.doi.org/10.2307/2928520>>

Quiña, Guillermo Martín (2010). *Música y Memoria: la representación del detenido-desaparecido en la industria cultural de la Argentina reciente*. Revista KAIROS, año 14. N° 26, noviembre de 2010. Universidad Nacional de San Luis.

Richard, Nelly (2006). *El régimen crítico-estético del arte en el contexto de la diversidad cultural y sus políticas de identidad*. En: *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*. Simón Marchán Fiz (compilador). Barcelona. Paidós Ibérica.

Vallone, Miguel (coord.) (2008). *Biblioteca del Proyecto Memoria y Derechos Humanos en el MERCOSUR*. Ministerio de Educación, Presidencia de la Nación Argentina. Organización de los Estados Americanos.